De l'évanescence des mélodies darhad

L'attachement aux chants à l'épreuve du temps

Laurent Legrain

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pa/383>

DOI : 10.4000/pa.383

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Pagination : 66-83

ISBN : 1634-7706

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Laurent Legrain, « De l'évanescence des mélodies darhad », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 10 | 2015, mis en ligne le 08 octobre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pa/383> ; DOI : 10.4000/pa.383

De l'évanescence des mélodies darhad. L'attachement aux chants à l'épreuve du temps

Laurent Legrain

Université libre de Bruxelles, LAMC, Belgique

Il y a un carrefour dans chaque instant.
La mélodie des distances y afflue, s'y retrouve.
Tout s'y confond en un arbre touffu.
Où des villes disparues scintillent dans la ramure.
Tomas Tranströmer, *Élégie*.

PROLOGUE : LE JOUR BÉNI D'UN CHERCHEUR

Par un matin froid de novembre, Egi, un éleveur dans la force de l'âge, visite ma famille hôte dans le village de Rinchinlhümbe, centre administratif du district du même nom (Province de Hövsgöl, Mongolie septentrionale). Après les échanges de salutations usuelles, il se tourne vers moi et me demande s'il est vrai que je cherche un moyen de transport afin de gagner les berges du lac Hövsgöl où la célèbre chanteuse Batchuluun a récemment pris ses quartiers d'hiver. Il m'informe, comme l'ont fait tant d'autres, que plus aucun chauffeur ne risquera sa Jeep en cette saison sur les pentes boueuses de la passe de Jiglid et propose plutôt de me louer des chevaux et de m'accompagner dans le premier sous-district (*baga*) dont les steppes s'étendent à l'ouest du village. Conscient que la destination proposée est à l'exact opposé de mon objectif de départ, il vante les mérites des chanteurs du premier sous-district. Son ton se fait plus emphatique encore lorsqu'il précise que nombre d'entre eux ont été médaillés lors des compétitions qui rythmaient la vie culturelle à l'époque de la grande « émulation socialiste » (1956-1991)¹. Je connais la réputation d'Egi. L'homme aime les chants et par conséquent les fêtes et la vodka. Craignant que notre mission de collecte ne tourne court, je le presse d'établir un programme précis. Sans se départir de sa belle assurance, Egi annonce le contenu d'une feuille de route préméditée : « Demain nous passerons chez Mishig [ex-membre de l'ex-brigade culturelle du district voisin] avant d'enregistrer Baasanjav [artiste darhad primé de nombreuses médailles à l'issue de compétitions nationales et internationales dans les années 1980]. Enfin, nous rencontrerons Jumrai [enfant terrible de la

¹ La Mongolie est socialiste de 1921 à 1991. Elle est donc le premier pays satellite à entrer dans l'orbite de l'URSS.

riviere Harmai, placé en détention vingt-quatre heures apres avoir épinglé de son chant satirique la su``issance de la `emme du directeur de la coopérative poissonnière. L'histoire date un peu (1985) mais tout le monde s'en souvient] ». Egi conclut en soulignant la chance qui est la mienne de l'avoir rencontré : « Tous les gens que je vais te présenter peuvent composer de `antastiques paroles satiriques à la vitesse de la lumière et les adapter sur les mélodies de leur vallée. Tu feras l'expérience de la vrai nature du répertoire darhad ». Egi est resplendissant et son visage o`re probablement le re`let de l'enchantement qui est le mien par ce froid matin de novembre 2005. Quoi de plus plaisant en effet lorsqu'on travaille sur les usages contemporains d'un répertoire « ethnico-socialiste » (j'y reviendrai) que de rencontrer un homme attaché à ces chants, et de surcroît, disponible et enthousiaste ?

INTRODUCTION

Cet article est un compte-rendu orienté par les notions d'attachement et de médiation. Au premier chef, il rend compte du courage d'Egi, amené à abandonner, comme nous le verrons, un discours convenu sur le répertoire darhad et à « oser goûter » avec les moyens du bord (Demorcy & Stengers dans Abram 2013 : 7). Un homme su``isamment généreux également pour m'entraîner à sa suite dans une quête visant à se ré-attacher à la mélodie de sa jeunesse. C'est aussi au spectacle d'un déploiement – peut-être même à celui d'une explosion – d'énergie que j'invite mon lecteur : celle qu'investissent les hommes bien sûr mais aussi celle que leur transmettent les sons et également celle des chevaux qui nous portent, celle qui alimente mon matériel d'enregistrement, celle qui fait rouler les jeeps dans lesquelles je voyagerai du lointain bassin darhad à la capitale mongole, Ulaanbaatar, située à mille kilomètres de là. Et au `inal me direz-vous ? La question est mal posée car il n'y a pas de fin au processus d'attachement. « Le monde continue de s'écrire » comme le souligne souvent Antoine Hennion en empruntant ses mots à William James (1998 [1909] : 151 [226]). Dans les pages qui suivent, Egi s'indigne de la mauvaise interprétation d'une mélodie du répertoire darhad et dans un geste passionné qui tente de forcer la mélodie à redonner ce qu'elle lui avait donné dans son en`ance (Hennion 2010), il met à nu tous les appuis qui contraignent sa perception mais aussi ceux qui ouvrent de nouvelles perspectives, suscitent le désir, `açonent des styles d'attention différenciés. La suite n'aura pas l'allure d'un tableau qui sommerait ces appuis et les classerait en suivant deux entrées : ceux de l'inertie d'un côté et ceux de l'ouverture de l'autre. Le plus souvent, comme nous le verrons en détail plus bas, un même appui sert les deux causes. Le plus souvent, les chaînes de médiations qui font l'attachement créent des textures de temporalité et d'espaces que les métaphores usuelles – la ligne du temps ou le décor spatial –

peinent à dépeindre. Mais il est temps de se mettre en selle. Egi est arrivé tenant les brides de chevaux piaffant.

SUR LA ROUTE... EN DÉROUTE...

Nous voilà partis. Mishig est la première personne que nous rencontrons. Nous nous sommes déjà croisés en 2001 et bien que cette première entrevue n'ait pas été totalement dénuée de tensions (Legrain 2009), l'homme nous reçoit très cordialement et répond à mes nombreuses questions concernant sa carrière d'activiste culturel et la place que la musique a occupé, et occupe toujours, dans sa vie. Il chante également, et notamment, le chant long le plus fameux des Darhad, *La steppe de Sharga* (*Talbai Sharga*)². Nous avons à peine quitté Mishig qu'Egi marmonne : « Ce n'est pas la bonne mélodie... ce n'est pas la mélodie que j'entendais enfant. Mishig oublie... quel sale accent en plus ! [un accent d'Ulaan-Uul le district voisin] ». Egi vient de basculer. Un de ses appuis vient de céder. Il ne peut plus compter sur les compétences d'un homme renommé mais vieillissant dont la légitimité s'émousse à mesure que la voix faiblit. Il vient d'éprouver son attachement au répertoire darhad ou mieux encore il vient de mettre à l'épreuve la mélodie de ce chant précis. Curieusement, je ne suis pas encore capable de m'en apercevoir... c'est à croire que je n'ai pas d'oreilles. Au crépuscule, en arrivant à l'hivernage de Hoiga, son beau-frère, je jette ces quelques notes dans mon carnet : « l'interprétation d'Egi est contrainte par la manière dont les Darhad parlent de leur répertoire et le conçoivent. Quelle que soit la mélodie qu'ait chantée Mishig, la critique d'Egi eut été la même. L'âge d'or des chants longs est situé dans un passé sublimé et toutes les mélodies longues chantées aujourd'hui ne pourront se prévaloir du même cachet. Notre appréciation de la musique est constamment déterminée par des représentations largement partagées qui concernent la musique ».

Les chants longs sont un style particulier du répertoire vocal mongol. La mélodie n'y est pas mesurée bien que les vers du poème chanté le soient. Mais ces poèmes sont constamment entrecoupés d'ornementations vocales. Trilles, trémolos, mélismes, vibratos sont déployés élégamment sur des syllabes et des voyelles sans signification³. Idéalement, les chants longs constituent le seul

2 Le lecteur intéressé peut écouter une version de *La steppe de Sharga* jouée par les musiciens du centre culturel du district de Rinchinlühümbe sur la plage 9 du CD *Tengis. Chant du peuple Darkhad*, Bruxelles, Colophon asbl. Le lecteur dévoué peut ensuite comparer cette mélodie à celle présente sur la deuxième plage du livre *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie* (Legrain 2014).

3 On trouvera une belle illustration d'un chant long mongol en suivant le lien : <https://www.youtube.com/watch?v=c3aCnOIuGpQ>. On y entend le chanteur Lhamjav interpréter le chant *Le vieillard et l'oiseau* (*Övgön shuvuu hoyor*).

répertoire des fêtes (*nair*) – *La steppe de Sharga* est d'ailleurs le chant darhad censé ouvrir toute festivité – ou encore sont-ils chantés par les éleveurs lorsqu'ils regroupent le troupeau et le ramènent vers leur campement. La plupart des Mongols regarde les chants longs comme le plus ancien répertoire vocal de leur pays. Les Darhad n'en sont pas des illustres représentants, place qu'ils laissent sans rechigner aux populations de l'est qui vivent dans des steppes immenses et sans relief accentué. En Mongolie, la topographie d'un lieu joue en effet un rôle prépondérant pour comprendre la forme d'une mélodie. Aux steppes étendues, les mélodies longues et aux vallées encaissées les mélodies courtes, chants strophiques revenant souvent sur eux-mêmes et contenant des sauts d'intervalles importants. Chez les Darhad, plutôt connus pour leurs chants courts et malgré le peu d'intérêt que l'on rencontre généralement à parler des chants longs, on chérit l'idée qu'il existait, dans le lointain passé, un âge d'or où chaque rivière du bassin possédait une mélodie longue. De cette mélodie dérivait une série de chants courts. Mais ces mélodies originelles sont aujourd'hui pour la plupart oubliées sans que cela n'émeuve mes interlocuteurs qui trouvent d'autres motifs de fierté dans la pratique des impromptus, chants satiriques composés dans le vif d'une situation.

En bon ethnologue, ma première impulsion est de comprendre la réaction d'Egi en mobilisant une conception locale de la musique qui vante la qualité des mélodies longues du passé et qui fait de leurs interprétations actuelles, des ersatz de peu d'intérêt. Pourtant, les choses se compliquent rapidement. Dans la yourte de Hoiga, en effet, la discussion bat son plein. Il n'a pas fallu longtemps à Egi pour glisser des salutations à l'objet de ses préoccupations depuis nos adieux à Mishig. Egi me presse de monter le matériel et de lui faire entendre à nouveau l'enregistrement réalisé chez Mishig. La bande de la cassette défile et arrive en fin de course. Egi me fait signe de la rembobiner et de la jouer une fois encore. Au beau milieu du premier vers, il s'écrie : « C'est là ! », « Juste là... la mélodie prenait autrefois une autre tournure ». Mais lorsque je l'enjoins à être plus précis, il grommelle qu'il ne peut pas mais qu'il y a des endroits dans la mélodie qui ne correspondent pas à l'air qu'il entendait autrefois. Hoiga opine et tente de muser la mélodie qui hante ses souvenirs. Devant ma mine attentive, il abandonne, un sourire gêné barrant son visage.

L'EXCEPTION DARHAD ET LA MUSIQUE DU PEUPLE

Remarquons que, confronté au chant de Mishig et aux sons de l'enregistrement, l'âge d'or des chants longs – dont je n'entendrai d'ailleurs presque plus parler durant le reste de notre voyage musical – n'est plus situé dans les limbes d'un passé lointain mais s'enracine plutôt dans les souvenirs

d'enfance de mes deux compagnons. Par conséquent nous sommes ramenés dans les années 1960, décennie durant laquelle l'identité darhad ainsi que le répertoire de cette « ethnie » se sont solidifiés grâce à l'installation d'un certains nombres de médiations dont certaines joueront un rôle dans la suite de mon compte-rendu. Bruno Latour a donné à la médiation sa formulation canonique : est médiation, toute entité (humaine ou non humaine) qui distord, dévie, transforme un cours d'action (2005 : 39-42). Rajoutons encore que la médiation ne peut être conçue comme une cause mais, par contre, elle met en cause la médiation suivante. En cela, le concept permet de voir les causalités se générer (Hennion 1988). La médiation pointe donc vers des entités mais elle est d'abord, à mon sens, un outil descriptif capable de mettre en forme une réalité en conservant son caractère baroque et ouvert aux contingences tout en étant sensible à la longue durée des processus historiques qui, seuls, sont capables de rendre compte de l'installation des chaînes de médiations et de l'énergie qu'il a fallu et qu'il faut toujours déployer, au quotidien, pour les maintenir en place et les activer. Le terme médiation est certes devenu un « énorme fourre-tout » (Hennion cité dans Floux et Schinz 2003) mais il me semble important de conserver un métalangage qui autorise les approches comparatives entre différents types d'attachement. Disons, pour faire simple, que les médiations rendent compte avec précision de la manière dont sont générés les attachements entre les entités qu'elles façonnent telles que « [...] le corps qui goûte et le goût de l'objet, le collectif qui aime et le répertoire des objets aimés » (Hennion 2004 : 22).

Or, les années 1960 voient l'installation, dans le bassin darhad, de chaînes de médiations dont les effets sont, pour ce qui nous intéresse ici, de deux types : la solidification d'une ethnie darhad et la participation des steppes rurales à un projet d'urbanisme national intimement lié à l'avènement programmé du communisme. En 1965, sort la première monographie qui concerne les darhad. À l'époque, l'ethnologue-auteur du livre, S. Badamhatan, fait partie des nombreux chercheurs (ethnologues, musicologues, folkloristes, linguistes) et autres producteurs du métadiscours (journalistes, collecteurs passionnés de chants, employés du Ministère de la culture, intellectuels locaux⁴) à arpenter les steppes darhad. Il synthétise leur histoire – sujets laïcs du clergé bouddhique de Mongolie, population rejetée derrière la ligne des postes de garde définissant les frontières d'une Mongolie assujettie durant trois siècles à l'empire mandchou de la dynastie des Qing – pour conclure en soulignant qu'à la « victoire socialiste » les Darhad étaient la population la plus arriérée de Mongolie. Il décrit avec la minutie propre à l'ethnologie soviétique, la culture matérielle, les productions culturelles (dont les chants

4 Dans la littérature socialiste, les « intellectuels » des zones rurales sont les médecins, vétérinaires, agronomes, zoologistes, économistes, hydrologistes, professeurs et personnel administratif, soit, en général, toute personne munie d'un diplôme universitaire, supérieur ou acquis après une formation courte dans un domaine spécifique.

bien sûr), la religion des Darhad. H. Tserensodnom (1964) et J. Badraa (1983), deux musicologues mongols, creusent l'analyse des chants darhad et les différencient de plus en plus des répertoires d'autres populations mongoles. Le folkloriste B. Rinchen s'attache quant à lui à faire de ses interlocuteurs les moins éduqués, les « vestiges vivants » des Mongols moyenâgeux dont il retrouve le parler rocailleux dans les accents gutturaux des Darhad. Toutes ces idées percolent dans le bassin grâce au travail des activistes culturels, grâce aux livres de ces grands savants lettrés, grâce aux discours des artistes de passage. Elles sont assimilées non sans fierté par beaucoup de Darhad qui voient les différences qui les séparent des Halha – l'ethnie numériquement et politiquement dominante – reconnues et même glorifiées puisque les journalistes qui commentent la mise en place des coopératives rurales disent d'eux qu'ils franchissent les étapes de l'évolution culturelle avec l'aisance d'un enfant surdoué. Les Darhad sont érigés en modèle, à la fois réceptacle d'une culture du passé – dont le plus communiste des Mongols ne peut s'empêcher de vanter les mérites – et avant-garde dans la marche vers l'avenir radieux promis par le socialisme. Les chants satiriques des Darhad sont portés au pinacle car ils donnent à entendre à qui le veut, le génie populaire de ce peuple décidément plus comme les autres.

D'autre part, dans les années 1950, le gouvernement socialiste mongol lance la deuxième campagne de collectivisation du bétail. Les coopératives deviennent le modèle de l'économie rurale, l'infrastructure qui doit mener à la victoire des relations de production socialistes. Pour mener à bien ce projet, le gouvernement est en demande de levier pour enrôler les éleveurs sur une base volontaire. Le désastre qui avait suivi une première tentative bien trop hâtive de collectivisation du bétail dans les années 1930 est encore dans toutes les mémoires. D'un point de vue culturel, l'action du gouvernement repose sur la promotion de cultures locales que les membres de la coopérative doivent étudier et développer en s'appuyant sur les institutions culturelles. Celles-ci voient le jour dans les centres administratifs de chaque district et comprennent un jardin d'enfants, une école, un centre culturel, une bibliothèque fixe ou ambulante. Le premier objectif de ce maillage dense d'institutions est d'être la courroie de transmission entre l'État et le plus éloigné des éleveurs : personne ne doit avoir l'impression d'être abandonné, il faut continuellement être en contact avec les masses (Dorjsüren 1959 : 3)... Des masses pour la plupart mobiles, rappelons-le, évoluant dans un pays immense qui accuse la plus faible densité démographique du monde. Les livrets dédiés à la formation des activistes culturels – littérature prolifique à l'époque – insistent à loisir sur ces points cruciaux. Chaque individu doit se sentir attiré, doit être enrôlé et devenir un activiste qui, à son tour, séduira de ses discours et de son comportement irréprochable et renforcera ainsi l'assise de la « culture » socialiste dans les zones rurales.

Caroline Humphrey a proposé de différencier les notions d'urbanisme et d'urbanisation. Alors que, dans les études sur le nomadisme d'Asie centrale, l'urbanisation est généralement conçue comme un indicateur qui témoigne du pourcentage de la population vivant dans le centre administratif du district, de la densité de population dans les zones sédentarisées et de la distance qui sépare un centre de district et la ville, elle propose de voir dans l'urbanisme le « réel degré d'intégration des districts ruraux aux villes » (1999 : 200). Ce nouvel indicateur tient compte de données plus subtiles comme la disponibilité des moyens de transports vers la ville, l'approvisionnement en électricité et appareils ménagers ainsi qu'en produits de consommation venant des villes, accessibilité de l'information (journaux, télévisions, livres et publications diverses). En ce sens précis, le caractère urbanistique des zones rurales mongoles se délite aujourd'hui comme nous le verrons dans la suite. Mais dans les années 1960, le centre culturel de chaque district rural (*soyolyn töv* ou *klub*) et sa brigade culturelle se présentent comme la plaque tournante de ce « projet d'urbanisme ». Les clubs se chargent, par exemple, de la promotion de la grande compétition socialiste. Les provinces, les districts, les brigades rivalisent pour dépasser la réalisation de plans chiffrés de production. La musique est bien sûr entraînée dans ce processus. Dans un livre intitulé *Support aux artistes volontaires*, un activiste culturel nommé Tsend écrit : « Les chansons et les mélodies ont la capacité d'émouvoir et de réjouir et, en cela, l'homme les a toujours aimées » (1967 : 48). En une suite de sentences lyriques, Tsend entreprend de lier la chanson et le peuple dans un rapport de symbiose totale :

Les chansons et le peuple vivent de la même vie. Leur destin et leur force sont le destin et la force du peuple. C'est parce que le peuple chante qu'il donne naissance aux chanteurs. [...]. La tradition qui consiste à se réjouir grâce aux chants est une bonne coutume. (*idem* : 47)

En accord avec ces principes – jamais questionnés dans la littérature socialiste ou contemporaine – les activistes culturels utilisent la musique pour rassembler les gens et les divertir lors des événements qu'ils organisent. Au plus la glose socialiste insiste sur la symbiose naturelle entre le chant et le peuple, au plus se multiplient les médiations qui servent à réaliser cette symbiose. Je les liste rapidement : le centre culturel et sa scène, l'organisation de concerts donnés par des amateurs – figures exemplaires choisies parmi les membres de la coopératives pour leur accomplissement personnel –, les compétitions de chants inter-brigades ou inter-districts, les écrits politiques sur le rapport entre la musique, le peuple et les émotions... D'autres médiations intimement connectées à cette chaîne apparaîtront bientôt dans mon compte-rendu. Mais pour l'heure, retenons ceci : les deux chaînes de médiations décrites que l'on peut labelliser *l'exception darhad* (toutes les

médiations qui visent à différencier les Darhad des autres peuples de Mongolie) et *la musique du peuple* (toutes les médiations qui façonnent les rapports entre « peuple » et « musique » et installent les dispositifs qui font exister ces entités « peuple » et « musique ») sont *grosso modo* maintenues aujourd'hui bien qu'elles soient soumises à rude épreuve par le mouvement actuel de dés-urbanisme des steppes rurales. J'y reviendrai.

S'ÉQUIPER POUR MULTIPLIER LE RÉEL ENSEMBLE

Longtemps Hoiga et Egi continuent à discuter ce soir-là. Leur conversation n'a pas pour objectif de me convaincre de quoi que ce soit. Ils parlent entre eux maintenant. Alors que la nuit s'installe, ils réécoutent plusieurs fois le même enregistrement et mettent des mots sur la tension ressentie au moment de notre visite chez Mishig. Dans son célèbre ouvrage *Différence et répétition*, Gilles Deleuze défend l'hypothèse selon laquelle le simulacre de répétition⁵ favorise l'émergence de différences (1969). Cette soirée est un parfait exemple de la pertinence de cette proposition. L'écoute répétée de l'enregistrement donne à entendre de nouvelles « différences qui font la différence » comme disait Bateson (1972). Il ne s'agit plus de « *La steppe de Sharga* », étendard mélodico-identitaire des Darhad, un label si aisément mobilisé dans les discours par lesquels les Darhad se présentent aux étrangers de passage. Chaque occurrence de *La Steppe de Sharga* commence à compter pour elle-même et ce notamment grâce à de petits plis détectés dans la matière sonore. Ces perceptions fines créent un écart entre ce qu'Egi pensait être en droit d'entendre (sans avoir clairement la mélodie de ses vertes années en tête) et la mélodie chantée par Mishig. Ainsi, la qualité de la voix de ce dernier devient, au fur et à mesure des écoutes, la cause de l'insatisfaction ressentie. Ou plus précisément, c'est le manque de force déployée sur certaines inflexions mélodiques qui est incriminé à mesure qu'ils conversent. Hoiga lie ce défaut d'énergie à la forme de la gorge (*hooloi*) de Mishig retrouvant, à la manière d'un Roland Barthes, l'empreinte corporelle du corps du chanteur dans la voix de celui-ci (1999). Cette faiblesse empêche Mishig de s'élever dans les aigus dans la deuxième moitié du premier vers, entraînant le plongeon dans les graves beaucoup trop tôt et l'incapacité de la mélodie à accrocher l'auditeur. Mishig compresse le dernier ornement pour reprendre son souffle et saute l'ultime mélisme. Pour se faire entendre ces plis sonores, Egi et Hoiga s'appuient sur l'imitation de la prestation de Mishig qu'ils interrompent, pour la bonne cause, aux moments sensibles pour ensuite la critiquer. Il me semble qu'ils prennent énormément de plaisir à porter sur les devants de notre scène

⁵ Il est entendu que toute l'œuvre de Deleuze est une affirmation de l'impossibilité de la répétition à l'identique.

perceptuelle ces différences sonores. Ils s'amuse à les connecter à d'autres différences cachées derrière l'écran tendu par la peau du chanteur ou à celles qui naissent de la confrontation de la mélodie que rend l'enregistreur aux bribes des mélodies d'antan dont leurs mémoires sont imprégnées. Ces bribes de mélodies remémorées se mêlent alors aux souvenirs de l'ambiance des compétitions publiques de chants à l'époque de la coopérative et aux anecdotes truculentes relatives à certains de ces concerts (les réminiscences des concerts commençant dès lors à se différencier aussi). Ce qui les absorbe maintenant, c'est précisément cette activité collective consistant à donner vie aux différences à partir de l'enregistrement qui les happe et qui offre les appuis sonores nécessaires pour faire de ces perceptions – si ténues voire inexistantes il y a de cela quelques instants seulement – les causes de la tension ressentie plus tôt par Egi.

Le matériel d'enregistrement a certainement autorisé cette forme d'attention en plaçant « l'objet sonore sous un microscope », comme Bartók le soulignait lors de ses premières collectes de chants folkloriques au début du XX^e siècle (Chanan 2000 : 10). De nombreux chercheurs ont insisté sur les changements induits par la médiation qu'est l'enregistrement. La nature même des sons se trouve modifiée (devenus potentiellement désincarnés, transportables, répétables à l'envie). De nouveaux espaces d'écoute se font jour, de nouveaux styles d'attention se forgent et les usages de la musique se multiplient. Les médiations, chevilles ouvrières des attachements, ne sont pas des intermédiaires neutres. Retenons ici simplement que l'enregistrement offre un appui permettant à mes deux compagnons de route de confronter un amas mémoriel relativement vaporeux aux sonorités répétées d'une mélodie. La nébulosité de leurs souvenirs prend dès lors des contours plus nets alors que se « multiplie le réel » (Hennion dans Floux & Schinz 2003) sonore en se chargeant de fines perceptions différenciées. De plus, cet engagement intime avec le matériel sonore va avoir une conséquence tout à fait étonnante. Egi, aidé par son beau-frère, repense totalement notre feuille de route. Il ne s'agit plus maintenant de me présenter les poètes-chanteurs de la grande tradition des impromptus pour laquelle les Darhad sont réputés à travers le pays. L'impératif de notre mission est d'enregistrer un chant long digne de ce nom. « Tous les Darhad chantent des impromptus. Où que j'aille je pourrai les enregistrer », soulignent-ils. Il n'en est pas de même pour les chants longs. Après quelques atermoiements, ils établissent donc la suite du programme. Nous rencontrerons Davaaji. Sa femme, Otgondalai, connaît la vraie mélodie de *La steppe de Sharga* et, de surcroît, il possède des cassettes enregistrées des concerts au centre culturel d'Ulaan-Uul dans les années 1980. Jouer ces enregistrements permettra de comparer les différentes versions. « Dans les années 1980, la mélodie s'envolait dans les aigus par paliers successifs » déclare Egi après avoir tenté de la chanter en soulignant l'envol progressif par

un geste de la main. Devant ce qu'il juge être l'échec de sa tentative, il éclate de rire et se remet à parler de la magie des concerts d'antan.

À ce moment précis, Egi réinstalle d'autres appuis (les chants longs plutôt que les chants satiriques, Davaaji, sa femme et sa pratique de *La steppe de Sharga*, les cassettes des enregistrements de concert), qu'il pense être plus stables et moins sensibles au passage du temps. Ces appuis-là devraient nous permettre de refaire l'expérience de la mélodie de son enfance.

COMMENT LES MOTS TIENNENT EN BOUCHE

Davaaji est un homme dans la soixantaine, prévenant et amical. Comme sa femme est sortie, il prépare le thé et écoute l'histoire de nos pérégrinations. Lorsqu'il entend Egi parler de cette fausse mélodie, il s'aligne sur l'interprétation de mon guide. De son point de vue également, la mélodie s'est transformée. « Il fut un temps » rappelle-t-il « où toutes les rivières étaient associées à une mélodie. Certaines sont tombées dans l'oubli, d'autres ont changé. Dariimaa [la chanteuse du théâtre provincial] a dernièrement publié un livre sur les chants darhad en y joignant des partitions. La mélodie correcte s'y trouve sans doute ». Par bonheur, j'ai ce livret dans mes bagages et le sors. Davaaji est embarrassé. « Je ne peux pas lire la musique » me dit-il. Je propose de solfier la partition et, après un moment, je me lance. Les deux hommes, d'abord interloqués, éclatent de rire. « C'est vraiment ce qui est noté ? » demandent-ils. Dès 1930, les musiciens et musicologues mongols et russes se sont ingéniés à transcrire les mélodies des chants longs mongols en utilisant le système de notation musicale standard. On peut bien sûr trouver une pulsation dans les mélodies darhad, mais il reste que la division du temps en part égale propre à notre notation musicale est mal adaptée aux chants longs. Le résultat de ma lecture est une mélodie totalement différente de ce à quoi nous nous attendions, même si nous ne savions pas exactement à quoi nous attendre. Seule issue positive de cette performance lamentable, l'attention des deux hommes est maintenant happée par les transcriptions de poèmes du livret. Davaadji le feuillette, s'arrêtant parfois pour lire les paroles des chansons. Dariimaa a remplacé certaines diphtongues des mots halha (le langage officiel de la Mongolie) par des voyelles longues dans l'espoir de faire correspondre le mot écrit et sa réalisation sonore par un locuteur darhad qui s'exprimerait en halha⁶, c'est-à-dire du point de vue des Halha, avec un terrible accent.

Lors de sa lecture, Davaaji s'interrompt souvent pour demander à Egi s'il pense que les Darhad prononcent réellement tel mot de la manière proposée

6 Bien que de nombreux Darhad prétendent qu'il existait un idiome darhad voilà encore une cinquantaine d'années, la seule différence notable – mis à part de très rares mots distincts – qui sépare un locuteur darhad d'un locuteur halha est aujourd'hui l'accent.

dans la transcription. Tous les mots passent avec succès cette épreuve jusqu'au moment où Davaaji entreprend la lecture d'un chant nommé *Les arbres à l'arrière de [la colline] - Zöölön (Zöölöngiin aryn mod)*. Il s'arrête net et répète le premier mot du premier vers « Zöölöngē » (altération darhad du terme Zöölöngiin). L'homme a l'air totalement absorbé dans sa prononciation. Egi, qui l'observe, tente de clore l'affaire en déclarant qu'il s'agit d'une erreur d'édition. « L'éditeur est sans doute un Halha » siffle-t-il. Davaadji opine mais prononce le mot à nouveau en ralentissant sur la voyelle longue « Oui, peut-être, ça peut être une erreur. Mais il est possible que les Darhad vivant sur la rivière Hogrogo [la vallée de provenance de Dariimaa] parlent avec cet accent... Tu devrais aller là-bas », me lance-t-il avant de continuer :

Il y a là un homme nommé Shar-Baatar. Il chantait avec une voix puissante comme notre Baasanjav. Tu sais que lorsque Baasanjav avait une vingtaine d'années, son public devait se boucher les oreilles pour l'écouter [sic]. Shar Baatar m'a dit un jour que les chanteurs darhad pouvaient chanter avec ces voix tonitruantes parce qu'ils utilisent des voyelles spécifiques. Plus ouvertes, des sons qui proviennent du fond de la gorge... Demande-lui... Il sait cela mieux que moi.

Puis Davaadji se met à répéter « zöölöngEE, zöölöngEe, zöölöngE », absorbé, roulant le mot sous la langue, observant la manière dont il se tient en bouche, le goûtant comme dit David Abram (2013 [1996]). Il replace le mot dans la suite sonore du premier vers, le déclame plusieurs fois et tranche enfin : « non...ça ne sonne pas comme ça ! L'éditeur s'est trompé ».

LE GRAIN DES VOIX DARHAD OU LA SOLIDIFICATION HISTORIQUE DE L'ÉVANESCENT

Il existe aujourd'hui plus d'une dizaine de recueils de chants darhad édités au niveau national. Plusieurs datent de la période socialiste mais le travail d'édition continue à l'échelon régional comme le montre le livret de Dariimaa qui apparaît ici. Au-delà de ces recueils – fruits du travail de musiciens professionnels ou de Darhad passionnés – on peut presque dire que tous les Darhad sont des collecteurs amateurs. Le script de la scène décrite ici s'est répété mainte fois durant mes recherches. Pour répondre à une de mes questions, un interlocuteur sortait un carnet que les Mongols appellent *temdegleliin devter*, sorte de carnet intime dans lequel on note tant les comptes d'une transaction marchande qu'un proverbe entendu ici ou là, une chanson, la pensée du jour, le récit d'un événement. Le *temdegleliin devter* servant aussi parfois d'agenda ou d'aide-mémoire. Au gré de mes enquêtes, ces carnets ont souvent été exhumés d'un coffre où ils gisaient entourés de documents officiels et de coupures de journaux. On m'y faisait, par exemple, lire le poème d'une version d'un chant que je ne connaissais pas. Et bien sûr, l'on insistait

sur la prononciation darhad du mot. Cette pratique d'écriture et cette attention au chant de la langue darhad ne sont pas venues d'elles-mêmes dans le bassin darhad. Elles ont été promues par les activistes du club dès la fin des années 1950 et ceci principalement pour renforcer la conscience socialiste, l'éthique du dépassement de soi et l'idée de l'existence d'une culture darhad. Les carnets écrits à l'époque socialiste contiennent régulièrement des esquisses d'auto-analyse qui mettent en scène la victoire de la mentalité socialiste dans ce combat interne qui, en chaque homme, l'oppose aux vestiges d'une pensée bourgeoise. Ce qui différencie ces écrits du journal intime est qu'en certaines occasions ils étaient lus publiquement aux soirées politico-festives du centre culturel.

On peut se demander pourquoi les gens ont pris l'habitude d'y noter les chants darhad. Répondre à cette interrogation, nous amènera à nouveau dans le sillage des deux chaînes de médiations décrites plus haut et les prolongera de quelques maillons supplémentaires en montrant, une nouvelle fois, toute l'énergie que la mise en place de ces médiations a coûté et ce qu'il en coûte encore aujourd'hui de les mettre en cause. Lorsqu'au début des années 1960, le gouvernement stimule l'exploration des cultures locales, les brigades culturelles ont pour rôle d'initier des réseaux de « correspondants locaux » (*survaljlagch*) qui peuvent être des éleveurs ou des étudiants ou encore des intellectuels locaux. Ils se chargent de collecter du matériel. S'il s'agit de fonder un « Cabinet d'étude du terroir », par exemple, les correspondants amassent artefacts et écrits anciens, œufs de dinosaures (dans les régions du désert de Gobi), pierres, plantes, ou encore transcrivent-ils des légendes et autres éléments de la littérature orale. Les correspondants envoient ensuite leurs découvertes au centre du district ou à la capitale de province. Dans le bassin darhad se développe, à partir du club de Rinchinlhümbe, un important réseau de correspondants dont l'objectif est la collecte des chants darhad. Aömör, le premier directeur du club avait établi, dans ces mêmes années, une liste des mélodies et des paroles de chants darhad et demandait à ses correspondants d'en traquer les variations superficielles ou profondes. Cette méthode de collecte basée sur l'établissement d'un original a très clairement participé à façonner les contours du répertoire autour de l'idée de variations sur un modèle. Or, ces nombreuses versions des impromptus darhad compilées et éditées à Ulaanbaatar remportent un succès dans les milieux littéraires de l'époque. Elles sont aussi éditées dans les revues culturelles et même dans la presse quotidienne.

À la même époque, cependant, une autre préoccupation hante bien des esprits dans le bassin darhad. J'en retrouve les traces dans les rapports des débats du comité artistique du club. Pour tous les correspondants, la beauté des chants darhad émane de la causticité et des caractères spontané et ingénieux des poèmes, certes, mais aussi de la sonorité de l'accent chantant des Darhad. Ceux-ci ne parlent pas comme les Halha ! Alors que les Halha

émettent les voyelles longues « üü » et « uu », par exemple, les Darhad, quant à eux, prononcent « oo » et « öö ». Il en est de même de certaines diphtongues ou de certaines consonnes qui ne sont pas prononcées comme le `erait un Halha. Ce qui me semble une discussion sans véritable intérêt occupe des pages entières de rapports et montre le caractère brûlant du débat sur la phonologie darhad à la `in des années 1960. Il existe de nombreuses raisons à ces disputes phonologiques mais deux d'entre elles valent la peine d'être mentionnées ici. Le principe essentiel lorsqu'il s'agit d'appliquer le réalisme socialiste à la musique souligne que la `orme et la dynamique propres à chaque musique régionale trouvent leur `ondement dans la spéci`icité des accents et de la dynamique phonatoire du parler local. Pour les Mongols en général, ce principe est d'une importance immense. Dans l'intelligentsia culturelle de la capitale se développe l'idée que personne, excepté un Mongol, ne peut composer un chant mongol, puisque personne, excepté un Mongol, ne peut parler mongol comme un Mongol. Le vernis de l'internationale soviétique n'a jamais vraiment figé le nationalisme rampant dans les plus hautes instances politiques. On comprend que les problèmes de phonologie soient cruciaux dans un pays qui vit mal, au moins sous certaines dimensions, la place exigüe et teintée d'archaïsme que la glose soviétique donne à sa « culture » dans le grand patchwork culturel des nationalités.

Mais pourquoi les Darhad tiennent-ils tant à posséder leur phonologie propre ? Au plus les poèmes darhad (dans leur `orme écrite) connaissent le succès à l'échelon national, au plus les lecteurs de ces revues culturelles distribuées partout en Mongolie lisent les poèmes. Pourtant, sans connaître la prononciation correcte, ces lecteurs `ont sonner les vers comme du halha. En réaction à ce processus, le comité artistique du centre culturel de Rinchinlhümbe demande à ses correspondants de collecter les chants en utilisant un système de substitution pour les voyelles longues et diphtongues ainsi que pour certaines consonnes mais il autorise les correspondants à trouver d'autres substitutions pour que l'écrit colle autant que `aire se peut à l'accent du parler de chaque brigade de la coopérative. Car dans le bassin darhad, chaque vallée a son accent propre. Ainsi, les systèmes de substitution se multiplient et l'attention des activistes se concentre sur la phonétique des Darhad de chaque vallée. Tant et si bien que lorsque le `ameux musicologue J. Badraa visite le bassin en 1974, les membres de la brigade culturelle du club d'Ulaan-Uul (le district voisin de Rinchinlhümbe) lui demandent d'utiliser dans le livre qu'il projette d'écrire un système de substitution éminemment complexe avec, par exemple, des signes diacritiques notés en dessous des consonnes labiales et vélaires. Considérant le volume de personnes impliquées dans les réseaux de correspondants, considérant que tous les auteurs de carnets intimes collectaient des chants, se rendant sensibles à la musicalité des accents locaux, il est raisonnable de penser que l'écoute du répertoire darhad

fut, à partir de cette époque, façonnée par cette attention sourcilleuse aux accents des parlers locaux.

Il serait naïf de penser que cette forme particulière d'accès à la musicalité des mots disparaîtrait avec l'effondrement du régime en 1991. Ce serait penser que l'État socialiste était une super-médiation dont l'action était intégrée et homogène. En réalité, la différence entre Halha et Darhad que les politiques culturelles ont porté au pinacle et fait exister n'a pas besoin de l'État socialiste pour persister à condition de trouver des sources d'énergie ailleurs. Or, ces sources sont nombreuses. L'une des plus riches est le mécontentement des Darhad de voir leur steppe redevenir ce « trou dans la taïga » (Pedersen 2002), cette zone arriérée perdue et difficile d'accès, réalité entraînée par le mouvement de dés-urbanisme des steppes imputé au Halha qui gouverne le pays aujourd'hui. Jugez plutôt : l'électricité n'arrive plus que par intermittence dans les centres de district, les routes ne sont plus entretenues, les journaux mettent des jours à atteindre le bassin, les chanteurs darhad ne sont plus invités sur les scènes des théâtres d'Ulaanbaatar. La nostalgie de l'époque socialiste envahit les vallées darhad (Legrain 2007). Et puis, un ensemble de médiations plus diffuses lestent continuellement la différence entre Halha et Darhad : le sourire des Halha en entendant l'accent chantant des Darhad sur le marché du chef-lieu de la province, la peur des Halha lorsque l'on parle des chamanes darhad ou de la capacité des Darhad à maudire. Les Darhad sont Darhad et on leur fait savoir. Ils peuvent éventuellement le cacher (si être Darhad est porté comme un stigmate) mais en ouvrant la bouche, ils dévoileront leur appartenance.

LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT : DE LA MÉTAPHORE DU CONTENANT À CELLE DES CHAINES DE MÉDIATIONS

La manière dont le débat sur la phonologie Darhad s'invite dans notre mission montre bien comment les chaînes de médiations jouent sur différentes échelles temporelles et spatiales. D'un jeu dialogique autour de la phonétique darhad et halha qui dure depuis un demi-siècle, et qui a comme cadre spatial l'espace immense séparant le bassin de la capitale, on aboutit à l'espace clos d'une yourte et à la description de l'expérience d'un homme qui goûte les mots, les tient en bouche le plus longtemps possible avant de lâcher son verdict. Cette expérience est celle d'une double réduction (Hennion 2007 : 100) : l'entièreté du répertoire darhad semble se concentrer pour l'heure dans la prononciation d'une voyelle longue alors que dans le même mouvement, toute la personne de Davaadji est devenue cette bouche occupée à rouler un mot pour tenter de le faire sonner comme ce qu'il pense être l'accent d'un locuteur lambda de la vallée voisine. Davaadji est lui-même un Darhad. Il devrait faire la différence facilement entre une erreur d'édition et

un accent darhad. Mais ce qui rend ces différences de voyelles si attachantes c'est bien qu'elles renvoient à différents accents et, plus loin, à différentes manières d'être Darhad parmi les Darhad.

Dire que la longue temporalité de l'histoire socialiste offre un cadre aux quelques secondes qui suffisent à Davaaji pour disqualifier la transcription, équivaut à gommer un peu vite toutes les médiations qui mènent au point de contact entre les sons du langage et le corps d'un homme qui tente de reconnecter corporellement ce qui fut séparé par l'écrit. Ce serait aussi oublier l'énergie dépensée pour que les médiations s'agencent et s'entre-activent. En serions-nous là, à nous demander ensemble si les Darhad de Hogrogo disent *zöölöngee* ou *zöölöngiin* si Mishig n'avait pas chanté une mélodie qui a perturbé Egi, si mon matériel d'enregistrement n'avait pas permis la réitération du chant de Mishig, si les souvenirs d'Egi et de son beau-frère n'avaient pas été si nébuleux, si leur conversation ne les avait pas transportés de plaisir, si leur geste de la main lorsqu'ils me décrivaient une mélodie qui monte par palier avait suffi à réactiver leurs souvenirs, si Egi avait pensé que l'ancienne mélodie demeurerait introuvable et avait maintenu notre feuille de route initiale, si le campement de Davaaji n'avait pas été si proche de notre route, si la notation musicale n'était pas lacunaire, si je n'avais pas transporté avec moi le livre Dariimaa, si les Mongols n'écrivaient pas de carnet intime, si Davaajii avait retrouvé les cassettes du concert du club, si, si, si... « Il y a un carrefour dans chaque instant » écrit le poète Tomas Tranströmer (2004 : 46). C'est la force de la médiation que de ne pas transformer ces carrefours en autoroute. C'est aussi sa faiblesse. Car où arrêter le déploiement de ces chaînes immenses ? La chaîne se brise, à mon sens, lorsqu'il n'y a aucune trace de l'activation d'une médiation par une autre, ni pour nos interlocuteurs, ni pour l'observateur. Ainsi, chaque instant est façonné et convoque de nombreuses médiations mais pas l'entièreté du monde. D'un autre côté, la dissémination de certaines médiations est tellement dense que le passage par certains carrefours s'avère incontournable. C'est le cas des carnets de notes dont les transcriptions cristallisent les débats phonologiques. C'est ce qui explique que mon terrain a été émaillé de ces scènes de lecture à voix hautes.

L'important, je pense, est d'être sorti de la métaphore du cadre lorsque nous décrivons l'agencement des échelles temporelles. Le passé n'est pas ce qui encadre le présent. Si le passé s'invite dans le présent, c'est que certaines médiations humaines et non humaines sont maintenues et mises en chaîne. Latour, pour définir ces chaînes que forment les attachements, tente une métaphore chimique : « C'est comme si l'on suivait maintenant des longues chaînes de polymères [ou H = humain et NH = non-humain] : NH-H-NH-NH-H-H-NH [...] dans lesquelles on pourrait reconnaître parfois des segments qui ressemblent davantage à des « relations sociales » (H-H), d'autres qui ressemblent d'avantage à des agrégats d'« objets » (NH-NH) [...] » (2012 : 423). Ce qui se passe en d'autres lieux ou en d'autres temps peut peser dans

nos manières de nous attacher mais il faut que ce « ça » rejoigne une chaîne de médiations qui le transporte jusque dans l'expérience présente.

ÉPILOGUE : RENONCER

La suite de notre mission mériterait de figurer dans cet article. Les cassettes des anciens concerts restèrent introuvables. À son retour, la femme de Davaaji chanta *La steppe de Sharga* sur une mélodie assez différente de celle de Mishig. Egi en tira la certitude que nous nous rapprochions du but et lorsque, le lendemain, Shar-Baatar interpréta pour nous l'ultime version de la mélodie, mon guide eut la joie d'avoir frôlé le Graal. Grande fut aussi sa déception de ne pas pouvoir le saisir. Rentré au village, il me confia deux bandes de l'ancien magnétophone de son père, collecteur passionné, me certifiant qu'il avait dû enregistrer le chant long le plus réputé des Darhad. Il en avait l'intime conviction. Je ramenai les bandes à la capitale et filai à la télévision nationale où travaillait un ami. La première bande se brisa alors que nous la rembobinions. Sur la seconde, je trouvai un album sonore de famille.... Le père appelait ses enfants à tour de rôle et enregistrerait leur chant. Vint le tour d'une voix juvénile que le père présenta comme celle d'Egi. Je revins six mois plus tard chez les Darhad et donnai une copie de la bande à Egi. « *La steppe de Sharga* devait figurer sur la bande brisée » regretta-t-il. Mais je lus l'émotion sur son visage lorsque, à l'écoute de la bande, la voix de son père s'éleva dans la cabane. *La steppe de Sharga* était loin à présent. Un autre point de contact se faisait jour. J'entendis les premiers sanglots de celui qui avait été mon compagnon de route et un véritable co-chercheur. Je ne lui fis pas l'affront de me retourner. La porte se referma en grinçant.

Les étapes de notre mission de collecte se gravèrent dans mon esprit. Aidé de mes notes j'écrivis cet article. Le monde continue de s'écrire...

BIBLIOGRAPHIE

David ABRAM, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2013 [1996].

S. BADAMHATAN, *Hövsgöliin Darhad yastan (La minorité darhad de Hövsgöl)*, Ulaanbaatar, Édition de l'Académie des Sciences, 1965.

J. BADRAA, « Darhad duuny tuhai (À propos des chants darhad) », article non publié remis à l'auteur par le professeur Ž. BOLDBAATAR de l'Institut d'histoire de l'Université nationale de Mongolie, 1983.

Roland BARTHES, *Le grain de la voix. Entretiens (1982-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Gregory BATESON, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972.

Michael CHANAN, *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, London/ New York, Verso, 2000.

B. DARIIMAA, *Ongon Tsoitson hangai (Le hangai d'Ongon Tsoitson)*, Mörön, Éditions de la lettre d'argent, 2002.

Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, col. Épiméthée, 1969.

Yo. DORJSÜREN, *Soyol-geegerliin ajiltan nart tuslamj* (Aide aux travailleurs de la culture et de l'éducation), Ulaanbaatar, Maison d'éditions d'État, 1959.

Pierre FLOUX & Olivier SCHINZ, « 'Engager son propre goût', entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion », *ethnographies.org*, Numéro 3 – avril 2003 [en ligne] (consulté le 9 octobre 2008). URL : <http://www.ethnographie.org/2003:Floux,Schinz.html>

Antoine HENNION, *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 1988.

Antoine HENNION, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 85, 2004, pp. 10-24.

Antoine HENNION, « Those things that hold us together. Taste and sociology », *Cultural Sociology*, vol.1/1, 2007, pp. 97-114.

Antoine HENNION, « Vous avez dit attachements ? ... », in Madeleine AKRICH, Yannick BARTHE, Fabien MUNIESA & Philippe MUSTAR (dir.), *Mélanges offerts à Michel Callon*, Paris, Presses de l'École des Mines, 2010.

Caroline HUMPHREY & David SNEATH, *The End of Nomadism? Society, State and the Environment in Inner Asia*, Durham, Duke University Press, 1999.

William JAMES, *La signification de la vérité*, Lausanne, Antipodes, 1998 ([1909]).

William JAMES, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

Bruno LATOUR et William JAMES, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Laurent LEGRAIN, « Au bon vieux temps de la coopérative. À propos de la nostalgie dans un district rural de la Mongolie contemporaine », *Civilisations*, LVI(1-2), 2007, pp. 103-120.

Laurent LEGRAIN, « Confrontation on the Ivd River or How Does Music Act in Social Life », *Inner Asia*, 2009, pp. 281-304.

Laurent LEGRAIN, *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie*, Paris, EPHE, Collection Nord-Asie, Vol.4, 2014.

Pedersen MORTEN, *In the Hollow of the Taïga. Landscape, Prominence and Humour among the Shishged Darxads of Northern Mongolia*, Cambridge, Thèse de doctorat, 2002.

Thomas TRANSTRÖMER, *Baltiques. Œuvres complètes* (traduit du suédois et préfacé par Jacques Outin), Paris, Poésie/Gallimard, 2004.

N. TSEND, *Sain duryn saihandad tuslamj* (Aide aux artistes volontaires), Ulaanbaatar, Cellule directrice des publications d'État, 1967.

H. TSERENSODNOM, *Darhad ardyn duuny urlagiin tuhai товчлон* (Précis sur l'art de la chanson populaire darhad), Ulaanbaatar, Cabinet des œuvres populaires du Ministère de la Culture de la République populaire de Mongolie, 1964.

RÉSUMÉ : Cet article retrace les tribulations d'un homme dans les lointaines steppes darhad au nord de la Mongolie. Confronté à la difficulté de retrouver les accents du répertoire darhad dans les mélodies des chanteurs qu'il me présente, il se voit contraint de délaissé le langage conventionnel qui décrit ce répertoire et de confronter ses souvenirs de jeunesse au matériel sonore que nous enregistrons. Dans la foulée, il laisse apparaître toutes les médiations qui l'attachent à la musique révélant ainsi ce qu'elles doivent à l'histoire de l'urbanisation des steppes mongoles (1956-1990) et l'énergie nécessaire pour les faire agir aujourd'hui.

MOTS-CLÉS : Mongolie, musique et chant, répertoire darhad, attachement, médiations, dés-urbanisme, perception, enregistrement, politiques culturelles socialistes.