

www.reseau-asie.com

**Enseignants, Chercheurs, Experts sur l'Asie et le Pacifique /
Scholars, Professors and Experts on Asia and Pacific**

Communication

**Chants longs, rivière et mémoire
/
Long songs, river and memory**

Laurent LEGRAIN
Université Libre de Bruxelles

Journée d'étude « Perceptions esthétiques en contexte mongol »

IESR, 14 rue Ernest Cresson 75014 Paris

20 octobre 2007

dans le cadre du :

3^{ème} Congrès du Réseau Asie - IMASIE / 3rd Congress of Réseau Asie - IMASIE

26-27-28 sept. 2007, Paris, France

Thématique 6 / Theme 6 : Espaces, rituels, sociétés / Spaces, rites, societies

Journée d'étude : « Perceptions esthétiques en contexte mongol »

© 2007 – Laurent LEGRAIN

- Protection des documents / All rights reserved

Les utilisateurs du site : <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.

The users of the website : <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

- Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors.

Chants longs, rivière et mémoire

Laurent Legrain, chercheur et assistant au Centre d'Anthropologie Culturelle. Université Libre de Bruxelles.

Introduction

La réflexion qui suivra naît d'un étonnement. Celui de trouver liés, dans le discours de mes interlocuteurs, deux « objets » radicalement différents : les mélodies longues et les rivières. Ce lien est-il arbitraire ? S'il ne l'est pas – et tel est mon intuition – alors la question de son historicité, de sa pertinence et de son sens se pose avec une acuité d'autant plus forte que tout le vocabulaire descriptif du chant long est basé sur le rapprochement du contour de la mélodie et du relief du paysage.

Si comme le pense Wittgenstein, les comparaisons, les métaphores, les rapprochements jouent un grand rôle dans l'appréciation esthétique ([20], p.15-78), encore faut-il comprendre pourquoi et comment les gens trouvent des ponts entre deux objets si différents et pourquoi et comment ces ponts deviennent parties prenantes de leur appréciation musicale? Je soutiendrai qu'en s'intéressant à ce lien mélodie/rivière, il est possible d'en savoir plus sur la manière dont les darkhad écoutent, apprécient et utilisent les chants longs dans le contexte social et historique qui est le leur actuellement.

I- L'incitation mélodiqueⁱ

En Mongolie, le premier élément qui frappe en investiguant les voies de la composition des mélodies ou de l'inspiration musicale en général, c'est la prégnance de l'influence des paysages de la contrée natale (*nutag*) – et surtout des lignes de faîtes qui découpent l'horizon – sur les formes musicales « longues » et « courtes »ⁱⁱ et sur le besoin impérieux de chanter.

« En contemplant une contrée si plaisante, la mélodie vient d'un coup à l'esprit » (*lim saihan nutag harahdaa, hün erhgüi duuldag. Ayan setgeld garch irdeg*) : Cette affirmation fait figure de lieu commun. Les spectateurs, en écoutant un chant long, doivent pouvoir se dire : « Quel belle (ou bonne) chose ! Oui c'est vrai, c'est une contrée exactement comme ça » (*Ee yamar saihan yom ve ? Neree ch tiim l nutag daa*) ([4], p.51). Pourtant dans ce genre d'évocation du *nutag*, la rivière dans sa matérialité – l'eau qui coule, les lacis paresseux dans la steppe plate, les bords fangeux des cours d'eau – est un élément parmi d'autres et ne peut prétendre à aucun caractère saillant. Les montagnes ou plus généralement le relief sont bien plus présents dans le vocabulaire de la description musicale. Un livre récent relate l'entretien entre un chanteur renommé de la Mongolie socialiste, Jigzavyn Dorjdagva et Jamtsyn Badraa, figure de proue de la musicologie mongole (décédé en 1993). Le vocabulaire descriptif du contour mélodique des formes longues est entièrement emprunté au vocabulaire descriptif de la montagne : montagne (*uul*), colline (*uhaa*), sommet, cime (*oroï*), en relief, saillant (*tovgor*), crête (*hyar*). Prégnance qui se retrouve dans les dires de nombre de mes interlocuteurs. Le relief d'un lieu sert à expliquer les contours mélodiques des formes musicales d'une région. Les environnements escarpés, au relief prononcés stimule la composition de chants où les grands sauts s'intervalles se succéderont rapidement. Au contraire, les mélodies suscitées au contact des larges steppes s'étireront sur des intervalles plus restreints et les grands sauts ne seront que peu présents ([18], p.105-107).

Ces différentes illustrations montrent qu'en Mongolie, la composition des formes musicales courtes et longues, est comme le disait Alfred Gell ([6], p.28) « [...] une inversion exacte de la relation à laquelle nous pensons normalement » et dans laquelle l'intention de l'artiste (du chanteur) et sa maîtrise technique transforme l' « index », c'est à dire « la chose physique, visible »ⁱⁱⁱ ([6], p.13) et lui donne sa forme définitive. Dans les évocations mongoles de

l'influence du nutag sur la musique, l'entité qui au final sera représentée^{iv} – la contrée natale – incite l'artiste, allant même jusqu'à agir contre son gré, à composer ou du moins à chanter en l'adaptant aux caractéristiques du lieu, un chant qu'il connaît et apprécie. Le contour mélodique produit de la sorte devient un index, capable d'évoquer la relation d'emprise qui s'instaure entre le chanteur et son environnement. Cependant l'enveloppement par la théorie Gellienne de la situation mongole a ses limites. En effet pour Gell, l'agent social « qui est regardé comme l'initiateur d'une séquence causale d'un type particulier » ([6], p. 16) est supposé posséder une forme ou une autre d'intentionnalité. Ce serait le cas par exemple si mes interlocuteurs m'expliquaient que les « esprits maîtres des lieux » (*gazryn ezed*) qui se confondent souvent avec les caractéristiques physiques des paysages mongols les poussaient à chanter. Mais ils ne le font jamais^v. M'appuyant sur les travaux de Caroline Humphrey ([8], p. 141 puis 142-143), je suis enclin à penser qu'il ne faut pas chercher dans l'action de l'environnement sur le chanteur une sorte d'intentionnalité de type humaine comparable à celle que nous pouvons mettre en œuvre lorsque nous sommes tenté d'agir sur le court des événements (c'est bien le type d'intentionnalité dont parle Gell). Ce qu'Humphrey montre de manière convaincante c'est que toutes les entités absorbés dans le paysage sont « [...] créditées de leur propres formes habituelles d'être au monde » ([8], p.141). Dans les occurrences discursives citées plus haut, mes interlocuteurs attribuent sans doute au nutag pris dans sa globalité « une idée vague d'énergie » ([8], p.141) plutôt qu'une intentionnalité de type humaine.

Mais la question première reste entière. Pourquoi mes interlocuteurs darkhad parlent de leur répertoire de chants longs comme des émanations mélodiques des rivières qui arrosent les vallées de leur pays ?

II- Le mouvement

Il existe une deuxième qualité à laquelle est constamment lié le chant long : le mouvement. Plus difficile à circonscrire en situation d'interview, elle est omniprésente dans les commentaires et remarques en situation d'apprentissage. Dorjdagva se souvient des commentaires de son professeur Dugarjav (1893-1946), figure emblématique du chant long qui vécut les deux révolutions de la Mongolie du XXe siècle, et assura le passage et la perpétuation du style musical de la période prérévolutionnaire à la Mongolie socialiste.

A ses élèves en proie à des séquences de chant difficiles, celui-ci évoquait l'allure de bon chevaux : « Mon enfant, pense à un bon cheval, pense à un bon cheval ! » (*Hüü miin', saihan mor' bod, saihan mor' bod*) ([4], p.50). Dugarjav comparait encore les incessants contournements des notes de mélodies que les chanteurs déploient avec beaucoup d'ingéniosité au plaisir de la contemplation du vol zigzaguant des oiseaux dans le ciel : « Les oiseaux le font. Ils vont en haut, en bas, planent de côté avant de revenir, contournent et galopent. C'est comme cela qu'ils m'apparaissent » (*Shuvuu tegdeg shüü dee. Neg deeshee bolood, neg doshoo bolood I tegee I hajuu, tiishee halial, ergehdee I toirch dayalj davhiad I ingeed I baigaad haragddag shüü dee*) ([4], p.38).

Les métaphores exprimant le mouvement ne se basent pas uniquement sur des comparaisons générales ancrées dans les allures des animaux valorisés bien que ces dernières soient d'un emploi courant et je pourrai multiplier les exemples où le dynamisme du chant est associé au galop (*davhih*) où au trot des chevaux (*shogshoh*). Mais il m'apparaît plus crucial de montrer que la musique est évoquée comme un mouvement à chacune de ces étapes : de la respiration au déplacement des organes de la phonation, de la déambulation dans les lignes mélodiques à la danse des mains du musicien sur le manche de l'instrument. Bien sûr le terme le plus général exprimant le mouvement, *hödölgöön*, n'est pas à chaque fois utilisé. Le plus généralement ce sont des « cas » grammaticaux qui évoquent le déplacement :

Ainsi lorsque Dorjdagva évoque les deux types de respiration possible dans le chant long – la respiration visible (*il*) et cachée (*nuuts*) – décrit-il le processus de l'inspiration en ces termes :

« Lorsque tu prends cette respiration, tu inspires fort et tu envoies l'air **vers** le creux de l'estomac » (*Ene am'sgaa avahdaa ih tom sorj ayülhai rüügaa higeed*).

Un écolier de Mörön, fier des quelques accords de guitare qu'il enchaînait, me dit un jour : « ma main bouge et je vais vers l'autre note » : *garaa hödöldöd, nögöö öngö rüü ornoo*. Cet exemple me semble particulièrement illustratif. Le verbe utilisé est « entrer » (*oroh*) qui est en général utilisé avec un locatif (d ou t) à rajouter au nom déterminé. Ici c'est « rüü » une unité directionnelle spécialisée dans l'indication d'un mouvement » ([15], p.190) que lui a préféré ce jeune homme. L'idée qui semble compter le plus est donc celle des mouvements dont la succession esquisse le contour mélodique d'un chant plutôt que l'idée de prendre ou d'attrapper une note (*öngö avah*).

Une dernière série d'exemples montrera la grande conscience et la préoccupation des instructeurs et des chanteurs à donner un point d'origine au mouvement de l'air, aux sons qu'ils produisent. En lisant les manuels d'apprentissage ou en écoutant les conseils donnés à leurs élèves par des chanteurs confirmés, je fus souvent frappé par le nombre et le détail des références aux organes de la phonation ou de la respiration : la gorge (*hooloi*), le pharynx (*bagalzüür*), la pomme d'Adam (*tövönhöö*), le creux de l'estomac (*ayülhai*), la cage thoracique (*henhertseg*). Ces termes, affublés d'un ablatif, permettent aux commentateurs de situer les différents points d'origine des mouvements impliqués dans le chant^{vi} : à partir de la gorge (*hooloi-g-oos*), à partir de la cage thoracique (*henhertseg-ees*).

Le mouvement, le déplacement est donc une caractéristique extrêmement saillante du chant et particulièrement peut-être du chant long. Les chanteurs, les pédagogues mais aussi les auditeurs aiment décrire le dynamisme d'un chant en usant d'une palette d'astuces langagière – un vocabulaire riche, des procédés grammaticaux, des rapprochements sémantiques (voir infra) – qui toutes, évoquent le mouvement. Or, comme l'a démontré Caroline Humphrey dans son chapitre consacré aux perceptions des ontologies naturelles des mongols Daur, ce caractère de mouvance, de déplacement, voire de voyage est également l'aspect le plus saillant des rivières :

« The most salient aspect of rivers [...] had to do with their wateriness and flow. Rivers in this sense were road or ways. The word for river (*mör*) is the same as that for animal tracks, as though, looking from a height, one could in both cases see traces of journeys across the earth » ([10], 93 voir aussi 76-118).

Faire un voyage ou être en voyage se dit en mongol « *ayalah* », ce qui est également le terme utilisé pour chanter ou fredonner. Cependant cette boucle linguistique n'est pas suffisante. Deux objections possibles sont à prendre en considération.

1) le rapprochement sémantique des verbes « voyager » et « fredonner » ne prouve rien en soi, si ce n'est que la langue mongole souligne une association forte entre le fait de voyager et le fait de chanter. Celui qui s'est déjà déplacé en Mongolie peut en témoigner et j'adhère moi-même à cette objection. Pourtant, elle ne va pas à l'encontre du raisonnement tenu jusqu'ici. Elle limite simplement la portée explicative du rapprochement sémantique. La deuxième objection est plus cruciale et je vais m'atteler à y répondre dans la section suivante :

2) Le « mouvement » est un trait qui n'est pas seulement saillant dans les objets physiques « rivière » et « mélodie longue ». Le mouvement du bétail, les allures des animaux de monte sont d'autres « objets physiques » qui peuvent légitimement prétendre à la saillance perceptuelle du même trait. Le vent en est un autre. A lire cette objection, on peut penser que la question de départ reste entière : Pourquoi les objets « rivière » et « mélodie » se trouvent-ils irrémédiablement liés dans le discours de mes interlocuteurs darkhad et pourquoi n'ont-ils pas pris le pli de lier, par exemple, « chant » et « vent »^{vii}?

Répondre à cette question nécessite l'approche d'autres questions : Comment et en quelles occasions lient-ils les rivières et les chants et comment s'engagent-ils ([4], p.57) dans l'écoute d'un chant long?

III- Les darkhad et leurs chants longs

Comme Christopher Kaplonski ([13], p.177) le soulignait, dans l'intense travail actuel de construction d'une identité mongole que les politiques s'efforcent de faire coïncider avec les frontières nationales du pays, les darkhad sont un groupe ethnique qui conserve un haut degré d'altérité. Réfugiés derrière les contreforts des montagnes qui encerclent les hautes steppes distantes où ils ont élu domicile, craints et adulés pour leurs pratiques chamaniques vivaces ([15]), moqués pour leur drôle d'accent chantant, la presse de la Mongolie moderne leur offre une couverture médiatique de premier choix.

Le réseau hydraulique de leur territoire forme un labyrinthe de ruisseaux, de lacs et de rivières de toutes tailles et pour mes interlocuteurs les choses sont claires : il fut un temps où à chaque rivière de moyenne importance correspondait la mélodie d'un chant long. « A cette époque toutes les rivières étaient pourvues d'une mélodie longue » (*Ter ued tchiin büh gol urtyn ayatai*). Cette phrase, beaucoup de mes interlocuteurs ne se lassaient pas de me la répéter. Et si les darkhad n'ont aujourd'hui plus guère que quelques chants longs, la raison doit être trouvée, pensent-ils, dans la mise en œuvre des politiques culturelles socialistes qui les ont lentement forcés à intégrer les comportements, la culture et la langue des khalkha, ethnie largement majoritaire^{viii}. Ainsi, peu à peu, la plupart des mélodies auraient disparues. Ce tableau de correspondance rivière/mélodie longue soulève une question d'importance. Pourquoi les musicologues et ethnologues de passage dans la cuvette darkhad n'en ont-ils jamais parlé ? Tserensodnom ([19]), Badamhatan ([2]) ou Badraa ([3]) en menant leur enquête dans les années soixante et septante auraient dû selon toute vraisemblance retrouver les éléments de ce système de correspondance dans un meilleur état que celui sur lequel je tombe dans les années nonante. Or que disent-ils ? Tserensodnom ([19], p.4) écrit qu'il est difficile de trouver des chants longs chez ceux qui ont moins de cinquante ans, Badamhatan reste silencieux sur ce point et Badraa ([3], p.3) explique que le succès dont jouissent les formes courtes darkhad dans les circuits de la culture socialiste mène à un abandon progressif des formes longues. Tous parlent donc en faveur d'une lente érosion de la pratique des formes longues mais aucun d'entre eux d'un tableau de correspondance rivière/mélodie.

Aujourd'hui l'envie de chanter des chants longs n'est plus réellement ressentie par les générations montantes. Ce sont les aînés de plus de cinquante ans qui les chantent encore parfois aux mariages ou aux fiançailles, aux cérémonies de première coupe de cheveux des jeunes enfants. On peut aussi les entendre chanter par les professeurs de chant ou les artistes professionnels dans les centres culturels des districts ou sur la scène du théâtre provincial de Mörön, capitale de la province de Hövsgöl où vivent les darkhad. Plus rarement, on les entend au détour d'une steppe, au loin, lorsqu'un éleveur rassemble son troupeau dans le crépuscule ou lorsqu'un petit groupe de cavaliers voyage dans la steppe. Mais l'immense majorité du temps les darkhad préfèrent chanter des formes courtes, des chants moqueurs (*shog duu*) ou des chants d'auteurs (*zohioliin duu*) à la mode dans la lointaine capitale.

Récemment Darimaa, chanteuse professionnelle du théâtre de Mörön, a composé de nouveaux chants longs. Mais, même si celle-ci jouit d'une énorme popularité en pays darkhad, étant elle-même originaire de hogrog sur les limes de la dépression en bordure de taïga, ses créations sont, pour la plupart de mes interlocuteurs, des chants longs de second ordre. On les écoute, comme on écouterait un exercice de virtuosité vocale, lorsque Darimaa quitte le théâtre provincial pour une tournée dans les districts darkhad. Ces tournées provoquent une grande effervescence dans les centres de districts où les résidents se sentent, depuis la fin du socialisme, culturellement coupés du reste du monde. Ce qui plaît à l'idée d'écouter les chants longs proprement darkhad, c'est l'idée d'être en face d'une femme ou d'un homme qui interprète des mélodies sorties du fond des âges. Un soir en écoutant chanter « budarmaar salhi » du répertoire darkhad dans un campement de l'ancienne 1^{er} brigade un ami me souffla à l'oreille : « Ce sont des mélodies d'une époque très ancienne.

Le grand père de mon père la chantait comme ça » (Ene бүр deer ued aya. Minii Aavyn övөө tegej duuldag).

IV- L'œil du Quattrocento et l'oreille des Darkhad

Jusqu'ici j'ai avancé que les rivières et les chants se trouvent liés en vertu d'une ressemblance. Ces deux objets partagent au moins un trait saillant commun : le mouvement ou le déplacement. Mais ce mouvement est la qualité de bien d'autres objets dans le monde environnant. Existe-t-il dès lors d'autres liens, à d'autres niveaux, qui viendraient consolider cette premier lien iconique ([14], p.186), le pérenniser et lui donner une force d'action dans la vie sociale ? L'absence de ce tableau de correspondance rivière/chant long dans les écrits de mes collègues mongols, prouve à mes yeux que cette association n'a pas toujours possédé ce haut degré de saillance^{ix}. Mon hypothèse est que ce lien, du moins dans la configuration qui est la sienne aujourd'hui, s'est lentement noué à la suite de l'écroulement des projets de société soviétique. En m'appuyant sur une réflexion de l'historien de l'art Michaël Baxandall, je vais tenter de montrer que la performance du chant long chez mes hôtes darkhad sert très souvent aujourd'hui de support à un processus mémoriel. En faisant des rivières et des chants des matérialisations d'un passé lointain sublimé, cette pratique crée un lien d'un autre type qui vient renforcer le lien de ressemblance décrit ci-dessus.

Dans un ouvrage fascinant Michaël Baxandall ([5]) se demande comment la population de la renaissance italienne regardait les tableaux des peintres de l'époque. Il essaie de descendre au plus profond de ce qu'il nomme un « style cognitif » en mettant en avant par exemple l'attention particulière des personnes de la renaissance à évaluer certaines formes, certaines couleurs spécifiques. Il relie ces formes d'attention à des compétences très utiles à l'homme de cette époque. Il montre également comment les tableaux venaient supporter les pratiques de dévotion quotidiennes du peuple. Des manuels d'exercices spirituels existaient et l'église entraînait le peuple (le plus souvent illettré) à se représenter la passion du christ en s'aidant des tableaux, en se forgeant des images mentales basées sur des lieux et des gens qu'ils connaissaient bien et sur les représentations picturales présentes sur les tableaux. C'est pourquoi « [...] le peintre n'avait pas pour règle d'essayer de donner des caractéristiques précises aux personnages et aux lieux : cela aurait pu interférer avec les visualisations privées. Les peintres particulièrement populaires dans les milieux religieux comme le Pérugin [...], peignaient des personnages d'un type très général, non particularisé, interchangeables. Ils procuraient ainsi un support – concret et très évocateur dans ces modèles de personnages – auquel le spectateur dévot pouvait accrocher son détail personnel, plus particularisé mais moins structuré que ce que le peintre offrait » ([5], p.74).

A mon sens, les mélodies longues, dans la plupart des contextes où elles sont chantées^x, servent comme dans la peinture de la renaissance italienne, de support à un processus. Il ne s'agit pas ici d'être le support d'une pratique de dévotion mais d'être le support d'un processus de mémoire. Lorsqu'un aîné prend le premier tour de chant, entonnant l'une des cinq ou six mélodies longues du pays darkhad, au début d'une cérémonie de mariage, vêtu d'un *dee/* pimpant et levant haut son bol d'airag, l'assemblée écoute « religieusement ». Le spectateur tend l'oreille pour saisir les nuances de l'accent du chanteur, sa vitesse d'exécution, les endroits où il place ses fioritures. Toute l'attention des mes interlocuteurs est dirigée vers les éventuelles différences décelées entre l'interprétation entendue ici et les nombreuses autres dont ils furent les témoins. La raison de ces différences, souvent infimes pour une oreille inexperte, sera dans l'immense majorité des cas, attribuée à l'origine régionale du chanteur. Ce sont ces petits plis (*nugala*) – une inflexion de voix, une manière de prononcer un mot, une tournure mélodique légèrement différente, le contournement d'une note de mélodie par le haut plutôt que par le bas – détectés dans le matériel sonore qui prouveront à mes interlocuteurs la réalité des « usniihan », ces communautés installant leur campement saisonnier le long d'une même rivière. A mon doute concernant la pertinence sociologique de ces groupes ou concernant leur force intégrative dans la société mongole

contemporaine, mes interlocuteurs ont souvent opposé l'évidence des mélodies longues. Même s'il n'existe plus de chants pour chaque rivière, j'étais sommé de me rendre à l'évidence : « les gens sont différents, de vallées en vallées et la manière dont ils interprètent un chant en est une preuve ». « Avant la période socialiste, où les autorités centrales ont tenté de transformer en khalkha toutes les minorités, c'était comme cela ». Les rivières réapparaissent alors moins comme des frontières que comme des centres de gravité autour desquels tournent des communautés différenciées: Hogroihinhan (les gens de Hogrog), Shargynhan (les gens de Sharga), Shishgediinhan (les gens de Shishged). La somme de cette série d'altérités forme l'identité darkhad. Cette identité plurielle centrée sur les rivières appartient à un passé sublimé, mais elle trouve un nouveau souffle dans les plis sonores des mélodies longues.

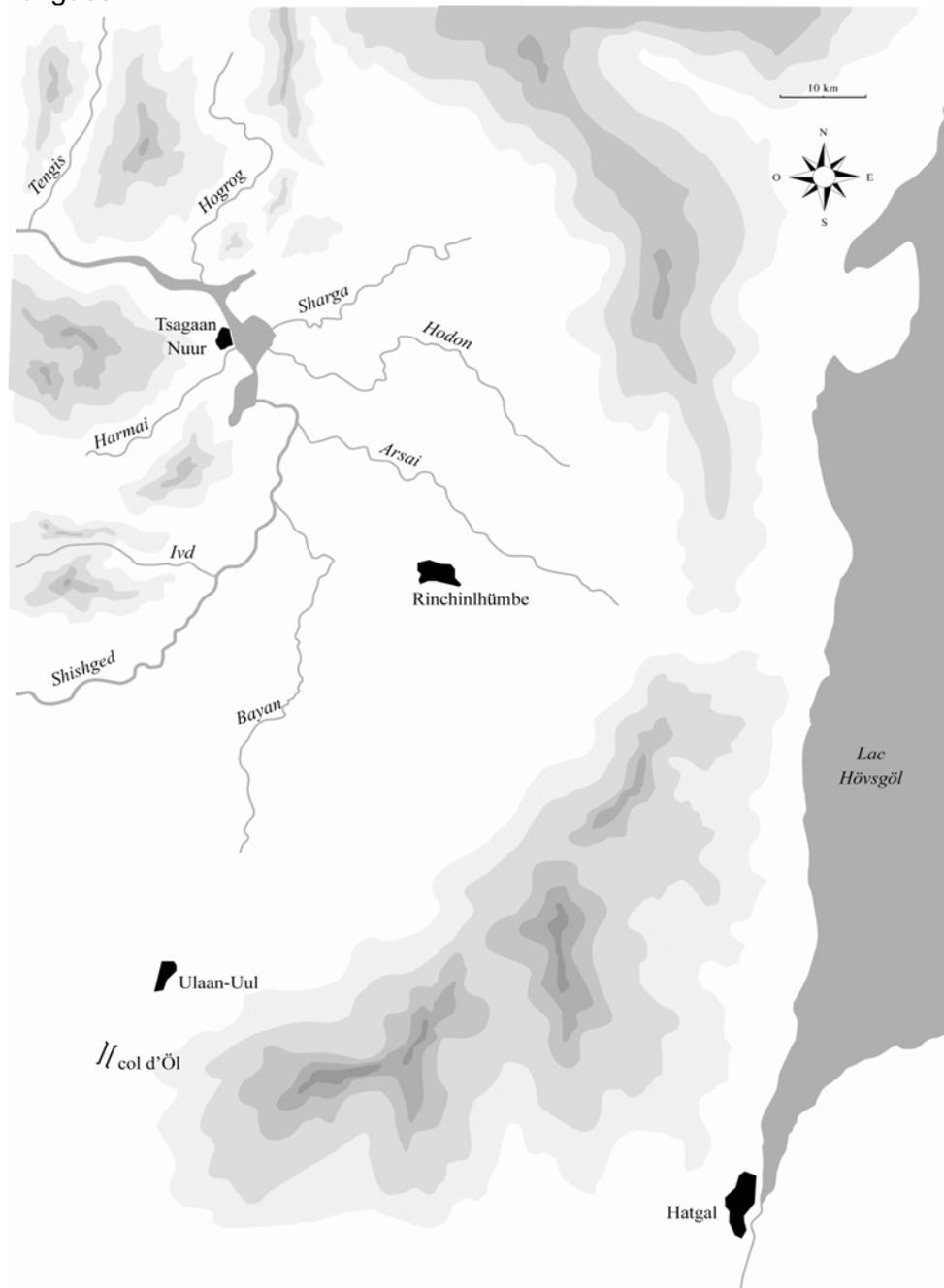


Fig. 1 : Carte simplifiée du réseau hydraulique de la dépression darkhad. Les quatre districts darkhad et les principales rivières «centres de gravité » des altérités darkhads y sont représentés schématiquement.

V- Chants longs, rivières et mémoire

Webb Keane entend par idéologie sémiotique « [...] les hypothèses d'arrière plan que formulent les gens sur ce que sont les signes et de comment ils fonctionnent dans le monde » ([14], p.191). Les rivières et les mélodies longues peuvent être considérées comme deux signes ancrés chacun dans une matérialité qui lui est propre. Tout au long des pages qui précèdent, j'ai déjà abordé quelques fragments d'une idéologie sémiotique présente chez les darkhad. J'ai par exemple avancé que les mélodies son regardées comme des surgissements induits par le contact de l'homme et de son environnement. J'ai montré également que les mélodies sont perçues comme des mouvements et que cette qualité permet à mes interlocuteurs de les lier aux rivières. A partir du processus mémoriel évoqué ci-dessus, deux autres fragments de cette idéologie sémiotique sont maintenant appréhendables :

-[a] Les mélodies des chants longs sont des manifestations (au moins partielles) d' « objets » issus d'un passé très ancien.

-[b] Les rivières étaient dans un passé reculé les centres de gravité naturels ([8], p. 93) des territoires des différentes communautés humaines peuplant la cuvette darkhad.

Les mélodies et les rivières sont dès lors considérées comme deux matérialisations ou deux « index » ([6], p.13) d'un passé prestigieux. Ces deux index, bien que matériellement tout à fait différents supportent le même type d'inférences qui visent à prouver l'existence d'un ethos particulier propre à chaque usnihan et le rôle intégratif que ces communautés jouaient dans une société aujourd'hui disparue mais qui reste, dans bien des cas, comme l'a montré Caroline Humphrey, la source de l'autorité morale ([9], p.375). Le lien entre les signes « rivière » et « mélodie » n'est plus un lien de ressemblance (iconique) mais un lien indexical ([14], p.186), il autorise le même type d'inférences, de connexions.

La mise à jour de ce deuxième lien me permet d'avancer des pistes de réponse à l'hypothèse de la saillance nouvelle de l'association rivière/mélodie longue dans la société darkhad post-communiste. La réappropriation, la sublimation, le toilettage des traditions anciennes n'est pas un phénomène récent en Mongolie. Comme l'a montré Françoise Aubin, le règne d'un homme d'état comme Sambüü et les réformes profondes entraînées par le deuxième mouvement de collectivisation à la fin des années cinquante ont initié un grand travail sur la définition d'une culture nationale mongole ([1], p.140). La vièle-cheval, le chant diphonique, le chant long sont devenus des emblèmes nationaux. Au gré des tensions politiques « la vie traditionnelle était tantôt louée (comme un marqueur de la liberté des peuples), tantôt réprimée (comme manifestation d'une résistance rampante à une notion abstraite d'homogénéité soviétique) » ([7], p.129). Mais comme l'avance Humphrey « L'autorité morale de la période soviétique était basée sur la vision d'une société future, qui devait être égalitaire, industrialisée et résolue » ([9], p.375). Les reconstructions actuelles sont toutes différentes. Elles sont profondément tournées vers un passé souvent proche de l'image de la Mongolie féodale. Les darkhad se montrent ainsi très attentifs aux paroles d'un académicien renommé, Rintchen, qui au retour d'une mission dans leur zone aurait laissé éclater sa joie d'avoir entendu chez ses interlocuteurs certains mots préférés suivant la prononciation du mongol en cours au XIIIe siècle. Djöchi, fils aîné de Gengis Khan, menant campagne dans la cuvette darkhad, aurait dit ne jamais avoir vu de pays si riche. Le nom de la seule rivière du pays darkhad citée dans l'histoire secrète des mongols^{xi}, Tengis, fût sans hésitation choisie par les musiciens du centre culturel de Rinchinlhümbe comme titre de l'album que nous projetions d'éditer. Je pourrais multiplier les exemples. Les darkhad ne peuvent prétendre faire partie du lignage de Gengis Khan, mais ils peuvent penser, et c'est souvent le cas, que dans leurs hautes steppes certains aspects de la grande Mongolie ont été mieux préservés. La vivacité des pratiques chamaniques et de l'organisation clanique (jusqu'il y a peu) sont d'autres exemples qui sont souvent cités dans les conversations darkhad.

Si dans le contexte politique et historique actuel la prégnance de l'association rivière/mélodie longue est si forte, cela s'explique en partie par ce renversement actuel de la flèche du

temps et le déplacement temporel de l'autorité morale de l'avenir au passé. Les signes « rivière » et « mélodie longue » sont encore parmi les quelques index tangibles de ce passé lointain où se love l'autorité morale guidant les constructions politiques et identitaires du présent.

La force du concept d'idéologie sémiotique tient dans ce qu'elle n'est pas « [...] un système total capable de rendre toutes choses signifiantes » ([14], p.192) et ne suppose pas que « les gens se baladent partout avec un livre de code ou une série de règles dans leur tête » ([14], p.188). Aujourd'hui, rivières et mélodies sont associées dans un système de correspondance rigide. A mon sens, ce n'était pas le cas à la période socialiste et ce ne sera peut-être plus le cas dans dix ans. Les idéologies sémiotiques sont sujettes au changement et les signes ont toujours de nombreuses facettes par lesquelles ils peuvent être reliés les uns aux autres.

ⁱ Cette expression est partiellement empruntée à François Julien qui parlait d'incitation poétique pour évoquer les poèmes nés de « l'émotion suscitée au contact du monde » ([12], p.62) en contexte chinois.

ⁱⁱ Les chants longs sont des chants non mesuré que le chanteur étire à loisir en mélismes et vibratos de toutes sortes. Le poème entrecoupé de syllabe sans signification devient vite incompréhensible pour celui qui ne le connaît pas. Les chants courts sont eux mesurés (3/4 ou 4/4). Ils contiennent le plus généralement trois brefs couplets chantés sur le même contour mélodique.

ⁱⁱⁱ En l'occurrence plus audible que visible.

^{iv} Ce que Gell nomme un « prototype » ([6], p.25)

^v On peut attribuer cette réticence aux septante années de pratique de l'athéisme communiste. Mais je pense pouvoir offrir une lecture alternative.

^{vi} Il est tout à fait clair que dans les contextes d'apprentissages « formels » (l'école, les cercles musicaux, les conservatoires et les enseignements supérieurs), ces commentaires techniques sont beaucoup plus présents qu'en contexte familial. Il me faut toutefois préciser qu'en Mongolie tout un chacun passe au minimum quelques années dans ces institutions et acquiert donc jusqu'à un certain degré ce vocabulaire descriptif et analytique.

^{vii} Ce lien existe parfois dans les poèmes des chants longs darkhad.

^{viii} Cette assertion ne manque pas d'ambiguïté. A partir des années soixante le répertoire darkhad va en effet connaître un certain rayonnement. Les chansons moqueuses (shog duu) vont connaître un certain succès en Mongolie, le répertoire va s'exporter dans les festivals des arts populaires, il fera l'objet de séquence télévisée et d'études scientifiques. Ceci fera l'objet d'une autre publication.

^{ix} C'est la modalité par laquelle les mélodies et les rivières sont liés que je crédite de peu de profondeur historique. Il va de soi que les rivières apparaissent dans les paroles des chants longs ([11]) ainsi que dans les légendes d'origine de la musique ([17], p.38 et p.39) depuis bien longtemps.

^x J'exclus volontairement certains contextes de mon analyse. Chanter en voyageant ou chanter en rassemblant son troupeau participe d'autres logiques.

^{xi} Manuscrit du XIII^e siècle relatant les campagnes de Gengiskhan et de son successeur Ogodei.

Bibliographie

- [1] AUBIN, Françoise, Renouveau Gengiskhanide et nationalisme dans la Mongolie postcommuniste, *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, n°16, juillet-décembre 1993, pp.137-206.
- [2] BADAMHATAN, S., *Hövsgöliin darxad yastan*, Shinjleh Uhaany Akademiin Hevlel, Ulaanbaatar, 1965, 257 pages.
- [3] BADRAA, Jamtsyn, *Darxad Duuny tuhai*. Unpublished article, 1983, 12 pages.
- [4] BADRAA, Jamtsyn, *Ih duuchny yaria*, Admon, Ulaanbaatar, 2005, 325 pages.
- [5] BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocentto. L'usage de la peinture dans l'Italie de la renaissance*, Gallimard, Paris, 1972.
- [6] GELL, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, 271 pages.
- [7] GRANT, Bruce, *In the Soviet House of Culture. A Century of Perestroikas*, Princeton University Press, Princeton, 1995, 225 pages.
- [8] HUMPHREY, Caroline, *Chiefly and Shamanist Landscape*, in Hirsh and O'Hannon ed. *The Anthropology of the Landscape*, Clarendon Press, Oxford, 1990.
- [9] HUMPHREY, Caroline, « The Moral Authority of the Past in Post-Socialist Mongolia », *Religion, State and Society*, vol. 20, n° 3 et 4, 1992, pp.375-389.
- [10] HUMPHREY, Caroline, *Shamans and Elders. Experience, Knowledge and Power among the Daur Mongols*, Clarendon Press, Oxford, 1996, 396 pages.
- [11] JUHA, Janhunen, A Manchu song from Mongolia, *Journal de la Société Finno-ougrienne*, 77:8, pp. 1-12.
- [12] JULIEN, François, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise. (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Ecole française d'extrême-orient, Paris, 1985, 312 pages.
- [13] KAPLONSKI, Christopher, *Truth, History and Politics in Mongolia. The memory of heroes*, RoutledgeCurzon, London and New-York, 2004, 233 pages
- [14] KEANE, Webb, Signs Are Not the Garb of Meaning. On the Social Analysis of Material Things, in Miller ed. *Materiality*, Duke University Press, Durham and London, 2005, pp.182-205.
- [15] LEGRAND, Jacques, *Parlons Mongol*, L'Harmattan, Paris, 1997, 413 pages.
- [16] PEDERSEN, Morten, *In the Hollow of the Taiga. Landscape, Prominence and Humour among the Shishged Darxads of Nothern Mongolia*, Unpublished PhD thesis, King's College, 2002, 162 pages.
- [17] PEGG, Carole, Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (xoomii), *British journal of Ethnomusicology*, vol.1, 1992, pp. 31-54.

[18] PEGG, Carole, *Mongolian Music, Dance & Oral Narrative*, University of Washington Press, Seattle and London, 2001, 376 pages.

[19] TSERENSODNOM, X., *Darxad Ardyn Duuny urlagiin tuhai tovchhon*, Shinjleh Uhaany Akademiin Hevlel, Ulaanbaatar, 81 pages.

[20] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversation sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse suivies de Conférence sur l'éthique*, Gallimard, Paris, 1992, 186 pages