THÈSE /UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
École doctorale Arts Lettres Langues
Mention : Musicologie

présentée par
Johanni Curtet
Équipe d'accueil n°1279
Histoire et critique des arts
Université Rennes 2

La transmission du *höömij*, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol

Soutenance : 12 novembre 2013
devant le jury composé de :

Hervé LACOMBE
Professeur, Université Rennes 2 / *directeur de thèse*

Alain DESJACQUES
Maître de conférences, Université Lille 3 / *co-directeur de thèse*

Susanne FÜRNISS
Directrice de recherche CNRS, UMR 7206, MNHN / *rapporteur*

Luc CHARLES-DOMINIQUE
Professeur, Université Nice-Sophia-Antipolis / *rapporteur*

Sabine TREBINJAC
Chargée de recherche CNRS, UMR 7186, LESC,
Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense / *examinateur*

Jacques LEGRAND
Professeur, INALCO / *examinateur*

Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

École Doctorale Arts Lettres Langues
EA 1279 Histoire et Critique des Arts

La transmission du *höömij*, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol

Thèse de doctorat

Discipline : Musicologie

Présentée par Johanni CURTET

Directeurs de thèse : Hervé LACOMBE (Professeur, Université Rennes 2)

et Alain DESJACQUES (Maître de conférences, Université Lille 3)

Soutenance : 12 novembre 2013

Jury :
Susanne FÜRNISS, Directrice de recherche CNRS, UMR 7206, MNHN (rapporteur)
Luc CHARLES-DOMINIQUE, Professeur, Université Nice-Sophia-Antipolis (rapporteur)
Sabine TREBINJAC, Chargée de recherche CNRS, UMR 7186, LESC,
Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, (examinateur)
Jacques LEGRAND, Professeur, INALCO, (examinateur)

« Il est bon de franchir chaque jour une étape

Comme l'eau vive qui ne stagne pas.

Hier s'est enfui, l'histoire d'hier elle aussi est passée

Il convient aujourd'hui de conter une histoire nouvelle. »

Djalâl ad-Dîn Muhammad Rûmî (XIIIe siècle).

Photo de couverture : *Sans titre*.
Sur la route entre Ulaan davaa et Duut, province de Hovd, Mongolie, septembre 2010.
Olivier Gassies, Licence Creative Commons BY-NC-ND.

Remerciements

La constitution de cette recherche, mon apprentissage et l'ensemble de ma démarche ont été possibles à différents niveaux grâce à de nombreuses personnes que je tiens à remercier chaleureusement.

Ma reconnaissance va tout d'abord à mes directeurs de recherche : Hervé Lacombe pour sa disponibilité, sa méthodologie de travail et un regard sur la forme de mon travail d'une grande efficacité, Alain Desjacques, pour ses échanges passionnants et un regard de fond sur la musique mongole des plus pertinents. Une pensée particulière va à Trân Quang Hai qui, depuis son accompagnement en Master m'a toujours soutenu et su être de bon conseil diphonique. Je remercie également l'Université Rennes 2 et le personnel du pôle recherche, notamment Joëlle Bisson et l'équipe d'accueil EA1279 Histoire et critique des arts.

Cette recherche n'aurait été réalisable sans les institutions qui m'ont aidées financièrement : le Ministère des Affaires étrangères pour une bourse Egide (séjour en Mongolie à l'université d'art et de culture d'Ulaanbaatar, de novembre 2006 à mai 2007), l'École doctorale ALL de l'université Rennes 2 pour une bourse Aires Culturelles (séjour en Mongolie accueillit par l'Institut de langue et de littérature de l'Académie des sciences d'Ulaanbaatar, de juillet à octobre 2009), la Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger pour une bourse d'étude (année universitaire 2009-2010), le Collège Doctoral International de l'université européenne de Bretagne pour une bourse de mobilité (séjour en Mongolie accueillit par l'École des relations internationales de l'université nationale, de décembre 2009 à février 2010), la Société Française d'Ethnomusicologie pour une Aide au terrain (séjour en Mongolie de 4 mois en été 2010), l'American Center for Mongolian Studies pour une bourse linguistique « *Intensive Mongolian Language Program* » (du 13 juin au 14 août 2010), enfin, le Festival du film de chercheur de Nancy pour le prix Coup de pouce 2013 (partagé avec Jean-François Castell pour notre collaboration scientifique autour de son film *Maîtres de chant diphonique*).

Ma gratitude va également aux institutions mongoles qui m'ont accueillies à Ulaanbaatar : l'Université d'Art et de Culture pour une année scolaire en cours de chant diphonique (2006-2007), le département d'anthropologie de l'Université nationale de Mongolie et D. Bum-Očir pour m'avoir aimablement aidé dans l'obtention d'un visa de chercheur, l'Institut de langue et de littérature de l'Académie des Sciences de Mongolie et ma

tutrice Ajuššavyn Alimaa pour m'avoir fait accéder aux archives sonores (2010), la Radio nationale de Mongolie et tout le personnel de ses archives sonores (2011). Une pensée va à mes professeurs de mongol, Lhamsürengijn Doržderem et Dašlhagvagyn Ganbold grâce à qui je peux à présent être autonome (ou presque) sur le terrain.

Mes remerciements les plus sincères vont à mes relecteurs, Raphaël Blanchier, Laurent Legrain, Nomindar' Šagdarsüren, Laura Nikolov, Charlotte Marchina, Jacques Curtet (mon père), pour leur temps, leurs remarques et commentaires avisées. Je tiens à remercier plusieurs chercheurs pour m'avoir donné accès à certains documents ou travaux et pour certains, avoir accepté un entretien en toute confiance : Trân Quang Hai, Hervé Lacombe, Alain Desjacques, Carole Pegg, Valentina Süzükei, Ceden-Iš Altangerel, Luc Charles-Dominique, Pierre Bois, Andrew Colwell, Cecencolmon Baatarnaran, Laura Nikolov, Sunmin Yoon, Amarsanaa Altan, Charlotte d'Evelyn, Yves Defrance. Une pensée va à Roberte Hamayon pour m'avoir soutenu dans mes recherches de financements. Merci également à mes ami(e)s et collègues ethnomusicologues mongolisants pour de passionnantes discussions autour de nos thèmes de recherche, Andrew Colwell, Sunmin Yoon, Laurent Legrain, Rebekah Plueckhahn, E. Žindalaj, B. Cecencolmon, Karen Nioche, Marcelo Costa.

Sans la présence de mes proches, certains problèmes techniques rencontré n'auraient pas été résolus : Marc Alaux pour ses conseils de mise en page, Benj Binks pour avoir sauvé mes données, Antoine Pinçon et Milad Pasta pour des questions de logiciels, Olivier Gassies pour la photographie et la couverture de thèse.

Sans les cours et stages de chant diphonique donnés en France pendant toute la durée de ma thèse, je ne serai pas parvenu à financer mes études. Que soient remerciés ici ceux qui ont eu la passion du chant diphonique et qui m'ont invité à intervenir pour parler de ma recherche et transmettre ce que j'avais appris : Gilles Delebarre et Lucianna Penna-Diaw (Cité de la musique) les premiers à m'avoir mis sur la piste pédagogique, puis Hervé Lacombe pour m'avoir proposé d'animer un atelier à l'université Rennes 2, enfin Christian Robert, Gérard Bertin, Bernard Poulelaouen (CPFI) pour m'avoir encouragé à continuer dans cette voie.

Mes activités associatives m'ont donné un cadre parallèle me permettant un contact régulier avec les musiciens mongols. Je remercie les membres de l'association Routes Nomades, Cécile Greffet (ma mère), Marylène Jarossay (une amie) et Otgonbaatar Cend-Očir (un compagnon de route inséparable) pour leur énergie, leur temps, leur patience dans le montage des tournées et l'organisation générale de nos projets. Une pensée va également aux

membres de l'association Otasie avec qui nous avons partagé l'expérience formidable, la première pour ma part, d'organiser le colloque *Espace et patrimoines mongols* au sein de la *Semaine de la Mongolie à Paris*, en mai 2012, dans les murs de l'INALCO, l'ENS et l'université de Paris 7[1].

Je tiens à remercier le réalisateur Jean-François Castell qui, dès les débuts de ma recherche en 2003, a eu l'envie de raconter ma passion pour le *höömij* à travers le film documentaire *Maîtres de chant diphonique* (2010). Il m'a suivit comme un journaliste certes, mais aussi comme un ami. Merci à Véronique Puybaret qui a accepté de coproduire ce film et de croire au projet de Jean-François.

Ih bajarlalaa (grand merci) aux musiciens mongols pour m'avoir ouvert leur portes et m'avoir donné accès en toute confiance à leurs archives et collections personnelles, mais surtout à leur culture et leurs trésors, tous ces musiciens sans qui ma recherche ne pourrait exister. Je les nomme des plus âgés aux plus jeunes, comme le veut la coutume, particulièrement : Dagvyn Luvsanšarav, Tümen-Ölzijn Enhbalsan, Cerendoržijn Cerennadmid, Dugerijn Daržaa, Mjatavyn Šagž, Hövčijn Seseer, Nanžidyn Sengedorž, Baataryn Odsüren, Rencengijn Davaažav, Lhamsürengijn Mangalžav, Dašdoržijn Cerendavaa, Taravžavyn Ganbold, Ežeegijn Tojvgoo, Badaryn Bapizan, Baasandoržijn Amartüvšin, Nergüjn Ganzorig, Cerendavaagijn Cogtgerel, et les musiciens des ensembles Egschiglen, Altaï-Khangaï et Khuk Mongol.

Mes séjours en Mongolie ont été possibles grâce à l'accueil chaleureux de la famille d'Otgoo, celle de Šagdarsüren et Dar'süren à Ulaanbaatar, la famille de Cerendavaa, Činbat et Bajarmünh à Čandman', celle de Sendegorž à Hovd, celle de Tojvgoo à Ulaangom, enfin celle de Bapizan à Cengel.

Un remerciement particulier va à Cend-Očirijn Otgonbaatar (dit Otgoo) pour m'avoir accompagné dans l'ouest mongol à plusieurs reprises et m'avoir assisté dans mon travail de terrain, de la logistique à la traduction. Olivier Gassies était un autre compagnon de route dans l'Altaï en 2010 et la trace de cet incroyable périple se trouve sur cette photo de couverture dont il est l'auteur. Une image qui par analogie évoque le chant diphonique, sa verticalité, la richesse de son timbre, mais également la pluridisciplinarité de cette recherche et tout simplement la Mongolie.

[1] Ce projet regroupait 7 expositions, 3 concerts, 4 ateliers d'initiation, 1 conte, 5 films, 1 forum associatif, 1 colloque de 20 conférences et 3 tables rondes, réunissant 45 chercheurs internationaux, venus de Mongolie, Russie (Bouriatie, Touva, Tatarstan), Mongolie-Intérieure (Chine), Japon, États-Unis, Belgique, Allemagne, Hongrie, Suisse et France.

Je tiens à remercier gracieusement les membres du jury, Susanne Fürniss, Sabine Trebinjac, Luc Charles-Dominique et Jacques Legrand pour le temps passé à cette lecture et leurs commentaires avisés.

Enfin, toute ma gratitude va à ma famille, qui m’a soutenue sans cesse pendant ces années, moralement comme financièrement. Une pensée toute particulière va pour Nomiko, ma compagne, qui m’a soutenu et aidé dans bien des étapes de cette thèse. Puisse cette modeste recherche la remercier en échange.

Protocole de lecture

Translittération

Parmi les propositions existantes dans la romanisation de l'alphabet cyrillique mongol au français, j'adopte la translittération de la revue *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines (EMSCAT)*[2]. Selon le tableau qui suit, les indications de prononciation sont destinées au lecteur non mongoliste. Elles restent approximatives, étant là afin de lui faciliter la lecture[3].

Cyrillique	Français	Prononciation
а	a	a ouvert
б	b	
в	v	
г	g	proche de gare
д	d	
е	e	ye
ё	ë	yo
ж	ž	dj, de joy (ang.)
з	z	
и	i	i
й	j	i
к	k	
л	l	avec un cheveu sur la langue
м	m	
н	n	
о	o	o ouvert
ө	ö	entre oe et ou
п	p	
р	r	r roulé
с	s	
т	t	
у	u	o
ү	ü	ou
ф	f	
х	h	h expiré
ц	c	ts
ч	č	tch
ш	š	ch
ы	y	i
ь	’	i
ъ	’’	sans prononciation
э	e	entre è et ê
ю	ju	entre yu et yo
я	ja	ya

[2] Norme de translittération disponible en ligne sur le site de la revue : http://emscat.revues.org/1752, lien permanent.

[3] Pour la prononciation du mongol, voir Legrand 1997, p. 31-46.

La langue mongole rencontrée sur mon terrain a toujours été celle de l'alphabet cyrillique, en usage dans la Mongolie actuelle depuis 1941 (Legrand 1997 p. 51). Dans le texte, les mots, expressions et titres de langue mongole sont translittérés, et comme tous les termes étrangers, ils apparaissent en italique. Les citations issues du mongol sont traduites en français dans le corps du texte et présentées en mongol cyrillique en note de bas de page. Les noms des lieux et personnes sont translittérés eux aussi selon la norme d'EMSCAT. Certains noms connus sous l'orthographe française sont translittérés de la même manière. Gengis Khan sera donc écrit Činggis Haan, la province de Khovd sera Hovd, Oulan-Bator sera Ulaanbaatar. En revanche, je conserve l'écriture française des peuples Mongols et Touvas qui prennent donc le pluriel. Translittérés, les autres groupes ethniques comme Bajad, Dörvöd, Torguud, Urianhaj, Halh, Zahčin etc. restent invariables. Lorsque le titre d'une œuvre survient (ouvrage, pièce musicale, titre d'enregistrement), dans le corps du texte comme en note de bas de page, je conserve la translittération adoptée par son auteur. Par conséquent, il en est de même dans une citation, qu'il s'agisse d'un titre ou d'un mot. Dans le sixième chapitre consacré aux enregistrements et dans la discographie en fin de thèse, il est fréquent de voir des variations de translittération rapprochées, tant les titres de pièces et d'enregistrements abondent.

Traductions

Des traductions françaises du mongol ont été faites pour certains termes musicaux, les titres des pièces, plus largement des œuvres, des paroles de chansons, des poèmes, des textes de loi et des témoignages oraux enregistrés. Ces traductions ont été effectuées et vérifiées à différents moments de ma recherche grâce à l'aide de L. Doržderem, Š. Nomindar', C. Otgonbaatar, T. Enhtuul et Č. Taivan. Alain Desjacques y a également apporté quelques conseils. J'ai opté pour une traduction cible, afin de restituer le sens général du contenu. Par conséquent certaines imperfections ou maladresses apparaîtront sans doute à la lecture d'un mongoliste. Je n'ai pas cherché non plus un rendu littéraire, mais conservé simplement l'idée de ce qui était dit. Que le lecteur me pardonne d'avance pour ces lacunes.

Renvoi aux annexes

Au cours de la lecture, des renvois aux annexes apparaissent. Situées en fin de thèse, elles présentent une série de documents illustrant ma recherche. Le lecteur est invité à s'y référer au fil du texte, mais il pourra consulter ces documents comme des sources à part entière. Le renvoi le plus fréquent sera vers l'annexe n°1 : un disque audio d'enregistrements de terrain et d'archives sonores. Le signe 🎧 invitera le lecteur à écouter de la musique avec ce disque encarté à la toute fin de la thèse. À la première lecture, il est conseillé de suivre ces enregistrements dans l'ordre d'écoute. Par la suite, ce disque pourra également servir le plaisir des oreilles. La liste complète des enregistrements est regroupée à partir de la page 456. Les autres annexes concernent des documents présentés dans une copie de leur version originale, puis traduits en français.

Transcriptions musicales

Des transcriptions musicales de chants diphoniques et d'une autre technique vocale sont présentées dans la première partie de la thèse. Outil de description et d'analyse de l'ethnomusicologie, la norme de transcription varie d'une musique à l'autre, selon les besoins. Il convient d'expliquer au préalable mes choix de notation spécifique au *höömij*. Le lecteur pourra s'y référer à tout moment.

Le chant diphonique étant constitué de plusieurs sons superposés, la transcription ne rend pas compte de toute la subtilité du timbre vocal. Elle met en avant ce qui est entendu au premier plan sonore, à savoir un bourdon vocal et une mélodie d'harmoniques. J'utilise pour cela une portée à deux voix. Les harmoniques sont en notes losangées et le bourdon continu en note carrée. Notées en hauteurs réelles, ces transcriptions ne sont valables que pour l'exécution entendue sur l'enregistrement. Un autre chanteur peut tout à fait réaliser une mélodie identique, mais à partir d'un autre son fondamental. L'emploi de la liaison permet de mettre en avant un caractère singulier de cette technique vocale : une exécution pensée par souffle, correspondant au phrasé du chanteur. Certaines mélodies sont non mesurées et d'autres mesurées. Par conséquent certaines transcriptions apparaissent sans barres de mesures et d'autres avec. Cette donnée sera précisée dans le texte s'y référant. Concernant le bourdon vocal, selon le type d'émission de chant diphonique, il peut être simple ou double. Dans le premier style, appelé communément *höömij*, le bourdon vocal est simple, représenté

par une seule note. Dans l'autre style, appelé *harhiraa*, le bourdon est réalisé avec la vibration simultanée des cordes vocales et des bandes ventriculaires (ce avec quoi on se racle la gorge). Ce type de bourdon « double » est donc noté par deux notes, superposées à une octave d'intervalle. Selon les transcriptions, la présence de texte onomatopéique ou de sonorité aquatique est aussi représentée graphiquement. Le logiciel employé pour la notation est MuseScore 1.3, libre de droit.

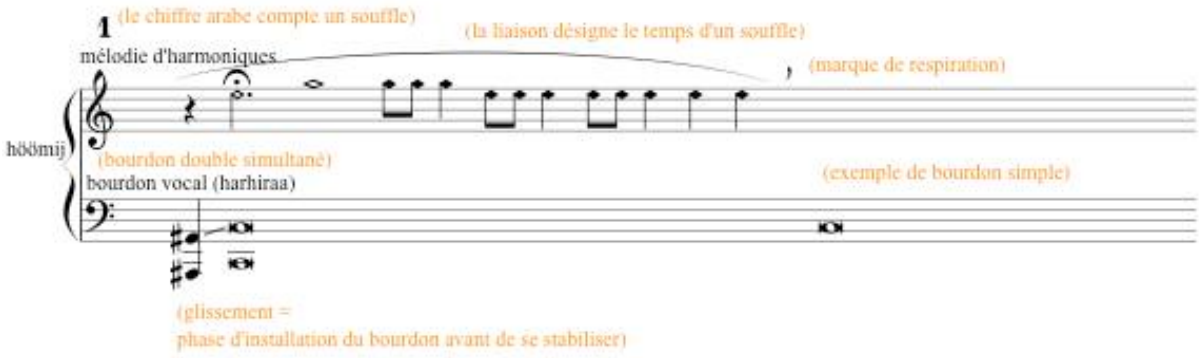


Illustration 1. Lecture d'une transcription de chant diphonique.

Sonagrammes

Afin de rendre compte de la richesse de la voix diphonique, le sonagramme reste le moyen d'écriture du son le plus employé par les ethnomusicologue et acousticiens. Dans la continuité de cette tradition, je présenterai plusieurs sonagrammes visant à montrer le fondement timbral de ce chant. Je ne prétends nullement en faire des analyses acoustiques détaillées, ce n'est pas le but de cette recherche, mais ce support me permet de montrer la dimension sonore verticale du chant diphonique, et d'autres techniques vocales et instrumentales associées. Le logiciel utilisé pour les sonagrammes est AudioSculpt 2.9.4, développé par l'IRCAM.

Avant de lire ces graphiques, il est important de rappeler quelques notions essentielles. La théorie musicale explique qu'un son, quel qu'il soit, selon sa fréquence de vibration, est constitué d'harmoniques. Regroupés du registre grave à l'extrême aigu, ensemble, ces harmoniques forment le son entendu. Prenons comme exemple la série d'harmoniques issus du Do 1 :

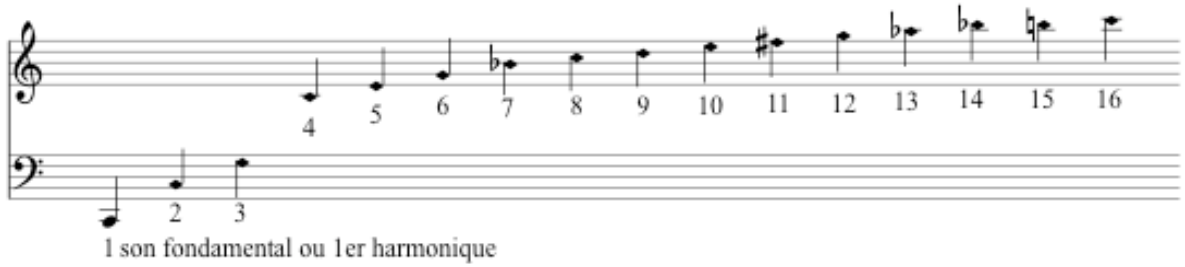


Illustration 2. Exemple de série d'harmoniques.

Comme nous pouvons l'observer sur la portée musicale, le son fondamental est le premier harmonique (ou première division). Il se compose de plusieurs fréquences. Ces harmoniques sont des multiples entiers de ce son fondamental. Ils constituent une suite régulière d'intervalles (notés ici de 2 à 16). Afin de visualiser cet aspect acoustique du son, le sonagramme permet de le représenter sous la forme d'un spectre. Il figure l'ensemble des composants du son, différencié le plus souvent d'un autre par la nature de son timbre, de sa « couleur » ou de son « grain ». Permettant de visualiser cet ensemble de composants, il devient alors un outil d'analyse et de représentation :

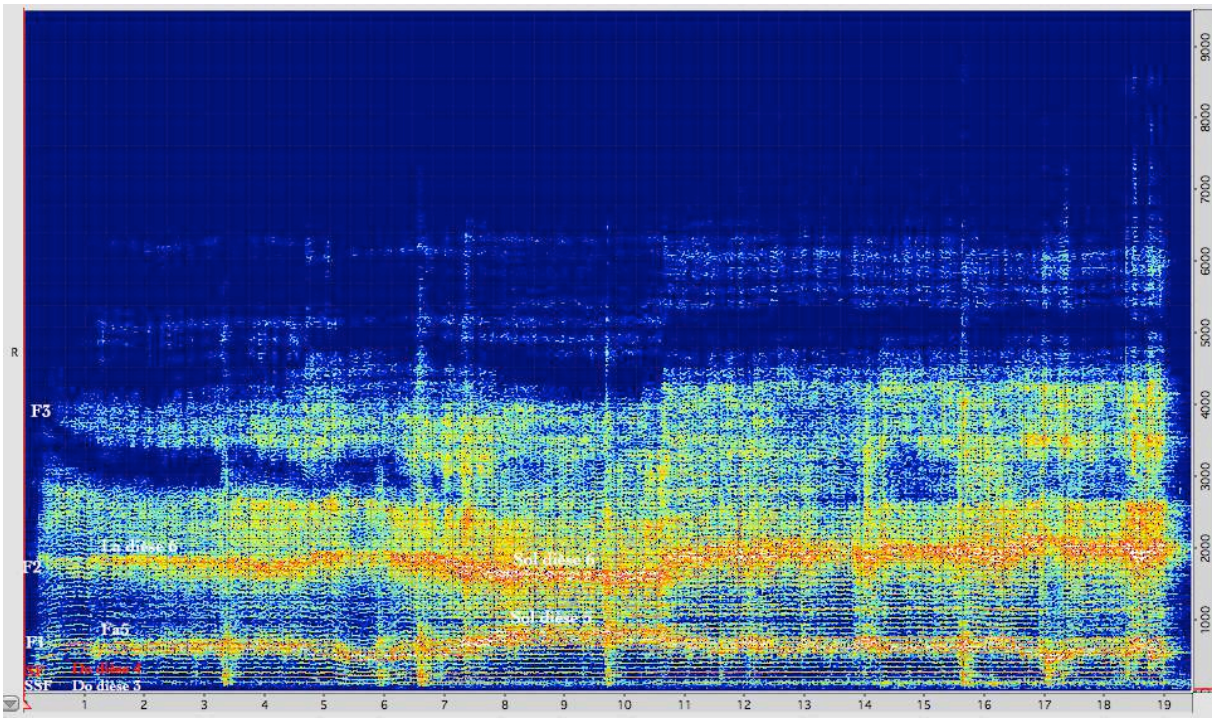


Illustration 3. Exemple de sonagramme.

Le son fondamental et ses composants harmoniques sont représentés sur le graphique par des lignes de couleur. Cet exemple spectral de chant diphonique est celui du style

harhiraa, constitué du bourdon double. Du bas vers le haut, apparaît à la première ligne le son sous-fondamental (SSF), correspondant à la vibration des bandes ventriculaires, vibrant une octave inférieure et situé au-dessous du son fondamental. À la ligne suivante, plus rouge, le son fondamental ou bourdon vocal (SF) correspond à la vibration des cordes vocales. Cette ligne représente le premier harmonique. Avec un bourdon simple, seul la mention de « SF » apparaît. Au dessus de cette ligne, se déploient les composants de ce son, regroupés en formants harmoniques ou zones formantiques. F1 situe le premier formant, la ligne de la mélodie d'harmoniques entendue. F2 représente une résonnance relative à la mélodie d'harmonique, tandis que la zone F3 est relative au bourdon. Dans tous les cas, du son fondamental au formant, certaines hauteurs entendues sont précisées sur le graphique, afin de donner un point de repère auditif.

Les couleurs vont du bleu au rouge. Plus on tend vers le rouge plus la fréquence de la zone formantique ou d'un harmonique particulier est fort et donc audible. La forme que prend l'organisation des composants sur le sonagramme révèle la qualité timbrale du son étudié.

La hauteur du son est mesurée en Hertz. Un Hertz correspond à une vibration par seconde. Par exemple, le La du diapason de la musique occidentale vibre à 440 Hz, soit 440 vibrations par seconde. Plus le son est aigu, plus il y a de vibrations. Sur le graphique, l'axe des ordonnées indique la fréquence en Hertz du bas vers le haut. L'indicateur marque tous les multiples de 1000 Hz. L'axe des abscisses indique le temps en secondes de l'extrait analysé.

Représenté ainsi, par importance de couleurs, le chant diphonique a la particularité de mettre en avant :

- le bourdon vocal (ou son fondamental, ou premier harmonique)
- les harmoniques sélectionnés à partir du bourdon, qui, selon la technique de chant diphonique employée, constituent une mélodie et une ou plusieurs zones de formants importantes. Sur l'exemple ci-dessus, 3 formants sont clairement audibles.

Les « trous bleus » du graphique sont des zones de réjection sans harmoniques.

Le sonagramme est également employé dans la thèse pour d'autres techniques vocales et instrumentales. Le principe de lecture reste le même.

Introduction générale

Dans la Mongolie du début des années 1980, le chanteur de *höömij* Dašdoržijn Cerendavaa fait partie des musiciens autorisés à tourner à l'étranger. Durant la période soviétique[4], sélectionnés par le gouvernement socialiste, les artistes mongols circulent avec l'ensemble national de musique et de danse du théâtre dramatique d'Ulaanbaatar. Dans ses témoignages, Cerendavaa rapporte que les différents publics rencontrés ont toujours eu une certaine fascination envers le chant diphonique, le découvrant souvent pour la première fois. À la suite d'un concert donné à New York, sans doute entre 1983 et 1985, un journaliste vient le voir. Il lui demande comment produire cette technique vocale étonnante. Cerendavaa lui répond qu'il fait cela simplement avec sa voix. Le journaliste ne le croit pas et le défie : si Cerendavaa peut chanter à l'identique après avoir mangé une pomme et bu un soda, il pourra le croire. Le chanteur mongol, assis devant l'Américain, mange la pomme et boit le soda tout en le regardant dans les yeux. Puis il interprète un chant diphonique. Le journaliste n'en revient pas et réalise qu'un homme peut produire naturellement plusieurs sons simultanément avec sa seule voix ! Il repart en courant rédiger sa chronique, qu'il apporte publiée à la première heure le lendemain à l'hôtel où loge le chanteur[5]. Quelques trente années plus tard, le 26 mai 2013, je me trouve à un concert avec Cogtgerel, le fils de Cerendavaa. Il joue au Théâtre de la Ville, à Paris. À la fin du concert, une personne assise à mes côtés me demande si le jeune chanteur mongol n'utilise pas quelque chose dans sa bouche pour produire cette voix « étrange et métallique ». Je lui explique le principe général du chant diphonique et, comme de nombreux auditeurs, il sort de la salle, subjugué. Pourtant fondée sur un principe naturel, cette technique vocale, développée loin d'Europe, continue d'étonner et de susciter l'attention des étrangers en ce début de XXIe siècle. L'éloignement géographique et culturel la place encore au rang des voix exotiques.

Toute sorte de son est constituée d'harmoniques. L'enveloppe sonore change selon la matière, ce qui la produit et l'espace dans lequel elle résonne. À l'audition, c'est ainsi que l'on distingue par exemple sa voix de celle de son voisin. Présents dans tout ce qui est sonore (la voix, les instruments de musique et tous les bruits) les harmoniques prennent une place

[4] Cette période fait référence à l'existence de la République populaire de Mongolie (1924-1992) et sa politique inspirée du modèle de l'Union soviétique. La révolution démocratique mongole commence en 1990, mais la nouvelle constitution n'est adoptée qu'en 1992.

[5] Je n'ai pas encore retrouvé cet article de presse. Lors de notre entretien en été 2010, Cerendavaa m'avait affirmé en avoir gardé un exemplaire, mais il l'aurait perdu depuis.

variable et modulable selon les circonstances de production du son. Selon les timbres, il est possible de les percevoir, ou pas. Le son d'un crissement de pneu au freinage peut être entendu comme un tout, ou comme la superposition de plusieurs sons. On distinguera simultanément le son du pneu qui glisse ou frotte sur la chaussée et son crissement aigu qui retient le plus souvent l'unique attention. Une oreille plus attentive percevra bien d'autres choses. Dans la nature, il est possible d'entendre le bruissement d'un arbre (le son global) ou le bruissement des feuilles de l'arbre (le son multiple). Il en est de même dans la voix. Si les harmoniques y sont omniprésentes, des peuples mettent certaines d'entre elles peu ou prou en avant. Dans le *kata achoula* et les *maqam* d'Ouzbékistan, dans le *cante jondo* flamenco en Espagne et dans bien d'autres formes vocales, se remarque parfois à l'oreille une fluctuation harmonique dans certaines phrases chantées. Réalisée en jouant sur la forme de la cavité buccale, elle intervient notamment en fin de chant. Dans bien des cas l'émission des harmoniques n'est pas autant contrôlée que ce que font les Mongols, mais l'effet produit par les chanteurs est intentionnel. Cela fait partie des traits caractéristiques de leurs techniques vocales. Celles-ci ont la plupart du temps conservé leurs appellations autochtones dans la recherche. Mais un ensemble de techniques vocales mettent certains harmoniques de la voix très en avant. En ethnomusicologie, elles ont été distinguées des autres à travers des termes comme « chant diphonique » ou « *overtone singing* », permettant de décrire ce qui était perçu et de verbaliser la singularité du procédé vocal. J'en présenterai un état de la recherche dans le premier chapitre. Mais avant de revenir sur cette terminologie, il convient de localiser les zones de pratique connues.

Sous l'appellation « chant diphonique », se retrouvent plusieurs techniques vocales dans le monde. Les plus éloignées géographiquement de mon centre d'intérêt sont l'*umngqokolo* chez les Xhosas d'Afrique du Sud (Dargie 1991), une pratique remarquée chez les Dani de Papouasie (Arian Jaya, partie indonésienne[6]), ou encore chez certains moines tibétains (Smith & Stevens 1967). Parmi les peuples turco-mongols (branches turque et mongole de la famille altaïque), en dehors de l'*uzlyau* des Bachkirs en Russie centrale (Garcia [1847] 1985 ; Lebedinskij 1948), la plus forte concentration se situe entre le sud sibérien et le massif de l'Altaï, dans les Républiques de Touvas, d'Altaï, de Khakassie en Fédération de Russie, en Mongolie (Vainshtein 1980, p. 71 ; Pegg 1992a, p. 33), chez certains Mongols de Chine dans la région autonome de Mongolie-Intérieure et dans la province mongole d'Altaï de la région

[6] Mentionné par Trân Quang Hai dans le film *Le chant diphonique* (Béguinet 2004).

autonome du Xinjiang (Mergežih 1997)[7]. Si le lien entre ces techniques vocales situées à différents endroits du globe n'a pas pu être encore éclairci, la proximité linguistique, géographique, historique et culturelle turco-mongole mène à l'hypothèse d'une origine éventuelle commune.

Illustration 4. Carte de la répartition du chant diphonique turco-mongol.

Mais quand, où, comment et avec qui le chant diphonique de ces régions est-il apparu ? Cette question a été soulevée par la recherche ethnomusicologique, mais elle ne trouve que des réponses partielles ou des suppositions pour y répondre (Vainshtein 1980, p. 77 ; Desjacques 1992, p. 13 ; Shchurov 1993, p. 2). Sans prétendre à la précision d'une étude statistique, je commencerai par dresser un aperçu de la diffusion du chant diphonique turco-mongol au début du XXIe siècle. Cela permettra de dégager la place qu'occupe la Mongolie dans la pratique actuelle et de justifier mon intérêt pour des investigations poussées dans ce pays.

[7] Pour la diffusion du chant diphonique dans le monde, voir Trân Quang & Zemp (1989), Pegg (1992a) et Tongeren (2004).

Vyacheslav Shchurov observe que l'*uzlyau* bachkir semble en déclin au début des années 1990. Il est rare à cette période de voir un Bachkir maîtriser complètement cette technique vocale. Shchurov en conclut que cette tradition est vulnérable et moins stable que celle des Touvas (1992, p. 8). Mais l'*uzlyau* trouverait actuellement un regain d'intérêt chez les jeunes, qui viendrait d'un engouement plus général et international pour le chant diphonique (Išmurat Il'bakov 2013, communication personnelle[8]). Comparé aux Touvas et Mongols, les Altaïens et Khakasses sont nettement moins connus pour leur chant diphonique. Appelé *kai*, ce terme désigne également la technique vocale gutturale employée dans l'épopée. Selon Mark van Tongeren, cette pratique, indépendamment du genre épique, serait une imitation des voisins touvas (2004, p. 126-127).

En ce qui concerne les Mongols de Chine, le chant diphonique dans la région du Xinjiang mongol aurait presque disparu. Sa pratique est attestée au début des années 1980 par des chercheurs de Mongolie-Intérieure, Fülongagijn Mergežih, Sanzajžavyn Bajanžargal et Zokünyn Doržiraa, qui le nomment *hoolojn coor* (1997). Les raisons de son déclin me sont encore méconnues. En revanche, en Mongolie-Intérieure, le chant diphonique a commencé à être enseigné dès le début des années 1990 par le maître mongol Baataryn Odsüren, puis à partir de 2000 par d'autres enseignants, tous venus de Mongolie. De plus en plus pratiquée par les jeunes, cette technique vocale est à la mode.

Depuis le constat de Sevyan I. Vainshtein dans les années 1950 (1980, p. 70), les Touvas restent les plus nombreux à pratiquer le *höömej*. Selon lui, le chant diphonique mongol – qui prend également le nom de *höömej* ou *höömij* – semble nettement moins développé que celui de Touva au milieu du XXe siècle. Par exemple, les techniques mongoles de chant diphonique sont moins nombreuses que celles des Touvas, qui en pratiquaient quatre. En l'absence de données au moment de sa recherche, S. I. Vainshtein se demande si le *höömij* était diffusé à l'échelle des groupes ethniques et de l'ensemble du territoire de la Mongolie. En s'interrogeant sur la diffusion de la technique vocale, après avoir comparé l'état de la pratique entre ces deux peuples, il suppose que les Mongols auraient peut-être emprunté cette connaissance aux Touvas (1980, p. 72-73, 78-79). Je tenterai de répondre partiellement à cette question dans la thèse.

Selon mes observations de terrain le chant diphonique est pratiqué dans les provinces de Hovd, Uvs, Bajan-Ölgij. Je confirme le relevé établit par Carole Pegg jusqu'ici (1992a,

[8] N'ayant pu me rendre encore chez les Bachkirs, la rencontre fortuite d'Išmurat Il'bakov (flûtiste *kuraï* de renom dans cette région) au Théâtre de la Ville à Paris le 26 mai 2013, m'a permis d'obtenir cette information.

p. 33-34) en y ajoutant la province de Zavhan, Ulaanbaatar la capitale, et une diffusion récente encore plus large, à l'échelle du pays. Les Halh le pratiquent majoritairement, avec les Zahčin, Bajad, Altaj Urianhaj et Hotgojd. De rares Dörvöd de la province de l'Uvs font également du *höömij*, mais il s'agirait d'une appropriation récente de la pratique de leurs voisins bajad survenue dans les années 1990. C. Pegg mentionne les Torguud de la province de Hovd (2001a, p. 60) qui serait un cas similaire. Ils auraient imité le *höömij* des Halh de Čandman' (Lhagvasüren été 2011, communication personnelle[9]). Vainshtein observait que le chant diphonique était absent chez les Bouriates et Kalmouks, pourtant liés à la branche linguistique mongole (1980, p. 79). Je remarque l'apparition de quelques individus appartenant à ces ethnies au sein du milieu professionnel depuis la fin des années 1990. Le célèbre chanteur Okna Cahan Zam a appris le *höömij* des Mongols et enseigne désormais aux jeunes de Kalmoukie (communications personnelles[10]). Le cas de quelques Bouriates est similaire, comme celui de Baldancerengijn Battüvšin ayant appris du maître Baataryn Odsüren. La diffusion du *höömij* en Mongolie et au-delà apparaît en pleine expansion. L'exposé de mes différents terrains s'avère nécessaire afin de mieux situer ma recherche et présenter quelques constats.

Illustration 5. Carte administrative de la Mongolie et zones de recherches sur le terrain. À l'exception de Mörön, les étoiles et ronds rouges représentent les lieux visités.

[9] H. Lhagvasüren est archéologue et directeur de l'Université Činggis Haan d'Ulaanbaatar. Lui même torguud, il a vu progressivement les jeunes de cette ethnie s'initier au *höömij* à Bulgan, dans la province de Hovd. Selon lui, cela ne faisait pas partie des pratiques musicales torguud auparavant.

[10] Okna Cahan Zam a appris notamment avec le maître mongol Cerendavaa (3-4 août 2006, communication personnelle au festival Les Escales de Saint-Nazaire). Cette information sur son enseignement a été communiquée dans des circonstances « inhabituelles », dans le vol Aéroflot SU 3008, quelque part entre Ulaanbaatar et Francfort (23 août 2013).

Du terrain à la thèse

Le « terrain », comme on le nomme dans le jargon ethnologique et ethnomusicologique, est cette zone géographique et culturelle où le chercheur mène ses investigations. Au regard de mon expérience, ce mot est trop détaché de la vie de chercheur que l'on peut mener. Il peut être perçu comme les limites d'un cadre dans lequel on entre et on sort pour aller chercher son terreau. Même si d'un point de vue extérieur mon activité pourrait sembler se limiter à ce cadre, mon rapport au « terrain » est tout autre. Le terrain est partout et surtout ne peut être détaché du partage des moments de vie passés avec les gens rencontrés. Dans ces relations, je me sens souvent comme un simple musicien au milieu d'autres musiciens et non comme un ethnomusicologue observateur, extérieur à ce qui se déroule. Dès 2003, en étant simultanément apprenti chanteur de *höömij* et chercheur, ma position d'observateur et participant me permet d'être aux côtés des musiciens mongols à des moments divers : vie quotidienne pastorale nomade ou citadine en Mongolie, en France et Allemagne, à la fois pendant leurs répétitions, créations et concerts, en organisant des tournées pour eux et en jouant avec eux. Cette position s'élargie encore lorsque je me retrouve investi en tant que spécialiste auprès de la commission nationale de la Mongolie pour l'Unesco dans le processus de documentation et de présentation du dossier du *höömij* mongol, pour son inscription sur la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité.

En retour des « portes » que certains musiciens mongols m'ouvrent sur leur tradition, à partir de 2006, je crée l'association Routes Nomades afin d'établir un échange avec mes maîtres et mes principaux « informateurs ». En les invitant à donner des concerts et des enseignements en France, un aller-retour régulier s'installe entre nos deux pays. Depuis ce temps, lorsque je ne suis pas en Mongolie, c'est eux qui me retrouvent en France. Dans les deux cas nous partageons des moments de vie commune dans lesquels, au final, le chant diphonique qui nous réunit ne représente qu'une infime partie de ce que nous échangeons. Ces moments ensemble sont faits de repas, de nomadisations, de pannes de jeep en pleine steppe, de gardiennage de troupeaux, de fêtes et cérémonies diverses, de concerts, de festivals, de stages et conférences, ici et là-bas. Nous partageons des dizaines d'événements culturels pensés ensemble afin de montrer et expliquer leur tradition. Tout cela étant accompagné de longues discussions sur la musique et le chant diphonique, sur la vie, le monde et nos cultures respectives.

Mes séjours successifs en Mongolie sont l'occasion de nouvelles rencontres, toujours régulières, sur les pistes musicales des steppes. Certains musiciens et musiciennes, occupant

diverses fonctions dans la société mongole sont devenus les personnages de cette recherche. Ils sont si nombreux qu'une présentation rapide en guise d'introduction ne suffirait pas pour exprimer ce qu'ils représentent dans la culture mongole. Je les présenterai au fil du texte, au gré des rencontres, lorsque je rendrai compte de leurs idées, de leurs opinions ou de leurs histoires, sans lesquelles toute cette recherche n'existerait pas. Avant d'entrer dans l'intimité de leur univers musical diphonique, une présentation rapide de mes pérégrinations s'impose.

Deux séjours de deux mois et demi en 2004 et 2005 me permettent de répondre à la problématique de mon sujet de Master. Dans la continuité des recherches de Trân Quang Hai, je propose une classification des types et techniques de *höömij* chez les chanteurs professionnels mongols (Curtet 2006). C'est une manière d'engager les premiers contacts, de prendre quelques repères généraux sur la situation de la pratique et de m'ouvrir à toute la réflexion qui m'a poussé à l'étude présentée ici. Je rencontre mon premier maître de *höömij*, Dašdoržijn Cerendavaa, qui continue encore de m'ouvrir et m'initier à sa tradition.

Avant de commencer officiellement mon doctorat à l'automne 2007, je suis l'année scolaire 2006-2007 de chant diphonique à l'université d'art et de culture d'Ulaanbaatar auprès de mon deuxième maître, Baataryn Odsüren. Cette année en Mongolie est l'occasion de parfaire ma technique, apprendre davantage la langue et rester au cœur de la vie musicale de la capitale pour suivre une saison culturelle à tous les niveaux. Je passe plusieurs semaines dans l'Altaï, notamment à Čandman', le district le plus connu pour la pratique du *höömij*. Dans la province de Hovd, réputée pour la diversité de ses musiques, je rencontre de nombreux musiciens, chanteurs et danseurs. Le témoignage des bardes en particulier me permet de comprendre des liens supposés entre leur émission vocale spécifique au chant de l'épopée et le chant diphonique. Au cours de ce troisième séjour, ma pratique personnelle me fait prendre conscience de ce qu'implique cet apprentissage. Je pars d'une démarche de curiosité intellectuelle puis réagis en musicien. Au moment où je prends la mesure de toute cette tradition, cette année de transition déclenche mon avenir de chercheur et une relation incessante avec cette pratique vocale.

De juillet à octobre 2009, je suis accueilli par l'Institut de langue et littérature de l'Académie des sciences de Mongolie, sous la supervision d'Ajuššavyn Alimaa. Tout en ayant accès aux archives sonores de cette institution, je travaille en laboratoire et sur le terrain avec des ethnomusicologues mongols, des linguistes et anthropologues de l'Académie. Après avoir largement parcouru la province de Hovd où vit la plus grande partie des chanteurs de *höömij*, je visite les régions frontalières de l'Uvs et de Bajan-Ölgij. J'y fais d'importantes

découvertes concernant l'histoire et la diffusion de la pratique, auprès des Bajad et des Touvas. Ces groupes sont moins considérés et peu représentés pour leur chant diphonique au niveau national. Au regard de ces données, tout un aspect de l'histoire « officielle » du chant diphonique, liée aux Halh qui peuplent majoritairement le pays, serait à remettre en question[11].

Par la suite, je travaille un mois d'hiver en Mongolie, de décembre 2009 à janvier 2010, avec l'aide de Lhamsürengyn Doržderem[12] pour la traduction de nombreux témoignages collectés. En parallèle, je poursuis mes écoutes au sein des archives sonores de l'Académie des sciences et dans les archives de la Radio nationale de Mongolie. Je continue de suivre et d'observer des cours de chant diphonique dans différentes structures : université, écoles de musique privées et cours particuliers. De juin à septembre 2010, ma recherche s'étends à d'autres zones de l'Altaï entre les provinces de Hovd et Bajan-Ölgij. De retour dans la province de l'Uvs, à Ulaangom, je parcours quelques districts non loin de la frontière touva comme Tes, le village du même nom situé du côté de la province de Zavhan et Bajantes, puis Asgat avant de rejoindre Uliastaj. Alors que je m'interroge sur les transferts possibles du chant diphonique entre les Touvas et les Mongols, je trouve quelques réponses satisfaisantes à cette question. Sur la route, je consulte les archives des théâtres de Hovd et d'Uliastaj pour dénicher quelques documents qui pourraient m'informer quant à l'évolution de la pratique du chant diphonique sur scène. Je rencontre principalement des programmes de concerts qui m'éclairent sur les usages du *höömij* à la période soviétique. Je cherche également des informations auprès des moines bouddhistes. Je veux savoir si un lien pourrait être établi avec la fameuse voix diphonique des moines tibétains qui aurait été pratiquée autrefois en Mongolie.

En dehors de ce long parcours, deux mois du 13 juin au 14 août sont consacrés à un stage intensif de mongol à l'American Center for Mongolian Studies à Ulaanbaatar, supervisé par le professeur Dašlhagvagyn Ganbold, linguiste de l'Académie des sciences. Le dernier séjour avant de terminer cette thèse se déroule entre mai et septembre 2011. Je consulte à nouveau les archives sonores de la Radio nationale de Mongolie et recense tous les enregistrements de *höömij* conservés. Ce nouveau corpus, qui n'avait jamais été rassemblé, révèle de nombreuses informations sur l'évolution de la technique vocale et son répertoire.

[11] Ce séjour aura aussi été l'occasion de tourner un documentaire sur mes recherches avec le réalisateur Jean-François Castell (Les Films du Rocher). Ce film, *Maîtres de chant diphonique* (2010), raconte cette histoire d'aller-retour entre les musiciens et moi, entre la France et la Mongolie. Il montre le tissage de nos relations, donne des informations sur la pratique actuelle du *höömij*, comment on le représente, ici et là-bas. Enfin, il présente un travail en cours avec tout ces questionnements, bien plus que les résultats de ma recherche.

[12] Professeur de français à l'Université Nationale de Mongolie.

De retour dans la région de Hovd, je poursuis mes investigations aux archives provinciales et dans les archives personnelles de plusieurs *höömijčid* (« chanteurs » de *höömij*) originaires de Čandman'.

Depuis mon premier terrain en Mongolie en 2004, j'ai enregistré plus de 239 personnes. Je ne compte pas ici tous les apprentis des maîtres rencontrés. Je concentre mon intérêt d'abord sur les principaux détenteurs et transmetteurs de la pratique, qui ont été d'un grand recourt ; puis leurs élèves, les anciens chanteurs et tous ceux qui ont accepté de discuter avec moi sur cette musique : mère de famille, moine, chef d'orchestre, directeur de théâtre ou de centre culturel, maire de village, etc. Après avoir fait le tour de mes connaissances et des personnes apparaissant comme les plus intéressantes pour ma recherche, j'interroge même la nature qui, elle, sait peut-être quelque chose après tout. En l'espace d'une dizaine d'années, mes observations se sont élargies à l'ensemble de la pratique. J'ai remarqué que les anciens chanteurs de *höömij* racontaient qu'avant les années 1950, cette technique vocale n'était pas comme celle d'aujourd'hui. Il n'y avait pas autant de techniques de chant diphonique. Son interprétation n'existait pas en concert et n'était pas aussi développée. Ces chanteurs ne prêtaient pas non plus attention au timbre de leur voix de la même manière qu'à présent. Désormais le *höömij* coexiste dans deux milieux où l'on ne chante pas de la même manière : le monde rural pastoral et celui de la musique professionnelle. L'existence de ces voies parallèles ne semblait pas aller de soi sur le terrain. Je constate que la technique vocale a évolué dans plusieurs directions et apparait comme une tradition vivace, en mouvement. J'observe différentes sensibilités, remarque des « écoles » revendiquées par des maîtres, entre le monde rural de l'ouest et la ville d'Ulaanbaatar. Cette diversité me fait entendre une tradition multiple et me met face à, non pas un, mais des chants diphoniques. Je me demande alors comment les Mongols en sont arrivés là et comment tout cela s'articule. Deux orientations m'apparaissent nettement, l'une portant sur l'existence d'une tradition proche (ou se considérant comme telle) des « origines » du *höömij* dans l'Altaï mongol, l'autre sur le monde académique de l'université, qui rationalise et systématise le chant diphonique.

La géographie du *höömij* et les questions historiques de ses origines restées en suspens montrent le besoin d'une recherche comparative pluridisciplinaire transfrontalière pour répondre correctement à l'interrogation que posait S. I. Vainshtein (1980, p. 77). Ne pouvant couvrir toutes les pratiques autour de l'Altaï, dans le sud de la Sibérie et jusqu'en Russie centrale, je me suis intéressé, dans un premier temps, à une histoire et à une ethnomusicologie du chant diphonique en Mongolie. Cette musique vocale diphonique a fait l'objet d'une

théorisation pour les aspects acoustiques et phonologiques de la voix. Cela pour répondre à des questions soulevées par des préoccupations de classification et de catégorisation propre à une tendance de la recherche ethnomusicologique, dont j'exposerai l'état des travaux dans le premier chapitre. Si le chant diphonique touva a été largement étudié[13], les recherches ethnomusicologiques sur cette technique vocale en Mongolie, en dehors des principales contributions des chercheurs mongols Ž. Badraa (1981, 1983, 1998) Ž. Enebiš (2001 à présent), L. Herlen (2010) et des européens A. Desjacques (1988, 1992) et C. Pegg (1992a,b,c, 2001a,b,c), ne demandent qu'à être complétées et augmentées. En dehors des aspects acoustiques, phonologiques, anatomiques et de quelques données anthropologiques, que connaît-on de cette pratique, de ce vivier musical qui semble en pleine expansion ? Que connaît-on de l'histoire, des musiciens et détenteurs du chant diphonique mongol ? Comment les Mongols expliquent et transmettent-ils cette musique ? Comment celle-ci est-elle parvenue jusqu'à nous ?

À partir de mes constats de terrain, j'en suis arrivé à m'intéresser à l'évolution, à la diffusion, plus généralement à la transmission du *höömij*. La dimension historique est dès lors entrée en jeu dans mon regard ethnomusicologique. Il m'est apparu essentiel de tenter d'écrire l'histoire d'une musique de tradition orale en faisant appel à l'ethnomusicologie et en considérant l'histoire d'un point de vue ethnomusicologique. Selon moi, la transmission s'avère être un point de convergence commode pour aborder cette problématique. À travers le prisme de la transmission, je propose d'établir une ethnomusicologie et une histoire du chant diphonique en Mongolie. Cela demande au préalable d'apporter une clarification théorique susceptible de justifier mon choix méthodologique au fil de la thèse.

L'ethnomusicologie mongolisante et son orientation historique

Tout d'abord, il est important de rappeler que l'ethnomusicologie mongolisante s'est depuis longtemps orientée dans un questionnement historique. Il ne semble pourtant pas exister de courant de recherche spécifique revendiqué ou dénommé comme tel par les chercheurs de ce domaine.

[13] Voir Aksenov (1964), Vainshtein (1980), Kyrgys (1992, 2002, 2008), Süzükei (1993 à présent), Levin (1993, 1996, 1999, 2006), Tongeren (1995, 2004) Léotar (1998) et Glenfield (2007).

L'un des pionniers, Ernst Emsheimer, avait déjà relevé des traces documentées de musiques mongoles dans l'histoire depuis le Moyen-Âge[14]. En Mongolie, Žamcyn Badraa a contribué à classifier la musique dans une perspective organologique et historique (1998). Les ethnomusicologues Žambalyn Enebiš (2002, 2008) et Luvsannorovyn Erdenečimeg (2002, 2009) se sont intéressés aux sources historiques de la littérature ancienne. Au début des années 1980, dans la continuité des travaux de Ž. Badraa, la musicologue anglaise Andrea Nixon a poursuivi les investigations historiques des origines de la musique mongole dans sa thèse, *The Evolution of Mongolian Musical Terminology from the 13th to the 18th century* (1988). Ce travail minutieux et remarquable recense en détail toutes les mentions de la musique (noms des instruments, techniques vocales, fonctions) à travers 500 ans de documentation écrite, dans les sources sanskrites, tibétaines, chinoises et mongoles. Les références historiques bibliographiques et terminologiques dégagées par cette thèse constituent une recherche inégalée jusqu'ici et un travail de référence, principalement pour l'organologie[15].

Alain Desjacques s'est interrogé sur l'histoire mais n'y a pas consacré de recherche spécifique dans sa thèse (1992). Son dernier ouvrage, *Rhapsodie en sol mongol*, rend compte de sa rencontre avec la musique mongole dans la Mongolie socialiste des années 1980 à travers les notes de l'étudiant qu'il était (2009). Contrairement à l'ensemble de ses travaux, les informations rapportées ici sont d'intérêt historique plus qu'ethnomusicologique. L'ouvrage de Carole Pegg, *Mongolian music, dance, & oral narrative : performing diverse identities* (2001a), aborde la diversité musicale et ethnique mongole à travers la performance artistique, perçue comme moyen identitaire. Au fil des chapitres, l'identité est explorée sous les angles de sa relation avec l'ethnicité, l'histoire et les lieux, la religion, le social et l'espace temps, enfin, le politique. Ce travail a le mérite de couvrir la Mongolie toute entière, ou presque. Il offre un aperçu général sur la situation de la musique mongole des années 1980 et 1990. C. Pegg resitue et décrit le rôle et la place des pratiques musicales en trois périodes : l'ancienne Mongolie (période pré-soviétique), la Mongolie socialiste et la Mongolie contemporaine. Elle montre l'évolution et les changements apportés à ces musiques dans le temps.

Dans les années 2000, la recherche ethnomusicologique mongolisante s'élargit et s'intensifie. Elle s'intéresse de plus en plus à l'histoire. En Russie, Irina Vladimirovna

[14] Voir son article « Mongolische Musik » (1964).

[15] Malheureusement, en dehors d'une contribution de 31 entrées de noms d'instruments au *New Grove Dictionnary of Musical Instruments* (1984), aucune publication n'a été édité depuis.

Kul'ganek publie *Mir mongol'skoj narodnoj pesni* (L'univers des chants populaires mongols, 2001). En se fondant sur les manuscrits du folklore et chants mongols conservés à l'Institut d'études orientales de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, elle met en relation les caractéristiques des chants populaires avec d'autres genres traditionnels, la langue mongole et des facteurs ethniques et culturels. L'ouvrage traite notamment de l'histoire, des principes de fixation des chants populaires et de leur relation à la littérature. Ce travail met à jour les très rares archives écrites concernant la musique mongole à l'Académie des sciences de Russie. Malgré la présence d'un matériau musical conséquent, I. V. Kul'ganek s'attache à analyser la poésie et les textes des chants comme de nombreux chercheurs de cette école, russes et mongols, l'ont déjà fait. Aucune information concernant le chant diphonique n'en ressort.

L'ethnomusicologue américain Peter K. Marsh étudie la vièle cheval (*morin huur*) et publie sa thèse intitulée *The horse-head fiddle and the cosmopolitan reimagination of tradition in Mongolia* (2009). Avec une approche d'historien de la musique, il brosse les évolutions de la vièle mongole à travers son organologie, ses fonctions, sa pratique et son instrumentalisation politique[16]. Dans les années 2000, la musicologue Lhasürengijn Herlen publie un certain nombre de travaux dans la continuité des recherches de Ž. Badraa, mais il faut attendre 2010 pour voir le premier ouvrage monographique en mongol entièrement consacré au *höömij*[17].

Plus récemment, de jeunes docteurs et doctorants de plusieurs pays participent à étendre encore les études mongolisantes sur de nombreux aspects musicaux.

Laurent Legrain inscrit la question de la transmission de la musique au centre de ses recherches, à partir d'un terrain anthropologique chez les Darhad du Hövsgöl (2010, 2011). Dans sa thèse intitulée *S'attacher à transmettre et transmettre un attachement : Les Darhad, leur répertoire et le continuum sonore en Mongolie contemporaine,* il s'interroge sur les liens particuliers qui unissent les Mongols au chant. Il propose l'idée de « continuum sonore ». Celui-ci englobe en plus de l'ensemble des pratiques chantées, certains sons de la nature, et les éléments prosodiques de la voix. Tous ces éléments étant rassemblés sous le même terme mongol *duu* (voix). Dès le plus jeune âge, l'individu est appelé à être attentif à la « voix », et apprend ainsi le chant et ses diverses fonctions (2011, p. 341-397). À travers le cas des Darhad, L. Legrain étudie également l'histoire de la musique mongole durant la période

[16] Il s'intéresse aussi aux musiques urbaines que sont la pop et le hip-hop et leur relation à l'identité et la politique (2006, 2010).

[17] Bien qu'elle s'intéresse à l'histoire de la technique vocale, la méthode de recherche et l'affirmation de certains résultats sont parfois douteuses.

soviétique et l'influence des changements apportés dans la construction de la pratique contemporaine (2007, 2009a et c, 2011). En 2011 toujours, Sunmin Yoon présente sa thèse consacrée au chant long mongol (*urtyn duu*), *Chasing the Singers ; The Transformation of Long-song (Urtyn Duu) in Post-socialist Mongolia*. Elle y étudie les transformations de cette technique vocale entre la Mongolie soviétisée et la période actuelle. La même année, la thèse de Lucy Rees est soutenue en Grande-Bretagne : *Mongolian film music during the Socialist era (1921-1990) and its aftermath* (2011)[18]. Un intérêt constant de la recherche ethnomusicologique mongolisante se retrouve dans l'étude de l'influence et des répercutions de la période soviétique sur les pratiques musicales d'aujourd'hui.

Dans cette lignée, tout en m'adaptant à mon objet d'étude, je souhaiterais contribuer à élargir notre connaissance et compréhension du chant diphonique mongol. Je ne suis pas historien mais, comme je viens de le signaler, mon terrain m'amène à employer des outils propres à la méthode historique dans ma pratique de l'ethnomusicologie. Même si je ne peux prétendre à une véritable théorisation historique, il importe de rappeler quelques points concernant la discipline historique. Dans un premier temps, par souci de clarté et de concentration du propos, je fonderai cette réflexion autour de Krzysztof Pomian, Antoine Prost et Jacques Le Goff afin de poser des questions essentielles à ma propre recherche. Dans un second temps, en rapprochant à la fois le propos des historiens, des ethnomusicologues et historiens de la musique, je chercherai à identifier un territoire commun entre les disciplines historique et ethnomusicologique.

De l'histoire à l'ethnomusicologie

L'histoire, parmi de nombreuses définitions, peut être considérée comme l'étude des sociétés humaines et des hommes vivant en société (Seignobos, 1901, p. 2, cité par Prost, p. 147-148). Grâce aux documents, les historiens décrivent le passé des sociétés et leurs métamorphoses (Seignobos 1881, p. 586, cité par Prost 1996, p. 147). Ils étudient donc le changement et s'attachent à expliquer ce changement (Le Goff 1988, p. 28), démarche qui m'intéresse particulièrement. Krzysztof Pomian a montré que l'histoire, chronologiquement,

[18] En dehors de ces orientations historiques régulières, il convient de citer encore quelques travaux récents dans la musique et la danse mongole pour souligner un intérêt croissant. Deux mémoires de Master voient le jour, celui de Raphaël Blanchier en France sur la danse mongole, *Au miroir brisé de la danse. Corps dansant et réflexivité dans la danse bij bijelgee des Ojrd de Mongolie* (2011), et celui d'Andrew Colwell aux États-Unis, *Creating Musical Encounter in Mongolia* (2011). En 2013, aux États-Unis, Charlotte D'Evelyn présente sa thèse sur la musique mongole en Mongolie-Intérieure, *Music between Worlds : Mongol Music and Ethnicity in Inner Mongolia, China* (2013), et en Australie, Rebekah Plueckhahn avec le titre, *Musical Sociality : The Significance of Musical Engagement Among the Mongolian Altai Urianghai*.

était d'abord rattachée à ce qui faisait autorité : l'état et le clergé. Une histoire singulière isolée n'avait de sens que si on la ramenait à l'histoire du pouvoir (1999, p. 105). Ce n'est qu'à partir du XXe siècle que les historiens commencent à s'intéresser à établir l'histoire d'une région, d'un groupe social, ou d'un phénomène culturel (1999, p. 115). K. Pomian fait remarquer que les auteurs du Moyen-Âge écrivaient en se fondant sur ce qu'ils voyaient. Ils n'étaient pas des historiens, mais des témoins de l'histoire pour les historiens futurs. En se fondant sur des documents écrits, des objets, des monuments, le mémorialiste devient historien. Il fait référence au passé par le biais de sources qu'il analyse (1999, p. 115-116). C'est également au XXe siècle que les chercheurs ajoutent une dimension du future, en évoquant par exemple l'avenir de la tradition, en se fondant sur une analyse de l'élément étudié en l'état actuel et en émettant des suppositions plus ou moins censées et valables. K. Pomian explique que l'histoire s'est longtemps méfiée des traditions orales, dont les enquêtes relèvent davantage de l'ethnologie. La frontière entre l'étude de l'écriture, de la culture matérielle et l'oralité existe toujours, mais n'est plus autant rigide depuis les quarante dernières années (1999, p. 161). Désormais, il n'est plus nécessaire de faire appel à l'écriture pour constituer une chronologie : « la collecte et l'analyse des traditions orales se sont imposées dans l'histoire sociale, inconcevable sans le magnétophone à cassettes, surtout quand elle s'intéresse aux groupes qui ne s'expriment que peu ou pas par écrit » (Pomian 1999, p. 162). Cette histoire, anthropologique et culturelle, privilégie les œuvres, les auteurs, les collectifs, le comportement humain. Parallèlement, les historiens ont changé de temporalité en déplaçant leur intérêt vers la période contemporaine (du XIXe siècle à nos jours). Par la suite, l'histoire du temps présent a été rendue possible grâce aux sciences sociales (Pomian 1999, p. 377-378). Les chercheurs se sont lancés dans l'exploitation de nouvelles sources en utilisant les récits oraux enregistrés et en exploitant les « images » (photos, vidéos, films). Cette ouverture à ce type de sources donne la parole à des catégories sociales qui produisent peu d'écrit sur leurs façons de voir, penser et vivre (1999, p. 378). De par la méthode et la nature des documents sur lesquels elle s'appuie, ce type d'histoire est encore contesté dans la discipline. Si l'histoire s'établit avec des sources, pour K. Pomian, celles-ci peuvent être de n'importe quelle sorte. Par ailleurs, des sujets qui étaient, avant la période des Annales[19], repoussés à l'extérieur de la discipline historique, sont devenus de nouveaux objets d'étude – comme le paysage, le corps, la vie quotidienne, les couleurs, les sons, les odeurs, les saveurs, etc. Progressivement, l'histoire est devenue une discipline à la

[19] Les « Annales » représente le courant historique disciplinaire le plus marquant au XXe siècle. Cette école de pensée a été fondée à la fin des années 1920 par Lucien Febvre et Marc Bloch.

jonction des sciences humaines et sociales (1999, p. 331). Selon Jacques Le Goff, l'ethnohistoire ou l'anthropologie historique sont l'un des développements récents les plus intéressants. Le regard historique passe des textes aux rituels, à la fête, aux paroles. Ce type d'histoire s'intéresse à la mémoire collective et « [renonce] à une temporalité linéaire au profit de temps vécus multiples aux niveaux où l'individuel s'enracine dans le social et le collectif (linguistique, démographie, économie, biologie, culture) » (1988, p. 170-171).

K. Pomian montre que la France et l'Europe – en prenant compte des autres pays orientés vers le modèle occidental – ont un intérêt croissant pour la mémoire collective depuis une vingtaine d'années. Cela se voit par exemple dans « l'importance accordée aux problèmes du patrimoine culturel » et à « la multiplication du nombre de musées » (1999, p. 263). Le futur a pris place dans l'histoire. Lorsque l'on a commencé à choisir ce que l'on conserverait pour la postérité, « la mémoire collective avec, au centre, les rapports entre le passé, le présent et l'avenir, est devenue elle-même objet d'histoire » (1999, p. 270). Plus largement, l'histoire est devenue un spectre de disciplines spécialisées qui adaptent leurs techniques à la nature des objets étudiés (Pomian 1999, p. 381). Ma méthode consiste justement à utiliser simultanément différentes branches des sciences humaines et sociales pour circonvenir un objet d'étude propre à ma problématique.

C'est ici que l'histoire rejoint l'ethnomusicologie sur un premier point. Les chercheurs en ethnomusicologie déploient une multitude de techniques et recourent à différents outils selon la nature de leur objet d'étude, tout en faisant appel à la pluridisciplinarité (During 1994, p. 24 ; Arom et Alvarez-Péreyre 2007, p. 25-26). L'historien du temps présent, comme l'ethnomusicologue, travaille – entre autre – à partir de la mémoire, sociale et collective (Aubert et Charles-Dominique 2009, p. 12), et des formes mémorielles. L'analyse d'une musique, en histoire comme en ethnomusicologie, peut traiter des formes, des genres, des répertoires, des techniques, des styles, de la facture instrumentale, de stabilité ou de l'évolution d'une forme musicale dans le temps, etc. (Aubert et Charles-Dominique 2009, p. 13-14). Malgré ces rapprochements, les relations entre histoire, musicologie et ethnomusicologie ne sont pas si évidentes.

Au début des années 2000, Hervé Lacombe, historien de la musique, dénonce la rareté des rencontres entre musicologie et histoire. Il affirme que les travaux des historiens et des musicologues ne font que révéler une certaine ignorance des productions scientifiques respectives. Pourtant, H. Lacombe souligne que de part sa nature « en tant que phénomène humain inscrit dans le temps », la musique a bien sa place dans le champ historique (2003,

p. 147). Luc Charles-Dominique, ethnomusicologue et anthropologue historique de la musique, remarque un cloisonnement disciplinaire analogue. En effet, à travers ses propres recherches dans le domaine français, L. Charles-Dominique montre que les ethnomusicologues, dans bien des cas, ne se soucient pas de ce que font les musicologues et les historiens de la musique française (2009, p. 31). L'historienne Éva Guillorel est au centre de la question pluridisciplinaire avec son étude sur les complaintes de tradition orale bretonnes pendant l'Ancien Régime. Sa démarche fait appel à la fois à l'histoire, à l'ethnologie et à l'ethnomusicologie. Elle constate que « si la pluridisciplinarité est souvent invoquée sur le plan théorique, elle est bien plus rarement mise en application de façon pleinement satisfaisante » (2009, p. 35)[20].

Selon Luc Charles-Dominique, en allant dans le sens de Jacques Le Goff, cette tendance serait de considérer que l'histoire n'est tournée que vers le passé, les documents et les événements, et que l'anthropologie n'est tournée que vers le présent, l'enquête directe et les caractères généraux des institutions sociales (Le Goff 1988 p. 331, cité par Charles-Dominique 2009, p. 16). Ce fossé entre les disciplines historique et ethnomusicologique se situe autour de plusieurs oppositions que L. Charles-Dominique expose (*ibid.*) : synchronie versus diachronie, caractère direct du témoignage ethnologique versus caractère indirect du document historique, oralité versus écriture, mémoire individuelle versus mémoire collective, mémoire sociale interrogée par l'ethnologue versus archives étudiées par l'historien, structure (anthropologie) versus événement (histoire). Au regard de mon terrain, ces oppositions n'ont pas lieu d'être, au contraire, elles se complètent. Cela se vérifiera au cours de cette thèse. Pour L. Charles-Dominique, cet ensemble de dichotomies revient à conserver l'idée erronée selon laquelle il ne serait pas possible d'établir l'histoire des populations de l'oralité. Pourtant, comme il le souligne, nous allons bientôt voir que les liens entre les disciplines sont nombreux, comme il le souligne, « et pourraient faire émerger à terme une nouvelle discipline. […] Il est donc temps de reconnaître, définitivement, une certaine continuité sinon méthodologique du moins conceptuelle entre ethnomusicologie et histoire, deux "arts" de la mémoire » (2009, p. 29, p. 31).

[20] Pour un état historiographique des convergences et divergences entre l'histoire et l'ethnologie, voir E. Guillorel 2009, p. 35-41. Dans les grandes lignes, elle rapporte qu'au XIXe siècle, il n'y avait pas de frontière claire entre l'histoire et la recherche folkloriste. À la fin de ce siècle, l'histoire était fermée aux sources orales. Au milieu du XXe siècle apparaît un intérêt pour la culture populaire. C'est la « grande découverte » de l'ethnologie pour l'histoire. Mais l'histoire est moins ouverte à l'ethnologie et l'ethnomusicologie que ces deux ne le sont à l'histoire. Pour cette auteure, les historiens ont du mal à aborder la source musicale. Il existe des lacunes dans toutes les disciplines.

En posant la question « est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? », l'ethnomusicologue Timothy Rice rapporte que les interrogations posées par la constitution de l'histoire de ces musiques existent depuis plus d'un siècle (2005, p. 137). Dresser une historiographie de l'ensemble de ces recherches dépasse de loin le cadre de cette thèse. Pour l'instant, je me contenterai de mentionner quelques exemples significatifs en allant dans le sens de L. Charles-Dominique, afin d'affirmer la continuité ou la complémentarité des méthodes et concepts entre les deux disciplines.

Dans les années 1930, Béla Bartók prônait déjà le recourt à la pluridisciplinarité dont la nécessité était « inhérente au projet même de l'ethnomusicologie » ([1936] 2009, cité par Charles-Dominique 2009, p. 16). À partir du projet de datation des chants hongrois collectés, B. Bartók questionne l'histoire de cette musique (1981). T. Rice résume ce travail en montrant qu'à partir d'une analyse structurelle, d'une théorie évolutionniste, des données comparatives et des techniques ethnographiques, B. Bartók écrit « une histoire diachronique à l'aide de données synchroniques » (Rice 2005, p. 145). Simha Arom et Frank Alvarez-Péreyre précisent à cet égard que Béla Bartók et Zoltán Kodály, dans leur conception comparative accordaient « une égale importance aux axes diachronique et synchronique » (2007, p. 42). Cette démarche comparative s'est répandue ensuite chez les folkloristes du début du XXe siècle[21].

En 1929, à l'initiative d'André Schaeffner, est créé le département d'ethnologie musicale au Musée de l'homme à Paris[22]. Dans sa lignée, S. Arom et F. Alvarez-Péreyre soulignent la continuité des travaux de la recherche française, qui s'intéresse à la fois à la collecte, la transcription, la classification, l'analyse, l'histoire des musiques traditionnelles et l'organologie (2007, p. 44-45). Deux publications majeures d'A. Schaeffner s'attachent particulièrement à la question historique : *Contribution de l'ethnomusicologie à l'histoire de la musique* (1961) et *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (1968). Dans cette lignée, sous la direction de Gilbert Rouget, Pierre Sallée élabore sa thèse, *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon* (1985) présentée dans l'article « Éléments pour une histoire de la musique africaine » (1989). Face à la conscience d'une transformation possible et rapide des musiques

[21] Le choix d'une approche historique est présent dès les premiers travaux des folkloristes finlandais. Ils catégorisent, comparent puis analysent leurs données musicales dans une perspective diachronique (Kurkela 1994, p. 402-403). S. Arom et F. Alvarez-Péreyre soulignent à ce sujet que ce sont les Finlandais qui ont inspiré en partie les Hongrois au départ pour l'aspect analytique et classificatoire du répertoire (2007, p. 42).

[22] Département qui deviendra ensuite celui d'ethnomusicologie, devenu récemment le CREM (Centre de Recherche en Ethnomusicologie), transféré à Nanterre.

africaines, P. Sallée se demande s'il est possible d'écrire l'histoire des musiques de ce continent avant le changement à venir (1989, p. 33). Il donne une réponse possible à travers l'exemple de la harpe de l'ouest du Gabon. En replaçant cet instrument dans son aire de diffusion au centre de l'Afrique, il date son apparition et met en avant les populations qui l'ont introduit. Il rejoint la méthode historique en rendant compte du sens de la musique de cet instrument dans sa culture. Il dégage « une théorie indigène de la filiation des instruments à cordes à partir de l'arc musical qui, tout en rendant compte de la genèse de l'accord de la harpe, relevait d'un savoir globalisant où prenait place également l'histoire des relations des populations du Gabon entre elles et avec les Européens à l'époque pré coloniale » (*ibid.*). Il dresse un aperçu historique sur l'origine et la place des groupes ethnique au Gabon afin de mieux comprendre la diffusion de la harpe et de dresser son histoire (*ibid.*, p. 34). Son travail historique se fonde d'abord sur des sources écrites, iconographiques et sur l'observation de la facture instrumentale des harpes existantes sur le terrain. Ensuite il examine la musique de harpe dans une perspective diffusionniste au sein des groupes ethniques, à la fois dans le mythe, le contexte d'exécution, l'accordage et les échelles afférentes. Il questionne les convergences et les influences entre les différents groupes ethniques.

S. Arom et F. Alvarez-Péreyre rapportent qu'au tournant de 1945, les transformations internationales aux niveaux géopolitique, social et culturel donnent naissance à un nouveau thème de recherche, le changement, très prisé des ethnomusicologues (2007, p. 45). Cette orientation, quel que soit l'objet de la recherche, a bien une connotation historique.

Du côté anglo-saxon, en 1962, le Royal Anthropology Institute avait déjà organisé un colloque sur le thème de la musique et l'histoire en Asie et en Afrique. On note un intérêt constant pour l'histoire dans le champ ethnomusicologique anglo-saxon (Widdess 1989, p. 1). En s'intéressant aux relations entre ethnomusicologie et histoire orale, Ida Halpern suggère que la dimension historique pourrait même devenir une branche spécifique de la discipline ethnomusicologique (en ligne 1976, p. 1), que l'on nommera rapidement « *historical ethnomusicology* » (Shelemay 1980). Kay Kaufman Shelemay s'interroge sur le bien fondé de ce terme. Avant cela, la tendance de la recherche tendait à attribuer une dimension historique à la musicologie, et l'ethnomusicologie était encore considérée comme une discipline ne s'intéressant qu'aux traditions vivantes (*living traditions*) (1980, p. 233). Pour K. Shelemay, l'ethnomusicologie tend désormais à comprendre les cultures musicales dans un environnement global, dans le passé comme dans le présent. Shelemay précise à ce propos qu'au tournant des années 1970, la plupart des études font appel à l'histoire pour observer le

présent ethnographique (*ibid.*, p. 234). Au début des années 1980, un groupe de recherche de l'ICTM (International Council for Traditional Music) se spécialise dans la discipline historique au sein de l'ethnomusicologie, dont Walter Wiora, Benjamin Rajeczky et Wolfgang Suppan sont à l'origine. C'est l'affirmation de cette nouvelle spécialisation dans l'ethnomusicologie (Bielawski 1985, p. 8). Cette « *historical ethnomusicology* » est davantage revendiquée dans les actes du colloque *Ethnomusicology and the Historical Dimension* organisé lors d'un séminaire européen d'ethnomusicologie à Londres du 20 au 23 mars 1986, montrant la diversité des approches (Widdess 1989, p. 1). À la même période émerge le groupe de recherches sur l'archéologie musicale (ICTM Study Group on Music Archeology), toujours en activité. Au sein de l'ICTM toujours, au début des années 2000, deux branches continuent d'affirmer la dimension historique et se spécialisent pour approfondir les recherches dans les sources musicales historiques de l'Asie de l'est (ICTM Study Group on East Asian Historical Musical Sources) et plus généralement les sources historiques de la musique traditionnelle (ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music).

Si une tendance dans la recherche est visible à l'échelle internationale, plus généralement, Luc Charles-Dominique remarque que les croisements établis avec l'histoire en ethnomusicologie (comme le recourt à l'iconographie, l'archéologie, les textes anciens etc.) restent d'ordre « pragmatique » et cela « ne semble pas encore avoir été l'objet d'une théorisation générale ». Pour lui cet intérêt pour l'histoire s'exprime dans un cadre qui la dépasse, celui de la pluridisciplinarité. Il affirme que les questionnements soulevés par l'histoire dans l'ethnomusicologie « n'ont pas encore fait l'objet d'une étude systématique et méthodologique » (2009, p. 15). Mais le recours à l'histoire en ethnomusicologie et l'utilisation conjointe de ces deux disciplines est un thème émergent, comme en témoigne les actes du colloque *Mémoire, traces et histoire dans les musiques de tradition orale* organisé par Laurent Aubert et Luc Charles-Dominique à l'université Nice Sophia-Antipolis les 16 et 17 octobre 2008. Le cloisonnement disciplinaire y restait apparent, puisqu'une seule historienne, Eva Guillorel, figurait au programme des communications, malgré la variété des propositions émanant des ethnomusicologues.

Je me contenterai ici de mettre en avant quelques points communs entre les deux disciplines à différents niveaux, pour justifier mon choix pluridisciplinaire. Plusieurs champs d'investigation s'avèrent être communément explorés par les deux disciplines afin de produire de la connaissance historique et/ou ethnomusicologique.

L’approche historique en ethnomusicologie

T. Rice rappel à juste titre que les traditions musicales écrites ne constituent qu’une infime partie des pratiques musicales dans le monde. Elles ne concerneraient principalement que les musiques dites « savantes » d’Europe et d’Asie de l’Est (2005, p. 138). Jusqu’ici l’histoire de ces musiques a été la plus étudiée, alors qu’il reste l’histoire de toutes les autres musiques à compléter, poursuivre ou commencer. L’intérêt de l’histoire des musiques de tradition orale n’est plus à démontrer. Que la musique soit savante ou populaire, T. Rice met en avant trois objectifs communs aux histoires de la musique : 1. comprendre la musique et la vie musicale d’une période passée, 2. comprendre la nature et les causes des transformations musicales au fil du temps, et 3. comparer les continuités et discontinuités de deux périodes historiques (2005, p. 138). Dans tous les cas, le regard du chercheur sur la temporalité de son objet d’étude est fondamental.

Passé, présent, futur

La musique est un héritage du passé, qui s’actualise au présent et qui, à travers ses différents modes de transmission, se prépare pour le futur. Dans l’histoire contemporaine, on s’intéresse au présent pour évoquer un passé récent, celui du présent historique (Le Goff 1988, p. 33). Jacques Le Goff éclaire cette idée de la perception du temps. En s’inspirant de la théorie des trois présents de Saint Augustin, il montre que le temps, du point de vue individuel comme collectif, ne se limite pas à une séparation et une opposition entre passé et présent. Il existe une dimension future. Saint Augustin le conceptualisait déjà à travers l’idée selon laquelle « nous ne vivons que dans le présent, mais que ce présent a plusieurs dimensions » (*ibid.*) :

> « […] peut-être serait-il plus juste de dire : “Il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures.” Ces trois choses existent en effet dans l’âme, et je ne les vois pas ailleurs : le présent des choses passées, c’est leur souvenir ; le présent des choses présentes, c’est leur vue actuelle ; le présent des choses futures, c’est leur attente. » (Saint Augustin, [400 après J.-C.] 1998, XX. 26)

En comparant les rôles de l’ethnomusicologie et de l’histoire de la musique, Caroline Bithell cite Bruno Nettl pour qui la première étudie la culture musicale d’une société donnée à travers l’observation du présent (Nettl 1983, p. 176, cité par Bithell 2006, p. 3), tandis que la seconde, telle qu’elle semble conçue de façon réductrice, a pour premier objet d’étude les

œuvres musicales crées dans le passé[23]. Cela ne signifie pas que l'ethnomusicologie ne s'intéresse pas au passé, bien au contraire. Pour Richard Widdess, une compréhension d'un présent qui ignorerait ses relations au passé serait une recherche incomplète (1989, p. 1). Le terrain de l'ethnomusicologue implique des investigations directes dans le présent, à travers les observations des acteurs de la vie musicale contemporaine. C'est au moment où l'on s'intéresse à la mémoire des musiciens et à leur récit que l'on entre dans le passé et les espaces géographiques et culturels dans lesquels la musique a vécu et évolué (Bithell 2006, p. 3). La présence de la tradition dans le présent assure des degrés de continuité avec le passé. Par exemple, malgré l'évolution d'un répertoire donné, à travers le changement de son interprétation, celui-ci conserve une continuité avec le passé. De même, les événements historiques sont rapportés avec le chant, notamment les épopées, les satires ou encore les ballades (*ibid.*, p. 7). La performance musicale, l'acte de faire de la musique est, en soit, pour C. Bithell, un lieu idéal pour déconstruire les oppositions classiques entre passé/présent, ancien/nouveau, traditionnel/moderne. Selon moi, elle entend par là que la performance musicale, dans le « temps du jeu »[24], réunit tout cela à la fois (*ibid.*, p. 9). La dichotomie apparente entre les dimensions diachronique de l'histoire et synchronique de l'anthropologie est superficielle. En effet, selon Richard Widdess « toute tradition musicale est sujette à la continuité du processus de transmission, au changement et à la régénération, représentant dans bien des cas l'extension d'un processus historique qui a donné à la tradition sa forme actuelle » (1989, p. 1). Ainsi, étudier une musique traditionnelle dans sa dimension historique permet de mettre en avant des éléments de son évolution et de ses changements dans le temps. C'est la dimension diachronique de la musique étudiée que l'on observe. En faire l'ethnomusicologie à partir du point présent permet d'en observer la similitude avec la pratique actuelle. Il devient possible de mettre en avant les éléments du passé conservés ou changés. La tradition peut être en quelque sorte reconstruite au présent, et pour le présent, c'est-à-dire mise au goût du jour, selon le regard et les attentes des nouvelles générations.

[23] C. Bithell ne semble pas prendre en compte de nombreuses autres orientations, comme l'histoire de l'enseignement musical, l'histoire des institutions musicales ou encore celle de la théorie de la musique.

[24] Je reprends l'expression de Gilles Mouëllic, employée habituellement pour définir le moment où le jazz prend forme (cf. ses cours d'histoire du jazz, université Rennes 2).

La relation à l'histoire dans l'ethnomusicologie doit s'attacher particulièrement au temps présent, car c'est de ce point de vue que l'on regarde le passé. C'est donc de là que l'on détermine la démarche historique (Bielawski 1985, p. 10). Du point de vue présent, différents espaces temps se croisent dans les histoires des musiques de tradition orale. T. Rice les catégorisent en trois durées : 1. la longue durée (millénaire, avec l'archéologie), 2. la durée moyenne (quelques siècles) et 3. la durée courte (depuis le siècle dernier) (2005, p. 139).

Quel que soit le temps de l'histoire, celui des traditions musicales orales « semble dépendre d'un équilibre entre des données fragmentaires et diverses formes de considérations théoriques savantes ». La documentation écrite et l'archéologie musicale posent parfois problème pour retracer un lien entre les informations du passé et la pratique actuelle des traditions musicales. Mais depuis l'invention du phonographe à la fin du XIXe siècle, il devient possible de « bénéficier de données aussi fiables que celles dont disposent les historiens des musiques de tradition écrite » (Rice 2005, p. 160). Ma recherche fait face à une situation analogue. Dans la première partie de cette thèse, en tentant d'expliquer les origines du *höömij*, j'établirai des liens entre des éléments de la musique mongole actuelle et le passé lointain, mythique ou archéologique, qui permettront de donner une profondeur historique à la pratique du présent, sans pour autant faire de l'histoire. C'est avec l'apparition des premiers enregistrements que je montrerai la possibilité de dater et étudier l'évolution du chant diphonique en Mongolie. Je rallierai une pratique passée de quelques décennies avec celle que j'observe au moment de mon terrain entre 2003 et 2013. Certes le présent éclaire le passé avec les pratiques musicales actuelles qui ont été transmises, mais il peut éclairer le futur de plusieurs façons. J'exposerai par exemple, à travers la politique de patrimonialisation du chant diphonique, ce que les Mongols entrevoient et construisent pour le devenir de cette tradition.

Avec la temporalité, l'historien comme l'ethnomusicologue s'intéresse au souvenir, à la source orale, collecté dans la mémoire, individuelle et collective, mais également à la trace, au document et au fait. Les données de ma recherche sont principalement issues de collectes musicales, d'enregistrements de témoignages sur le *höömij*, complétés de documents d'archives ou législatifs divers et d'analyses de corpus. Dans les différents chapitres de cette thèse, je passerai souvent de l'un à l'autre. Sans vouloir théoriser ces larges notions, leur présentation est inévitable afin de compléter l'exposé du canevas de ma recherche.

Le souvenir, la source orale

Pour Jacques Le Goff, « la mémoire est la matière première de l'histoire. Mentale, orale ou écrite, elle est le vivier où puisent les historiens » (1988, p. 10). K. Pomian rappelle que chaque individu est mémoire. Celle-ci reste toujours tributaire des expériences vécues et retient ce qui fait événement. Elle est donc sélective (1999, p. 271-272). Selon lui, il n'existe qu'une seule façon pour un groupe de se « doter de mémoire », en chargeant certains individus d'en devenir le représentant aux yeux des autres. Ces personnes se doivent de garder la mémoire et de la transmettre de génération en génération, de savoir reconnaître les lieux où les événements importants qui se sont produits et faire participer ponctuellement les membres du groupe « à des cérémonies au cours desquelles ils deviennent ou redeviennent eux aussi, porteurs de la mémoire de celui-ci » (1999, p. 277). K. Pomian souligne que sans l'écriture, la mémoire collective n'existe que dans et par les mémoires individuelles. La transmission de la mémoire collective se passe par imitation « au cours des rapports coutumiers entre les anciens et les jeunes, qui engagent toujours le corps et la voix », avec lesquels l'individu doit s'imprégner et s'identifier pleinement (1999, p. 278). Avec l'écriture et des supports relatifs, il devient possible d'objectiver tous les contenus de la mémoire collective. Celle-ci peut alors s'inscrire dans une diachronie et prendre une valeur historique, bien que la transmission orale garde toute son importance face à l'écrit, lacunaire, avec lequel il n'est pas possible de tout noter (1999, p. 280-281).

Depuis le XVIIe siècle, les instruments d'observation et de mesure se multiplient et on assiste à la possibilité de « revivre le passé, d'en revoir les scènes et d'en entendre les sons ». Auparavant cette dimension sensible n'existait pas. Cette mémoire nouvelle s'ajoute à la mémoire écrite et à la mémoire orale, plus ancienne (Pomian 1999, p. 338-39). Selon J. Le Goff, les manifestations importantes et significatives de la mémoire collective au XIXe siècle sont l'érection des monuments aux morts après la première guerre mondiale et la photographie. Ils bouleversent, donnent une précision et une vérité visuelle jamais encore atteinte. Il devient possible de garder le souvenir du temps et de l'évolution chronologique (1988, p. 161). J'ajouterai à cela l'enregistrement. À lui seul, il permet de revoir et réentendre le passé (avec la vidéo notamment) et de revivre des émotions, de se replonger dans la réalité sonore et visuelle d'autrefois. Avec ce nouvel apport à l'histoire, il devient possible d'étudier les porteurs de mémoire, les endroits où celle-ci prend place, ses mécanismes de transmission, enfin, ses conséquences dans la production culturelle, la société et la politique (Pomian 1999, p. 342). La mémoire vivante apparaît comme la trace immatérielle du passé. Elle s'inscrit

dans l'histoire grâce à la profondeur historique de la transmission de la tradition à travers les générations (Charles-Dominique 2009, p. 20). Elle se matérialise avec l'enregistrement qui la conserve, comme à travers les objets produits pour la transmettre et la communiquer[25]. Cet ensemble constitue un fondement documentaire pour la recherche. Il devient possible de considérer la mémoire comme un document contribuant à l'histoire (Charles-Dominique 2009, p. 22)[26].

La trace

Pour Antoine Prost, portant sur le passé, l'histoire est une « connaissance par trace » (1996, p. 67), fondée à partir de documents. La nature du document à valeur historique peut être multiple. Bien que l'historien, jusqu'au XIXe siècle, se soit longtemps fondé sur l'écrit, Lucien Febvre préconise que l'histoire doit pouvoir être faite avec n'importe quel type de documentation[27], même en l'absence de forme d'écriture (1953, p. 428, cité par Prost 1996, p. 82). A. Prost rappelle que les documents archéologiques ont permis de révéler l'histoire de la vie matérielle. Les documents rituels et symboliques quant à eux ont permis d'éclairer les pratiques sociales et culturelles (1996, p. 83). La documentation historique a un caractère multiforme (Le Goff 1988, p. 299). Comme le précise Marc Bloch, « [la] diversité des témoignages historiques est presque infinie. Tout ce que l'homme dit ou écrit, tout ce qu'il fabrique, tout ce qu'il touche peut et doit renseigner sur lui » (Bloch 1974, p. 63, cité par Le Goff 1988, p. 300). La mémoire par exemple est une forme de trace. Le Goff affirme que l'élargissement de la documentation historique vient notamment de la multiplication des documents audio-visuels et de l'iconographie (1988, p. 300). La littérature permet de travailler sur une histoire d'une durée moyenne, sur quelques siècles. Elle peut servir l'histoire des traditions orales (Rice 2005, p. 147). Timothy Rice met en avant trois types de documentation écrite : la description écrite, la description iconographique et la notation musicale. Mais il existe bien d'autres types de traces. Les recherches de Luc Charles-

[25] Cette mémoire est aussi contestée. Selon Luc Charles-Dominique, ce sont « la profondeur historique de la mémoire interrogée par l'ethnologue et sa fonction historienne » qui constituent la principale opposition entre ethnologie et histoire. C'est à ce niveau qu'apparaît une rupture ou, au contraire selon lui, « le postulat et la reconnaissance d'une certaine identité » entre ethnologie et histoire (2009, p. 19).

[26] Luc Charles-Dominique s'appuie sur les écrits de Constantin Brăiloiu qu'il cite à plusieurs reprise (2009, p. 23) : « Cette "indéfectible fidélité de la mémoire dans les milieux sans écriture" qui "perpétue des survivances plus anciennes que tous nos souvenirs", ce "passé intemporel", cette "histoire d'avant l'histoire", cette "vie antérieure" (1960 : 124, 126-127) a propulsé l'oral au rang au moins "prédocumentaire", sinon "documentaire, partant historique" (1973 : 132). "Pareil à quelque objet de fouille, un chant indien – à le supposer intact – pourrait lui-même faire office de document (…) 'historique'" (1960 : 119). »

[27] J'entends « documentation » au sens large, pas dans le sens donné par S. Arom et F. Alvarez-Péreyre pour l'ethnomusicologie, qui désigne généralement les enregistrements et textes mis à disposition du grand public (2007, p. 27).

Dominique montrent que l'étude des mythes des origines qui évoquent la création des instruments de musique a une porté immense sur l'analyse historique, révélant des « faits culturels entourant les pratiques musicales et instrumentales ». Ensuite, l'étude de l'organologie en lien avec l'archéologie musicale et l'iconographie se complètent à merveille (2009 p. 27-28). C'est en tout cas ce que ses recherches sur les musiques des ménétriers français (1994) et les symboliques du sonore en France prouvent (2006). Par conséquent, la dichotomie séparant le document oral pour l'enquête de terrain et l'écrit pour la documentation historique ne fonctionne pas, puisque le « terrain de l'ethnomusicologue est souvent dual, oral et écrit ». En effet, la plupart du temps, l'enquête de terrain est complétée avec des documents écrits, par souci de complémentarité, et parce que l'ethnomusicologue produit des traces écrites et audiovisuelles de sa recherche (2009, p. 17), j'y reviendrai plus loin. Le document est fondamental, en histoire comme en ethnomusicologie. Mais il faut l'associer à la reconnaissance et l'établissement des faits marquant d'une histoire, d'une pratique musicale. Cela permet de compléter les données documentaires par des informations diachroniques marquant l'espace temps et de se situer par rapport à l'histoire.

Le fait

Antoine Prost explique que « les faits prouvés [irréfutables] sont le noyau dur de l'histoire » (1996, p. 56-57). En ethnomusicologie, le chercheur se fonde à la fois sur les grands faits historiques qui ont influencé le cours des musiques d'une société donnée, et sur les faits, qui ont marqué la vie des musiciens dans la transformation de l'apprentissage, de la technique et du répertoire notamment. Comme je les décris dans cette thèse, ces faits peuvent être une invention en lutherie instrumentale, la création de nouveaux exercices issus de la pensée d'un maître, le changement dans l'exécution d'une pièce, la création d'une nouvelle pièce augmentant le répertoire d'une tradition musicale donnée, l'obtention d'une reconnaissance locale, régionale, nationale ou internationale, marquée par exemple par des concours remportés, une tournée de concerts marquante, l'obtention d'un diplôme couronnant l'apprentissage, etc. Ces faits sont parfois inscrits dans la mémoire des musiciens ou plus largement celle de la communauté. Ils peuvent être visibles lorsqu'il s'agit de facture instrumentale (encore faut-il avoir mené une recherche comparative sur l'évolution de la facture du même instrument), mais aussi écrits, comme les informations véhiculées à travers les notices de disques et les programmes de concert par exemple, ou les notes personnelles des musiciens eux-mêmes conservées dans des carnets.

Après avoir relevé une ethnographie minutieuse à partir de la mémoire, de toutes sortes de documents et d'informations présents sur le terrain, le chercheur produit des documents pour étoffer son travail.

Les outils de production documentaire et la place du chercheur

T. Rice rappelle que les principaux outils de la recherche pour une histoire récente des musiques de l'oralité sont l'ethnographie et les procédés d'enregistrements (2005, p. 153). L'ethnographie (enquête, observation) permet de remonter à plusieurs siècles en arrière avec la mémoire d'une population et de révéler par exemple la stabilité d'une tradition musicale qui perdure aujourd'hui (*ibid.,* p. 154). L'enregistrement quant à lui s'identifie à la documentation écrite. Il permet, au-delà de la partition, d'obtenir des renseignements sur les hauteurs, les durées, le son, le jeu, le répertoire, les formes et les styles (*ibid.*, p. 156). En constituant tout un corpus de témoignages oraux et/ou d'un répertoire d'une pratique musicale donnée, l'ethnomusicologue, comme l'explique Kay Kaufman Shelemay, contribue à la reconstruction historique, grâce à ces documents de première main, qui peuvent faire l'objet de toutes sortes d'analyses (1980, p. 234-235), comme la transcription et l'analyse spectrale que j'utiliserai. K. Shelemay affirme que l'ethnographie musicale, comme l'histoire orale, offre une ouverture sur la construction des narrations historiques. Pour elle, les ethnomusicologues ne se contentent pas de réunir des mémoires individuelles et collectives partagées au cours des entretiens, ils instrumentalisent et élaborent en plus des mémoires sur la performance musicale dans des narrations établies à propos du passé. L'ethnographe joue donc un rôle important dans l'extraction d'informations dans les mémoires et dans la construction des histoires locales (2006, p. 18). L'étude ethnomusicologique d'une tradition musicale vivante produit une base de données unique qui éclaire d'importants aspects de l'histoire d'une culture donnée (1980, p. 234-235). Pour établir tout cela, la place du chercheur importe.

Le travail de l'historien, Antoine Prost, « consiste à faire parler les choses muettes » (1996, p. 81). L'ethnomusicologue quant à lui explicite les concepts, les formes, les structures de la musique étudiée lorsque celle-ci ne fait pas déjà l'objet d'une verbalisation et d'une théorisation autochtone (Arom et al. 2008). A. Prost affirme que « l'histoire est une pratique sociale tout autant que scientifique, et l'histoire que font les historiens, comme leur théorie de l'histoire, dépendent de la place qu'ils occupent dans ce double ensemble, social et professionnel » (1996, p. 53). Henri-Irénée Marrou insiste sur l'expérience et la connaissance

de l'Autre dans la méthode de recherche historique (1954, p. 93-94). Pour lui « l'histoire est rencontre d'autrui » (*ibid.*, p. 96). Il en va de même dans les sciences humaines, notamment en ethnomusicologie où le chercheur choisira de se placer plutôt au-dedans ou en-dehors de la culture qu'il étudie (Le Bomin et During 1998), de là dépendra toute l'orientation de son travail. En tant qu'observateur et participant, de par son implication dans la vie musicale étudiée, l'ethnomusicologue rassemble des données sur les expressions et comportements de ses informateurs qui conservent et transmettent leurs traditions (Shelemay 1980, p. 234-235).

Ces nombreux rapprochements entre les méthodes de l'histoire et l'ethnomusicologie montrent bien l'existence d'une direction commune. Bien que les Anglo-Saxons l'aient déjà nommé « *historical ethnomusicology* », verra-t-on émerger un jour l'appellation d'une « ethnomusicologie historique » dans la recherche francophone ? Allant dans cette voie avec mon objet d'étude, je tenterai d'apporter l'exemple de la possibilité méthodologique d'une interdisciplinarité nécessaire. Lorsque je m'attache à montrer l'évolution et les mouvements du chant diphnonique mongol, la transmission s'avère être un thème commode et pertinent. Comme le montrent Laurent Aubert et Luc Charles-Dominique, les deux disciplines historique et ethnomusicologique étudient la transmission comme « agent actif – ou non – de stabilité historique », selon les notions d'héritage, de lignée et lignages à travers les générations, qui laissent apparaître des écoles de pensée esthétique et stylistique (2009, p. 12).

Au carrefour de l'histoire et de l'ethnomusicologie : l'étude de la transmission du *höömij*

L'anthropologue David Berliner donne une définition et une réflexion actuelle sur la transmission particulièrement éclairantes. Cet acte de passation d'une personne à une autre contribue à faire persister représentations, pratiques, émotions et institutions dans le temps présent (2010, p. 4). En somme, transmettre participe à perpétuer ce qui est culturel dans l'expression d'une certaine continuité. De là découle une réflexion sur la présence du passé dans le présent. Cette question touche mon sujet de recherche et se retrouve au cœur des réflexions patrimoniales, dont les collectivités, les États, plus largement l'Unesco sont les principaux intéressés. La transmission suit les mouvements de l'histoire, elle-même influencée. La transmission « ne s'opère jamais de la même manière, et les phénomènes de passation sont hétérogènes et créateurs ». D. Berliner suggère que « la transmission invite à penser les mécanismes complexes qui lient les individus et rendent possible la perpétuation du

culturel. Cela ouvre une réflexion sur la continuité des sociétés humaines à l'épreuve des ruptures de l'histoire » (2010, p. 14).

Pour une musique traditionnelle, la transmission peut prendre de nombreux aspects comme le souligne Laurent Aubert. « [Mais], elle est en soi la garante de l'authenticité, tant de l'œuvre que du musicien, considéré comme un maillon d'une chaîne ininterrompue reliant maîtres et disciples au fil du temps ». Dans l'action de passer la musique, chacun s'approprie ce qu'il reçoit en héritage en le transformant avec un style qui lui est propre et en le mettant au goût du jour, à la mode de son temps. Le musicien « n'est donc pas un simple imitateur, mais l'incarnation vivante de la tradition, en même temps que son dépositaire et son garant » (Aubert 2001, p. 39-40). Pour Luc Charles-Dominique, cette continuité des générations dans le lignage musical est « éminemment historique » quel que soit le mode de transmission. « Dans tous les cas la transmission est perçue comme un agent actif de stabilité historique, car elle s'attache en partie à reproduire les modèles, même si elle est aussi, parallèlement, un facteur de création. » La pratique musicale est perçue comme un « remodelage permanent produisant une histoire en acte, […] vécue comme mémoire vivante. […] La transmission va rapidement trouver la métaphore linéaire de la chaîne, humaine mais aussi générationnelle » (2009, p. 20-21). La transmission est un angle permettant d'aborder les trois dimensions, passé, présent, futur, dans lesquelles se situe l'histoire. Cette dimension temporelle et historique se retrouve dans le statut traditionnel[28] de la musique et du phénomène de sa transmission. D'un point de vue ethnomusicologique, Laurent Aubert explique parfaitement à mon sens la complexité de ces relations (1995, p. 16) :

> « Par définition, la tradition est "ce qui est transmis" (*traditur*) ; elle est la mémoire collective, la chaîne qui relie le présent au passé. Sous un certain angle, la tradition est la culture. »

[28] Dans l'introduction générale de *La chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, d'un point de vue ethnologique, Roberte Hamayon livre une définition de la tradition en partant de l'illusion que l'on s'en fait, en s'opposant à l'idée que la tradition est un passé figé, opposé à ce qui existe au présent (1990, p. 20-21) : « Fondée sur la notion de transmission au sein de la société, elle consiste à invoquer la parole des ancêtres ou se prévaloir d'elle pour cautionner la pratique des vivants. Or, la parole des ancêtres, en l'absence d'écriture, ce sont les vivants qui la disent. Et si les sociétés que l'on qualifie de traditionnelles sont généralement celles que l'on dit aussi de "tradition orale", c'est que la vitalité et l'efficacité d'une tradition sont précisément, chose évidente et banale à rappeler, en raison directe du jeu sur ses références qu'autorise son caractère oral […]. Aussi aurait-on tort de tenir "l'état traditionnel" d'une société pour garant de son immobilité, même si les intéressés jurent de leur fidélité au passé de leurs pères : ce jeu à pour condition de s'effectuer à l'insu de ceux qui en sont les acteurs. […] Ainsi la tradition, mécanisme mental d'ajustement perpétuel entre traditions et réalités, ne cesse-t-elle pas d'opérer au moindre contact, ne serait-ce que pour absorber le changement ; et c'est peut-être par des refus ou des innovations qu'elle agit, tout autant que par des répétitions machinales ». Ce que R. Hamayon dit de la tradition me semble valable pour la musique traditionnelle.

Selon L. Aubert, en musique, la tradition peut être envisagée de deux façons (*ibid.*, p. 16-17) :

1. La « tradition musicale » : elle englobe toutes les pratiques et répertoires musicaux d'une société donnée en une aire culturelle identifiable et cohérente, comme par exemple la musique mongole.

2. La « musique traditionnelle » concerne une catégorie musicale particulière, comme le *höömij*.

Pour Laurent Aubert le statut de la musique traditionnelle se réfère à une certaine ancienneté et à ses origines. Il observe des critères récurrents dans la définition de ce type de musique. Dans son ensemble, elle est transmise oralement[29]. Elle a un rôle, une fonction dans un ou des contextes particuliers. Elle véhicule des valeurs qui lui donnent du sens dans la pratique et son contexte. Enfin, elle prend forme dans un ensemble de croyances qui expliquent son existence (*ibid.*, p. 18). De ce point de vue, puisque ces paramètres pourraient s'appliquer vraisemblablement à toutes sortes de musiques, L. Aubert se demande alors ce qui est traditionnel et ce qui ne l'est pas. Pour lui, toute musique serait traditionnelle à sa manière, de par l'existence des fondations évidentes avec le passé auquel elle se réfère en l'adaptant à sa propre réalité. L'ethnomusicologue interroge à juste titre la place et la diffusion du modèle de la société moderne occidentale dont l'étendue serait « une exception qui confirme la règle d'une humanité gouvernée par le sens de la tradition. » Au regard de cette situation mondiale, la tradition prend deux directions opposées : soit elle représente un poids et empêche la liberté, soit, tout en se fondant sur les acquis passés, elle est un lieu de créativité (*ibid.*, p. 19). Face à cette ambiguïté, Jean During résume le problème en observant la tradition musicale iranienne entre les années 1970 avec celle pratiquée actuellement. Dans ce cadre, il remarque que la plupart du temps, les traditions sont toujours en mouvement à travers le principe de la transformation. Pour lui « le mot tradition n'a pas tenu ses promesses : la musique, elle, poursuit son cours » (1994, p. 34). Il met en avant l'idée selon laquelle le consensus traditionnel soulevé par Aubert à l'instant relèverait du problème des hommes et de leur société, et la musique à elle seule, de par sa vivacité, dépasserait ce cadre. En effet, en prenant l'exemple des maîtres iraniens de chaque époque, toujours au goût musical du jour, J. During montre que la tradition s'inscrit manifestement dans un mouvement dynamique et regarde

[29] Mais cela ne signifie pas qu'elle ne se réfère pas à l'écrit dans certains cas. Dans le domaine chinois par exemple, à partir de l'exemple d'un cahier de musique, François Picard montre que la partition notée n'est qu'un aide mémoire pour le musicien. Le cahier de musique est posé sur la table, mais les musiciens jouent les yeux fermés. L'usage de ce cahier est autre chose qu'un collecteur de mémoire. C'est une sorte de livre de recettes, transmises, acceptées, essayées, qui ont plu alors qui ont été gardés. Il y a une chaîne de transmission à travers la musique écrite. Tout a été vérifié avant d'être noté dans ce cahier : le musicien note une fois qu'il maîtrise la mélodie apprise (2009).

l'avenir (1994, p. 84). Mais son ouvrage de référence *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical* (1994), questionne la tradition dans ses acceptions diverses. Au-delà du temps et du mouvement historique que peut prendre la forme de la musique dans son état traditionnel, J. During révèle que c'est dans le temps du jeu, dans la passation de maître à élève que la tradition se forme et se transforme. Son idée s'applique particulièrement à la musique d'art persane où la tradition prend tout son sens dans le caractère initiatique de sa pratique. Selon les terrains, le sens et la forme de la tradition varient. Mais de manière générale, l'objet traditionnel peut être étudié dans la globalité de sa transmission à travers les six paramètres explicités par Jean During (1994, p. 31-32) :

1. La tradition comme processus de transmission, soit le fait et la manière de transmettre la musique.
2. Le contenu et les formes de la tradition, l'objet de la transmission de la musique.
3. Les moyens de production de la musique traditionnelle.
4. Les conditions de performance et d'audition de la musique.
5. Le contexte social et culturel dans lequel la musique prend forme.
6. Le sens et les valeurs de la musique.

Ces directions peuvent être envisagées dans une perspective historique en ethnomusicologie. Je montrerai qu'en considérant la transmission dans son ensemble, sans s'attarder spécifiquement à l'aspect de passation de maître à l'élève, mais en considérant ces paramètres comme un tout entrelacé dans l'objet musical étudié, il sera possible d'écrire une histoire et une ethnomusicologie du chant diphonique mongol. Au regard de mon orientation scientifique, il est temps d'exposer le déroulé de cette étude.

Au fil des chapitres

Ma thèse est une recherche ethnomusicologique à dimension historique, portant sur la transmission globale du *höömij* en Mongolie. À partir du présent, dans la perspective d'expliquer l'évolution de cette tradition vocale, je relie à la fois l'histoire ancienne, celle qui est en cours, véhiculée par ses détenteurs, et ce que les Mongols constituent actuellement en patrimoine culturel pour l'avenir. Le rythme de mes chapitres oscille selon ces trois temps.

Tout d'abord, à travers un état de la recherche sur le chant diphonique mongol, je mettrais en avant l'évolution de la terminologie produite pour décrire cette technique vocale.

En l'absence de documents écrits permettant d'attester d'une pratique du *höömij* avant le milieu du XXe siècle en Mongolie, la première partie explorera les traces diphoniques dans la culture musicale mongole, et visera à apporter des explications possibles quant à l'émergence du phénomène. Je partirai de l'idée que cette technique est un art du timbre vocal. Cette pensée qui structure la conception autochtone de cette musique sera expliquée dans le premier chapitre. De là découlera un parcours en plusieurs étapes, à la recherche d'analogies possibles avec la diphonie ou, plus proche encore, du timbre guttural caractéristique du chant diphonique mongol. J'interrogerai tout ce qui l'entoure en reprenant parfois des hypothèses élaborées dans le passé par l'ethnomusicologie et les chanteurs de *höömij* eux-mêmes. Cet ensemble de suppositions constitue ce dont les musiciens mongols pensent avoir reçu en héritage, ce qui aurait été transmis jusqu'ici de cette tradition.

Le deuxième chapitre tentera d'expliquer la genèse du *höömij*, tout d'abord en étudiant les légendes ou mythes qui le décrivent comme une imitation musicale de la nature, puis en examinant une technique vocale employée pour la chasse. Les *höömijčid* actuels entretiennent notamment un jeu avec les sonorités aquatiques. Une expérience originale permettra de dégager de nouvelles données complémentaires au-delà des renseignements véhiculés dans ces légendes atemporelles.

Le troisième chapitre continuera dans cette voie en examinant les traces potentielles et les relations plausibles ou imaginées du chant diphonique avec des musiques rituelles dans le chamanisme, le bouddhisme et l'épopée. Dans les trois cas, un recourt à une voix gutturale riche en harmoniques se présente comme une piste semée d'intrigues. Cette fois-ci l'histoire se dessine et il devient possible de commencer à dater et expliquer ces relations avec la pratique actuelle. En conservant cette direction dans le chapitre quatre, pour enrichir l'éventail explicatif de cette pensée timbrale et diphonique, j'étendrai l'écoute aux autres musiques vocales et instrumentales du monde pastoral mongol. Sept éléments, comparés au chant diphonique un à un, permettront d'identifier les relations qui animent cette technique vocale avec l'arc musical, le sifflement, la flûte *cuur*, l'imitation vocale de la flûte, la guimbarde, les « percussions de bouche » et enfin, un chant collectif employant une structure diphonique. Je ferai appel à des documents ethnomusicologiques, comme la transcription, le sonagramme et le témoignage oral pour expliquer la dimension historique.

Après avoir largement brossé l'environnement dans lequel le *höömij* prend forme, je ferai appel à l'histoire mongole dans la deuxième partie. Deux récits sur sa transmission se succèdent et s'entremêlent sous l'influence des politiques culturelles des périodes soviétique

et postsoviétique. C'est ici que le chant diphonique entre véritablement dans l'Histoire. Des années 1950 à nos jours, il deviendra possible de retracer son parcours à travers les événements marquants de son histoire.

Le cinquième chapitre montrera l'évolution du *höömij* de la steppe à la scène et décryptera les étapes et les enjeux de sa spectacularisation. Je retracerai l'histoire de son arrivée sur les planches des théâtres sous la période soviétisée et les changements qui ont aboutis à la pratique actuelle : professionnalisation, lien avec la construction d'une musique nationale, transformation de la technique et du timbre, du répertoire et de son accompagnement instrumental, apparition d'une forme standardisée et « classique » de chant diphonique.

Le chapitre six traitera de l'évolution du *höömij* à travers les enregistrements. Pour cela, j'ai constitué une discographie du chant diphonique mongol presque exhaustive allant des premiers enregistrements connus jusqu'aux années 2011. Ce corpus inédit de sources originales permettra d'observer chronologiquement les étapes, les fixations et les apports à la pratique du chant diphonique. Si ces informations recouperont parfois les témoignages des musiciens, elles révèleront également ce qu'ils ne disent pas. En effet, à partir d'un recensement minutieux et d'une classification précise des pièces, j'exposerai pour la première fois le répertoire mongol du *höömij*. Il sera question de standardisation, de « tubes » traditionnels et de création. Dans cette partie, des documents écrits existent et sont datables. Ce sont des archives personnelles, des programmes de concerts, des archives sonores et des enregistrements commerciaux. Leur collecte permet d'envisager un regard diachronique à partir d'une chronologie précise et de donner un regard ethnomusicologique à des données historiques. La fixation du répertoire, la standardisation de la technique vocale, expliquées et datées, soulèveront une réflexion sur ce qui est transmis et véhiculé sur scène et via les enregistrements. Cette transmission « médiatisée » participe à la construction du chant diphonique, dans le fond comme dans la forme.

Après avoir exposé les tribulations du *höömij* et de ses *höömijčid* dans l'histoire de sa spectacularisation et de ses enregistrements, j'étudierai dans la troisième partie son devenir selon deux directions complémentaires : l'enseignement et la constitution en patrimoine du chant diphonique.

Le septième chapitre esquissera les différents modes d'enseignement qui se côtoient en Mongolie. Deux méthodes parallèles, celle d'un maître dans le milieu rural de l'Altaï et celle d'un maître de l'université d'Art et de Culture d'Ulaanbaatar seront rapprochées. Je

retracerai l'histoire de ces maîtres, leur arrivée à l'enseignement, leur méthode de transmission, l'importance consacrée au timbre vocal, leur rapport avec les élèves et leur conception générale de la tradition. Le premier défend une « école en relation avec la nature », tandis que l'autre, pourtant attaché à cette idée, fonde une « école académique » pour former des *höömijčid* de scène, des musiciens professionnels. Il va sans dire, ce dernier modèle prend le dessus et oriente la tendance générale. J'illustrerai cette idée en présentant d'autres enseignements dispensés entre la steppe et la ville, pris dans un jeu d'interactions, entre revendication d'une couleur locale et acceptation du modèle académique. Ici les données proviendront de mon observation participative dans l'apprentissage du *höömij*, de témoignages oraux, d'enregistrements et photographies de terrain mettant en avant les modes d'enseignement.

Enfin, le huitième et dernier chapitre sera consacré à la patrimonialisation du *höömij*. Il retracera l'arrivée de la politique de patrimonialisation « Unesco » en Mongolie. Il questionnera la place accordée à la transmission dans ce processus d'inscription des traditions sur les listes du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité. Si la question patrimoniale est d'actualité dans la recherche, je ne prétendrai pas à la théoriser mais souhaiterai contribuer à cette réflexion massive à partir de mon étude de cas. Je montrerai l'impact de cette mise en emblème musical à des fins politiques nationales et les revendications identitaires dans l'aire turco-mongole du chant diphonique soulevées par ce type de décision. Pour finir, j'ouvrirai un questionnement sur la place de la patrimonialisation dans le processus de transmission. Les informations présentées seront principalement celles de mon expérience personnelle dans ma participation à l'inscription du *höömij* à l'Unesco, appuyée par des documents législatifs mongols concernant les orientations et directives de la politique culturelle de l'État.

S'intéresser à la dimension historique dans cette étude ethnomusicologique reviendra à expliquer le *höömij* mongol dans toute sa contemporanéité.

Première partie

Traces diphoniques

dans la culture musicale mongole

Introduction de la première partie

Une histoire du chant diphonique mongol aux XXe et XXIe siècles peut être envisagée de maintes façons. Plusieurs entrées dans l'étude et la compréhension de l'évolution de cette technique vocale sont possibles. Afin de comprendre ce que représente le chant diphonique pour les Mongols aujourd'hui, je propose d'aborder dans cette première partie un contexte musical élargit à un ensemble de pratiques, à l'intérieur desquelles le *höömij* prend forme. Je vise à montrer quelles sont les « traces diphoniques » dans la musique mongole qui permettent d'expliquer l'émergence et l'existence du *höömij*.

Tout d'abord dans le premier chapitre, j'exposerai un état de la recherche reflétant la terminologie du chant diphonique mongol à travers les propos de ceux qui l'ont « découvert ». Ces écrits laissent entrevoir une évolution de la perception des étrangers sur cette technique vocale, allant de pair avec l'évolution de leur propre culture de l'oreille. Face à cela, en me fondant sur les travaux de Mark van Tongeren (1995), Theodore Levin et Valentina Süzükei (2006), je montrerai que la perception mongole du *höömij* reste différente de ce que la plupart des observateurs et chercheurs ont expliqué jusqu'ici. La conception culturelle mongole du monde est centrée sur la notion de verticalité. J'avancerai que cette représentation de l'univers n'est autre qu'un fondement à la notion de timbre (*öngö*), si présente dans la musique traditionnelle mongole. Celle-ci est conçu comme étant le fruit de l'interaction sonore entre l'homme et son environnement. Ce point d'ancrage permettra d'observer comment la technique vocale du *höömij* se construit et d'exposer les éléments fondamentaux qui participent à sa réalisation.

Pour comprendre l'émergence et le développement de cette technique vocale, les trois chapitres suivant vont suivre différentes directions. À partir d'observations faites par d'autres chercheurs, je formulerai et reformulerai une série de suppositions qui questionneront l'origine du chant diphonique dans plusieurs contextes. Il ne s'agit pas ici de formuler un scénario des origines mais de dégager un faisceau d'hypothèses. Je rassemblerai des données appartenant à diverses sources d'information afin d'extraire des points de convergence révélant un fond culturel commun, expliquant l'apparition de ce « chant » à l'intérieur d'un tout.

Ainsi le deuxième chapitre abordera la genèse du *höömij* sous deux aspects. Dans un premier temps, le relevé de légendes et d'anecdotes sur les représentations mongoles du chant

diphonique révèlera un lien fort entre cette musique et la nature. Je montrerai ensuite que l'apprentissage est au cœur de cette relation, puisque les chanteurs de *höömij* établissent une relation directe avec la nature, en se mesurant et en jouant avec elle dans leur pratique. Afin d'expliquer concrètement ce rapport entre chant diphonique et nature, j'apporterai une expérience montrant quelle peut être la relation du timbre du chant diphonique avec le son de l'eau, l'un des éléments entrant en jeu dans la pratique imitative des chanteurs. Là encore, c'est une construction verticale qui réunit ces deux éléments.

Après avoir exposé les relations que le *höömij* entretient avec le mythe, la nature et un animisme certain, le troisième chapitre s'attardera à observer des traces diphoniques dans les pratiques musicales rituelles. Tour à tour les hypothèses d'une émergence possible du *höömij* à partir de techniques vocales issues du chamanisme, de l'épopée et du bouddhisme seront soulevées.

Toujours dans une perspective comparatiste, le quatrième chapitre présentera un ensemble de techniques vocales et instrumentales mongoles ayant le point commun d'utiliser la diphonie. Je montrerai ici qu'à l'intérieur de cet éventail de pratiques, le *höömij* est une technique parmi d'autres, représentant sans doute le résultat le plus abouti du principe diphonique.

D'un point de vue méthodologique, cette première partie se fonde sur un savoir ethnomusicologique livresque, complété d'une forte expérience de terrain, de mon observation participante, des témoignages oraux et des enregistrements collectés dans des archives sonores ou auprès de mes informateurs. Si l'absence de document écrit et l'impossibilité de dépasser le stade des suppositions poussent les historiens à rejeter la question des origines, l'ethnomusicologue, lui, peut avancer tout un « faisceau de présomptions[30] ». Celles-ci permettent de formuler d'autres hypothèses historiques sur l'émergence possible du chant diphonique pour compléter et approfondir les recherches précédentes. Ce faisceau permet de présenter un ensemble de données qui semblent fragmentaires mais dont le regroupement est intéressant pour éclairer mon objet d'étude[31]. Cette partie introduit des questions qui m'ont sauté aux oreilles au premier abord sur le terrain, de l'image que donnent les musiciens mongols de leur tradition jusqu'à l'enquête ethnographique. En partant de présupposés entendus dans mes entretiens ou de faits établis

[30] Je dois cette expression à Luc Charles-Dominique, ainsi qu'une partie de ma réflexion sur l'ethnomusicologie et l'histoire et sur les fondements méthodologiques de la perspective historique de ma recherche, suite à notre discussion dans son bureau à l'université de Nice, le 20/02/12.

[31] C'est une méthode que Caroline Humphrey emploie en général pour le chamanisme, en le considérant comme un ensemble de pratiques fragmentaires mais intéressantes à regrouper (1994, 1995, 1996).

dans les sources livresques, je retracerai la forme du chant diphonique mongol tel qu'il m'est apparu, au fil des rencontres et des lectures. Je tenterai ensuite d'affirmer, ou d'infirmer et contester certaines informations pour proposer un regard critique sur la représentation que peut prendre cette technique vocale. En l'absence de documents historiques classiques mais à l'aide de témoignages oraux, l'observation et l'analyse des pratiques musicales présentées, cette démarche peut constituer un premier pas vers une certaine histoire.

Chapitre 1

Les fondements d'un art du timbre vocal

1. De la « voix de gorge » au chant diphonique : mentions et recherches du XVIe au XXIe siècle

Certains chanteurs mongols avancent volontiers que la pratique du *höömij* remonterait à plusieurs siècles, mais en l'absence de sources sûres, il est impossible de savoir présentement quels étaient sa sonorité, son contexte de jeu et sa signification avant la première description scientifique datant du XIXe siècle. Un premier état des sources anciennes concernant la musique mongole a déjà été publié par l'ethnomusicologue Ernst Emsheimer en 1961 en allemand, dans l'ouvrage *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, puis en 1964 dans l'article « Mongolische Musik » du volume *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Entre les sources du XIIIe siècle et les collectes de chants de plusieurs folkloristes au XIXe, il ne relève aucune mention du chant diphonique mongol[32].

[32] En dehors du *höömij* et parmi toutes ses données, selon E. Emsheimer, la source écrite la plus ancienne concernant la musique mongole serait *L'Histoire Secrète des Mongols,* chronique du XIIIe siècle. Elle rapporte de la poésie, les fragments d'un chant épique, des chants de mariage, de louanges de lamentations, ainsi que des informations occasionnelles sur la musique (Emsheimer 1964, p. 93), qui se complètent avec celles rapportées au Moyen-Âge par Jean de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck et Marco Polo à travers leurs récits de voyages. Ces témoignages nous donnent un aperçu des anciennes pratiques musicales des Mongols, concernant les chants chamaniques, l'exécution d'épopées avant les combats, l'utilisation des timbales recouvertes de peau de taureau noir comme emblème musical dans le commandement de l'armée envoyée dans les batailles, les beuveries, les danses, les couronnements, les réceptions d'ambassadeurs (Emsheimer 1964, p. 94). Au XIIIe siècle toujours, Emsheimer fait aussi mention d'une source rapportant en 1289 la présence d'un barde mongol, envoyé diplomatique d'Arghun Khan, souverain mongol en Perse, à la cour du roi Philippe le Bel. Concernant les premières recherches, l'écrit le plus ancien serait celui de J. Georg Gmelin, qui, au nom de l'Académie des Sciences de Russie voyage en Sibérie de 1735 à 1745. Ensuite, c'est au XIXe siècle que plusieurs explorateurs se succèdent. C'est le début des collectes folkloriques. Eimsheimer cite en exemple Andrej Dmitrievič Rudnev qui, en 1909, publie 161 mélodies, puis I. Krohn en 1920 qui produit une lecture analytique à partir de la collecte de A. D. Rudnev. En 1908, le père Joseph Van Oost recueille 34 mélodies chez les Mongols Ordos. En 1933, Berlinsky fait une enquête sur un barde professionnel de l'ethnie halh et collecte 53 chants. En France en 1937, Humbert-Sauvageot présente une collecte de 18 chants de l'ethnie torguud collectés auprès de la princesse Nirgidma de Torhout. Viennent ensuite trois précieuses collections sonores réalisées par Haslund-Christensen dans les années 1928-29. Une partie de la collecte a déjà été éditée par Eimsheimer dans l'important volume *The Music of the Mongols, Part I Eastern Mongolia* en 1943, mais le troisième volet des enregistrements, qui devait être présenté et édité par Pedersen Vestergard n'a visiblement jamais vu le jour. Dans les années 1960, Emsheimer précisait que l'ensemble de cette collecte n'avait pas encore fait l'objet d'une analyse ethnomusicologique et il me semble que ce travail reste à faire.

En faisant référence au *Bei lu feng su*, notes sur les coutumes des Mongols de la période Ming, écrit par Xia Ta Heng en 1583, dans une traduction de 1945[33], le père Henry Serruys rapporte que l'on trouve une description de chants de gorge et de lèvre. Andrea Nixon, musicologue anglaise, interprète cela comme pouvant être un type de chant riche en harmoniques, mais sans proposer l'éventualité d'un chant diphonique (1988, p. 77)[34].

En étudiant les termes musicaux mongols utilisés dans les sources du XVIIIe siècle, A. Nixon relève une information sur la voix de gorge dans le texte *Jirüken-ü tolta-yin tayilburi*[35] de Ravžamba Danzandagva, daté de 1727. Un passage décrit la variété des consonances et des mécanismes de production vocale, classifiée à travers les 5 éléments (comme les 5 tons de la musique), selon la manière dont le son est produit. Le bois est associé aux sons qui prennent leur origine dans la gorge (*qojulai šaqaqu*), qui signifie « resserrer ou durcir la gorge ». A. Nixon précise que *šahsan* ou *šahmal hooloj* est un terme utilisé actuellement pour décrire le chant épique au son profond, riche en harmoniques, proche du *höömij* (1988, p. 258-259). C'est le seul moment dans la recherche d'Andrea Nixon où un rapprochement est fait avec le chant diphonique. Cela ne signifie en aucun cas que cette technique vocale est mentionnée au moment où le texte à été écrit. Mais ce qui m'intéresse, dans la conception de l'auteur mongol, c'est de voir que les sons de gorge sont associés à l'élément bois. Par ailleurs dans ce même texte, le deuxième élément est associé aux dents, le troisième élément au nez, le quatrième élément est associé aux sons de la langue et le cinquième élément à celui des lèvres (*ibid.*, p. 260). Si l'on suit l'ordre des 5 éléments classiques on obtient le cycle suivant :

Bois : gorge
Feu : dents
Terre : nez
Métal : langue
Eau : lèvre

[33] Serruys 1945, « Pei-lou fong-sou ; Les coutumes des esclaves septentrionaux du Siao Ta-Heng ».

[34] Mentionné aussi par Pegg (2001a, p. 61).

[35] La translittération du mongol ancien est de Nixon. Elle traduit ce titre par « *Commentary to the fat of the heart* ». Mais l'intitulé complet en mongol moderne est *Zürhnij tol'tyn tajlbar, üsgijn endüürlijn haranhujg arilgagč ogtorgujn maan'*. Selon Š. Nomindar' qui propose une traduction française, *zürhnij tol't* (le « gras du cœur » traduit par Nixon) désigne au sens figuré « quelque chose que l'on chérit par dessus tout ». Ainsi cet ouvrage pourrait être traduit par *Commentaire à la prunelle des yeux, prière de l'espace qui efface la stupidité du malentendu des lettres* (communication personnelle, 3 septembre 2013).

Certes aucun lien n'est fait avec le chant diphonique, mais il est intéressant de voir les rapprochements anatomiques faits en 1727 pour qualifier la voix par des éléments naturels et de noter que le métal correspond à la langue. En effet, les sonorités métalliques de la guimbarde (parfois constituée de métal) sont souvent évoquées pour décrire l'effet sonore du chant diphonique. Je montrerai que des liens étroits sont entretenus entre ces deux pratiques. De même, l'eau associée aux lèvres confirme bien une analogie avec les battements de lèvres exécutés pour imiter l'écoulement aquatique dans une technique d'ornementation de chant diphonique pratiquée actuellement, j'y reviendrai.

Au siècle suivant et sur un autre continent, le 16 novembre 1840, Manuel Garcia présente son mémoire sur la voix humaine devant l'Académie des sciences à Paris, retranscrit dans le fameux *Traité complet de l'art du chant* ([1847], 1945). En évoquant les manières de produire la voix de fausset, il en vient à montrer qu'un « mécanisme différent » existe, sans parvenir à le nommer. Il commence par citer une source ancienne, un poème anonyme du Moyen-Âge, issue de l'ouvrage *Recollection des merveilles advenues en nostre temps, commencée par G. Chastelin, et continuée jusqu'à présent par Jehan Molinet* (vers 1520) :

> « J'ay veu, comme il me semble,
> Ung fort homme d'honneur,
> Luy seul chanter ensemble
> Et dessus et teneur.
> Olbeken, Alexandre,
> Jossequin ne Bugnois
> Quy sçaivent chants espandre,
> Ne font telz esbanoys. »

Garcia n'explique pas davantage le sens de ce texte mais au siècle suivant, l'ethnomusicologue Gilles Léothaud affirme cette description comme étant « tout à fait conforme à la pratique actuelle » avec ce que l'on nomme aujourd'hui « chant diphonique ». Selon lui, la teneur correspondrait au bourdon et le dessus à la mélodie d'harmoniques (1989, p. 17). Garcia comme Léothaud voient là la pratique d'un chanteur qui réalise deux choses à la fois avec sa propre voix. Garcia atteste ainsi d'une telle pratique chez les paysans Bachkirs qui conduisent les chevaux à Saint-Pétersbourg, dont certains « individus possèdent l'étonnante faculté de produire à la fois deux parties parfaitement distinctes : une pédale et une mélodie aiguë. Le chanteur commence par une longue note qu'il attaque sur un son très rauque et fort élevé ; il baisse ensuite le son en le traînant jusqu'à la note qui lui sert de pédale et qu'il n'abandonne plus. C'est sur cette note qu'il fait alors entendre une cantilène » (*ibid.*,

p. 13)[36]. Garcia entend par « pédale » la note tenue du bourdon vocal et par « cantilène » la mélodie d'harmoniques, deux éléments caractéristiques du chant diphonique tel qu'il apparaît au XXIe siècle. Garcia décrit en détail ce phénomène vocal et présente un exemple musical sur partition qui laisse entendre une technique relativement proche de celle que nous connaissons aujourd'hui, bien que l'on ne puisse pas avoir idée du timbre vocal, qui permettrait d'établir un rapprochement avec les variantes ethniques actuelles. Cependant il informe sur le fait que le bourdon vocal n'est pas stable, contrairement à ce que font les Mongols aujourd'hui : « aux différentes reprises de l'air, la pédale varie entre la tonique et la dominante. » D'un point de vue physiologique, la description de l'acte vocal ressemble aussi à la pratique actuelle. Les chanteurs font un effort particulier : « l'effort de la respiration, la rougeur et l'enflure des joues, tout dénote chez ces chanteurs les efforts et la fatigue. Ils compriment si fortement l'air dans leur poitrine, qu'au moment de le renouveler ils en laissent échapper au moins autant qu'ils en ont dépensé dans l'exécution. » De même, le rapprochement avec le son d'une guimbarde si souvent fait dans la recherche, je le montrerai, est également établit par Garcia : « Tout le temps que cette exécution dure, leur voix ressemble parfaitement à un son faible de guimbarde. » Enfin, cette technique vocale étonnait déjà l'auditeur au XIXe siècle : « Dans toute autre circonstance, leur organe est celui de tout le monde. On ne peut donc supposer que ce phénomène résulte d'une conformation vicieuse des organes. On ne saurait non plus l'attribuer à une supercherie quelconque. » Et à cette époque déjà, sans pomme ni soda, on souhaitait examiner le phénomène, comme le voulait le journaliste américain : « Ces hommes ne songent en aucune façon à se prévaloir ni à faire trafic de leur talent ; ils le doivent à une habitude contractée dès l'enfance, et ils permettent d'ailleurs qu'on examine leur bouche pendant qu'ils se livrent à leur exécution. » Plus scientifiquement maintenant, Garcia tente d'en expliquer le mystère ([1847] 1954, p. 13) :

> « La pédale et la cantilène produites concurremment ne semblent-elles pas exiger impérieusement un système de vibration parfaitement indépendant pour chaque registre ? Pour qu'il en fût autrement, il faudrait supposer que ces deux parties appartiennent au même registre, et alors les lèvres de la glotte devraient pouvoir être soumises à deux systèmes simultanés de vibrations, hypothèse dans laquelle ces deux systèmes se paralyseraient l'un l'autre. En supposant toujours que les deux parties dépendent d'un même registre, on pourrait admettre plus aisément que chaque lèvre exerce une action indépendante. Des expériences mêmes de J. Müller et de celles de Cagnard-Latour, il résulte qu'une lèvre peut vibrer et produire un son pendant que l'autre est au repos ou produit un son à la tierce du premier. Mais ces faits ne suffiraient pas seuls à expliquer la coïncidence d'une cantilène sur une pédale. On pourrait enfin supposer que la paire de lèvres supérieure, aidée dans son jeu par la réaction de l'air contenu dans les ventricules, fait entendre une des parties, tandis que l'autre partie serait due à l'action des lèvres inférieures. »

[36] Cette référence à Garcia est mentionnée par Léothaud (1989).

Pour éclaircir les suppositions anatomiques de Garcia, il faut attendre l'avènement de l'ethnomusicologie pour que la recherche explique en profondeur ce phénomène. Mais avant cela, quelques mentions de cette technique vocale apparaissent chez les explorateurs russes de la deuxième moitié du XIXe siècle, qui la localisent dans la région de Touva (Sibérie du sud, actuelle Fédération de Russie). Zoya Kyrgys, ethnomusicologue touva, a recensé les premières apparitions écrites du chant diphonique de cette région. En rendant visite à des éleveurs de rennes tožu, Pëtr Evgen'evič Ostrovskih, envoyé par la Société russe de géographie (Stépanoff 2007, p. 17) mentionne un chanteur créant des mélodies aiguës à partir de sa gorge, ressemblant à celles d'une flûte, en s'accompagnant du luth *topšuluur* (1898, Kyrgys en ligne). La même année (selon Kyrgys), sans se rendre à Touva E. K. Jakovlev, révolutionnaire russe exilé en Sibérie, mène une recherche ethnographique auprès de témoins touvas et russes qui sera publiée en 1900 (Stépanoff *ibid.* ; Vainshtein 1980, p. 71). Il rend compte d'un chant sans parole appelé *kumeyler* (une forme verbale de chant diphonique) dont la composition est faite de vibrations. Il décrit ce chant comme mystérieux, ininterrompu, qu'un auditeur pourrait difficilement qualifier de mélodique (Jakovlev 1900, p. 113 ; Kyrgys en ligne). Dans la même période, Grigorij Efimovič Grumm-Gržimajlo remarque l'impression auditive unique de ce chant sans paroles (*wordless singing*), ce chant mystérieux, qui ne peut pas être énoncé avec des mots (1926, p. 107-108 ; cité par Vainshtein 1980 p. 71). En 1910, le folkloriste altaïen A.V. Anohin conduit des recherches parmi les Touvas. Il y enregistre les chants sur un phonographe et note que ce type de technique vocale, ce chant à double-voix appelé *khoomei*, surtout fait pour une oreille asiatique, provoque une impression étrange à l'auditeur étranger s'il l'entend pour la première fois. Anohin ajoute qu'avec du temps on peut l'apprécier et que cela a même un effet calmant pour les nerfs (Kyrgys en ligne). Anohin a également enregistré des chanteurs altaïens, khakasses, bachkirs et mongols, vraisemblablement entre les années 1909 et 1920, mais cela n'a pas été publié (Vainshtein 1980, p. 71). Zoya Kyrgys rapporte que les premiers enregistrements de chants populaires en Union soviétique sont faits avec des étudiants touvas à Léningrad en 1927 par E.V. Gippius et Z.V. Evald, à l'Institut des peuples du Nord et de Sibérie (Aksenov 1964 ; Kyrgys en ligne).

Au début des années 1940, le compositeur russe A. N. Aksenov est envoyé à Kyzyl (Touva). Il y collecte la musique et à son retour à Moscou étudie l'ethnomusicologie. Il consacre sa vie à l'étude de la musique touva, représentée dans sa monographie de 1964, *Tuvinskaja narodnaja muzyka* (Aksenov 1973, p. 7). On doit à Aksenov une description de la technique vocale, qu'il qualifie de « chant de gorge » (*guttural or throat song*) ou encore de

« chant de gorge soliste à deux voix en ostinato » (*solo ostinato two-voice throat singing*)[37] dont le jeu et la sonorité ressemblent de près à ceux de la guimbarde ([1964] 1973, p. 12) : « C'est la réalisation simultanée par un chanteur d'une hauteur dans le registre grave et d'une mélodie (composée d'harmoniques) dans le registre aigu ».[38] Aksenov souligne le caractère énigmatique de ce chant qui paraît incompréhensible et inexplicable aux oreilles des observateurs (*ibid.*). En l'absence d'appareil de mesure du son, en se fiant à l'oreille et à ses propres transcriptions, il décrit les techniques de chant diphonique touva en tentant d'en qualifier le timbre (*ibid.*, p. 15-16, p. 18). C'est grâce à ses recherches, traduites en anglais, ainsi qu'à la circulation des enregistrements, que l'ethnomusicologie internationale accède, dans les années 1960, à la connaissance du chant diphonique et des autres pratiques musicales de cette région.

Des recherches principalement orientées sur la réalisation anatomique de la technique vocale se développent pour en expliquer le mystère acoustique. Avec les appareils d'analyse spectrale du son, les chercheurs tentent de décortiquer la complexité du phénomène qui reste encore un étonnement. Les populations turco-mongoles le nomment localement *höömij* ou *höömej*, que l'on retrouve souvent translittéré selon les normes par *khöömii*, *khöömei* ou encore *xöömij* et *xöömej*. Malgré cela, pour répondre à un besoin de description, apparaissent de nouveaux termes et expressions. Dans une introduction à la musique des Mongols, Pentti Aalto, linguiste finlandais, mentionne l'existence d'une « forme de chant particulière » appelé *kögemei*, qui utilise « le pharynx comme un instrument de musique » (1962, p. 61)[39]. L'ethnomusicologue hongrois Lajos Vargyas enregistre en 1967 à Ulaanbaatar un jeune mongol venu de l'est de la Mongolie, nommé Borig. Il nomme sa technique vocale par « chant à deux parties » (*two-part singing, hö-mi*, 1968, p. 72).

En France, Roberte Hamayon, spécialiste du chamanisme, s'intéresse aussi à la musique et rapporte une collecte d'enregistrements de Mongolie et de Bouriatie (Russie) datant des années 1967, 1968 et 1970. Avec le concours du Musée de l'homme, ils sont édités en 1973 dans le disque *Chants mongols et bouriates*[40]. Dans l'édition de son disque, elle

---

[37] La traduction allemande du texte d'Aksenov utilise les termes de *khelgesang*, *rachengesang* et *zweisttimmingen sologesang* (1967). De nos jours, le terme *obertongesang* est souvent employé par les chanteurs germanophones qui le pratiquent.

[38] Traduit de l'anglais : « This is the simultaneous performance by one singer of a held pitch in the lower register and a melody (composed of overtones) in the higher register ».

[39] Traduit de l'anglais : « A most peculiar form of "song" is the use of the pharynx (kögemei) as a kind of musical instrument ».

[40] Par la suite, R. Hamayon publie ponctuellement quelques références spécifiquement consacrées à la musique, à partir des enregistrements de Lajos Vargyas avec Mireille Helffer (1973), le premier article consacré à la musique mongole dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), mais également sur la musique dans le chamanisme et l'épopée (1990, 1992, 2005, 2006).

emploie le terme de « voix guimbarde » pour décrire le *höömij* (1973), et la catégorise avec Mireille Helffer de « technique acrobatique de la voix » (1973, p. 154). En 1971, Trân Quang Hai, qui travaille sur la préparation technique du disque au Musée de l'homme à Paris, rappelle qu'à ce moment, certains chercheurs pensaient que l'enregistrement de *höömij* présentait un problème et qu'il y avait sans doute deux personnes sur l'enregistrement : l'une faisant le bourdon vocal continu et quelqu'un d'autre au loin, jouant de la flûte (2004, communication personnelle). C'est grâce à Roberte Hamayon que Trân Quang Hai découvre le chant diphonique avec le chanteur mongol Čimeddorž (1973). Il s'intéresse aux mécanismes de production vocale et à l'anatomie de cette technique. En l'absence de documentation de référence, il entame une recherche introspective sur sa propre voix et tente de percer le mystère : comment réaliser à la fois un bourdon vocal et une mélodie d'harmoniques simultanément ? Il y répond dans un premier article dans le *Bulletin du Centre d'études de musique orientale* en 1971. Inspiré de R. Hamayon, Trân Quang Hai le qualifie lui-même de « technique d'émission simultanée à deux voix » ou de « voix-guimbarde sans la guimbarde » (1974, p. 32) et plus tard de « voix guimbarde produisant deux sons simultanés » (1980, p. 52). Par la suite, T. Quang Hai va poursuivre ses investigations dans la même direction en élargissant sa recherche expérimentale aux autres types de chant diphonique. En rencontrant d'abord des chanteurs mongols en tournée en France, D. Sunduj principalement puis T. Ganbold et Javgaan, il obtient des explications techniques supplémentaires pour parfaire sa pratique autodidacte. Sa recherche se concentre sur les aspects acoustiques, spectraux et anatomiques des styles et techniques du chant diphonique. Il s'intéresse à ses variantes touva, mongole et tibétaine notamment (1991, 1995). Encore aujourd'hui, le film *Le chant des harmoniques* résume parfaitement sa démarche (Zemp et Trân Quang, 1989). Les résultats de sa recherche sont développés dans deux travaux. Le premier est le dossier de l'Institut de la voix entièrement consacré au chant diphonique, dans lequel des recherches pluridisciplinaires en médecine (articles de Jean-Pierre Pailler, Jean-Pierre Sauvage), ethnomusicologie (article de Gilles Léothaud) sont rassemblées (1989). Vient ensuite « Recherches expérimentales sur le chant diphonique », écrit avec Hugo Zemp dans le prolongement de la réflexion exposée dans leur film (1992). Trân Quang Hai s'intéresse aussi aux applications que peut avoir la technique vocale avec la musique contemporaine (en tant qu'interprète), et avec la médecine douce, comme le yoga. Depuis une quarantaine d'années, il a grandement participé à faire connaître le chant diphonique à l'échelle internationale en lui donnant ses lettres de noblesse, à travers ses nombreux stages de découverte et des articles ou conférences de vulgarisation scientifique.

En 1977, Jean Jenkins publie des enregistrements de musique mongole et intitule la piste de *höömij* « musique de bouche » (*mouth music*) ([1977] 1994, pl. 7 et 22).

Le terme français « chant diphonique », le plus communément employé aujourd'hui dans la recherche a été formulé pour la première fois en 1971 par l'acousticien Émile Leipp et l'ethnomusicologue Gilles Léothaud[41]. Aux États-Unis Ronald Walcott, à l'époque étudiant en doctorat d'ethnomusicologie, réalise une étude acoustique de la technique mongole qu'il qualifie de « chant harmonique » (*overtone singing*) et met en avant la présence de trois hauteurs superposées perceptibles : un son fondamental (le bourdon vocal), une ligne mélodique (la mélodie d'harmoniques) et une résonnance harmonique nasale (1974a, p. 55, 58). Au début des années 1980, Alain Desjacques commence ses recherches ethnomusicologiques en Mongolie. Il utilise tout d'abord le terme de « chant de gorge diphonique » (1988, p. 46). Ses terrains successifs aboutissent à sa thèse de musicologie, *Chants de l'Altaï mongol* (1992). Il y présente la singularité des musiques de l'ouest de la Mongolie et le chant diphonique y est abordé sous l'angle de la phonétique[42]. Concernant la transmission, il étudie, à partir d'une leçon de chant diphonique de D. Sunduj (1938-2003), le rôle des voyelles de la langue mongole dans l'apprentissage de cette technique vocale (1988, 1991, 1992, p. 47-117). Cette unique leçon de *höömij* a été enregistrée par A. Desjacques et éditée en 1991 sur le disque *Mongolie, Musique Traditionnelle* (D8207, pl. 29).

En parallèle, autour des travaux de Trân Quang Hai, la recherche acoustique s'accompagne d'investigations anatomiques pour comprendre le mécanisme de cette production vocale. Gilles Léothaud en explique le principe et le phénomène de perception (1989, p. 21-22) :

[41] Trân Quang Hai et Denis Guillou ont formulé par la suite le terme de « chant biphonique » (*biphonic singing*, 1980, p. 162), mais c'est celui de « chant diphonique » qui a été conservé jusqu'à présent. Il existe de nombreux autres termes employés selon les langues et les chercheurs. Sans prétendre à l'exhaustivité, citons pour le russe *gorlovoe penie* (Vainshtein 1980), *canto difonico* en italien (Montagnani 2003). Pour compléter ces données, voire notamment Léothaud (1989, p. 19), Desjacques (1992, p. 7-9), Pegg (1992a, p. 31) et Trân Quang Hai (1995, p. 124). Suite à une décision collective prise lors d'une conférence internationale sur le chant diphonique à Ulaanbaatar en 2002, la musicologue Herlen a suggéré d'écrire le mot sous la forme *höömej*, qui se rapproche plus du mongol ancien (2010, p. 7). Pour ma part, je suivrai la translittération la plus courante de *höömij*.

[42] Il aborde également dans sa thèse le chant guttural de l'épopée, étudié dans ses liens entretenus avec la langue, la flûte *cuur* éclaire l'esprit compositionnel du jeu instrumental et pour finir une collecte et la transcription de 18 chants des ethnies zahčin et urianhaj vient compléter ces tableaux musicaux. Ces résultats ont été publiés dans les articles « Une considération phonétique sur quelques techniques vocales diphoniques mongoles » (1988), « Fondre l'épopée : l'actualisation du répertoire épique de Mongolie Occidentale » (2002) et deux ouvrages, *Dix-huit chants mongols Dzahtchin et Ourianhai* (2003), *Mélodies de flûte d'un berger mongol* (2004). Les musiques rencontrées sur ses nombreux terrains ont été largement diffusées à l'international, à travers des disques de référence, comme notamment *Mongolie : chants kazakh et tradition épique de l'Ouest* (1993), *Mongolie : musique traditionnelle* (Auvidis-Unesco 1991), *Mongolie : chamanes et lamas* (Ocora Radio France 1994). Desjacques étudie aussi dans quelques articles le mythe en musique (traduction d'un article de Dulam en 1987 ; 2002), la classification instrumentale (2011) ou encore l'analyse acoustique des ornements du chant long (2012).

> « L'émission diphonique consiste pour le chanteur à émettre un spectre riche en harmoniques, puis à accorder très finement une cavité phonatoire sur l'un des composants de ce spectre, dont l'amplitude augmente ainsi fortement par résonance ; par déplacement de la langue, le volume buccal peut varier, donc la fréquence propre, et sélectionner de cette façon différents harmoniques. […] La mélodie diphonique aiguë, que nous appelons "mélodie d'harmoniques", est produite uniquement par variations de la fréquence propre d'un résonateur qui agit comme un filtre à bande étroite, sélectionnant tour à tour différents harmoniques d'un spectre excitateur invariable […]. On entend bien deux sons, mais les cordes vocales n'en produisent qu'un seul. »

G. Léothaud précise que « l'oreille perçoit malgré tout une polyphonie ». Il explique cette impression auditive par le fait que le chant diphonique n'est pas fondé sur des variations de fréquences mais sur des variations de timbre, assez importantes pour jouer sur la perception des hauteurs par l'auditeur (*ibid.*, p. 27, 29).

Depuis les années 1970, les investigations de l'acoustique et de la phonologie ne font qu'augmenter[43]. Aux côtés de cette concentration, une démarche complémentaire et nécessaire de l'ethnomusicologue anglaise Carole Pegg voit le jour. De manière générale, elle s'intéresse à l'anthropologie et l'histoire des évolutions sociales de la musique mongole. Sa contribution au chant diphonique se retrouve dans ses articles « Mongolian conceptualizations of overtone singing » (1992a) et « Overtone-singing » (2001c) et dans l'ouvrage de référence pour découvrir l'ethnomusicologie mongolisante, *Mongolian music, dance, & oral narrative* (2001a). Concernant la transmission, elle l'aborde chez les *höömijčid* (chanteurs de *höömij*) halh de Čandman' dans la province de Hovd sous l'angle des prédispositions (l'âge, le genre et le physique) nécessaires à l'apprentissage (1992a, p. 42-44). Elle évoque des méthodes d'enseignement employées par les chanteurs de *höömij*, mais sans en donner le détail, ni en expliquer le rôle.

En Mongolie, le chant diphonique suscite l'intérêt de quelques chercheurs. Dans les années 1960, sous le régime soviétisé, la Mongolie restait difficilement accessible aux étrangers et, par conséquent, la recherche produite sur place était méconnue de la communauté internationale. Deux musicologues mongols ont particulièrement observé l'ensemble des pratiques musicales existantes : Žamcyn Badraa (années 1960 à 1980) et plus tard Žambulyn Enebiš (années 1980 à présent). Leurs travaux sur le *höömij* mongol se limitent à l'étude historique et à la description ethnographique (Badraa 1981, 1983 ; Enebiš

[43] Voir en France, Borel-Maisonny & Castellengo (1978), Amy de la Bretèque (1998), Le Cam & Manzoni (2008), en Allemange, Deutsch & Födermayr (1992), Grawunder (1999, 2005) ; en Italie, Laneri (1983), Tisato (1989), Tisato & Maccarini (1991), en Suède, Lindestad et al. (2001) ; en Russie, Chernov, Maslov & Dmitriev (1979, 1980) ; au Japon, Gunji (1980), Muraoka et al. (1983, 1984, 2000), Takeda at al. (1992, 1993, 2002) Kondo (1997), Adachi & Yamada (1997) Seiji & Masachi (1999), Sakakibara et al. (2001, 2002, 2003), Kakita (2004) ; aux États-Unis, Bloothooft et al. (1992), Levin & Edgerton (1999), Foresman (2008) ou encore à Taiwan, Tsai et al. (2004)

2001, 2002). Badraa pose les fondements d'une théorie de la musique mongole à travers une musicologie historique, rassemblée dans l'édition posthume de ses articles, *Mongol ardyn högžim* (La musique populaire mongole, 1998). C'est une personnalité incontournable pour les recherches sur le *höömij* et la construction même de son histoire. Je m'y réfèrerai régulièrement au fil des chapitres, pour montrer à la fois la conception qu'il donne de la place du *höömij* dans la musique mongole, mais aussi révéler l'influence et la portée de ses recherches dans le discours de mes informateurs autour de la question de la classification des techniques de chant diphonique. Badraa a aussi été très influent sur le plan politique pour institutionnaliser l'enseignement des musiques traditionnelles. C'est à lui que l'on doit l'entrée du chant diphonique à l'université au début des années 1990.

Il convient également de signaler des recherches effectuées en Chine par les chercheurs de Mongolie-Intérieure, Fülongagijn Mergežih, Zokünyn Doržiraa, Sanzajžavyn Bajanžargal, qui publient un livre de référence, *Monggul daguu kögžim-ün sudulul* (Études sur la musique mongole, 1997). On peut y découvrir une recherche commencée au milieu des années 1980 sur les pratiques vocales et instrumentales de l'ethnie urianhaj du nord du Xinjiang et plus largement en Mongolie-Intérieure. J'y apprends que les Mongols du Xinjiang ont une forme de chant diphonique appelée *hoolojn tsoor* (Doržiraa 1997, p. 254 ; Mergežih 2005, p. 32). Mergežih regarde ce type de chant diphonique comme le vestige d'une musique ancienne, pouvant éclairer l'histoire et les origines de la musique mongole (1997, p. 189). Ces recherches s'arrêtent pour la plupart à l'observation et la description ethnographique, malgré quelques tentatives de collecte du répertoire et d'explications historiques. Elles ont le mérite d'informer sur les pratiques d'une région dont les recherches ont été encore trop peu diffusées en Occident.

À l'université nationale de Mongolie, les recherches en anthropologie de S. Dulam abordent ponctuellement la musique. Il s'intéresse particulièrement aux légendes et aux mythes, qui expliquent la création musicale (1987), mais aussi aux relations possibles entre le chant de gorge employé par les bardes dans l'épopée et le chant diphonique (1985). En 2009, plusieurs articles consacrés à divers aspects de la spectacularisation du chant diphonique, écrits et rassemblés par Ceden-Iš Altangerel paraissent dans son ouvrage en deux volumes, *Hög/Žim* (La musique) et *Hög#Žil* (Le développement). Ces textes, courts pour la plupart, rapportent quelques anecdotes sur l'évolution du chant diphonique sur scène et dans l'enseignement. Peu scientifiques, d'ordre informatif, ils permettent de relever des faits marquant dans l'histoire du *höömij* dans la période soviétique, reflétant l'évolution

spectaculaire du chant diphonique. Dans les années 2000, la musicologue Lhasürengijn Herlen publie un certain nombre de travaux dans la continuité des recherches de Badraa. Il faut attendre 2010 pour voir paraitre enfin en Mongolie les deux premiers ouvrages entièrement consacrés au *höömij* : *Mongol höömejn utga holbogdol* (L'importance et le sens du *höömij* mongol) de Herlen, et *Mongol höömej* (Le *höömij* mongol) de Erdene-Očiryn Sandagžav, un chanteur de *höömij*. La sortie de ces deux ouvrages se situe sans aucun doute dans la continuité du projet de patrimonialisation de l'État Mongol, qui a inscrit le *höömij* sur la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité à l'Unesco en novembre 2010. Malgré l'augmentation récente des recherches mongoles et le long développement antérieur des recherches occidentales en acoustique et phonologie, le lien entre ces deux mondes apparaît peu dans leurs travaux respectifs. Si les données des chercheurs mongols sont parfois présentes dans les recherches de A. Desjacques et de C. Pegg, les résultats produits par les étrangers sont presque absents dans les écrits mongols en 2010. La circulation de la recherche ne semble malheureusement pas encore fonctionner dans les deux sens.

2. Du chant diphonique au *höömij*

Alain Desjcaques remet en question le terme de « chant diphonique » qui ne correspond pas exactement à la réalité de la technique vocale. Ce ne serait « pas exactement un chant dans la mesure où il ne véhicule aucun texte, aucune parole » (1992, p. 10). Pour lui, le *höömij*, qu'il décrit comme une « polyphonie à une voix », reste difficilement classable. La linguistique l'emmène sur une autre explication possible. Littéralement en mongol *höömij* désigne « le fond du palais » (*tagnajn ug*, Cevel 1966, p. 713) mais signifie plus précisément « gorge, pharynx » (Desjacques 1992, p. 8-9), le plus souvent traduit simplement par « pharynx » (Hangin 1986, p. 671 ; Bawden 1997, p. 461 ; Legrand et Legrand-Karkucinska 2007, p. 557)[44]. Le verbe *höömijlöh* désigne l'acte de « faire du *höömij* » ou « chanter en chant diphonique » et le nom *höömijčin* celui de « chanteur de *höömij* » (Desjacques 1992, p. 8), plus communément utilisé dans la forme de *höömijč* (Bawden 1997, p. 461). A. Desjacques souligne que « la racine (*köge*-) du mot renvoie à la notion d'obstacle, d'entrave qui, sous sa forme verbale (*kögekü*) veut dire "chasser, expulser, poursuivre, exclure" mais

[44] Le terme désigne aussi le fanon, ce repli de fourrure fine pendant sous le cou des bovins (Hangin 1986, p. 671 ; Bawden 1997, p. 461). Cevel précise que le terme peut être employé aussi pour le vison, le renard et le vautour (1966 p. 713). Pour d'autres relevés voir Walcott (1974a, p. 55 en note) et dans les dictionnaires de langue mongole Bajanžargal (2006, p. 136), Curtet (2007, p. 523).

aussi “enfler, gonfler” ». Cela l’amène à penser que la technique vocale pensée par les Mongols se présente « non comme un chant, mais comme un sifflement laryngal » (1992, p. 9). Pour lui le chant diphonique apparaît comme une tradition purement instrumentale de la voix (2004, p. 23). Je montrerai au fil de cette étude que le terme de « sifflement » est effectivement au plus proche de la description des Mongols pour désigner ce que la recherche étrangère appelle « mélodie d’harmoniques ». De plus, les Touvas, comme les Mongols, n’utilisent pas le terme de « chant » (*duu* en mongol) pour produire le *höömij* (Süzükei 2010, communication personnelle) mais un verbe qui lui est spécifique. Il n’existe pas de mot pour désigner les harmoniques et la conception détachée de lignes superposées (ligne du bourdon/ligne des harmoniques) n’est peut-être pas perçue comme telle.

La recherche ethnomusicologique consacrée au chant diphonique touva[45] développe une conception de la technique vocale plus proche de la réalité autochtone. Mark van Tongeren, ethnomusicologue hollandais, commence ses recherche au début des années 1990. Les résultats de son mémoire de Master, *Xöömej in Tuva : New Developments, New dimensions* (1994) sont développés et étendus par une étude comparative du chant diphonique dans le monde présentée dans son ouvrage *Overtone singing : physics and metaphysics of harmonics in East and West* (2004)[46]. Tongeren présente succinctement la transmission du chant diphonique touva à travers ses observations de terrain et son expérience d’apprentissage auprès de quelques chanteurs. Il met en avant les principes fondamentaux des enseignements observés : une transmission par imitation dans un cadre familial, mais aussi avec les outils contemporains de diffusion de la musique, comme la radio, la télévision et les enregistrements ; le rôle des voyelles dans l’émission des harmoniques, préambule à toute réalisation mélodique ; et la technique constante d’une pression exercée sur les cordes vocales et sur certaines parties du corps (1995, p. 302-304, p. 308). En allant dans le sens d’A. Desjacques, il pose le problème de la terminologie occidentale employée, qui n’est pas appropriée pour décrire véritablement le *höömij*. Pour lui, le bourdon et les harmoniques ne sont pas les principales caractéristiques du genre. Le paramètre du timbre est le dernier élément auquel l’occident s’est intéressé dans la conceptualisation de la musique. Écouter et observer les détails d’un spectre sonore renseigne beaucoup sur le chant diphonique et sur

[45] Je ne ferai pas l’état de toutes les recherches qui ont été faites pour les Touvas. Citons notamment Kyrgys (1992, 2002, 2008), Süzükei (1993 à présent), Levin (1993, 1996, 1999, 2006), Léotar (1998) et Glenfield (2007). À titre comparatif avec le contexte mongol, je ferai parfois références à certains de ces travaux au cours de la thèse.

[46] Dans la continuité de son interrogation métaphysique sur le monde des harmoniques, il présente sa thèse en 2013, intitulée *Grenzen van het hoorbare : over de meerstemmigheid van het lichaam (Thresholds of the Audible : about the Multiphony of the Body)*, mais depuis 2004, cette recherche s’éloigne de son ethnomusicologie touva.

notre propre anatomie, mais moins sur le *höömij* en tant que tel. Tongeren préfère parler de « sons aux multiples niveaux » (*multi-levelled sounds*) pour décrire cette technique vocale. Il distingue alors les appellations de chant diphonique, *overtone singing* de *höömij*, car les conceptions occidentale et touva de cette technique ne sont pas les mêmes (Tongeren 1995, p. 294-296). Ce qui intéresse le plus les étrangers (principalement en Occident) ce sont les harmoniques, mais dans la culture turco-mongole, le timbre prend autant d'importance pour ces peuples (2004, p. 126). Ce postulat, à été renforcé depuis par Theodore Levin et Valentina Süzükei qui décrivent le *höömij* comme un idéal de l'« art du timbre » (*ideal timbre art*, 2006, p. 58). V. Süzükei, ethnomusicologue touva, me précisait en été 2010 que l'ensemble des chercheurs continue de dire ou d'écrire « chanteur de *höömij* », « *höömij* singer », « chanter le *höömij* » mais les Mongols et Touvas ne se considèrent pas comme des chanteurs mais bien comme des *höömijčid* (pluriel de *höömijč*) et que cela ne signifie pas la même chose. Les chercheurs étrangers catégorisent le chant diphonique directement dans ce qui leur semble le plus proche de leur conception de la voix, mais nommer cette pratique à part, en dehors de la catégorie du chant, révèle bien quelque chose de spécifique à la culture touva et mongole. Face à cela, un point sur mes choix terminologiques s'impose. S'il serait idéal de n'employer que le mot « *höömij* », je conserverai cependant « chant diphonique » au fil du texte, pour diversifier l'écriture. En dehors de termes composés, tels que « chanter/faire/réaliser le *höömij* », il n'existe pas d'appellation simple en français pour traduire l'acte de *höömijlöh*. Pour alléger le texte et varier ces termes, je propose d'utiliser le néologisme « diphoner », simplifiant l'expression « chanter en chant diphonique ».

Le *höömij* désigne la technique vocale d'une personne réalisant à elle seule plusieurs sons simultanément, dont un bourdon vocal et une mélodie d'harmoniques. En poussant et pressant simultanément sur le diaphragme et le pharynx, le *höömijč* parvient à extraire un sifflement harmonique issu de son bourdon vocal ou son fondamental (Trân Quang 1971, p. 32 ; Pegg 1992a, p. 31 ; Desjacques 1992, p. 7). En modulant l'intérieur de sa cavité buccale avec sa langue ou ses lèvres (il existe ici plusieurs manières de moduler) il produit une mélodie d'harmoniques. Selon mes observations de terrain, deux styles de *höömij* sont actuellement en usage en Mongolie : l'*isgeree höömij* (*höömij* sifflé) et le *harhiraa* (*höömij* profond). En fonction de la hauteur du bourdon choisi et de la pression (*šahalt*) que l'on effectue sur les muscles de la gorge, les techniques varient dans la recherche d'un timbre vocal spécifique à des *höömijčid* ou à l'« école » d'une région en particulier. Avec des battements de langue ou de lèvres, on obtient des techniques d'ornementation rythmique. Les

techniques de chant diphonique sont variées et peuvent différer d'un chanteur à l'autre[47]. Les différences techniques résident notamment dans l'importance sonore que le *höömijč* donne au bourdon ou aux harmoniques. D'un technique à l'autre, ce sont de véritables variations de timbre qui constituent la richesse de cette pratique.

L'idée selon laquelle le timbre est l'élément clé de la perception musicale autochtone a retenu toute mon attention. Je la soutiendrai et tenterai d'expliquer le *höömij* mongol dans ce sens. La profusion des recherches en acoustique et phonologie sur le chant diphonique, réalisées à partir d'outils scientifiques pour comprendre la culture des autres a conservé un point de vue étranger. Face à cela, j'ai souhaité orienter ma recherche dans une autre direction, en étant avec les musiciens, faisant comme eux, pour comprendre et expliquer cette musique autrement.

3. Évocations de l'espace dans le *höömij*[48]

Il convient à présent d'expliquer comment le concept de timbre (*öngö*) a pu prendre place chez les musiciens mongols. Cela permettra de comprendre la relation étroite entre ce paramètre musical et le chant diphonique. Je montrerai bientôt que l'apprentissage de cette technique vocale se fonde sur la notion de timbre. Ceci implique une conception particulière de la pratique, de l'utilisation du corps avec l'environnement, à travers un apprentissage de la verticalité. Cette donnée implicite n'est sans doute pas le fruit d'un hasard. C'est avant tout un élément culturel fort dans l'histoire mongole.

En effet, la verticalité est aux fondements de la culture nomade. Cette conception du monde se retrouve à plusieurs niveaux et se décline à travers de nombreux exemples. L'archéologie montre que des traces anciennes de ce concept se retrouvent avec la facture et la structure symbolique des « pierres à cerfs ». Datant de la période de transition entre l'âge du bronze et l'âge du fer, elles ont été édifiées deux ou trois siècles avant la formation de l'empire Xiongnu (IIIe siècle av. J.-C.) (Magail 2005a, p. 172). Répartie entre la Mongolie, Touva et la Bouriatie, l'iconographie de ces stèles funéraires est cohérente et représente un schéma récurrent correspondant à la division de l'univers partagée en ciel (iconographie

[47] Pour davantage d'informations sur les recherches menées sur la technique vocale, voir les travaux de Trân Quang Hai depuis 1971, Mark van Tongeren 2004 ; sur le chant diphonique mongol en particulier, voir Alain Desjacques 1988, 1992, Carole Pegg 1992 et 2001 et J. Curtet 2006, 2008.

[48] Ce chapitre développe en partie les propos présentés avec Raphaël Blanchier dans la communication « Évocations de l'espace dans le *höömij* et le *bij bijelgee* » au colloque académique international *Espace et patrimoines mongols* organisé par Otasie à l'ENS, Paris, le 13 mai 2012.

des astres), domaine intermédiaire (représenté par les cerfs, parfois ailés), monde terrestre des hommes (iconographie des armes, la hache, l'arc) et monde souterrain (séparé par la base de la stèle enfoncée dans le sol). Ce dernier monde est invisible, mais il est suggéré par la présence d'une séparation avec le monde terrestre, souvent représenté par des motifs géométriques à la base de la stèle (Magail 2004 p. 18 ; 2005a, p. 173). Chaque monde est séparé par une ligne de ce type. Entre ces parties, du sous-sol vers le ciel, des cerfs (parfois ailés) sont gravés dans un mouvement rotatif, autour de la pierre dressée. À ce sujet, l'archéologue et anthropologue Jérôme Magail précise que :

> « [les] religions steppiques considéraient les mouflons, les ibex, les bouquetins et les cerfs comme des entités animées par les esprits de la nature, qui guidaient leurs déplacements annuels. La perte et la pousse de leurs bois, en phase avec les saisons et les mouvements cosmiques, renforçaient sans doute l'aspect mythique de ce gibier traqué par les groupes de nomades. Les nombreuses scènes de chasse gravées sur les pans rocheux de la région ouest de la Mongolie témoignent de la continuité de ces pratiques, de l'âge de bronze à la période turque. »

Certaines gravures sur les roches représentaient des cervidés parfois entourés d'archers et de chiens (2004, p. 20 ; 2005a, p. 175). J. Magail ajoute que la fonction représentative des armes va au-delà du champ social et religieux. Ce sont d'abord des objets d'apparat portés par les chefs, mais ce sont aussi des instruments à la fonction magique, pour « canaliser les puissances surnaturelles susceptibles d'intercéder en faveur de leurs possesseurs » (*ibid.*, p. 177). Selon J. Magail, le fait que ces pierres érigées se retrouvent sur une grande surface géographique « témoigne donc d'une cohérence culturelle étonnante » (2005a, p. 173). De plus, cette iconographie se retrouve aussi ailleurs dans d'autres cultures des steppes, de l'Asie centrale jusqu'aux portes de l'Europe (2012[49]). Si la signification n'était peut-être pas la même pour l'ensemble des peuples ayant utilisé l'image du cervidé, une « dévotion envers les esprits de la nature » les rapproche (2005a, p. 175). Cette cosmologie apparente dans la représentation étagée des icônes va puiser sa source dans un modèle religieux. « En Haute Asie, l'iconographie des cervidés est immergée dans un système de croyances, dont l'un des thèmes centraux est la circulation des âmes et des esprits » (*ibid.*). Bien qu'aucun élément ne permette d'indiquer que le chamanisme (relevé par les ethnologues 2500 ans plus tard) existait du temps des « pierres à cerfs », celui-ci est une déclinaison de l'animisme et le rôle du cervidé notamment dans le chamanisme peut être comparé à sa représentation sur les pierres. En effet si le chamane a le rôle d'un passeur entre le monde des hommes et celui des

[49] Conférence de J. Magail, « Patrimoine archéologique et religieux : la mission Monaco-Mongolie en Arkhangai » donnée au colloque *Espace et patrimoines mongols*, INALCO, Paris, le 11 mai 2012.

esprits, les cervidés ailés peuvent aussi représenter un symbole intermédiaire entre la steppe et le ciel. Le double déplacement du chamane et du cervidé entre deux domaines est central dans le nomadisme :

> « La position et l'expression des cerfs des "pierres à cerfs" prend toute sa signification dans le mouvement » (*ibid.*, p. 178). « Dans le contexte pluriethnique de l'Asie centrale du 1er millénaire, ces ensembles rupestres évoquent une cohérence culturelle étonnante sur un vaste territoire. Les cervidés au museau allongé et aux grandes ramures codifiaient sans doute l'ultime ascension vers le monde surnaturel. Ils étaient la monture de l'âme qui devait quitter la steppe, semblables aux esprits auxiliaires qui aident le chaman à accomplir ses voyages » (2004, p. 24).

Deux fils conducteurs expliquent la diffusion de cette cohérence culturelle : la présence du cheval, inséparable des déplacements du nomade, et « l'art des steppes peuplées d'animaux en mouvement, témoin du cycle des saisons, passeur entre le monde des vivants et celui de l'au-delà ». Pour J. Magail, le territoire mongol aurait joué un grand rôle dans la naissance des civilisations nomades au début du Ier millénaire, car le cheval et l'art scytho-sibérien l'attestent mais aussi parce que les vestiges trouvés figurent parmi les plus anciens. Ainsi, « la Mongolie actuelle apparaît comme une charnière où se sont rencontrées plusieurs entités culturelles » (2008 [en ligne], p. 1). Cette cohérence culturelle remarquée très tôt dans la fondation de l'empire des steppes (Grousset 1939) se retrouve aussi dans les traces portées par la musique. Même si l'on ne peut pas remonter aussi loin avec les sources écrites, les traces apparentes dans la musique turco-mongole et sud sibérienne laissent entendre l'importance de ce monde étagé représenté par des musiques à bourdon presque omniprésentes (vièle *morin huur*, guimbardes, flûte *cuur*, chant diphonique, luths, etc.) et un jeu subtil dans l'utilisation des harmoniques.

L'anthropologue S. Dulam présente l'homme, le ciel et la terre comme une sphère symbolique dans la culture spirituelle des Mongols. Ces trois notions font référence selon lui à des concepts vieux de milliers d'années dans la philosophie, la mythologie et l'histoire. Le modèle de l'univers est comparable à l'arbre cosmique de la mythologie mongole : la sphère suprême est le ciel, un espace cosmique à la dimension verticale. La sphère du milieu est la place du soleil. La sous sphère est la terre, un monde organique à la dimension horizontale. Vient enfin le monde souterrain. Au milieu de tout cela, l'homme est une créature vivant avec l'intelligence et la connaissance dans une position verticale, debout, la journée, et horizontale, allongé, la nuit (2001, p. 154, 156). Roberte Hamayon nous apprends que les peuples chamanistes sibériens ont une conception du monde fondé sur cette division de haut en bas en trois couches superposées : ciel, terre et monde souterrain. Le plus souvent les faits laissent

voir deux mondes (terre et ciel). Les exemples montrent que le monde aquatique est le monde souterrain (1990, p. 79-80). Selon Hamayon la pensée chamanique s'intéresse surtout au monde nourricier de la forêt et de celui des eaux (*ibid.*) :

> Ces « deux mondes [sont] vus en continuité au sein d'un même univers ; chacun est doté d'une épaisseur qui lui vaut d'avoir un "haut" et un "bas" ; la verticalité qui oppose la racine de l'arbre à sa cime n'empêche pas la continuité de la forêt, et la présence simultanée des volatiles et des quadrupèdes ne rompt pas son unicité ; de même la déclivité du fleuve qui oppose la source à son embouchure n'empêche pas l'idée de la continuité de ses eaux. »

R. Hamayon indique que la surnature se verticalise et les relations établies avec elle se hiérarchisent :

> « L'humanité ne la traite plus en partenaire ; elle se sent engagée envers elle, non plus dans un échange mené sur un pied d'égalité, mais dans un rapport de dépendance. Les vivants vénèrent et implorent leurs ancêtres, situés plus haut qu'eux dans le temps comme dans l'espace, puisqu'ils leur attribuent leurs pâturages ; ils attendent leur protection » (1990, p. 736-37).

Dans son article intitulé « Chiefly and Shamanist Landscape in Mongolia », Caroline Humphrey montre que ce sont des repères verticaux qui structurent l'espace nomade mongol et la conception duelle du paysage chamanique. Ces repères sont par exemple les cairns (*ovoo*), les montagnes, qui font écho au corps humain. Aussi, des lieux remarquables, uniques, dessinent des parcours singuliers, repérables à travers le paysage (1995, p. 141). Pour les Mongols, les paysages n'impliquent pas simplement leur contemplation mais une interaction avec ces derniers. Selon l'anthropologue, le terme de paysage renvoie à deux choses : premièrement les énergies en relations avec l'homme dans son espace et, deuxièmement, la description des concepts dans lesquels les agents sociaux constituent le monde physique. Dans ces deux cas, il existe chez les individus un sens du lieu et une conscience de l'espace (1995, p. 135).

La division étagée se retrouve dans l'habitat. En entrant dans la *ger* (yourte) le visiteur est invité à « s'asseoir en haut » (*deešee suuh*) ou s'asseoir vers le nord (*hojšoo suuh*), alors que les enfants doivent rester jouer dans la partie opposée, au sud ou en bas (*doošoo*/*door togloh*, jouer vers le bas) (Amarsanaa 2012, p. 3). La *ger* est le plus souvent placée et hiérarchisée à partir d'un axe vertical du sud (ou parfois sud-est) vers le nord, de la porte d'entrée vers le *hojmor*. Cet autel est la partie la plus respectée de la maison, situé en haut sur le plan vertical (Amarsanaa 2012, p. 3)[50]. Cette conception microcosmique de l'habitat se

[50] Sous la yourte, la place des personnes suit une organisation particulière. Le chef de famille assis face à la porte juste au dessous de l'autel invite le visiteur à s'asseoir à sa droite. Le reste de la famille, selon l'âge et le sexe, se place dans cet axe nord-sud, allant des personnes les plus âgées près de l'autel, vers les enfants près de la porte.

retrouve dans celle du corps (*bie*). Gaëlle Lacaze signale que les termes de la langue mongole « dérivés à partir de *bie* désignent l'un des côtés du corps, considéré dans sa verticalité haut/bas, sa latéralité gauche/droite ou dans sa perspective devant/derrière. Par analogie, *bie* désigne l'un des versants d'un élément du paysage à deux côtés, telle une rivière, et peut donc prendre le sens de côté, berge » (2012, p. 48-49). L'écriture ancienne, dite *uigur* est aussi verticale. Elle s'écrit et se lit de haut en bas, de la gauche vers la droite (Legrand 1997, p. 54). Je vais tenter de montrer comment ces concepts de verticalité, d'horizontalité et de volume peuvent être utiles pour comprendre les liens forts qu'entretient le *höömij* dans sa pratique avec le paysage et s'ancre dans cette conception culturelle particulière.

Les notions de verticalité et d'espace étant très vastes, je centre mon propos sur les rapports vécus et entretenus par les *höömijčid* avec l'espace dans la transmission. Il s'agit d'un espace musical et corporel, mais aussi mythologique et symbolique, dont on retrouve les représentations dans un rapport avec la géographie et l'histoire. Nous allons voir que la notion d'espace, correspondant au paysage dans lequel on se trouve, est au cœur de l'apprentissage, dans lequel des éléments anatomiques participent à la construction d'un espace corporel essentiel pour mettre en œuvre l'acte de diphoner (*höömijlöh*). L'inspiration légendaire et naturelle de l'origine présupposée de la technique vocale reste au centre de la transmission.

Pour la technique vocale du chant long, il est dit que « [la] longueur et la lenteur traduisent l'immensité de la steppe et [que] les grands intervalles ont été inspirés par la hauteur et la configuration des sommets de l'Altaï » (Desjacques qui cite Sodovyn Süren 1990, p. 97). Bien que l'image horizontale corresponde à la description du chant long, Theodore Levin et Valentina Süzükei proposent aussi de considérer l'espace occupé par la musique comme un volume, en prenant l'exemple du jeu de la vièle *igil* constituée de différentes « couches de sons » (2006 p. 47). Nous allons voir que si le chant diphonique peut prendre forme à travers les aspects horizontal et volumétrique, c'est d'abord d'un point de vue vertical que son apprentissage se passe, à travers une construction vocale établie à partir de la notion de timbre.

Les femmes sont à gauche et les hommes à droite (Lacaze 2006 [en ligne], paragraphes 7, 8, 18 ; 2012, p. 285-287).

4. Préambule à l'apprentissage : de la production du son à la construction de la technique vocale

4.1 *Öngö*, le timbre

Bien que le *höömij* soit une technique vocale qui puisse apparaître linéaire et « étendue » à l'oreille de certains, elle est surtout étagée. C'est une notion centrale dans son apprentissage. Rechercher la « couleur de base » (*suur' öngö*), le timbre juste, revient à trouver soi-même, par l'écoute externe et interne la couleur de sa voix. En superposant différents formants harmoniques (des couches ou épaisseurs) l'apprenti cherche un timbre vocal à la fois caractéristique de la tradition et suffisamment personnel pour être distingué des autres.

Le *höömij* est avant tout un art du timbre (Levin et Süzükei 2006 p. 58). Que l'on soit mongol ou touva, la perception première et les critères de jugement esthétique de cette technique vocale – aussi valables pour les instruments de musique – sont orientés vers le timbre, vers cette constitution du son fait de multiples harmoniques (Levin et Süzükei 2006 p. 47-48). La notion de timbre *tembr*, *duuny öngö*, *aviany öngö* (Legrand 2007, p. 738), est associée en mongol à celle de couleur, *öngö* ou *öngön*. Comme l'a montré C. Fales, le timbre contribue à la musique de trois manières : 1. il constitue un lien avec le monde extérieur, 2. il est source d'identification et 3. sa fonction devient alors un instrument primaire de la perception. De fait, nous en faisons forcément l'expérience que l'on en ait conscience ou non (2002, p. 91).

La notion de « timbre » mérite un moment d'attention afin de distinguer l'idée que les Occidentaux et les Mongols en ont. Pour le monde de la musique écrite occidentale, la notion de timbre reste difficile à décrypter car elle nous met face à un paradoxe nous empêchant de la définir par ce qu'elle est. Ce n'est ni hauteur, ni durée ni intensité. Claude Cadoz préfère parler de timbre comme attribut « perceptuel », car sa valeur et sa fonction finale sont l'oreille et l'intelligence musicale qui en décident. Il existe deux liens de la perception à la cause productrice : un lien fonctionnel primitif, qui est d'identifier les objets et les événements du monde extérieur et un lien matériel, car il n'existe pas de perception du son sans la vibration acoustique et la matière sonore (1991, p. 17). Dans la musique occidentale, le timbre a un rôle secondaire. « Il n'a pas une fonction du langage, il n'est qu'une matérialité obligée du processus producteur de la vibration sonore. » C'est le son dans son aspect formel et temporel de la perception (*ibid*., p. 25). C. Cadoz donne pour exemple la construction des instruments

classiques qui a éliminée du son tout ce qui pouvait gêner la reconnaissance de hauteurs. Avant cela l'instrumentarium était très riche en particularismes, donc en timbre. Si celui-ci n'a pas de rôle fonctionnel explicit dans le langage classique, le concept de timbre renvoie alors à la cause de production du son (*ibid*., p. 19). Ainsi, c'est avec des compositeurs comme Pierre Boulez que le timbre en soi est considéré dans l'écriture, devenant une composante du langage avec ses critères esthétiques et formels propres (*ibid*., p. 20). En relation directe avec l'outil de la perception, le timbre définit la qualité du son et permet de distinguer les sources sonores les unes des autres (Risset et Wessel 1991, p. 102). C'est ce qui représente aussi en partie le « grain » du son, d'un instrument ou de la voix (Barthes 1972, p. 57). Dans une perspective plus ethnomusicologique, c'est revenir à dire que le timbre est l'un des constituants marqueurs de l'identité (Charles-Dominique et Cler 2002, p. 4). Lortat-Jacob et Léothaud montrent que l'identité vocale est directement et intuitivement perceptible à l'oreille (2002, p. 10). À partir de l'exemple d'une tentative de définition de la voix méditerranéenne, en dehors des paramètres de la conduite phonatoire, de l'ornementation et de la tessiture, le timbre vocal est la catégorie caractérisée par une utilisation particulière des résonateurs qui entrent en jeu dans la phonation. Cela revient à jouer et révéler des zones de formants harmoniques, en utilisant des résonateurs corporels comme le nez, la gorge ou la poitrine (*ibid*., p. 11).

Le timbre est une catégorie particulièrement importante dans les traditions musicales d'Asie orientale (Trân Van 1986, p. 23-26). Trân Van Khê montre que notamment dans les théâtres, les voix employées recherchent des timbres spécifiques dans différents registres. Si ces couleurs sont inhabituelles pour l'oreille occidentale, c'est un critère esthétique culturel fort au Japon, en Chine, en Corée et au Vietnam. La recherche du timbre « inhabituel » s'explique par le port de masques ou la peinture faciale des acteurs. « À un visage masqué doit correspondre une voix masquée ». Le timbre permet la recherche de l'effet de surprise ou le mélange des sons et des bruits (1985, p. 1000). De même, les ethnies turco-mongoles ont créé dans leur culture un monde musical à partir de cette notion de timbre, que l'on retrouve dans le chant comme dans les instruments, mais dont la technique du chant diphonique représente sans doute l'aboutissement le plus complexe. Jean-Claude Risset explique le principe général inhérent au chant diphonique dans son aspect timbral :

> « Dans le cas de la parole, l'articulation – permettant d'émettre à volonté un a ou un o – modifie la forme du conduit vocal, et donc les positions des résonances du spectre. La position de ces résonances, qu'on nomme formants, caractérise les différentes voyelles. […] En accordant très finement les résonances sur un harmonique de la vibration des cordes vocales, les chanteurs tibétains ou mongols donnent l'impression de deux voix simultanées :

> on parle de chant diphonique. […] Dans le cas de la voix chantée, certains détails spectraux ont un effet significatif sur le timbre, en particulier la proportion du fondamental (ou premier harmonique) par rapport au reste du spectre » (2004, p. 137).

En d'autres termes, Gilles Léothaud met en avant l'idée que le système articulateur (mâchoire, ouverture de bouche, position de langue) permet d'exercer une variation sur le volume des résonateurs de la voix, « entraînant une modification de la fréquence propre de ceux-ci et par conséquent du timbre de la corde ou de la languette, donc du son résultant. Ces variations sont si importantes qu'elles donnent l'illusion de changements de hauteur et donc de jeu mélodique » (2004, p. 95). G. Léothaud montre que le *höömij* « joue finalement sur une propriété paradoxale de la perception humaine, puisqu'en tout état de cause il n'est pas produit par des variations de fréquences, mais [par] des changements de timbre, suffisamment importants pour entraîner une modification de la sensation de hauteur » (*ibid*., p. 97). Le jeu du chant diphonique revient donc à sculpter le son du bourdon fondamental en modifiant la cavité buccale et en jouant sur les résonances. Ce procédé révèle clairement une conception du son différente de la nôtre. Durant l'écoute, beaucoup d'Occidentaux aiment séparer la ligne mélodique des harmoniques, alors que les Touvas et les Mongols entendent le son comme un tout inséparable (Levin et Süzükei 2006, p. 46-51). Selon Valentina Süzükei, les conceptions musicales de hauteur et de timbre pour les peuples turco-mongols sont des appréhensions différentes du temps. La diphonie est basée sur l'écoute intérieure et l'écoute de la résonance, tout comme les chants longs, la guimbarde ou la vièle. Levin renforce ce propos en évoquant l'article « The paradoxe of timbre » de Cornelia Fales (2002). L'acteur de ce genre de musique est dans un monde acoustique. Sa manière de percevoir les sons est différente de la nôtre. Fales parle même de manipulation timbrique du son, en lien étroit avec les dimensions mystiques qui lui sont souvent attribuées (Levin et Süzükei 2006, p. 56). Desjacques défend aussi l'idée que pour les Mongols un son n'est pas seul. Il est forcément accompagné d'un bourdon continue ou discontinue et de fait on retrouve l'utilisation d'un « jeu diphonique » dans de nombreuses pratiques vocales et instrumentales. Selon l'ethnomusicologue, cet art de la diphonie peut être élargit à la notion de « diphonie timbrique ». Le jeu musical opère sur la présence de deux timbres indépendants et simultanés venant d'une même personne. Ce procédé peut être mélodique et se retrouve par exemple dans le jeu simultané d'une corde bourdon et d'une corde chanterelle sur la vièle cheval. Il peut être aussi constitué d'un jeu d'opposition timbrique. C'est le cas notamment du tambour chamanique dont la frappe de la peau est accompagnée de résonnances et de tintements

aléatoires de clochettes. Les sons aigus figurent là les esprits du haut. Le tambour est alors un cheval et représente le monde terrestre (Desjacques 2010)[51].

Contrairement à certaines conceptions de la musique occidentale, le chant diphonique peut être une intensité en soi dans la mesure où sa technique joue en permanence sur ce paramètre. La contraction choisie sur la gorge permet de varier l'épaisseur et l'importance donnée au bourdon vocal et de mettre en avant la mélodie d'harmoniques d'une manière ou d'une autre en lui donnant plus ou moins d'importance dans le résultat sonore. Pour constituer le timbre, l'identité du chanteur, des paramètres proches d'une facture instrumentale entrent en jeu. L'anatomie et la physiologie contenant la forme de la bouche, l'épaisseur des lèvres, la forme de la langue, les muscles du cou et ceux de la gorge déterminent et différencient les chanteurs les uns des autres. Dans la pratique du *höömij*, des timbres stylisés par certains individus se remarquent. Certains ont fait « école », comme je le montrerai dans le chapitre 5 avec l'exemple de D. Sunduj, puis dans le chapitre 7, par l'illustration des enseignements de D. Cerendavaa et B. Odsüren.

Le timbre est aussi lié à l'oreille et à la mécanique de la perception. Sans prétendre connaître ni faire appel au vaste domaine des sciences cognitives, nous verrons que l'évolution de la perception du timbre va avec celle de la culture de nos oreilles. Dans le cas du *höömij*, cela sera vérifié avec l'analyse des enregistrements et des analyses spectrales, en présentant l'évolution de la technique vocale des archives sonores des années 1950 à nos jours. Plus on avance vers les années 2000, plus le timbre change et se diversifie chez les chanteurs. Nous le constaterons, le sifflement harmonique deviendra de plus en plus saillant, clair et très en avant du bourdon vocal. Cela n'était pas le cas avant le modèle vocal apporté par le maître de *höömij* Sunduj.

À partir de l'exemple de la « voix claire » méditerranéenne, Luc Charles-Dominique montre dans une perspective musicologique, historique et anthropologique, que l'origine et l'élaboration de ce concept sont avant tout religieuses et survivent dans la musique pastorale des montagnards (2002, p. 25). Selon lui en étudiant cette notion avec cette méthode d'investigation adaptée, on touche à la fois à l'étude du timbre musical, vocal et instrumental (*ibid*., p. 26). Méthodologiquement, je fais appel à partir de ce modèle, à des sources historiques (le mythe) et anthropologiques (la conception de la verticalité et l'importance du paysage dans la musique mongole). À la question de pourquoi les Mongols utilisent un timbre

[51] Conférence « L'art diphonique de la musique mongole » donnée à l'auditorium Bizet, Dunkerque, 19 oct. 2010.

de gorge, particulièrement développé dans le répertoire épique et dans le chant diphonique, la réponse, complexe, réside dans une approche ethnomusicologique, historique et anthropologique.

Dans la pratique du *höömij*, on rencontre une nécessité de construire la « couleur du son », et d'enrichir cette couleur (*öngö*) pour que celle-ci fasse identité, que le son devienne personnel, qu'il soit apprivoisé et maîtrisé pour constituer la singularité du *höömijč*. Nous sommes ici au cœur de la tradition *höömij* : d'une technique de chant diphonique à l'autre, d'un chanteur à l'autre, c'est dans la manière de faire sonner et résonner la voix, de jouer sur l'épaisseur du son et la mise en avant de certaines zones harmoniques que l'on rencontre toute la spécificité de cette technique vocale.

Regardons un instant un exemple de représentation graphique que peut être le son d'un chant diphonique sous la forme d'un sonagramme. J'invite le lecteur à parcourir également l'explication donnée dans le Protocole de lecture des sonagrammes, p. 12.

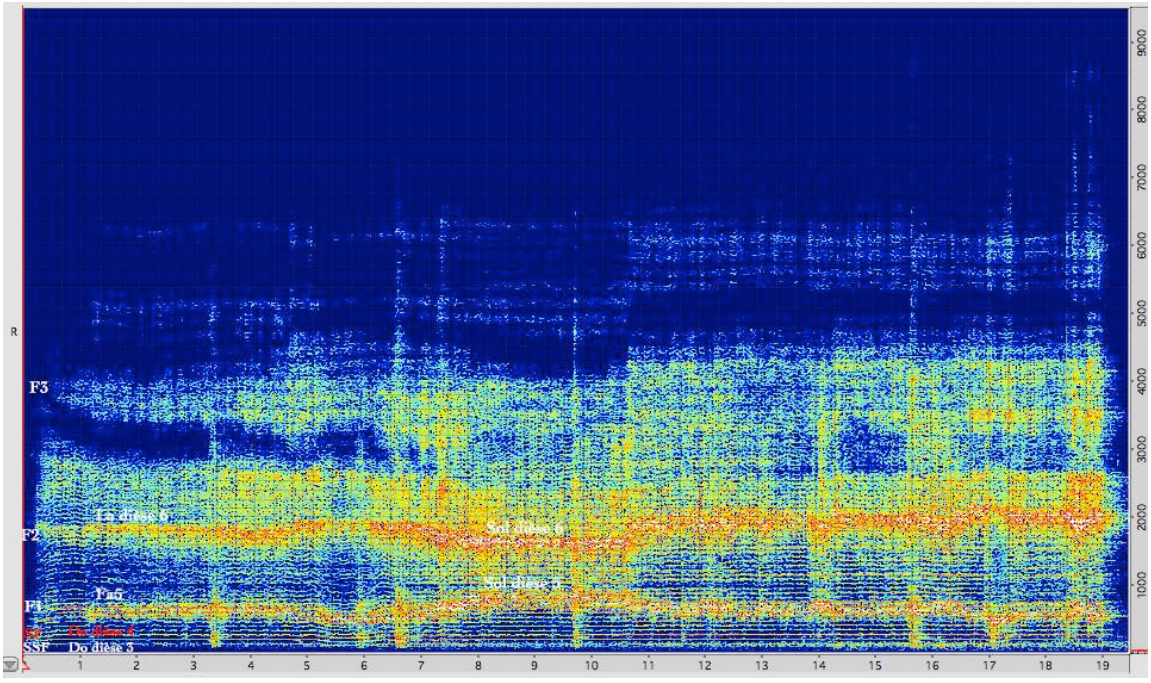


Illustration 6. Sonagramme d'un type d'émission *harhiraa* de P. Cerendorž, réalisé à partir de l'exemple audio 1, extrait de 00' à 19'.

🎧 Exemple audio 1. *Eeven golyn ursgal* (le courant de la rivière Eeven), style *harhiraa*, par P. Cerendorž ; archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°32958, enregistré à la radio le 25/06/1988 ; durée : 0'59.

L’axe vertical représente les hauteurs en hertz. Il nous révèle les zones formantiques ou groupements d’harmoniques choisis et mis en évidence par le chanteur, représentées sur le graphique par des lignes de couleur rouge. L’axe horizontal est celui du temps du chant. Il laisse voir la présence continue du bourdon vocal, auquel se superpose différentes strates harmoniques. On peut entendre un bourdon vocal en « double basse », caractéristique de l’émission *harhiraa*. En effet, les cordes vocales font un bourdon ou son fondamental (SF sur le graphique) sur un do dièse 4 ; auquel s’ajoute un raclement des bandes ventriculaires continue et simultané (son sous-fondamental SSF), qui fait entendre l’octave inférieure du son fondamental, soit un do dièse 3. À partir du bourdon vocal, selon la technique de chant diphonique employée, on peut obtenir deux, trois, quatre superpositions audibles. Dans cet exemple nous pouvons découvrir trois zones de formants superposées (F1, F2 et F3). Les deux premiers formants (F1 et F2) sont simultanés et continus. Ils laissent entendre la mélodie principale, marquée sur le sonagramme par quelques noms de notes. Au-dessus le troisième formant intervient ponctuellement. Il est discontinu et ne se révèle que lorsque certaines notes sont plus appuyées que d’autres, dans l’accentuation de la modulation de la technique de chant diphonique. Nous voyons ici qu’il intervient par accentuation surtout entre les secondes 4-5, 6-8, 10-12, 14-19. Une autre zone formantique, plus légère, apparaît entre 5000 et 6500 hertz. Elle reste difficile à entendre. Il s’agit là d’une résonance relative au bourdon. Seule une oreille avertie peut entendre ces subtilités dans l’écoute verticale du timbre du chant diphonique. Cet exemple sonore et visuel permettra au lecteur d’orienter ses oreilles vers cette écoute complexe du *höömij*.

Le terme occidental de « diphonique » nous renvoie directement à cette idée de sons « divergents » qui coexistent et créent un tout caractéristique d’un timbre instrumental ou vocal. On retrouve cette notion dans le jeu de la vièle cheval, la flûte *cuur*, la guimbarde. Les pratiques musicales constituées d’un bourdon, auquel on ajoute un rythme et une mélodie, se composent d’un jeu spécifique avec des résonances harmoniques qui donnent à entendre des superpositions subtiles constituantes du timbre. Prenons l’exemple de la vièle cheval. Cet instrument se joue souvent avec ses deux cordes simultanées : un bourdon sur une corde à vide et une mélodie sur l’autre corde. En y ajoutant le son du frottement de l’archet, cet ensemble constitue une épaisseur de son riche en harmoniques. Cet espace qu’occupe le chant ou l’instrument dans le temps du jeu est à la fois celui du corps en action, celui du sonore, de la manière dont le son retentit dans l’espace dans lequel il est produit et celui de l’évocation de la nature, transposée dans cette pratique culturelle. Dans notre cas, il s’agit du son de l’eau, celui du vent et plus profondément sans doute de la représentation vocale d’un lien supposé

entre terre et ciel. *Suur' öngö*, le bourdon, étant la base, représenterait le sol et *isgeree*, le sifflement ou la mélodie d'harmonique, le monde aérien, celui des esprits. Ainsi, la représentation symbolique du chant diphonique, analogue aux éléments culturels exposés plus haut, pourrait apparaître clairement. Le *höömij* évoquerait les différents mondes, constituant un tout : à partir des sons de l'eau (les légendes), depuis la terre (le bourdon, la couleur de base), le chanteur rejoindrait les cieux (les strates harmoniques). Pourtant cette interprétation n'est jamais expliquée ainsi dans les discours sur la tradition entendus sur le terrain. Les chanteurs conçoivent leur *höömij* comme un timbre vocal particulier en soit, dans lequel se module le son fondamental, mais sans en extraire des lignes spécifiques, dont la séparation correspond à une écoute « étrangère » du chant diphonique. Pour le comprendre davantage, l'observation de l'apprentissage de cette conception s'avère utile.

4.2 Espace intérieur : le corps

En observant les professeurs de *höömij* D. Cerendavaa, R. Davaažav, N. Sengedorž, B. Odsüren, T. Ganbold, qui seront présentés plus tard, j'ai remarqué dès les balbutiements de l'apprentissage que l'une des premières choses qui est enseignée est la recherche de la *suur' öngö*. Cette « couleur de base », ce bourdon guttural est caractéristique et fondateur du timbre du chant diphonique mongol. Cette recherche part d'une gestion particulière du souffle, qui peut différer d'un *höömijč* à l'autre mais qui consiste le plus souvent en un mouvement inverse de la respiration naturelle[52]. Si la prise d'air est bien gérée, le son sera juste et la recherche du timbre idéal facilitée. Cette étape est importante. Tant que l'on n'a pas trouvé un timbre guttural idéal, on ne va pas souvent plus loin et le maître ne montre pas l'étape suivante. Ensuite, il faut apprivoiser la langue et maîtriser les techniques de modulation de la cavité buccale, qui permettent de sélectionner les harmoniques par un système de filtrage ou d'effet « peigne » sur le son. Le passage de cette étape va souvent de pair avec la mémorisation d'une mélodie populaire et sa restitution en chant diphonique grâce aux déplacements de langue dans la bouche. Une fois que la réalisation de mélodies d'harmoniques est comprise, on peut franchir encore une étape, qui sera décisive pour atteindre un timbre qui pourrait satisfaire et attirer l'attention d'un auditoire. Cette recherche réside dans un travail de précision sur le souffle et la contraction des muscles de la gorge,

[52] La respiration naturelle consiste à gonfler le ventre en inspirant de l'air et à le rentrer sur l'expir.

permettant une amélioration des différents timbres diphoniques qui se démarqueront à ce stade par la mise en résonance d'autre zones ou formants harmoniques.

Au-delà des trois points fondamentaux de la construction technique (ventre-souffle, gorge-bourdon, bouche/langue-modulation), entrent en jeu différentes parties du corps comme résonateurs selon les techniques de chant diphonique employées : nez, poitrine etc. Je renvoie ici aux nombreux travaux de Trân Quang Hai sur l'anatomie du chant diphonique pour aller plus loin (1971, 1989, 1991, 1995, 1997). Nous voyons là que cette recherche est bien celle de la verticalité, dont on retrouve l'écho dans la réalisation du chant diphonique, comme le montre ce schéma :

Illustration 7. Schéma de la verticalité dans le chant diphonique. Du bas vers le haut, la technique part du souffle. À droite de la photo, l'espace est divisé en trois mondes. Photo : D. Cerendavaa au pied du mont Žargalant Altaï, été 2011, J. Curtet.

En regardant cette illustration des points étapes des éléments corporels entrant en jeu dans l'émission *höömij*, on remarque une superposition verticale évidente et constante. En partant du ventre (gestion du souffle) vers la gorge (gestion du timbre et du bourdon vocal), puis vers la bouche (modulation de la langue ou des lèvres) le chanteur de *höömij* fait entendre simultanément et en strates superposées un bourdon, une mélodie d'harmoniques et selon la technique employée des résonances harmoniques. Cet ensemble fonctionnant comme un tout dont la réalisation et l'écoute sont inséparables.

4.3 Espaces extérieurs : le rôle de la nature

« Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. »

Claude Debussy ([15 févr. 1913] 1971, p. 224-225)[53]

En souvenir de la musique javanaise entendue à l'Exposition Universelle de Paris en 1889, Claude Debussy évoque dans ce texte le principe de la tradition orale transmise et actualisée de génération en génération, sans écrit théorique. Comme il le suggère, la théorie serait implicite au mouvement de la nature. En réalité cela est beaucoup plus complexe[54]. Pour réaliser leur technique vocale complexe, les *höömijčid* renvoient toujours l'attribution de ce don aux légendes de la mémoire collective et au milieu naturel. Cette nature est l'école des chanteurs de *höömij* (Levin et Süzükei 2006, p. 62). Plusieurs lieux et situations extraordinaires expliquent l'origine du *höömij*. Il existe par exemple la légende de la rivière Eev ou Even, qui sera bientôt exposée dans ce chapitre. L'imitation vocale des sons cristallins de cette eau serait à l'origine du chant diphonique. Ce lieu et cette histoire reviennent souvent dans les histoires entendues. Mais selon les zones d'habitat des *höömijčid*, ces derniers s'en remettront volontiers à une autre rivière, ou une cascade locale. Ainsi la représentation légendaire est matérialisée concrètement par des éléments identifiables sur le terrain. Laurent Legrain montre que les témoignages les plus fréquemment révélés dans « l'ancrage territorial des conceptions musicales mongoles » sont ceux des contours paysagés et des sons naturels (comme le vent) y circulant. Chez les Darhad, les mélodies des chants longs sont idéalement liées à l'existence des rivières (Legrain 2009a p. 86 et p. 89). Pour le *höömij* des Halh de Čandman', c'est le cas d'un petit torrent, situé sur le versant Est du mont Žargalant Altaï, et d'une cascade en aval, située de l'autre côté de la montagne. Pour les habitants de la région, ces endroits sont à la fois les lieux de naissance, le moyen d'expliquer concrètement l'existence de leur pratique, ainsi qu'une source d'inspiration. Ailleurs, chez les Bajad de l'Uvs par exemple, ce seront les cours d'eau et les torrents du mont Harhiraa, dont cette montagne porte étrangement le même nom qu'un style de chant diphonique bien connu des Mongols et Touvas. Les habitants ont leur propre relation avec leur environnement local

[53] Extrait de « Du goût », S. I. M., 15 févr. 1913, in *Monsieur Croche et autres écrits*, (1971).
[54] Le chapitre 7 consacré à l'enseignement sera là pour le prouver.

(Humphrey 1995, p. 137). Ces exemples pourraient être déclinés d'un *nutag* (pays natal) à un autre. Ils changeront en fonction des chanteurs situés d'un côté ou de l'autre d'une montagne et selon leur appartenance ethnique. De ce point de vue, il est fréquent que les paroles des chants longs (*urtyn duu*) ou des chants de louanges (*magtaal*) diffèrent légèrement, tout comme les techniques de chant diphonique.

Le vent est également un élément important dans la pratique du chant diphonique. Je ne rapporterai ici que quelques faits qui seront développés bientôt. N. Sengedorž, originaire de Čandman', est le doyen actuel des chanteurs professionnels de *höömij*. Il raconte que c'est de l'imitation des sifflements du vent, de ses échos dans la montagne et, par déclinaison, du « chant de la montagne » que les Mongols auraient eu l'idée de faire du *höömij* (10/08/04 ; Levin et Süzükei 2006, p. 39). D. Cerendavaa rapporte qu'un certain Bazarsad aurait imité le bruissement du vent dans les roseaux au bord du lac Har nuur et créé ainsi le chant diphonique (Levin & Süzükei 2006, p. 40). Les chanteurs touvas de l'ensemble Hunn Huur Tu parlent d'un pasteur qui aurait créé le chant diphonique en s'amusant avec le vent entrant dans sa bouche (11/03/06). À cet égard, je constate que l'un des exercices destiné au travail de puissance physique requise dans le *höömij* consiste à diphoner face au vent. Dans la pratique, le chant diphonique émis par le chanteur est porté par le vent. Le son de la voix partant donc rapidement derrière ses oreilles, le *höömijč* s'entend difficilement. Afin de mieux s'entendre dans l'espace venté, le chanteur est amené intuitivement à diphoner plus fort. Ainsi, guidé par la nature, son corps s'adapte progressivement aux exigences de la tradition en apprentissage.

Le corps du chanteur se fait avec et dans cet espace naturel quotidien : la steppe, les montagnes, la pâture, certains points d'eau, enfin l'espace intime du foyer sous la *ger*. Chaque musicien a son lieu de pratique et d'apprentissage personnel, qui peut être aussi partagé par d'autres membres de sa communauté. Ce large espace correspond aux lieux habituels de la nomadisation familiale, changeant au rythme des saisons et selon les besoins des troupeaux.

En Mongolie la qualité de l'environnement naturel participe aussi à la construction de talents locaux. Laurent Legrain affirme qu'« en pays Darhad, toutes les vallées de la ceinture liminale de steppes sont perçues comme les berceaux naturels des talents vocaux » (2009a, p. 98). Cette conception de « berceau naturel » se retrouve dans la province de Hovd, où les habitants de plusieurs districts affirment que la géographie, l'exception naturelle de leur cadre de vie, sont des lieux de naissance pour les talents de toutes sortes. À Čandman', ce discours est fréquent pour le *höömij*. La spécificité géographique de cette région, située entre une

montagne et trois grands lacs, est pour ses habitants une situation unique en Mongolie[55]. Elle justifie l'émergence d'une tradition de *höömij* fortement implantée. Les mères des apprentis *höömijč* manifestent une fierté locale certaine. Pour elles, tout enfant né dans cette région aura forcément une facilité avec cette technique vocale.

Dans ce premier chapitre, j'ai montré que la représentation mongole d'un monde vertical amenait à comprendre l'importance du paramètre timbrique dans la musique mongole et le chant diphonique en particulier. Cette représentation du sonore a produit une construction étagée de la technique vocale diphonique, fondée sur ce principe dès les débuts de son apprentissage. L'environnement corporel et naturel, avec des éléments comme le vent et l'eau, participent à la construction du *höömij*. En restant dans ce contexte pastoral, le chapitre suivant montrera concrètement comment l'émergence du chant diphonique est expliquée à travers les légendes et le rapport de l'homme à son environnement.

[55] Ce serait là une tendance typique des musiciens Mongols que de faire de leur lieu de naissance le berceau de leur spécialité musicale ou artistique. Dans les districts urianhaj de Duut et Monhhajrhan par exemple, les interprètes d'épopée *tuul'* et de flûte *cuur* ont aussi émergé de ces zones montagneuses de l'Altaï.

Chapitre 2

De l’eau à la bouche :

genèse de la technique vocale

Naissance dans la nature et la surnature

À travers un relevé de légendes et d’anecdotes sur l’origine du *höömij*, ce chapitre consistera à montrer les représentations et les relations entretenues par les musiciens avec leur environnement naturel et spirituel. Afin de mieux saisir cette relation à la nature exprimée dans le chant diphonique, je proposerai une expérience d’analyse du *höömij* réalisé à partir de l’imitation des sonorités aquatiques. J’observerai que les chanteurs emploient des modèles rythmiques récurrents dans les mélodies formulées pour évoquer le mouvement de l’eau. De même, la structure sonore de cet élément semble véhiculer les mêmes principes de verticalité que le *höömij*. Les résultats de cette démarche tendront à souligner que le mythe est une réalité actualisée dans la pratique des *höömijčid*. Mais avant cela, je partirai de quelques remarques sur la voix et la nature formulées dans la littérature, du récit de voyage à la recherche.

Dans une perspective organologique de la voix, André Schaeffner décrit l’art vocal, le chant, dans toute sa diversité, comme une infinité de timbres, mis en relation avec des langues aux résonances variées, avec des voyelles et la percussion des consonnes. Il défend l’idée qu’à une technique vocale spécifique correspond le système phonétique d’une langue, en ajoutant à cela les dimensions ethnique et physiologique de la voix (1968, p. 14-15). Pour A. Schaeffner, en comparaison aux instruments de musique, le chant a une « inimitable diversité ou mobilité de ses timbres » (1968, p. 15). En s’interrogeant sur les premières utilisations de la voix, A. Schaeffner cite Lucrèce pour qui, avant même d’avoir chanté, l’homme aurait d’abord imité de sa bouche les chants d’oiseaux et en entendant le vent dans les roseaux, aurait eu l’idée de souffler dans le creux de leur tige ([1er siècle av. J.-C.] 1920, livre V, v. 1379-83, cité par Schaeffner 1968, p. 14). La Rome antique porte ainsi des échos en Mongolie, puisque cette idée de l’origine du chant dans l’imitation des souffles et sons de la nature,

provenant en particulier du vent et des oiseaux, est également centrale dans les légendes mongoles d'origine de la musique.

Par l'intermédiaire de ses pratiques vocales et instrumentales, la musique mongole est en soi une allégorie de la nature et de la vie quotidienne. Cet aspect a déjà été répertorié dans la littérature produite sur la Mongolie. Déjà les premiers récits de voyageurs rapportaient des impressions sur le chant mongol. Le père Joseph van Oost, missionnaire belge envoyé aux Urdus dans la Mongolie du sud-ouest, remarquait en 1915 :

> « Peuple de pasteurs, toujours au grand air et libres, ils peuvent vaguer [sic] à leur guise, et grisé par la nature immense au milieu de laquelle ils vivent sans entraves, un chant jaillit de leurs lèvres et monte vibrant dans la paix du steppe [sic]. Ces chants ont du charme, mais étranges à nos oreilles européennes, dégagent avant tout une impression intensément mélancolique. » (1915, p. 358)

Et plus loin, il précisait davantage son propos, à mon sens toujours d'actualité :

> « Le Mongol est un pasteur d'humeur vagabonde, ayant un culte pour la nature et enthousiaste des âpres beautés de son pays. Parcourir les steppes et les sables à l'amble de son cheval, est pour lui une vraie volupté. […] La vaste solitude, la majesté du steppe [sic], la plainte d'antan, l'isolement, le silence : c'est tout cela que redit la chanson mongole, c'est ce qui lui donne sa teinte mélancolique, parce qu'issue du peuple, elle redit ses émotions inconscientes. Et pour qu'une cantilène mongole [sic] vraiment toute sa puissance d'expression, il faut qu'elle soit entendue à quelque distance, il faut qu'elle soit entourée de son cadre approprié. […] ayant devant les yeux cette nature inspiratrice de ces chants, on saisit mieux la signification de ces cadences mélodiques, la raison d'être de ce sombre mode mineur, de ces rythmes alanguis et de ces longs sostenuto. » (1915, p. 367)

Bien que J. van Oost ne l'ait pas mentionné, cette impression mélancolique ressentie ferait référence à la technique et au répertoire du chant long (Desjacques 2013, communication personnelle). À l'écoute des chants mongols, l'explorateur danois Henning Haslund-Christensen rendait compte de son impression :

> « Ces chants m'ont permis la compréhension de ces valeurs esthétiques dans les paysages souvent désolés de leurs origines. C'était le chant des trayeuses de lait et les intonations mélancoliques des caravaniers dans le silence mort du désert qui me donnèrent un aperçu des pensées les plus profondes de ce peuple. » (1943, p. 22)[56]

[56] Traduit de l'anglais : « These songs have helped me to an understanding of the aesthetic values in the often bleak landscapes of their origins. It was the singing milk-maids and the melancholy tones of the caravan-folk in the dead stillness of the desert that gave me an insight into the deepest thoughts of the people […]. »

Les exemples de la sorte sont nombreux dans la littérature. Ils confirment l'idée que le chant mongol prend tout son sens dans le cadre naturel au sein duquel il est produit. Pour une écoute étrangère peu familière des principes techniques, de composition et d'évocation de la musique mongole, ce rapport à la nature est évident. Il frappe et saute aux oreilles. L'importance de ce paramètre a été relevée par la recherche ethnomusicologique.

Selon Alain Desjacques, dans la création des genres musicaux, les musiciens entretiennent un rapport concret avec leur environnement naturel et géographique. Au précédent chapitre, j'exposais une citation de Sodovyn Süren rapporté par A. Desjacques. Ce musicien évoquait le lien entre les mélodies du chant long (*urtyn duu*), l'immensité de la steppe (longueur et lenteur) et le contour des monts de l'Altaï, comparé aux grands intervalles mélodiques employés (1990, p. 97). Cet exemple montre que l'idée d'une retranscription mélodique des contours visuels de la nature met en lien fort la forme mélodique, le rapport au paysage en général et le rapport à un paysage en particulier (ici l'Altaï). Un autre musicien issu d'une autre région de Mongolie pourrait tout à sa manière utiliser l'exemple d'une autre montagne ou d'une colline environnant son habitat pour décrire les mélismes du chant long. Si l'imitation de contours visibles caractérise une forme musicale, l'imitation sonore quant à elle relève d'un principe technique. Une place importante (si ce n'est centrale) est donnée à l'imitation des bruits de la nature, du chant des oiseaux et du comportement animal. A. Desjacques émet l'hypothèse que dans des temps reculés, l'imitation animale a pu être une forme artistique de la reproduction sonore. Ce genre d'imitation est lié à des contextes et fonctions spécifiques, comme l'emploi d'imitations de cris n'animaux dans les rites de chasse (1990, p. 98). Pour lui, l'essence de la musique instrumentale populaire mongole est clairement « une musique de la nature, une musique animalière » (1990, p. 99). Selon lui, ces imitations sont dépouillées de toute connotation chamanique. Il ne s'agit jamais de reproduction totale, mais plutôt d'imitation fondée sur quelques traits caractéristiques de la source sonore. Cependant le rapport entre imitation animale dans les pratiques musicales et le chamanisme semble laisser la place aujourd'hui à une imitation ludique, pensée et décrite comme un jeu par les musiciens mongols. Selon les cas, le musicien retiendra l'aspect mélodique ou tonal, un vocalisme, un rythme, ou encore une observation visuelle d'un mouvement ou d'une forme statique du relief (1990, p. 104-105).

L'ethnomusicologue britannique Carole Pegg explique la relation musicale que les Mongols entretiennent avec leur environnement dans une perspective plus large, incluant à la fois l'expression de leurs histoires, des identités et des paysages sonores du pastoralisme

nomade. Elle montre que la musique est intégrée à vie quotidienne de la pâture à la chasse, dans les rituels et les festivités. Ainsi selon les occasions la musique et le chant servent à exprimer et former une relation entre les gens et les esprits de la nature, le paysage et le cosmos (2002, p. 1003). Les origines spirituelles de la musique sont notamment représentées dans les paysages terrestre et céleste. Dans les contextes religieux, l'imitation d'images topographiques et les sons créés servent à charmer les esprits pour obtenir leur clémence (2001a, p. 95). Ce genre de pratique est sous entendu dans le dialogue entre les êtres humains, les esprits de la nature et les dieux de l'univers, qui s'accomplit à travers l'imitation musicale (*ibid.*, p. 97).

Dans une réflexion encore plus large, dans un ouvrage de référence intitulé *Where Rivers and Mountains Sing*, Theodore Levin et Valentina Süzükei touchent à la fois à l'exemple Touva et à d'autres cas en Sibérie et Asie centrale (Mongolie, Khakassie, République d'Altaï, Kazakhstan, Kirghizstan). Ils montrent comment la conception animiste et la pratique musicale de ces régions sont ancrées dans une vision centrée sur le timbre et fondée sur l'imitation et le dialogue avec les paysages, les animaux, mais aussi la mémoire culturelle. Dans cette étude, le *höömij* ne représente qu'un exemple parmi d'autres pour mettre en avant le rapprochement entre l'homme, la nature et le son dans cette région (2006). Dans la recherche, V. Süzükei est certainement la première à avoir présenté cette conception autochtone de la musique touva avec son ouvrage *Burdonno-obertonovaja osnova tradicionnogo instrumental'nogo muzycirovanija tuvincev* (Le bourdon harmonique, fondement de la musique traditionnelle instrumentale des Touvas, 1993). L'ethnomusicologue y expose notamment le sens des harmoniques selon les musiciens touvas. Selon elle, la musique permet de garder une harmonie dans la conception du monde chamanique, en louant les esprits. De cette façon, un équilibre de vie est maintenu entre le monde des esprits et le monde terrestre. La musique à la capacité de créer le désordre ou de rétablir l'ordre. V. Süzükei affirme qu'autrefois la musique touva était fondée sur une tripartition : le son de base ou fondamental, la mélodie d'harmoniques et le fond sonore des autres harmoniques, des résonances. Selon elle, les instruments touvas, et en particulier la vièle *igil*, le luth *došpuluur* ou encore la guimbarde fonctionnent conformément à ces principes (Süzükei 1993, p. 14-22 citée par Tongeren 2004, p. 75).

Dans la plupart des recherches mentionnées, le rapport à la nature de la musique de Mongolie, de Sibérie et d'Asie centrale est tenu pour un principe général et essentiel de la musique, au risque d'une essentialisation excessive. Cette relation est rarement présentée dans

un contexte historique englobant les transformations apportées par la période soviétique. Laurent Legrain propose donc d'historiciser les modalités du rapport à la nature. En posant la question de « comment la musique vient aux territoires », il montre que c'est à travers l'expérience de l'écoute, façonnée par l'histoire récente, que les Darhad reconstruisent leur relation au territoire et la relation entre musique et territoire. Deux critères d'appréciation de la musique observés sur son terrain viennent à l'appui de cette idée : la valorisation de la musique populaire durant la période socialiste et l'association systématisée entre intensité de la voix et talent du chanteur (2009a, p. 85). Pour lui, bien que les liens entre l'environnement physique et la musique puissent remonter sans nul doute à la période prérévolutionnaire (avant les années 1920), ce thème a été largement repris et diffusé par les politiques culturelles socialistes, notamment à partir des années 1950. Les considérations sur les liens entre nature et musique font partie d'un principe organisateur très général de la musique mongole, que les chercheurs mentionnés plus haut ont déjà étudié. Legrain met en avant « deux pôles d'un continuum d'écoute historiquement, socialement et musicalement fondé : la grandeur de la musique populaire, et la trame spirituelle[57]. Ces deux pôles s'entremêlent et influencent l'expérience d'écoute des Darhad » (2009a, p. 101). Legrain a aussi développé cette idée, avec les chants longs et les rivières. À partir du modèle darhad, il généralise un idéal mongol dans lequel « ce sont les paysages d'une région qui poussent l'homme à chanter et qui sculptent les formes de sa mélodie. » Bien que les termes employés dans la technique du chant long fassent souvent référence à la montagne, les musiciens darhad établissent aussi un lien entre les méandres des rivières et les ondulations mélodiques de leurs chants (2011, p. 384). Selon L. Legrain, les recherches autochtones menées pendant la période soviétique ne mentionnent pas de lien entre l'eau et la musique, peut être à cause des nombreuses censures qui étaient exercées à cette époque. Bien que ce lien ait pu exister depuis longtemps, il a subi un regain d'intérêt à la transition démocratique à partir de 1990 (*ibid*., p. 385). Ainsi les rivières associées au répertoire du chant long constitueraient une forme mémorielle idéale par laquelle les Darhad entretiendraient un lien avec leur histoire, leur habitat lié à l'existence d'une rivière ou d'une autre selon la position des campements, allant au-delà de la période soviétique (*ibid*., p. 391).

Dans une réflexion plus large, le compositeur canadien Raymond Murray Schafer nous éclaire davantage à cet égard. Il explique que dans les relations entretenues avec

[57] Legrain met derrière l'expression de « grandeur de la musique populaire » l'histoire socialiste et le développement de ses institutions. La « trame spirituelle » représente ici l'intensité de la voix, sa respiration et l'origine du talent (2009a, p. 85).

l'environnement « la musique constitue le meilleur document permanent capable d'évoquer les sons du passé ; elle sera un guide dans l'étude des habitudes et des perceptions auditives ([1977] 2010, p. 159). » Dans la perspective d'une recherche fondée sur le concept de paysage sonore, R. Murray Schafer affirme que l'histoire de la musique fournissant un large répertoire de sons du passé, « [l'] étude des différents styles musicaux pourrait aider à comprendre comment l'homme a écouté au cours des siècles et selon les cultures. Car la musique nous montre que chaque époque ou école met en valeur certains éléments plutôt que d'autres (*ibid*, p. 227). »

Concernant le chant diphonique en Mongolie, il n'existe pas d'étude approfondie sur les liens entre la nature et cette technique vocale. Face à cette question, la littérature orale et livresque ne fait que mentionner une relation légendaire venue de l'imitation des sons de l'eau, du vent et des chants d'oiseaux. La thèse d'Alain Desjacques présente des légendes et rapproche l'émission diphonique *harhiraa* du cri de la grue (1994, p. 14-25) ou du brame du cerf (2003). En dehors de cette étude que j'exposerai plus loin, il n'existe pas d'autres écrits sur le sujet. Mark van Tongeren a tenté de montrer que les origines du chant diphonique auraient à voir avec notre conception du monde sonore proto-musical, comme les imitations animales et les cris domestiques aux animaux. Ces sonorités que l'on retrouve de la Suède au Tibet viennent des nomades des plaines de l'Eurasie. L'ethnomusicologue hollandais précise qu'il est difficile aujourd'hui de retrouver cette dimension, tant le *höömij* apparaît comme une forme musicale artistique développée. Selon son expérience de terrain touva, les chanteurs n'ont en général pas grand-chose à dire à ce sujet. Tongeren montre qu'en revanche, pour les Occidentaux, la correspondance spirituelle établie entre chant diphonique et animisme est plus forte (2004, p. 73). J'en expliquerai la raison au chapitre 3.

La création de la tradition *höömij* commence avec des sonorités environnant la vie des pasteurs de l'Altaï et de là débute une véritable quête du timbre. Nous allons voir que la nature (*baigal'*), au sens large du terme, est un point de départ essentiel pour comprendre à la fois la genèse du *höömij* mais aussi son sens et son ancrage dans un mode de vie ancestral, le nomadisme. Ce premier chapitre expose les soubassements de la tradition *höömij*, de ses origines légendaires à ses environnements naturel, culturel, musical et social les plus proches, contextes avec lesquels la tradition est née et continue de se mouvoir. Interroger la nature comme présupposé musical à l'élaboration du chant diphonique me permet d'exposer parallèlement une ethnographie du chant diphonique mongol tel qu'il apparaît sur le terrain. L'analyse de ces observations, replacée dans des pistes avancées par la recherche, apportera

des éléments de réflexion et de débat supplémentaires sur la « préhistoire » et l'histoire actuelle du *höömij*.

Dans la collecte des légendes sur le chant diphonique, je poursuivrai le recensement commencé par Alain Desjacques (1992, 2003) et Lhasürengijn Herlen (2010). Aucun inventaire exhaustif n'a encore vu le jour. Je ne présenterai pas non plus toutes les légendes. Il s'agira d'en montrer l'essentiel, afin de prolonger et compléter les recherches de mes prédécesseurs, et d'en dégager les principes fondamentaux pour comprendre comment les Mongols conçoivent et expliquent l'existence du *höömij*.

1. Légendes et représentations

Les légendes sur l'origine des instruments, des fonctions des musiciens et de certains répertoires abondent en Mongolie. Elles peuvent varier d'une région à l'autre et parfois d'une ethnie à l'autre. Dans une société donnée, les légendes et les mythes sont essentiels pour comprendre les fondements de la pensée et de l'acte musical. En effet, parmi les récits mythiques se trouvent des formes mémorielles qui, malgré les modifications apportées au fil du temps, traversent les époques. Tout ce qui renvoie au mythe de création constitue une mémoire officielle, qu'il n'est pas question de changer, sinon les repères de la société sont remis en cause (Charles-Dominique 2012, communication personnelle).

Alain Desjacques aborde la problématique de la construction du savoir musical en s'interrogeant d'abord sur ce qui pousse les hommes à faire de la musique. Selon lui, « la mythologie en tant que système de significations expliquant le monde, exerce un rôle important dans la constitution de ce que nous appelons le savoir musical. » Il montre que le mythe apporte une profondeur historique remontant jusqu'à la « nuit des temps » (une période que l'on ne saurait dater), de par le fait que la tentative d'explication des origines à travers le mythe se retrouve sur tous les continents et chez toutes les sociétés (2001, p. 196)[58]. A. Desjacques se demande comment la musique tient le rôle de médiation entre le mythe et le sacré :

> « La matière nommée devient elle-même sacrée, parce qu'elle émane de la volonté supra-naturelle, et permet aux hommes de trouver dans la nature les moyens d'émettre à leur tour des sons, c'est à dire de répondre à l'acte acoustique créateur. Les hommes parlent, émettent

58 La rofondeur historique du mythe reste à remettre en question. Celle-ci n'a de valeur qu'au présent où l'on lui accorde une intemporalité qui n'est pas historique (Bloch 2005). L'approche du mythe est donc relative et doit être prise avec précaution.

> des sons, des chants : c'est une preuve que la substance renferme en elle-même un contenu acoustique. Ainsi toute la diversité d'éléments naturels, qu'elle soit d'origine tellurique, végétale, animale et humaine, est susceptible de constituer le matériau avec lequel les hommes restent en contact avec la surnature. Ce que nous appelons aujourd'hui dans notre culture un "instrument de musique" est, pour certains peuples, perçu probablement comme un "instrument d'intercommunication" entre la terre et le ciel, et vice-versa » (*ibid*, p. 198-199).

Carole Pegg rejoint cette idée et ajoute que cette relation fait partie intégrante de l'aspect du processus social et spirituel de l'échange. Elle explique qu'une réciprocité est nécessaire. Qu'il s'agisse d'une reproduction vocale de sons entendus dans la nature ou de l'utilisation de matériaux de la nature employés par l'homme pour produire des sons, quelque chose doit être donné en retour. Ainsi, dans l'acte de la performance, donner implique une continuité d'échange dans cette relation. De cette façon l'homme obtiendra des forces de la nature, du gibier demandé pour la chasse ou encore l'exorcisme du corps ou d'une maison d'un esprit diabolique (2001a, p. 97). Selon A. Desjacques, cette communication entre les hommes et les esprits est verticale et diachronique, comme j'ai pu l'exposer dans le premier chapitre. L'homme produit de la musique pour répondre à la surnature et entretenir par là un lien, dans une « sorte de métalangage sonore » ou de « langue supérieure » (2003a, p. 199).

L'anthropologue Sedenžavyn Dulam présente une série de légendes sur l'origine de la musique chez les peuples mongols. Il y montre la naissance des épopées, des vièles *morin huur* et *ekel* (ou *ehel*) et celle du luth *tovšuur*. Dans chacun des cas, la création de la musique ou de l'instrument est mise en relation avec l'imitation d'un animal ou de la nature et est profondément liée aux forces surnaturelles. S. Dulam rapporte une information selon laquelle la musique serait perçue par les Mongols comme un langage universel :

> « Il existe par ailleurs une conception populaire de la musique perçue comme un langage universel. Elle s'exprime, par exemple, dans l'explication donnée du nom d'*exel* (contraction de *ix xel* : " grande langue ou langue supérieure") qui désigne la vièle à tête de cheval dans l'ouest de la Mongolie. Une coutume des éleveurs veut en effet que l'on chante ou joue de la vièle pour faciliter l'adoption de petits rejetés par leur mère ou pour calmer les mères venant de perdre leur petit. Or, on s'est aperçu que le langage humain était incapable d'amadouer les animaux alors que les chants et la musique étaient à même de les séduire. C'est pourquoi le langage musical est considéré comme une "langue supérieure", le langage humain lui étant "inférieur". […] Il est intéressant de noter que l'explication donnée ne dérive pas de l'étymologie mais de l'idée que la musique serait un phénomène universel. Dans les temps anciens, on pensait du reste que la musique à la vièle était capable d'animer non seulement les êtres humains mais aussi faune et flore, monts et eaux, monde visible et invisible, ainsi que d'écarter la mort. On dit aussi que, là où il n'y a pas de musique, règnent zizanie et colère, tandis que les enfants pleurent, pris de peur. » (*ibid.*, p. 41)

Il nous montre que le jeu de la vièle avait un rôle de communion et de dialogue avec la nature et les êtres vivants en général (hommes, animaux, flore). Selon les recherches de Laurent Legrain, ce postulat est toujours d'actualité (2011, p. 361-391). Nous verrons que le *höömij* participe aussi à ce dialogue, particulièrement avec les animaux et des éléments naturels, comme les montagnes, le vent et l'eau. La musique, considérée comme « langue supérieure » et par conséquent le chant diphonique dans toute sa complexité, dépasse ainsi largement la technique et le pouvoir de la parole.

1.1 Eev, une rivière de légende

Regardons dès maintenant de plus près les relations entretenues entre le *höömij* et certains éléments naturels mentionnés dans les récits légendaires. Les légendes sur le chant diphonique tournent souvent autour des mêmes principes. L'une d'elles, la plus connue sans doute, est celle de la rivière Eev (écrite aussi Ijven ou Eeven) que Levin a nommé non sans humour le « Sacré Graal » du *höömij*, en raison de l'impossibilité de localiser cette rivière sur une carte (2006, p. 118-119). Les chercheurs mongols non plus n'ont pas réussi à attester d'un lieu précis. Žamcyn Badraa a écrit que cette rivière se trouvait dans la province du Hövsgöl (1998, p. 46). Š. Sühbat et E. Baataržav pensent qu'elle se trouve dans l'Altaï (2009, p. 67)[59]. Au cours d'une discussion en 2007, le musicien urianhaj Erdenecogtyn Baataržav m'a dit qu'il existait trois rivières appelées toutes « Eev » : *Goo eev* (l'Eev jument), *Cagaan eev* (l'Eev blanche) appelée aujourd'hui *Argamžil gol* et *Har eev* (l'Eev noire). Au bord de la *Cagaan eev* pousserait une plante que les premiers joueurs de flûte *cuur* auraient utilisée pour la facture de leur instrument. Lors de cet entretien toujours, E. Baataržav m'a avoué, en dehors de l'enregistrement, avoir vu ces rivières et en connaître l'emplacement. Ces trois Eev se situeraient au Xinjiang, dans l'Altaï chinois. Pourtant Theodore Levin affirme qu'aucune rivière ne porte le nom d'Eev au Xinjiang et que la rivière en question serait en fait l'un des affluents descendant de l'Altaï se jetant dans la *Har Irtjš*, situé dans l'actuelle région autonome ouïgoure de Chine, au sud-ouest de la Mongolie (2006, p. 118). Cette localisation est donc nettement plus au sud que celle proposée par E. Baataržav. De son côté L. Herlen précise à partir du témoignage de Nanzad que l'Eev se situerait à Bajan-Ölgij, là où l'on trouve une rivière à cinq branches, dont l'une des cascades aurait une sonorité

[59] Š. Sühbat et E. Baataržav sont des chercheurs amateurs. Le premier est habituellement porté sur l'étude du chamanisme. Le second est avant tout un musicien traditionnel urianhaj, chanteur d'épopées, de louanges, joueur de flûte *cuur* et *höömijč*. Je mentionnerai ponctuellement leurs travaux à titre informatif.

particulièrement intéressante (2010, p. 24). Citée par l'ensemble des chercheurs (dont Desjacques 1988, p. 46 ; 1992, p. 14, 2003 ; et Pegg 1991, 1992a, 2001a, p. 103), la légende aurait été mentionnée d'abord par Ž. Badraa qui rapporte qu'autrefois, il y existait une rivière appelée Ijven, qui prenait sa source dans l'Altaï. Le flot de la rivière coulait à travers la roche et produisait parfois à certains endroits un son particulièrement beau. En essayant de l'imiter, les habitants du lieu se seraient inspirés de ses sons mélodieux. C'est ainsi que le *höömij* serait apparu (cf. son film de 1983 ; 1998, p. 46). Alain Desjacques suggère que cette légende est récente, car en dehors de la mention de la rivière mythique, il n'apparaît pas d'autre référence mythologique mongole. Il rapporte une autre version de cette légende exposée aussi par Ž. Badraa :

> « L'ijven voulait rejoindre le lac Zaisan, mais ce dernier refusa de la recevoir prétextant que ces eaux n'étaient pas assez profondes. L'ijven offensée alla trouver son père Altaï lui demandant une eau plus abondante pour accomplir son désir. Son père bienveillant lui attribua cinq affluents grâce auxquels elle put enfin se jeter dans le lac. » (1992, p. 15)

A. Desjacques ajoute une précision venant de Badraa. L'Ijven est appelée *Har Irtjš* (rivière du cerf) par les Urianhaj. Bien qu'aucune explication supplémentaire de Ž. Badraa n'accompagne cette information, l'ethnomusicologue français s'interroge sur le lien établi avec le cerf. Est-ce qu'un cerf avait l'habitude de venir boire à cet endroit ou s'agit-il d'un cerf mythique ? Cet animal est un gibier de choix et la chasse a longtemps été un moyen économique de subsistance important dans l'Altaï. Les chasseurs pouvaient imiter les cris des animaux avec la voix ou à l'aide d'instruments. A. Desjacques souligne de nouveau l'importance que joue l'imitation sonore dans la relation de l'homme à l'animal (1992, p. 15 ; 2003b). Pour aller plus loin, Marie-Dominique Even montre que les esprits des montagnes sont masculins et qualifiés de pères (*aav*, *baavaj*) ou de vieux hommes, et que les rivières sont souvent associées à la mère (*eh*, *eevi*, *iibii*) ou la dame (*hatan*) (1988-89, p. 311)[60]. Ainsi cette relation entre l'eau et la mère montre que ces deux éléments sont féconds. Dans une perspective plus universaliste, R. Murray Schafer précise à ce sujet que le son de l'eau correspond à celui de l'élément originel de la vie ([1977] 2010, p. 76) : « [la] pluie, un ruisseau, une fontaine, une rivière, une cascade, la mer, autant de sons uniques, relevant d'un

[60] B. Cecencolmon cite S. Badamhatan qui explique que la croyance au culte des montagnes et des rivières faisait partie des communautés primitives, avant que le chamanisme ne se développe. Pour les gens des clans, la croyance résidait dans le fait que le succès de la chasse des animaux dépendait des montagnes et des rivières locales. Ils avaient l'habitude d'exécuter des rituels d'offrande de la meilleur part des animuax chassés pour les montagnes ou les déités locales. C'était, selon l'ethnologue, la première des croyances primitives dans laquelle le culte aux esprits aurait été formé (1965 p. 216 cité par Cecencolmon 2007, p. 18). Cette remarque reste à prendre en considération à travers une pensée influencée par l'évolutionisme soviétique.

même et riche symbolisme. Tous évoquent la purification, la fraîcheur et le renouveau (*ibid*, p. 248). »

Carole Pegg rapporte que selon T. Čuluun[61], le chant diphonique est une interprétation et une représentation des sons de la rivière Eev, à la fois associée à l'origine du chant diphonique et de la flûte *cuur*. Les *höömijčid* de Čandman' Margad et Cerendavaa s'accordent à dire que les sons de cette rivière ont des pouvoirs magiques sur les animaux (2001a, p. 103). De nombreux chanteurs diphoniques et joueurs de *cuur* en parlent comme si la rivière était vivante, sans que personne ne l'ait vue. Devenue en quelque sorte l'« Arlésienne du chant diphonique », l'Eev l'est sans aucun doute aux yeux et aux oreilles des chanteurs, dans leur conception esthétique et mythologique de la nature et de la musique. Ce qui compte n'est pas la localisation précise de cette rivière mais la matérialisation de cette localisation dans la pratique. Le signe de l'Eev est très fort dans la culture des ethnies de l'ouest de la Mongolie et à Touva (Pegg 2001a, p. 18 ; Levin 2006 p. 119). S. Dulam rapporte par exemple que les Torguud et les Hošuud de l'ouest mongol pratiquent encore des mélodies et des danses imaginées selon l'existence de deux rivières Eev, l'une rouge et l'autre noire (1987, p. 44)[62]. L'évocation de cette rivière se retrouve dans plusieurs pièces des répertoires de vièle, de danse, de flûte *cuur* et de chant diphonique. C'est le cas du premier exemple musical entendu, issu des archives sonores de la Radio nationale de Mongolie : *Eeven golyn ursgal* (le courant de la rivière Eeven) dans le style *harhiraa*, par P. Cerendorž. J'invite le lecteur à écouter cet extrait de nouveau pour accompagner la lecture de la transcription qui suit :

🎧 Exemple audio 1. *Eeven golyn ursgal* (le courant de la rivière Eeven), style *harhiraa*, par P. Cerendorž ; enregistrement : archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°32958, enregistré à la radio le 25/06/1988 ; durée : 0'59.

[61] Ce *höömijč* est à l'origine du développement du *höömij* à Čandman', dans les années 1930. Je reviendrai sur ce personnage au chapitre 5.

[62] Une recherche comparative des différentes représentations musicales de la rivière Eev sera envisagée ultérieurement.

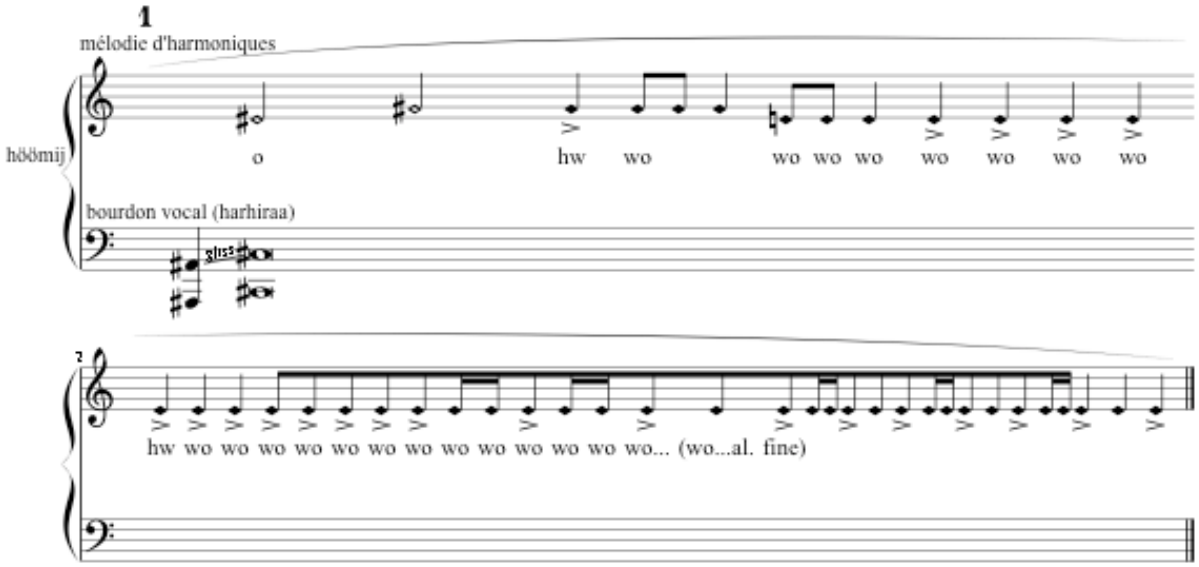


Illustration 8. *Eeven golyn ursgal* (le courant de la rivière Eeven), style *harhiraa*, par P. Cerendorž, transcription réalisée à partir de l'exemple audio 1, de 0'39 à 0'58.

De nombreuses versions et différentes mélodies sur le thème de l'Eev existent dans les répertoires de la *cuur* et du *höömij*. L'extrait présenté met en avant la répétition de rythmes simples (deux croches – noire ; croche – deux doubles croches) qui traduisent l'effet continu et « bouillonnant » que peut avoir l'eau lorsqu'on écoute la sonorité de ses flots. Le style *harhiraa* et cette technique ornementale employés par Puncagijn Cerendorž (1929-2008) m'intéressent particulièrement. Ce *höömijč* hotgojd est originaire du district de Bajantes dans la province de Zavhan, proche de la frontière touva[63]. Le timbre de son *harhiraa* et la technique rythmique de répétition basée la prononciation d'une voyelle ressemblent à l'identique à ceux des Touvas, nomment leur style *borbangnadyr* (ou *borbannadyr*), spécialement créé pour imiter les flots de l'eau. Cet extrait se rapproche de celui présenté sur le DVD accompagnant l'ouvrage de T. Levin et V. Süzükei, interprété par Tolya Kuular (2006, p. 27, DVD pl. 3).

[63] Voir la carte de la Mongolie p. 19.

1.2 Le vent : du souffle à la diphonie

Dans l'Altaï, l'origine aquatique du chant diphonique trouve aussi un écho dans les montagnes venteuses. Carole Pegg explique que, dans la province de Hovd, la topographie de Čandman' est considérée comme inhabituelle : deux montagnes côtes à côtes se dressent séparément et parallèlement au massif principal de l'Altaï. Derrières elles au nord et à l'est se trouvent des lacs, des ruisseaux, des arbres et une herbe abondante.

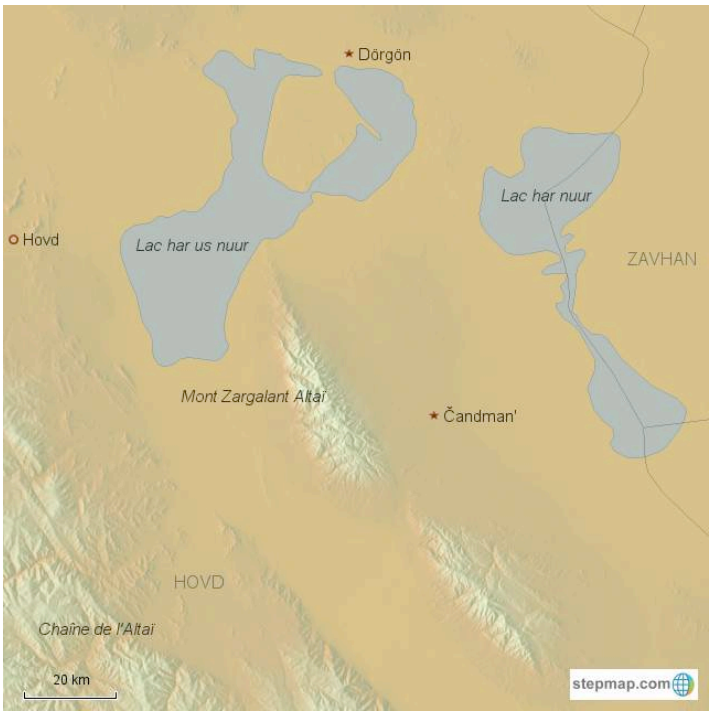


Illustration 9. Carte de la région de Čandman'.

Né dans ce district, Davaažavyn Batzaja, fils aîné du célèbre *höömijč* R. Davaažav, insiste sur le fait que cette configuration géographique est unique sur la carte de Mongolie. Selon lui cette spécificité participe à l'explication de l'existence du chant diphonique[64]. Le lieu est reconnu comme particulier et rempli d'esprits par les habitants. Il arrive que le vent y souffle pendant plusieurs heures, voire plusieurs jours et produise un grondement et un sifflement très distincts. Ces sons sont des repères qui annoncent un climat difficile et invitent les hommes à s'y préparer. Ces derniers pensent aussi qu'il existe une communication musicale entre les lacs et la montagne. C. Pegg relate le témoignage de l'éleveur Batčuluun. Ce dernier se rappelle que son père, chanteur de *höömij*, expliquait l'existence de sa pratique par

[64] Témoignage enregistré chez lui à Hovd, août 2011.

mimétisme car les montagnes et les lacs communiquaient ensemble musicalement (2001a, p. 103). Le *höömijč* Nanžidyn Sengedorž renvoie à l'une des deux montagnes, le Žargalant Altaï, pour expliquer les origines de sa pratique. Le récit qu'il m'a rapporté en été 2009 rejoint celui que cite T. Levin (2006, p. 39). Selon N. Sengedorž, le *höömij* est né dans les montagnes et les premières personnes à avoir diphoné sont les habitants de Čandman'. En effet le Mont Žargalant « chante » pour avertir les pasteurs avant l'arrivée des tempêtes. Il existe d'impressionnants sifflements du vent qui s'entendent dans toute la région de Hovd. C'est en imitant cette montagne siffler ou « chanter » que les gens de Čandman' auraient eu l'idée de faire du *höömij*. La description du son du vent de R. Murray Schafer, complétée d'une autre qu'il rapporte de W. O. Mitchell, rejoint mes propres impressions sur le terrain :

> « [Pour lui le vent] s'impose à l'oreille. La sensation est tactile autant qu'auditive. C'est une impression étrange qui a quelque chose de surnaturel que d'entendre le vent, au loin, sans le sentir. Cela arrive les jours de beau temps dans les Alpes suisses, lorsque le sifflement doux et léger du vent sur un glacier porte à des kilomètres, au-delà des vallées silencieuses. Dans la steppe aride du Saskatchewan, le vent est assidu et régulier : "on pouvait maintenant entendre le vent de façon plus continue ; le long de la route, qui de la ville partait vers la steppe, il faisait avec les fils électriques un petit son flûté. […] Le vent de la nuit avait deux voix ; celle qui suivait, tenace, les câbles aux mouvements rythmés, et celle de la steppe, une voix de gorge, profonde et persistante". » (citant Mitchell 1947, p. 191)

Je n'ai eu l'occasion d'entendre ce vent « à deux voix » qu'une seule fois, lors de mon passage dans la ville de Hovd au printemps 2007. Alors que nous discutions autour d'un thé, Sengedorž s'est interrompu pour ouvrir la fenêtre et me demander d'écouter le vent souffler dans la tempête. Depuis l'ouverture de son appartement se distinguaient clairement la hauteur d'une basse et dans le souffle celui d'un sifflement aigu. Sengedorž m'expliqua alors que c'est à partir de ce genre de son que l'on aurait créé le chant diphonique[65]. Laurent Legrain a montré que l'éveil et l'animation de la nature sont des mécanismes importants dans la musicalité mongole. Sur son terrain, il apparaît que rugissement et tempête ne sont pas pris en compte dans les catégories musicales des Darhad. Selon lui, les Mongols emploient le terme *duu* (lié au chant et à la musique) lorsque l'on prête attention à un son et le terme *šuugian*

[65] C'est grâce à ma culture musicale occidentale que j'ai pu comprendre ce que Sengedorž souhaitait me dire. L'inspiration et l'imitation de la nature dans la création musicale des musiques populaires et savantes est un thème qui recouvre un grand nombre de cultures. Je pense à certaines polyphonies de la Renaissance et à la musique baroque, notamment dans le film *Tous les matins du monde* (Corneau 1991) lorsque Sainte Colombe dit à son élève Marin Marais qui cherche à apprendre la viole, « N'entendez vous pas du vent qui souffle l'aria qui se détache de la basse ? ». Bien qu'issue d'une construction imaginaire, cette phrase a retenu ici toute mon attention.

(bruit) pour un son qui dérange (2011, p. 362-382). Il semblerait que pour le *höömij* le vent reste musical, quelle que soit son intensité[66].

Voisins des Mongols, les Touvas ont aussi un certain nombre de légendes similaires sur l'origine du chant diphonique. Je me contenterai d'en présenter deux à titre illustratif. Après une longue discussion sur la question de la paternité du chant diphonique entre les Mongols et les Touvas, Sajan Bapa, *höömijč* et leader de l'ensemble Huun Huur Tu, m'a raconté ceci :

> « Un pasteur touva qui faisait paître son troupeau par jour de grand vent remarqua que lorsque le souffle du vent s'engouffrait dans sa bouche, celle-ci faisait office de résonateur. Ainsi, en se plaçant perpendiculairement dans la direction du vent, le simple mouvement de ses lèvres suffisait à changer les harmoniques produites par le souffle dans sa bouche entrouverte. Il créa alors le chant diphonique. » (11/03/06, communication personnelle)

Mark van Tongeren a rapporté une autre légende collectée aux archives de Kyzyl par Zoya Kyrgys. C'est en imitant les vrombissements du vent venu d'une falaise qu'un homme aurait créé le *höömij* (2004, p. 77-78). Personne ne sera surpris alors d'entendre certaines techniques diphoniques touva être employées aujourd'hui à des fins descriptives. Le *borbangnadyr* par exemple, est caractérisé par un vibrato rapide pour imiter et converser avec l'eau qui clapote sur les pierres. Le *dag kargyraa* (chant diphonique profond de montagne), est employé pour exprimer l'atmosphère des montagnes. Quant au *hovu kargyraa* (chant diphonique de steppe), il évoque l'environnement des steppes ouvertes (Pegg 2007, p. 4).

De la montagne, laissons nous porter par le vent, rejoindre l'espace des hommes, aux bords des lacs situés en contrebas. Š. Sühbat et E. Baataržav mentionnent un sifflement particulier qui ressort des bambous des lacs de Dörgön[67]. Cette sonorité aurait séduit les habitants qui en ont fait un art vocal (2009, p. 67). Non loin du district de Dörgön, longeant le Har-us (Eau noire) en jeep, Cerendavaa me montrait du doigt les mouvements du vent dans la végétation du lac. Il m'expliquait comment cette sonorité avait pu être imitée pour inventer le *höömij*. Ce maître de *höömij* raconte souvent la légende de Bazarsad, située dans cette région. Theodore Levin l'a recueilli comme suit :

> « Il y environ 300 ans […] un professeur célèbre de *höömij* nommé Bazarsad vivait à Čandman'. Il avait l'habitude de se promener près du lac Har-us, là où beaucoup de bambous poussaient sur le rivage. En écoutant le vent glisser sur le lac et venir siffler entre les bambous, il se demanda comment il serait possible d'imiter cela avec sa voix. Comment

[66] N'ayant pas enregistré la conversation avec Sengedorž près de la fenêtre, je ne peux pas affirmer avec précision quels étaient les termes employés par le chanteur pour décrire le vent. Selon mon souvenir, il s'agirait là du terme *duu*, cette information restant à vérifier.

[67] Voir la carte de la région de Čandman' p. 94.

> siffler et chanter en même temps ? Il essaya d'imiter ces sons, et c'est ainsi qu'il commença à chanter en *höömij*. Il y a toujours du bambou près du lac et vous pouvez toujours entendre le vent qui siffle au travers. » (2006, p. 40)[68]

Cette légende construit son autorité dans le renvoi à une expérience que chacun peut faire. Ce qui importe n'est finalement pas le fait que Bazarsad soit à l'origine du *höömij* mais que tout un chacun puisse se rendre compte du lien entre le chant diphonique, le vent et les roseaux en allant au bord du lac. Dans son ouvrage, Carole Pegg n'a pas retranscrit de tel récit intégralement. Mais elle relate plusieurs témoignages venant compléter l'image de Bazarsad. Pendant son enfance Gombocedengijn Margad (1939-2005), un autre *höömijč* de Čandman', se rappelle avoir entendu les anciens parler de cet homme. Ils le décrivaient grand, fort et champion de lutte. Ils l'identifiaient comme la première personne à avoir fait du *höömij* dans la région. Cerendavaa rapporte aussi à C. Pegg l'utilisation d'une combinaison de chants longs et de chant diphonique pratiquée par Bazarsad. Lorsqu'il entonnait ce style, les esprits de la terre et de l'eau venaient auprès de lui l'écouter (2001a, p. 61). Dans le même ordre d'idée, Mjatavyn Šagž (1939-2010), un *höömijč* de la génération de Margad, m'a précisé que ce Bazarsad pouvait guérir les gens par le chant diphonique et les prières bouddhistes (2004). Avec cette conception de la légende, cette fois-ci les esprits du paysage répondent au chant au lieu de le créer. De plus ce chant est accompagné de pouvoirs spécifiques, le plaçant dans une catégorie musicale à part. Après avoir examiné l'eau et le vent, passons à d'autres histoires complémentaires.

1.3 Un bout d'herbe, une berceuse et le *dembee*

D'autres histoires existent, mais relèvent plus de l'explication personnelle. De nombreux *höömijčid* proposent leur vision des faits, toujours inscrit dans une mémoire collective locale. L. Herlen, collègue du professeur de *höömij* Baataryn Odsüren à l'Université Nationale de Mongolie, rapporte deux anecdotes que ce dernier lui aurait confiées entre 2005 et 2006. Voici l'une de ces histoires, entendue du barde urianhaj Avirmed dans les années 1980 :

[68] Traduit de l'anglais : « Around three hundred years ago, […] a famous teacher of *höömii* named Bazarsad lived in Čandman'. He use to walk near Lake Har-Us, where a lot of bamboo grew along the shore. He listened to the wind blowing off the lake and whistling through the bamboo, and began thinking about how it was possible to imitate that sound – how it was possible to sing and whistle at the same time. He tried imitating those sounds, and that's how he began to sing *höömii*. There's still bamboo down the lake, and you can still hear the wind whistling through it. »

> « Un brigand au grand cœur qui vivait ici et là tomba un jour amoureux d'une femme. Comme ils commencèrent à se fréquenter, il s'installa dans une montagne, dans la région de sa bien-aimée. Il y avait une gorge à l'endroit où ils se retrouvaient. La bien-aimée vivait derrière cet endroit. Un jour que l'homme y attendait sa belle, du sol, il prit une herbe et souffla dessus. Tout d'un coup, un drôle de son apparu. Ce son ressemblait au *hargia* et *hirheree* [deux types de *höömij* profond] du chant diphonique[69]. Tout d'un coup, la gorge se brisa en deux et de l'eau surgit de la roche. La cascade et le chant diphonique de cette rivière étaient mélodieux comme le *hargia* et le *hirheree* de cet homme. Le *höömij* est né de ce son de la nature et de celui de l'homme. » (Herlen 2010, p. 21)[70]

Ici l'homme crée d'abord le son et la rivière lui répond ensuite, contrairement à la légende de la rivière Eev où le son venait d'abord de la rivière.

En quittant les éléments naturels, sous l'espace de la *ger*, le *höömij* peut prendre forme dans les moments de vie du foyer. S'il est pratiqué actuellement dans certains contextes, ces occasions ont fait l'objet d'historiettes. Odsüren fait mention d'un récit racontée par les *höömijčid* de la province de Bajan-Ölgij :

> « Après la mort de sa femme, un homme se retrouva seul avec leur fils jumeaux. Afin de consoler ses enfants, l'homme fit une berceuse en chantant *uuvej uuvej*. Progressivement cette mélodie se transforma en *höömij*. De cette manière les fils devinrent de bons *höömijčid*. » (*ibid.*, p. 22)[71]

L. Herlen ne précise malheureusement pas l'origine ethnique de cette histoire. Mais il s'agirait là d'un fait touva. Le « chant diphonique-berceuse » (*öpei höömij*) auquel le texte se réfère est une pratique répandue principalement chez ce peuple, situé notamment entre Bajan-Ölgij et Touva. Ce contexte a été observé sur le terrain par C. Pegg en Mongolie (1992a, p. 35-36, 2001a, p. 60) et Mark van Tongeren à Touva (1995, p. 297-298).

Selon Rencengijn Davaažav (1952-), enseignant *höömijč* à Čandman', la création du chant diphonique aurait survenue au cours d'un jeu :

---

[69] Selon Cerendavaa et Odsüren, dans le dialecte halh de l'ouest, *hargia* est une variante terminologique de *harhiraa* et désigne un chant diphonique profond. *Hirheree* est une technique qui n'est employée que par Odsüren. Ce type de chant diphonique fait appel à la vibration du cartilage aryténoïdien en remplacement du bourdon vocal.

[70] Traduit du mongol : Нэгэн шилийн сайн эр нутаг нутаг дамжин дайжин хэсүүчилж яваад нэг хүүхэнд сэтгэл алдарчээ. Тэгээд тэр хүүхэнтэй уулзан учрах холбоотой болсноор тэр нутгаас сэтгэлт хүүхэндээ хоргодон нутгийн нэгэн ууланд бүгэн амьдран болжээ. Тэр хоёрын уулздаг газарт хавцал байх ба хавцлын цаахна нь сэтгэлт хүүхэн нь нутагладаг байжээ. Нэг өдөр залуу болзоот газраа сэтгэлт хүүхнээ хүлээн сууж байжээ. Залуу газраас өвс зулгаан авч үлээтэл өөрөөс нь сонин авиа гарчээ. Энэ нь хөөмэйн харгиа, хирхэрээ мэт сонин дуу байсан байна. Гэтэл тэнд байсан хавцал дундуураа хага үсэрч, ус урсан гарч иржээ. Тэр голын хүрхрээ, хархираа нь залуугийн гаргасан дуу авиа авиа болох хирхэрээ, харгиа мэт сонин сайхан чимээтэй байсан гэнэ. Байгалийн тэрхүү авиа, залуугийн гаргасан дуу авианаас хөөмэй үүссэн.

[71] Traduit du mongol : Нэг эр эхнэрээ бие барахад нь хоёр ихэр хүүтэйгээ үлджээ. Эцэг нь хүүхдүүдээ тайтгаруулахын тулд "үүвэй, үүвэй" гэж бүүвэйлэн унтуулах болсон ба тэр аялгуу нь яваандаа хөөмэйн аялгуугаар дуугарах болсон ба хожим нь хоёр хүү нь сайн хөөмэйчид болсон.

> « Il y a longtemps, des gens préparaient la fenaison pour leurs animaux. Un jour, il y eut une grosse tempête. Ils ne pouvaient plus travailler. Comme il n'y avait rien à faire, ils jouèrent au *dembee* [jeu de doigts et de boisson chanté]. Certains chantèrent et certains sifflèrent. Ainsi, le son du *höömij* est apparu dans le sifflement [*isgeree*]. Le *höömij* est donc un art né de la vie et de l'héritage traditionnel, un don de la nature. »[72]

En analysant les légendes, L. Herlen montre comme les autres chercheurs, que celles-ci évoquent souvent des origines fondées sur une corrélation entre l'homme et la nature. Elles indiquent clairement le rôle des conditions de vie et d'environnement qui président à la pratique du chant diphonique. Elles expriment aussi l'existence d'anciennes coutumes liées au culte de la nature. Mais pour cette musicologue, ces légendes ne peuvent pas être des justifications suffisantes pour définir l'origine du *höömij* (2010, p. 23). Nous venons de voir que les hommes sont inspirés par des éléments naturels et des moments de vie quotidienne. Mais cette relation à l'environnement va bien au-delà. Elle s'étend au monde animal. L'imitation des oiseaux par exemple, présente d'autres explications.

1.4 Chants et sons d'oiseaux

Concernant les chants d'oiseaux, R. Murray Schafer montre que dans l'histoire de la musique occidentale, les expériences musicales de leur imitation vont de Clément Janequin dans la première moitié du XVIe siècle à Olivier Messian au début XXe ([1977] 2010, p. 59). J'étendrai cette période à la fin du XXe siècle avec le travail électroacoustique de Bernard Fort. En dehors de son incroyable corpus sur les chants d'oiseaux, il a récemment réalisé une création avec du chant diphonique mongol. B. Fort caractérise la musique mongole d'« économe, d'une grande richesse et particulièrement essentielle.[73]» Si cette impression est juste, elle s'explique sans doute dans le fait que « [chaque] région de la terre a sa propre symphonie de chants d'oiseaux, qui lui confère une tonalité particulière, aussi caractéristique que la langue des hommes qui l'habitent » (Murray Schafer [1977] 2010, p. 62). Garder un cheptel demande une grande disponibilité au pasteur. Mais une journée de surveillance ne fait pas intervenir toute son énergie. Pour occuper son temps, le pasteur peut pratiquer de la musique, principalement des chants, des sifflements, des imitations animales, ou encore de la

[72] Témoignage enregistré le 12/08/04 à Čandman'. Traduit du mongol : Дээр үед олон залуучууд хадланд яваад бороотой өдөр хадлан зогсоод олон залуучууд хийх юмгүй дэмбээдээд зарим нь дуулаад хэсэг нь исгэрээд тэгээд исгэрээн дунд энэ хөөмийний аялгуу анх гаргасан байгаа. Ингээд амьдрал дундаас байгалиас заяасан үндэсний өв сангаас гарсан урлаг юм гэнэлээ.

[73] Selon le texte présenté sur son site. URL : http://www.bernardfort.com/bernard_fort/mongolie.html, consulté le 25/09/12.

guimbarde et de la flûte. En contexte nomade, c'est ce qui prend le moins de place pour partir avec sa monture (un cheval ou une moto) dans son pâturage. En imitant la nature, le pasteur doit recourir à son imagination. Pour imiter les chants d'oiseaux, il s'agit d'un jeu d'écoute fondé principalement sur la reproduction mélodique. Theodore Levin montre que pour les Touvas, la technique diphonique du *sygyt* (chant diphonique sifflé) est associée à la représentation des chants d'oiseaux. Bien que les chanteurs n'imitent pas un oiseau en particulier (2006, p. 149), une exception est celle de l'engoulevent, représenté par la technique du *chylandyk*, désignant le son d'un jeune chanteur de *höömij* imitant celui d'un adulte, produisant un son analogue à celui de l'oiseau du même nom (*ibid*., p. 253-254). L'oiseau est un animal important dans la mythologie musicale mongole et particulièrement l'oiseau migrateur, éternel nomade. Carole Pegg rapporte que les habitants de Čandman' attribuent le chant ou les bruits de certains oiseaux à celui du *höömij* appelé aussi « écho de l'oiseau ». Ils font référence au butor lorsqu'il plonge la tête dans l'eau, à l'appel de la grue, ou encore au bruit des ailes du tétraogalle (2001a, p. 240).

En mongol, ne dit-on pas d'un bon chanteur qu'il est un coucou (Desjacques 1990, p. 99) ou encore un rossignol (*altan gurgaldaj*) ? Dans leur conception idéologique de la musique, nous avons vu que les Mongols la pensent comme un langage supérieur (Dulam 1987, p. 41). Si ce langage venait de forces naturelles supérieures, cela signifierait que les Mongols, dans leur conception de coucou ou de rossignol, élèveraient un bon chanteur au rang de divin. Le coucou (*höhöö*) est un oiseau qui vit le plus souvent en hauteur, vole dans le ciel et vit dans les arbres. Alain Desjacques va plus loin dans l'explication justifiant le choix pour cet animal. Les Mongols, explique-t-il, rapprochent ce chant du mot *höh* (bleu), qui décrit le ciel en mongol, mais aussi le dieu du ciel, présentant ainsi le coucou comme un messager de celui-ci. Cet oiseau n'est pas partout un symbole du ciel bleu. Chez les Iakoutes par exemple, le coucou annonce la mort et le chamane doit le vaincre lors de sa montée au ciel (Roux 1966, p. 391, 73, cité par Desjacques 1990, p. 99). En revanche, en Mongolie, il fait référence tout autant au bouddhisme qu'au chamanisme dans une dimension syncrétique. Dans l'un des sutras du Kanjur (*Ganžuur*) mongol, *Altan gerel* (litt. Lumière dorée, en sanskrit *Suvarnaprabhasa*), il est écrit que la voix de Bouddha a le son d'un paon ou d'un coucou Indien (Nixon 1988, p. 132-133, 143)[74]. Les pasteurs mongols sont entourés d'animaux, sauvages et domestiques. Les influences du monde animal se retrouvent dans les croyances, les représentations et la relation établie par l'homme. Le rapport des *höömijčid* aux

[74] A. Nixon a travaillé à partir d'une traduction anglaise du sanskrit réalisée par Emmerick en 1970. Ce sutra fait partie des trésors conservé habituellement par les familles sour la yourte.

oiseaux relève plus de l'imitation et de l'identification directe que de la légende. Cette donnée met en avant une conception d'ordre surnaturelle du chant. Y aurait-il d'autres explications avec d'autres animaux ? Observons un genre de dialogue particulier avec l'animal domestique, le huchement.

1.5 Les huchements

La légende de Bazarsad, spécifique à la région de Čandman', est souvent revenue aux oreilles des chercheurs. Mais les versions varient, même de la bouche du même chanteur, Cerendavaa. Lors de notre première rencontre en été 2004, il m'a raconté l'origine du *höömij* ainsi :

> « Il y a 320 ans, vivait Bazarsad, un homme pauvre. Il avait sept chèvres et un seul cheval. Un jour d'orage, il perdit deux chevreaux. Leurs mères durent allaiter d'autres chevreaux orphelins, mais ceux-ci n'en voulaient pas. La femme de Bazarsad essaya de les nourrir pendant quelques jours en rapprochant les mères des chevreaux, mais celles-ci n'en voulaient pas non plus. Un soir Bazarsad tenta lui-même de les réunir en chantant pendant très longtemps les mots que l'on dit aux chèvres dans ces occasions[75]. Il chanta très longtemps. Soudain, le son devin étrange, avec une pression de la gorge. En faisant cela il pensait aux hautes montagnes, au son des rivières de sa terre et au bruissement du vent dans les arbres. Il pensait aux cris des oiseaux, à celui des taureaux et des chevaux. Il pensait aux sons des animaux et de la nature. Ainsi, il inventa le *höömij* sans le savoir. C'est la légende du *höömij*. À Čandman', beaucoup de familles descendent de Bazarsad. Elles ont développé cet art du chant, cet héritage, de génération en génération, qui est devenu aujourd'hui un art classique en Mongolie. » (témoignage enregistré le 15/08/04) [76]

Le hasard de l'invention de la technique vocale se conjugue avec la pensée de l'environnement pastoral. Dans cette version, le chant diphonique serait né de l'exagération gutturale de la formulation de huchements utilisés par le pasteur pour communiquer avec ses animaux. C. Pegg rapporte qu'autrefois les flûtes, les sifflements, les huchements et le chant

[75] À propos de l'adresse aux chèvres, Alain Desjacques note que dans l'ouest de la Mongolie, le huchement le plus répandu est *žii*, alors que *zuu* est plutôt celui que l'on retrouve dans le centre du pays. Il précise que « [ce] huchement de type injonctif est dérivé du verbe *zuu-* qui signifie « mordre ». En effet, les éleveurs sont contraints de donner régulièrement le biberon aux chevreaux car leur mère refuse très souvent de les allaiter ; d'où cet appel à « mordre » la tétine […] » (2008, p. 109).

[76] La traduction de cette légende a déjà été publiée dans mes notes du livret du disque *Tserendavaa & Tsogtgerel, Chants diphoniques de l'Altaï Mongol* (2008, p. 7-8). Traduit du mongol : 320 жилийн өмнө Базарсад гэж 7 ямаатай ганц морьтой ийм ядуу амьдралтай хүн байжээ. 2 ишиг нь цасан шуурганд хөлдөөд үхчихэж. Тэгээд 6 ямаагаа 4 ишгэнд ихэрлэж авахуулах болж л дээ. Нөгөө ямаагаа авхуулах гэсэн нөгөө ямаа нь авч өгөхгүй байж. Эхнэр нь авахуулах гэж нилээн хэд хоног оролдож. Ерөөсөө авдаггүй. Тэгэхээр нь нэг орой өөрөө аваад ямаагаа гэж өөрөө дугараад л байж. Тэгээд дугарч суухад нь хөөмийн аялгуу өөрөө ороод ирсэн түүхтэй юм гэнэлээ. Тэр зуузуулж суухдаа юу бодсон гэхээр ийм сайхан өндөр уулнаас мяралзан урсах гол усны чимээ, сэвэлзсэн салхинд үелзэн найгаж байгаа хулс, зэгэсний навч нахианы, шувуудын жиргээ, урамдаж байгаа бух, азарганы янцгаалт эд бүгд малын болон байгалийн дуу авиаг нэгтгэн бодож байсан болохоор өөрийн эрхгүй хоолойнд нь хөөмийн эгшиг авиа дугарсан түүхтэй. Тэр хүнээс уламжлаад үеэс үед манай Чандманьд хөгжиж ирсээр өдийд сонгодог урлаг болтлоо хөгжсөн байна.

diphonique participaient à surmonter les problèmes de réconciliation des mères et de leurs petits (2001a, p. 235). Pour chaque espèce, cheval, chameau, yak, vache, mouton ou chèvre, le pasteur utilise des huchements spécifiques. Ils diffèrent selon les demandes de l'éleveur qui ordonne aux animaux d'avancer, de s'arrêter, d'approcher de l'eau pour aller boire, de se rassembler, de regagner la pâture, etc. De même, d'autres appels sont en usage lorsqu'il s'agit de rassurer une mère qui vient de perdre son petit, pour une mise à bas, ou encore pour rapprocher un jeune orphelin d'une femelle afin de le nourrir. Cette technique répandue partout dans l'Asie, de l'Iran à la Mongolie, est appelée en mongol *malyn tuhajd üg*, traduit littéralement de « mots concernant le bétail » par Françoise Aubin (dans sa préface à l'article de Serruys, 1985, p. 61). Ž. Badraa emploi le terme de *malyn dudlaga* (1998), conservé par Alain Desjacques, qui le traduit par « huchements » (2008, p. 107)[77]. Rémy Dor emploie ce terme pour désigner l'émission d'« un son vocal dans le but d'influencer le comportement d'un animal » (1985, p. 378). Frédéric Léotar propose de le distinguer des chants destinés aux animaux faisant appel à la fois aux onomatopées et aux lignes mélodiques et rythmiques, en les nommant « mélodies huchées » (2006, p. 351). Comme le montre l'article posthume du père Henry Serruys, les sources mentionnant cette pratique sont anciennes et nombreuses. Pour la Mongolie, elles remonteraient au récit de Guillaume de Rubrouck datant du XIIIe siècle (1985, p. 62-63). Inspiré de Ž. Badraa toujours, A. Desjacques se demande si les huchements, de par leur aspect vocalique et rythmique, pouvent avoir une influence dans l'émergence générale des lignes mélodiques du chant (2008, p. 110). Avec le cas du chant diphonique, en dehors de la légende rapportée par Cerendavaa, seuls quelques témoignages peuvent répondre partiellement à cette hypothèse.

Carole Pegg affirme que le *höömij* se pratique chez les éleveurs Bajad de chameaux de la province de l'Uvs, les éleveurs de yaks chez les Halh de l'ouest, également chez les Touvas de Bajan-Ölgij. Elle en explique l'usage en s'appuyant sur une anecdote du *höömijč* T. Gerelcogt. Ce dernier lui rapporte que pour contrôler les yaks, le chant diphonique est plus efficace que l'utilisation d'un projectile. Cela s'expliquerait par le fait que cette technique vocale, comme le sifflement, serait plus réverbérante en zone de montagne que dans la steppe (2001a, p. 236). Le *höömijč* Eredene-Očiryn Sandagžav affirme aussi trouver des traces de chant diphonique dans l'appel *bölböölöh* employé actuellement pour garder les yaks en

[77] A. Desjacques propose d'emprunter le mot « huchement » à Rémy Dor qui souhaitait employer un terme pour désigner le « parler bestiau » dans le sens d'« émettre un son vocal dans le but d'influencer le comportement d'un animal » (Dor 1985, p. 378). En langue mongole, il existe également les termes de *töl avahuulah zan üjl* (pratique de persuader la mère d'accepter son petit) et *töl avahuulah uria duudlaga* (pratique identique, mais se limitant aux appels).

montagne (2010, p. 27). T. Levin montre une technique similaire, *höörvöl-höörvöl*, employée par un pasteur dörvöd de la province de l'Uvs afin d'appeler ses yaks. Selon cet éleveur, les techniques d'appel aux animaux varient d'une région à l'autre, selon les peuples et leurs dialectes (2006, p. 136). Levin n'établi aucun lien apparent entre ces huchements et le *höömij* dans son ouvrage. Malgré le temps passé chez les pasteurs *höömijčid*, en dix ans, je n'ai jamais été témoin d'une telle utilisation. L'information de C. Pegg est fondée sur un témoignage indirect et demanderait à être confirmée par l'observation. À ce propos, nos données respectives divergent. Pour attester de la pratique des Bajad, Pegg s'appuyait sur le témoignage de Lhamsürengijn Mangalžav (1943-), un pasteur résidant à Tes dans la province de l'Uvs. Ayant eu l'occasion de rencontrer ce *höömijč*, il me raconte, au cours de notre entretien, qu'il diphone effectivement en gardant le bétail (*mal mallaž bajhdaa*), mais n'attribue pas un usage fonctionnel spécifique au *höömij* comme pour le huchement (témoignage enregistré le 26/09/10). Pourtant, dans son article « Aperçu sur les origines du *höömij* », B. Odsüren, affirme que les Mongols utilisent bien le chant diphonique pour les appels aux animaux. Il écrit par exemple qu'il a vu quelqu'un utiliser la technique de *cuuraj höömij* (*höömij* écho) pour apaiser une vache qui refusait d'allaiter son petit. En entendant le son diphonique, la vache a fini par accepter (2006, p. 192). Cet usage du chant diphonique resterait à verifier. Cela n'a pas empêché Odsüren d'élaborer des exercices d'apprentissage du *höömij* fondés sur certains huchements, mais aussi inspiré du cris d'autres animaux. Selon lui, l'inspiration de l'air préparant la phase d'installation du *höömij* serait identique à la prise de souffle employée pour imiter les cris du loup. Je n'ai rencontré qu'Odsüren utiliser un tel procédé dans son enseignement.

Jusqu'ici, le discours tenu par mes interlocuteurs se tient dans la restitution d'un lien profond entre l'homme, son mode de vie et la nature. Lorsque Cerendavaa donne différentes versions de la légende de Bazarsad. Il montre qu'il incarne à sa manière un lien avec la tradition du passé. Bazarsad chantait une combinaison de chants longs et de chant diphonique. Cette description correspond à la pratique de la technique *hosmolžin höömij* (*höömij* combiné) de Cerendavaa, qu'il aurait d'ailleurs inventé. En s'identifiant à ce personnage légendaire, Cerendavaa renoue aussi avec le passé et s'inscrit dans un processus d'incarnation, pour reprendre le terme de Caroline Humphrey (1992, p. 378)[78]. Selon C. Pegg, les discours

[78] À cet égard, l'anthropologue Latitia Merli reprend ce concept au sujet du chamanisme. Elle montre comment en s'identifiant à un personnage important du passé, le chamane Bajarbileg renoue également avec son passé et participe au processus d'*embodiment* (incarnation). Ainsi, ce chamane incanre lui même l'histoire mongole en

appartiennent davantage au temps légendaire et au grand passé imaginaire de la Mongolie, bien plus qu'au temps historique (2001a, p. 61). L'acte musical accompagnant le discours des chanteurs est une façon d'actualiser le mythe (Desjacques 2003a, p. 199**)**. Cette actualisation prend forme au moment de la performance, dans le contexte pastoral comme dans le cadre professionnel du concert. En parallèle à ces représentations, d'autres hypothèses sur l'origine du *höömij* existent. Une pratique en relation avec l'animal chassé apporte cette fois-ci des données plus concrètes à l'enquête.

2. La chasse

L'utilisation de la voix ou d'appeaux comme appels pour attirer le gibier à la chasse peut être pensée comme la genèse de certaines formes de musiques. Il s'agit maintenant d'examiner différents liens entre chasse et pratiques musicales, dans le contexte turco-mongol. Les recherches de Theodore Levin et Valentina Süzükei montrent que la situation de chasse a pu générer la création des premiers sons par l'homme. Ils observent que dans le contexte touva subsiste encore un instrumentarium entièrement associé aux appels de chasse, constituant sans doute les plus anciennes formes d'imitation sonore (2006, p. 80). La flûte *šoor* à Touva (ou *cuur* en Mongolie) est présente dans plusieurs légendes donnant à cet instrument un rôle de médiateur entre le chasseur et le monde des esprits, permettant à travers sa présence le succès à la chasse (*ibid*., p. 81). L'utilisation de cet instrument trouve une origine commune avec la chasse, bien qu'il ne semble plus être employé dans ce contexte. Nous verrons au chapitre 4 que le jeu de cette flûte consiste à émettre un bourdon vocal guttural riche en harmoniques auquel se superpose le jeu de l'instrument proprement dit. Cette technique est en lien avec la pratique du chant diphonique.

Pour certains, de par sa singularité, le *höömij* semble être la trace sonore possible d'un développement des imitations animales employées pour chasser. En citant Sanžim, Carole Pegg rapporte que dans le nord de la Mongolie, dans la province du Hövsgöl, les chasseurs caatan utiliseraient le *höömij* pendant la chasse (2001a, p. 61, 245). Jusqu'ici, cette information n'a jamais été vérifiée. Ž. Badraa a mentionné l'idée que les Caatan devaient sans doute pratiquer le *höömij*, mais il semblerait qu'il n'ait pas approfondi la question (1982, p. 46). A. Desjacques, qui a déjà effectué quelques terrains chez les Caatan, m'a dit ne jamais

faisant parler de sa bouche un chamane historique, peu importe les similarités entre l'objet nouveau et l'ancien (2010, p. 281).

avoir rencontré de *höömij* dans cette ethnie dans la région du Hövsgöl (été 2010, communication personnelle). Pour certains musiciens mongols, le *höömij* des Caatan serait une pratique assez récente. Des jeunes le pratiqueraient occasionnellement, notamment pour les touristes. B. Odsüren soutien cette idée, pour avoir déjà enseigné le chant diphonique à un Caatan qui l'a ensuite utilisé dans ce but (2009, communication personnelle). Mais Odsüren, donne une autre information qui pourra paraître plus plausible :

> « Le *höömij* vient de la demande de la vie nomade et existait avant l'invention des vièles *morin huur* et *ekel*. À la chasse, les hommes imitaient les animaux avec leur voix. Par exemple pendant le neuf niveau de froid d'hiver, les chasseurs utilisaient le *hamryn höömij* [höömij nasalisé] et le *cuuraj höömij* [höömij écho] pour attirer le cerf qui venait au son de la voix. »[79]

Cet appel utilisé à la chasse pour arrêter les cervidés a été nommé *buga duudah höömij* (le *höömij* d'appel au cerf) par Š. Sühbat et E. Baataržav (2009, p. 75). Ils n'en disent pas davantage quant à l'utilisation de cette technique. Baataržav, de l'ethnie urianhaj, est de ces musiciens qui participent à la revitalisation des traditions locales. Son discours autour du chant diphonique semble être le souvent une construction identitaire fondée sur tout ce qui se raconte sur le *höömij*, notamment avec le renouveau du chamanisme en Mongolie, nous le verrons plus loin. En dehors de cette mention dans leur ouvrage, je n'ai pas encore rencontré le terme exact de *buga duudah höömij* sur mes terrains chez les urianhaj des provinces de Hovd et de Bajan-Ölgij. Seul le témoignage de T. Enhbalsan (1940-2008) m'amène à aller plus loin. Lors d'un terrain à Hovd au printemps 2007 la première et dernière occasion de rencontrer ce barde zahčin s'est présentée alors que je recherchais des liens entre les pratiques de l'épopée et du chant diphonique. À ce propos la discussion menée avec Enhbalsan fut des plus intéressante :

> « Enfant, j'ai appris le son similaire au *höömij* de mon père, que je pratique encore aujourd'hui. C'est l'*uruulyn höömij* [*höömij* de lèvres]. Pour les autres ethnies je ne sais pas, mais en général les Zahčin l'appellent *bugyn höömij* [*höömij* du cerf]. Mon père faisait ce type d'*uruulyn höömij*. Quand j'étais petit, il me prenait dans ses bras et me diphonait des mélodies avec le *bugyn höömij*. »[80]

[79] Témoignage enregistré le 22/09/04 à Ulaanbaatar. Traduit du mongol : Нүүдэлчин монголчууд амьдрахын эрхэнд хөөмий гарсан. Икэл, морин хуураас түрүүлж гарсан гэж үздэг. Яагаад гэхээр ан ав хийхэд хоолойгоороо янз бүрийн ан амьтдыг дуурайж дугарна. Жишээлбэл өвөл ес эхэлчихсэн байхад цуурай хөөмий юм уу, хамрын хөөмийгөөр дугарахад буга сортолзоод ороод ирдэг.

[80] Témoignage enregistré sous sa *ger* à Hovd, le 21/04/07. Traduit du mongol : Би бүүр хүүхэд цагаасаа аваасаа сурсан хөөмий төстэй авиа байна, одоо ч хийнэ. Тэр бол уруулын хөөмий. Ерөнхийд нь энэ хөөмийг чинь, бусад ястангууд юу гэдэг юм мэдэхгүй, Захчингууд Бугын хөөмий гэж нэрлэдэг ш дээ. Манай аав уруулын хөөмий хийдэг хүн байсан. Намайг жаахан байхад тэврээд л тэр бугын хөөмий хөөмийлөөд аялгуулдаг байсан.

Contrairement aux Halh, les Zahčin utiliseraient donc le terme de *bugyn höömij*, le « chant diphonique du cerf ». Je n'ai rencontré cette expression nulle part ailleurs dans la suite de mon enquête et seulement de la bouche d'Enhbalsan. Si autrefois les Zahčin pratiquaient le *höömij* et que je puisse supposer que leur tradition avait une spécificité zahčin, il semblerait qu'elle ait totalement disparue aujourd'hui. Présentement, les Zahčin apprennent le chant diphonique avec des chanteurs de *höömij* halh. Je reviendrai en détail sur cette question de transmission entre les ethnies dans la troisième partie. Mais l'existence de ce terme m'amène à penser la présence d'une connexion particulière entretenue entre le chant diphonique et l'imitation animale, en l'occurrence celle du cerf. Le cervidé, comme les recherches de Roberte Hamayon l'ont montré, est un symbole qui participe à un principe chamanique largement répandu dans les sociétés sibériennes et turco-mongoles (1990, p. 172). Ce terme de *bugyn höömij* laisse seulement entrevoir un encrage sémantique possible avec les croyances chamaniques. Enhbalsan utilise cette technique insérée dans ses chants de louanges pour conclure certaines strophes. Cette pratique n'a rien de différent de celle des chanteurs halh de la même région. Influencé sans doute par cette ethnie pendant la période soviétique, Enhbalsan n'aurait gardé des spécificités Zahčin que la terminologie. J'aurais souhaité poursuivre cette recherche sur le *bugyn höömij* pour connaître davantage cette relation au cervidé. Mais à mon retour sur le terrain en 2009, deux ans après notre entrevue, Enhbalsan était partit pour toujours, emmenant avec lui ses secrets et la suite possible de l'explication que je venais chercher[81]. De même, les rencontres successives entre 2009 et 2010, avec sa femme et son frère cadet, n'ont rien donné de concluant. Si je ne suis pas parvenu à aller plus loin avec cette piste, est-ce que les pratiques vocales des chasseurs pourraient m'apporter quelque chose ?

Une technique vocale appelée *agiralt* mérite un moment d'attention. Difficile à dater, cette pratique est en tout cas en voie de disparition dans la province de Hovd, comme le témoigne Dandaryn Battulga (1955-). Ce chanteur et chasseur urianhaj de la région de Mönhhajrhan vient de la famille du célèbre barde Avirmed[82]. Il explique le rôle de cette technique vocale, située entre le chant et le cri :

> « Autrefois, en approchant les antilopes qui s'achappaient, les chasseurs faisaient l'*agiralt* pour les arrêter et les chasser. Lorsqu'un chasseur faisait l'*agiralt*, les autres chassaient la bête. Pour faire cet *agiralt* il faut beaucoup de force, comme cela l'antilope s'arrête. Pour

[81] Ainsi cet enregistrement effectué avec B. Santaro sous sa *ger* le 21/04/07 est sans doute l'un des derniers du barde, qui était déjà souffrant. Après cette séance nous lui avions proposé de revenir quand il se sentirait mieux pour enregistrer intégralement son répertoire. Enhbalsan avait manifesté un grand intérêt dans notre proposition et ce projet n'a malheureusement pu aboutir…

[82] Battulga est le fils du grand-frère du père d'Avirmed.

> cela il faut commencer avec une couleur basse et monter progressivement, comme si on faisait une gamme. Une fois que l'antilope s'arrête, on continue sur la même fréquence avec la même voix. On continue normalement et mélodieusement pour tenir la bête et c'est tout, pour chasser. »[83]

Battulga précise qu'il existe un autre contexte d'exécution de cette technique vocale, au moment des cérémonies et des rassemblements, où on l'utilise pour se mesurer les uns aux autres et comparer la puissance de sa voix. Il évoque ensuite, tout comme Odsüren le suppose, une relation possible entre cette technique d'appel et de séduction de l'animal à la chasse et le chant diphonique. En lui demandant quel est le lien, il répond qu'une émission vocale similaire au *harhiraa* intervient (*harhiraataj töstej hooloj orno*). Je n'ai pas eu l'occasion de le suivre à la chasse, mais Battulga m'a montré un exemple sonore.

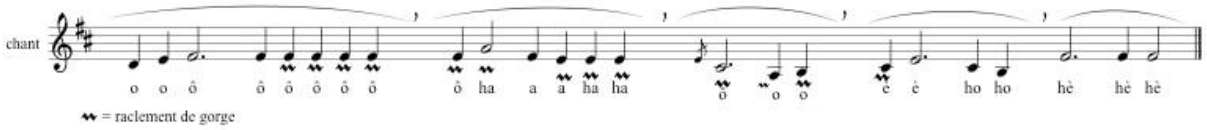


Illustration 10. Exemple d'*agiralt* par D. Battulga, transcription réalisée à partir de l'exemple audio 2.

Exemple audio 2. Technique *agiralt*, par D. Battulga ; enregistrement de terrain, Mönhhajrhan, province de Hovd, 11/09/2010 ; durée : 0'25.

À l'écoute de ce « chanteur » en train de faire l'*agiralt*, certains passages indiqués par un signe sur la transcription laissent entendre un raclement de gorge. S'échappent alors de la bouche de celui qui l'exécute deux sons simultanés, dont le principe fondamental est proche de l'émission diphonique de *harhiraa*, décrit dans l'introduction générale. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une technique de chant diphonique répertoriée comme telle, la fonction et l'utilisation de la voix montrent que les hypothèses formulées par Sandagžav et Odsüren restent tout de même censées. Rappelons que ces deux chanteurs pensent l'imitation animale et le huchement comme des origines possibles de la technique du chant diphonique. J'en viens à suggérer que la technique d'*agiralt* pourrait être une forme primitive du chant diphonique. Cela reste une supposition, car le raclement est généré par la puissance recherchée dans la

[83] Témoignage enregistré le 11/09/2010 à Mönhhajrhan. Traduit du mongol : Дээр үед анчин улсууд гөрөөсөнд ойртож очоод, цааш нь зугтаад холдохоор нь нэг нь ингэж агирч зогсоож байгаад, бусад анчид нь очиж агнадаг байсан юм. Зогсоож, хүлээлгэж байгаад, маш их хоолойны хүч чадал зааж, маш хүчтэй хийнэ. Намханаас дээшээ, гамм уншиж байгаа юм шиг маш хүчтэйгээр гаргаж байж зогсоодог юм. Тэгээд нэг л зогсоож авсан тохиолдолд, дандаа хоолойныхоо давтамжаар явуулаад байхад зогсоод байна. Хэвийн, уянгалаг явуулаад байхад зогсоод байна. Ерөөсөө л тэр. Агнахын тулд.

voix, contrairement au chant diphonique qui part d'abord d'un bourdon vocal pour dégager la ligne mélodique harmonique. Cette hypothèse autour de l'appel de chasse mériterait d'être approfondie en collectant d'autres techniques de ce type, en situation cette fois-ci, afin de procéder à une analyse comparative élargie.

Illustration 11. Portrait de Dandaryn Battulga, Mönhhajrhan, 11/09/2010, J. Curtet.

Ces premières légendes et ces histoires locales montrent combien l'acte de diphoner a été initié et expliqué à travers le prisme de l'interaction vocale avec le milieu et les êtres qui le peuplent : eau, vent, bétail, gibier. Parallèlement, au cours de l'enfance, une attention particulière est portée aux sons naturels. Cette idée a été mise en avant par Laurent Legrain à partir du cas de la musique darhad (2011), mais elle se retrouve dans le quotidien des *höömijčid*. L'acte d'imiter les sons environnants avec sa voix implique l'utilisation d'un langage et d'un cadre musical qu'il faut considérer de plus près. Nous allons donc tenter de regarder ce que cela implique.

3. Imiter la nature

« Les ondes des sons et de la lumière sont régies par les mêmes lois que celles de l'eau. »

Léonard de Vinci

(Cité par Messiaen 2002, p. 3)

Si Léonard de Vinci et quelques siècles plus tard Olivier Messiaen ont remarqué un point commun entre le son et l'eau, R. Murray Schafer les rejoint et renvoie à la mythologie grecque, qui présente l'eau comme étant à l'origine de toute chose. Selon lui le premier son entendu serait celui des eaux ([1977] 2010, p. 39). Comme il l'explique, « l'eau ne meurt pas, elle renaît en permanence sous forme de pluie, de ruisseaux chantants, de caractères et de fontaines, de rivières tourbillonnantes, de fleuves sombres et profonds. Un torrent de montagne est une corde aux notes multiples qui vibrent en stéréophonie pour qui sait écouter (*ibid.*, p. 43). » Il précise que d'une région à l'autre du monde les rivières ont des langages variés, tout comme la pluie qui, pour R. Murray Schafer et l'oreille attentive, sait que chacune de ses gouttes sonne différemment. Il ne cesse d'affirmer aussi que « la géographie et le climat donnent sa tonalité propre au paysage sonore d'une région (*ibid*., p. 44-45). » Je pense que cette idée se retrouve parfaitement en Mongolie. Les *höömijčid* ont sans doute, comme tous les musiciens une oreille exercée pour prêter attention au son. Bien qu'il ne soit pas certain qu'ils entendent les sons de l'eau comme Murray Schafer, ils y prêtent une attention particulière. Ces musiciens sont à l'écoute des vibrations dans l'espace et perçoivent des hauteurs et des sensations que nul autre ne peut entendre s'il n'est pas initié. C'est ce que je remarque au quotidien dans diverses situations passées auprès des *höömijčid*, en Mongolie comme à l'étranger en tournée avec eux. Le bruit continu d'une machine fort éloignée, celui d'un moteur, tout comme la différence entre le son du vent et l'écoulement de l'eau des vallées mongoles et européennes retient régulièrement leur attention. Ce sont là des sons hautement significatifs, pour des pasteurs guettant l'arrivée d'un visiteur comme pour des citadins habitués aux bruits urbains. C'est aussi ce que remarquent V. Süzükei et C. Pegg confrontées à des situations similaires (2010, communications personnelles). Nous allons voir que percevoir le son de l'eau à l'image d'« une corde aux notes multiples » est une réalité dans l'apprentissage du chant diphonique mongol. Au cours de son initiation et pendant le reste de sa vie, le *höömijč* entretient un rapport spécifique avec la nature qui l'entoure. C'est elle qui lui a donné le don de chanter et il s'est servi d'elle ensuite pour apprendre à chanter.

Plus tard, le chanteur y revient pour la remercier et louer ses mérites, en retour de cet apprentissage « naturel ». Il y puise éventuellement son inspiration. La pratique et les légendes cohabitent et les chanteurs vont de l'une à l'autre. Le *höömij* est un bel exemple de tradition vivace, dans laquelle le passé légendaire n'est pas révolu. Ce passé existe dans le présent des musiciens. Cela s'observe à travers ce rapport à la nature dans leurs actes, participant à maintenir une mémoire collective locale. Pour expliquer davantage le lien entre la nature et l'homme, je dois passer par le relevé d'observations de terrain, tout en gardant à l'esprit ces légendes rapportées sur l'origine du *höömij*.

3.1 Du mythe à l'action

Le *höömijč* Luvsancerengijn Bazarvaan' (1953-) est un ancien élève du maître D. Sunduj. Lors de notre rencontre en été 2004, il se rappelle que son professeur lui conseillait de s'asseoir près d'une rivière, d'écouter le son de l'eau venu des montagnes et d'y entendre le *höömij* qui en sortait. Sunduj lui précisait que ceux qui étaient devenus *höömijčid* avaient imité ce son, ainsi que celui des cascades[84]. Cette information, loin d'être unique, ne fait que confirmer une présence du mythe dans la réalité. Je ne rapporterai pas toutes les anecdotes entendues à ce sujet. En revanche, pour compléter cette première approche, je ferai part de plusieurs relevés de terrain. C'est avec cette observation participante auprès des chanteurs que j'ai pu, au-delà de leurs témoignages, vivre concrètement des situations où le mythe devenait réalité. Mon expérience d'apprentissage rejoint celle de Bazarvaan' et de bien d'autres apprentis *höömijčid*. À plusieurs reprises, j'ai pu observer l'enseignement de Cerendavaa au fil de mes séjours dans le district de Čandman'.

Je me rends pour la première fois en Mongolie en été 2004. Mes contacts, très restreints, se limitent à une liste de noms notés dans un carnet. Parmi ces noms figure celui de Cerendavaa. J'avais entendu dire que c'était un musicien important en Mongolie. Je n'avais pas idée de la région dans laquelle il résidait. N'en étant encore qu'au début de mes recherches, je n'espérais pas le rencontrer dès mon premier séjour. C'est pourtant ce qui est arrivé et cette rencontre a été déterminante dans l'orientation de mes travaux.

Dans la jeep me conduisant de Hovd à Čandman', je suis accompagné d'une douzaine de personnes et d'un chargement des plus éclectiques qui aurait pu tenir dans deux véhicules.

[84] Bazaarvan' a appris le *höömij* avec Sunduj quand il est arrivé à Ulaanbaatar, pour se former et devenir musicien professionnel. Il a d'abord commencé à apprendre seul, dans sa région de l'Övörhangaj en imitant son entourage. Bien qu'il ne soit pas de Čandman', son témoignage m'intéresse car il relate celui de Sunduj à travers son expérience vécue à ses côtés.

Sur une piste de 175 kilomètres, avec une vitesse dont la moyenne est incalculable[85], je me trouve assis à côté de Činbat (1980-), un élève de Cerendavaa. Nous sympathisons en route et il m'invite à séjourner chez lui le temps de mon séjour à Čandman'. C'est lui qui m'introduit à la plupart des pasteurs *höömijčid* autour du village. Le matin du 13 août 2004, sous une pluie fine qui recouvre de gris le paysage de Čandman', nous trouvons un véhicule pour aller rendre visite à Cerendavaa, qui se trouve dans son campement d'été, à une trentaine de kilomètres du village. Nous arrivons dans le campement et trouvons Cerendavaa avec toute sa famille au petit-déjeuner sous la *ger*. On commence par nous servir le thé accompagné de *boorcog* (beignet) et d'*aaruul* (lait caillé déshydraté et séché en morceaux). Après un imposant silence, nous échangeons sur le but de ma visite. J'ai l'audace d'annoncer à Cerendavaa que j'ai déjà commencé à apprendre le *höömij* avec Trân Quang Hai. Il me demande donc de diphoner sur le champ, devant tout le monde. Mon cœur bât plus vite que la musique. Après m'avoir écouté, il se lève, sort en-dehors de la *ger* une bonne demi-heure et revient me dire que ce n'est pas un jour pour parler du *höömij*, car il pleut[86]. Mais le lendemain, il annonce qu'il pourra me dire beaucoup de choses. Dans la foulée, il me propose de devenir mon professeur de *höömij*. C'est ainsi que je passe une dizaine de jours en pension complète chez mon nouveau maître. Il commence son enseignement en me montrant des lieux importants pour les *höömijčid*, comme le mont Žargalant Altaï (Altaï heureux), sur lequel coulent des cascades et une rivière. Nous arrivons devant un petit torrent au pied du versant est du mont. À côté se trouve un *ovoo* (cairn) sur lequel Cerendavaa brûle un petit monticule d'*arc* (genévrier en poudre)[87] et fait une prière. Non loin de là, une pierre sur laquelle est gravé en cyrillique « *Delhijd hosgüj egšiglen – Höömij ene usnaas ehleltej* », informe les visiteurs que d'une « Mélodie unique au monde, le *höömij* est originaire de cette rivière. »

[85] Rouler sur une distance de 175 km dans l'Altaï nécessite environ 6 h de route, quand le trajet se déroule bien. Demander l'heure à laquelle on arrive est inutile car il est souvent impossible de le prévoir, à cause des aléas de la piste et de la vie. Il est d'ailleurs impoli de demander cela directement au chauffeur, qui, par superstition, fera mine de ne pas entendre, afin de se protéger d'un événement qui ne serait pas souhaitable.

[86] En Mongolie un événement survenant un jour de pluie est signe d'un bon présage. Aussi, pour les générations actuelles des 40-90 ans, la conception du temps est encore fortement ancrée dans la pensée nomade et astrologique avec la division du temps dans un cycle de 12 animaux et des 5 éléments qui est présent à tous les niveaux de la vie quotidienne. Comme le précise L. Merli, « L'individu navigue dans les mailles de ce filet complexe, sorte de carcan dans lequel il doit négocier au mieux ses actions dans le temps et ses relations avec les autres, porteurs d'autres attributs » (2010, p. 134) . L'argument de Cerendavaa concernant la pluie était sa réponse, mais le calendrier interne y était sans doute pour quelque chose. J'ai remarqué par la suite qu'il valait mieux ne pas arriver à n'importe quel moment dans la journée pour effectuer un entretien avec des gens de cette génération.

[87] Concernant la fumigation de genévrier, M.-D. Even explique qu'il ne s'agit pas d'« une offrande aux esprits, mais un moyen de purification des choses ou des êtres les rendant aptes à un contact avec la surnature (1988-1989, p. 377).

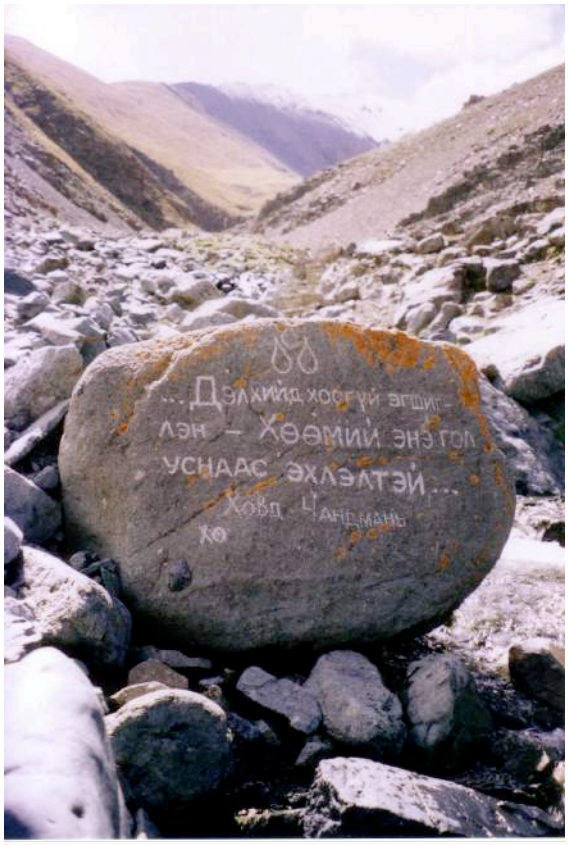


Illustration 12. La « pierre » du *höömij*, face au mont Žargalant Altaï, Čandman', été 2010, J. Curtet.

Je n'ai pas encore conscience à ce moment de l'importance de cette pierre dans la conception patrimoniale des lieux pour les habitants de Čandman'. Je reviendrai sur ce point dans la troisième partie. Cerendavaa m'explique qu'en ces lieux l'écho est porteur. Une *ger* située plus bas dans la vallée peu entendre un chanteur de *höömij* dans la montagne. Nous sommes venus ici pour une prise de son particulière. Cerendavaa diphone, improvisant en s'inspirant des sons de l'eau qui coule. Il m'explique que l'origine du *höömij* est là. C'est une manière pour lui face au chercheur de mettre en scène le mythe. Malgré cette supposition qui m'avait traversé l'esprit, je me suis rendu compte que l'acte de diphoner au bord de l'eau était répandu chez les Mongols et les Touvas. Cela participe à la fois de l'actualisation du mythe mais aussi de l'apprentissage. Quelques jours plus tard, nous montons sur le flanc nord de la montagne pour atteindre deux cascades, situées entre 2500 et 3000 mètres d'altitude, qui selon les pasteurs de la région, représentent l'un des lieux de naissance du chant diphonique. Cerendavaa s'installe près de la deuxième cascade (la plus haute), diphone une improvisation, puis m'invite à m'asseoir à sa place et me demande de faire de même. Le bruit de l'eau est si fort qu'il est difficile de s'entendre. Cela me pousse intuitivement à chanter plus fort. Tout en

recherchant de la puissance dans ma voix, je cherche aussi un timbre idéal pour mieux m'entendre et approcher au mieux le chant de l'eau. Par la suite, Cerendavaa et moi sommes retournés régulièrement sur ces lieux, comme un pèlerinage. À chaque fois que nous arrivons au pied du mont Žargalant, Cerendavaa répète le même petit rituel, commun à la plupart des mongols lorsque l'on revient sur l'un des lieux de son pays natal. L'*ovoo* placé à l'entrée du chemin menant à la pierre et au bord de l'eau marque le lieu de culte. Cerendavaa se prosterne puis brûle du genévrier. Il continue d'adresser une prière en direction du mont, tout en respirant la fumée qui s'échappe doucement du monticule de poudre verte. Ensuite il s'approche de l'eau, se nettoie les mains et le visage et boit quelques gorgées à la main, toujours assit en direction du mont. Il observe les alentours, écoute le silence de la montagne puis entonne un *höömij*.

En 2009, lors de l'un de ces « retour à la source » pourrait-on dire, c'est avec son dernier fils Hasha-Erdene que nous retrouvons la cascade. Ce dernier la découvre pour la première fois et Cerendavaa ne manque pas de lui faire une leçon de *höömij* sur place pour l'occasion. Après lui avoir conseillé de diphoner au pied de la cascade, il explique que les apprentis *höömijčid* qui boivent de son eau deviendront de bons chanteurs et auront une vie prospère.

Illustration 13. Cerendavaa et la cascade du mont Žargalant Altaï, été 2004, J. Curtet.

À Čandman', le visiteur se rendra vite compte que la population tient un discours commun autour de l'idée que le milieu naturel spécifique à cette région explique l'existence

de la variété des pratiques musicales rencontrées, avec les chants courts et longs, les sifflements *isgeree*, le luth *tovšuur*, les vièles *morin huur* et *ekel*, la guimbarde *aman huur*, la flûte *limbe*, la cithare *jatga* et surtout le *höömij*. En renvoyant à l'exception naturelle qui les entoure, les habitants ont fait du *höömij* une fierté locale. En effet, dans la province de Hovd et dans l'ouest du pays, nous l'avons déjà vu, Čandman' est le seul district à être pris entre trois grands lacs et une montagne, dans une plaine aux nombreux ruisseaux bordés de bouleaux et à la faune et la flore variées. Cet atout rend la cueillette et la chasse riches et propose un large choix d'emplacements pour les pâtures. Cet ensemble d'une richesse incomparable aux yeux de ses habitants a donc été propice à la naissance du chant diphonique. Les mères de famille répètent volontiers que les enfants de Čandman' ont un don dès la naissance pour le *höömij*. Ils auront plus de facilité que tout autre pour l'apprendre. En Mongolie, l'attachement au pays natal en lien avec le chant et les pratiques qui y sont associés est un phénomène présent partout dans le pays, comme le montre les travaux de Legrain à partir de l'exemple darhad (2011). Mais ayant côtoyé les *höömijčid* de près depuis 2003, j'ai pu observer à plusieurs reprises que ce sentiment ne se limitait pas seulement au pays natal. Il s'agit là d'un rapport à la nature plus générale, variable selon les lieux et la sensibilité de chacun.

En été 2009, à l'occasion d'une tournée que j'avais organisée pour l'ensemble Dörvön Berkh (Quatre difficultés), nous nous arrêtons dix jours à Fribourg en Allemagne pour donner une série de stages et de concerts. Sengedorž, le doyen de la troupe, était déjà venu jouer dans cette ville quelques années auparavant. À cette occasion, il avait pu se promener sur la colline dominant Fribourg et diphoner et louer la nature et la ville qui lui avaient apporté chance et bien être pendant son séjour. C'est ainsi qu'il souhaite retourner sur ce lieu pour nous en faire partager l'énergie. Nous montons au sommet de la colline sur laquelle se trouve un point panoramique élevé d'une vingtaine de mètres. D'en haut, on peut apprécier une vue imprenable sur la ville et la campagne proche de la Forêt-Noire qui la borde. Le vent fort siffle presque. Sengedorž se place au sommet, les bras embrassant le vent et le paysage, contemple les alentours et se met à diphoner face au vent. Puis il sort sa flûte *cuur* et la joue dans la même situation. Il passe un long moment ainsi, en s'arrêtant parfois écouter l'écho ou la réponse de la nature à ses sonorités jouées en offrande. Cette sensibilité de Sengedorž avec un lieu qui a marqué un moment de sa vie se retrouve aussi chez lui en Mongolie. Dans sa jeunesse, il avait l'habitude d'aller se baigner et diphoner dans la Bujant gol (rivière bienfaitrice) sur le lieu dit de Šuutyn tohoi, situé au pied d'une grande roche, au nord de la ville de Hovd. Sengedorž se plaît à revenir régulièrement sur ce lieu pour en entretenir le

souvenir et continuer à diphoner pour la rivière. Dans le répertoire du chant diphonique, la mélodie du chant court (*bogino duu*) « Bujant gol » est particulièrement appréciée et constitue l'un des premiers airs que l'on apprend. Sengedorž me l'a diphonée un jour, assis sur une roche de la Bujant.

Exemple audio 3. *Bujant gol* (La rivière bienfaitrice), technique *Altajn šingen höömij* par N. Sengedorž ; enregistrement de terrain, Šuutyn tohoi, province de Hovd, août 2009 ; durée : 1'59.

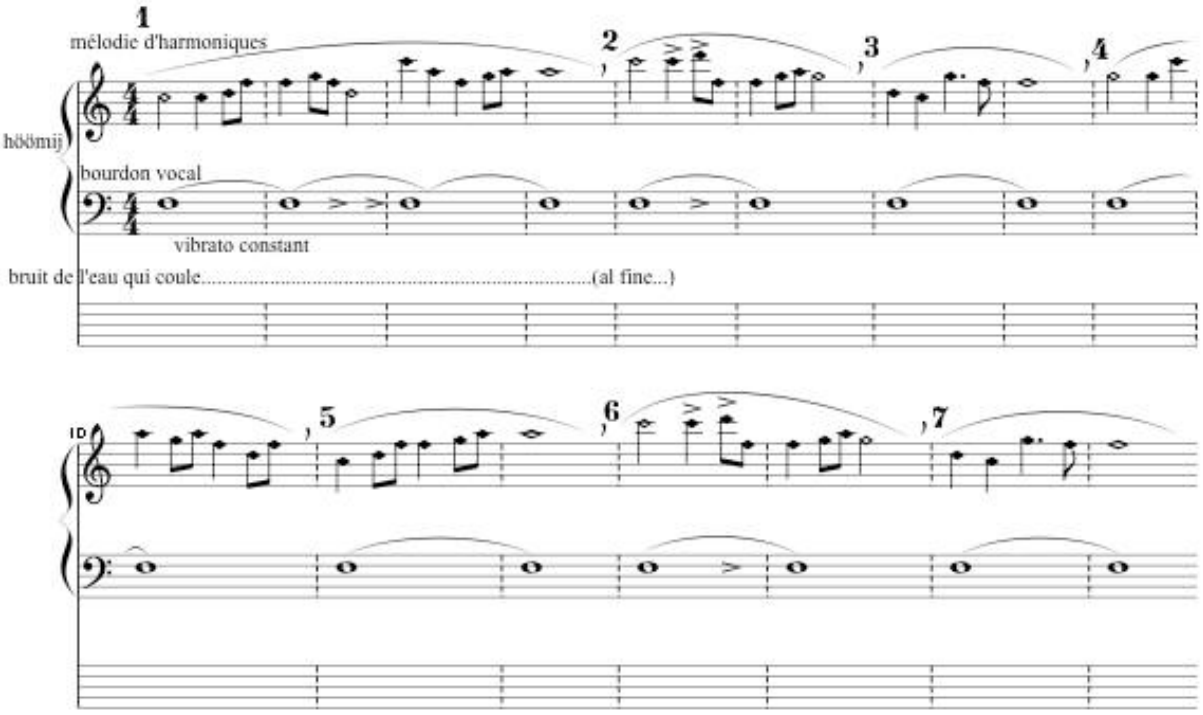


Illustration 14. Mélodie mesurée de *Bujant gol*, technique *Altajn šingen höömij* par N. Sengedorž ; transcription réalisée à partir de l'exemple audio 3, de 0' à 0'56.

Cette mélodie est issue du répertoire des chants composés (*zohiolyn duu*). Son auteur Baldan l'a écrite pendant la période soviétique. Influencé par la composition occidentale, cette musique est mesurée. Les souffles 2-3 et 6-7 sont des mesures identiques. Dans la technique *Altajn šingen höömij* (*höömij* liquide de l'Altaï), la pointe de la langue est placée contre la partie osseuse du palais. Le bourdon de Sengedorž est fortement marqué d'un vibrato. Il est parfois appuyé et varie légèrement (marqué par des accents sur la transcription) pour faciliter la technique de modulation de la langue et atteindre certains harmoniques. Je montrerai au chapitre 5 que ce vibrato vient du modèle du *bel canto*, initié par D. Sunduj.

Lorsque nous partons ensemble pour mes recherches sur le terrain dans l'Altaï, il arrive de nous arrêter en route près des rivières ou des torrents, lorsque leur son lui paraît intéressant. Sengedorž ne s'arrête pas auprès de n'importe quel endroit. Il reconnaît un lieu propice pour diphoner à la sonorité provoquée par l'écoulement de l'eau. C'est ainsi que sur la piste caillouteuse qui monte entre la vallée de Manhan et Mönhhajrhan au sud de la province de Hovd, nous nous reposons près d'un torrent à la sonorité assourdissante pour l'oreille occidentale. Les bouillonnements et rebondissements de l'eau dans les crevasses de son lit amènent Sengedorž a diphoner dans le style *harhiraa* (chant diphonique profond). Après ce moment d'intimité entre le chanteur et le torrent, Sengedorž m'ordonne de me tenir à sa place et de diphoner aussi. Il m'explique que ce genre de sonorité est rare et qu'il faut en profiter lorsqu'on a la chance de le rencontrer sur sa route. Il ajoute que pour devenir un bon *höömijč*, il faut pratiquer sans cesse et s'entraîner particulièrement dans un lieu comme celui-ci. Que l'on soit proche du pays natal ou éloigné, le contexte de l'événement fait du lieu un élément marquant dans la vie du chanteur de *höömij*. Mais l'accès à ces lieux d'altitude dans l'Altaï est éloigné des lieux de vie. Il faut avoir une monture (cheval ou voiture) pour s'y rendre. La plupart des jeunes apprentis *höömijčid* de Čandman' n'ont pas l'occasion de s'y rendre. Contraints de suivre l'école au village, ils ne peuvent pas partir longtemps aux alentours en promenade. Les enfants se contentent donc souvent des petits ruisseaux qui traversent les abords du village entre les bouleaux. Seuls quelques privilégiés ont eu la chance d'aller voir et écouter la cascade dans la montagne. Cette expédition demande une journée complète de disponibilité, un véhicule et de l'essence. Cerendavaa par exemple, en tant que représentant de la tradition *höömij* au village, va régulièrement à la cascade, car il connaît le lieu, possède une jeep et se doit d'entretenir la tradition. Malgré sa position privilégiée, son dernier fils n'est allé pour la première fois sur ce lieu qu'à l'âge de 15 ans, en été 2009, alors que nous tournions le film *Maîtres de chant diphonique* (Castell 2010), pour lequel un budget était prévu pour le transport. Sans cela, les frais d'essence sont restreints aux besoins les plus essentiels, comme la nomadisation, aller dans un district voisin ou jusqu'à Hovd pour vendre de la laine, de la viande et parfois du bétail. Cela étant, certains enfants ont la chance de pouvoir garder les troupeaux durant le temps extrascolaire (pour ceux qui vont à l'école), le week-end et pendant les vacances. Par la même occasion ils peuvent explorer des zones nouvelles, en fonction des déplacements des animaux. Certains pâturages s'étendent jusqu'aux flancs du mont Žargalant Altaï et il devient facile de profiter de l'occasion pour accéder au petit torrent qui y coule. La cascade quant à elle demande de contourner la montagne et nécessitera de fait un véhicule à moteur et beaucoup plus de temps libre pour les

villageois. Mais cet endroit reste accessible à tout moment aux pasteurs qui résident sur place. Nous avons vu à quel point le lien à l'environnement naturel était important dans l'apprentissage du *höömij* à Čandman'. Ce lien à la nature nécessite cependant une reconfiguration lorsque cet apprentissage se retrouve dans le contexte urbain. Dans les villes de province cela se ressent peu car les lieux naturels sont proches et faciles d'accès. Mais à Ulaanbaatar, le problème se pose autrement.

Odsüren, qui enseigne le chant diphonique à l'université, transmet la notion d'utilisation de la nature dans l'apprentissage en classe. Le problème de trouver l'eau d'une rivière ou d'accéder à celle d'une cascade, ainsi que de travailler avec le souffle du vent se pose, puisque la taille et la densité de la ville diminuent les possibilités d'accès à ces milieux. Pour parer à ce manque dans son mode de transmission institutionnel, il organise en moyenne une à deux fois pas an une sortie scolaire, avec un groupe d'élèves. Cela peut être soit au sud de la ville, sur les versants nord du mont Bogd Han, soit au nord, sur les premières collines situées à la sortie des derniers quartiers de yourtes, mais aussi non loin de sa résidence secondaire. Ainsi les élèves peuvent avoir dans leur cursus un échantillon de nature et un exemple technique expliqué sur le terrain. Comme avec Cerendavaa, la visite d'un lieu naturel reste rare dans le temps de l'apprentissage. Si en milieu rural le contact avec la nature est laissé à la garde des troupeaux, les élèves de la ville quant à eux n'ont pas l'occasion de se confronter seul à la nature dans une activité aussi régulière. Dans ces lieux en hauteur surplombant la ville, les élèves travaillent le plus souvent contre le vent pour exercer leur puissance physique pendant la phonation, ou avec l'espace pour mesurer la portée de leur voix. Je n'ai pas rencontré d'occasions où Odsüren emmenait ses classes au bord de la rivière. Il aurait pu le faire, car la Tuul coule au sud d'Ulaanbaatar, mais cette rivière ne fait pas de bruit. En classe Odsüren se contente de mentionner l'origine légendaire et aquatique du *höömij*. Au-delà de l'apprentissage, je remarque que les *höömijčid* entretiennent un rapport spécifique avec la nature quel que soit leur environnement et ce, tout au long de leur vie. Après ces observations de terrain, passons à une expérience et à une analyse plus concrètes.

3.2 De l'intuition à l'analyse

L'imitation animale ou des sons de la nature (l'eau et le vent) apparaît comme le laboratoire de confection du chant diphonique. C'est une évidence dans une société qui place la nature (*bajgal'*) au centre de ses préoccupations. En imitant des éléments comme l'eau ou

le vent, les *höömijčid* développent dans ce contexte une pratique, proche d'une forme d'improvisation, qui peut être influencée par deux modèles : les aléas de la nature dus au climat et leur référence culturelle à ces éléments. Selon le milieu dans lequel vit le chanteur imitateur, celui-ci à une certaine habitude d'entendre les sons de la nature qui l'entoure. Il a en quelque sorte une référence mentale de ses sonorités qui changent selon les variations du temps. Par exemple, le bruit de la rivière ne sera pas le même en été, quand l'eau coulera à flots, qu'en hiver, où l'eau sera glacée. Le vent ne soufflera pas de la même manière selon les saisons et d'une année à l'autre les saisons ne seront pas non plus exactement identiques. De même, parce que dans les lieux de vie des chanteurs les lacs, les rivières et cascades, les montagnes et le son du vent ne se ressemblent pas toujours, la représentation qu'ils s'en font varie d'un individu à l'autre. Les raisons qui me poussent à aller explorer les liens entre l'imitation de l'eau et les chanteurs de *höömij* viennent de l'envie de prolonger une recherche encore rare sur ce sujet.

Alain Desjacques tente l'expérience d'analyser le processus d'imitation dans la musique mongole. Il le théorise d'abord en montrant que dans le contexte mongol l'imitation sonore peut être de quatre sortes, à travers lesquelles des combinaisons sont possibles : celle d'un son naturel, animal ou humain ; celle d'une observation d'un mouvement du comportement humain ou animal ; celle de l'observation d'une forme, du relief ou d'un lieu ; et enfin celle de l'observation d'un trait psychologique humain ou animal (1990, p. 105). Pour lui, « c'est sans doute sous cet aspect du rapport entre musique et environnement naturel et animal qu'il est possible de penser l'originalité des émissions vocales diphoniques des Mongols (*ibid*., p. 106). » Dans le cadre de sa thèse de doctorat, il prolonge cette réflexion à travers l'analyse spectrale comparée de techniques diphoniques et de cris d'animaux. Dans l'une des versions de la légende de la rivière Ijven mentionnée plus haut, nous avons vu que Badraa a émit l'hypothèse que celle-ci ait pu s'appeler Har Irtiš, la « rivière du cerf » (1992, p. 15). C'est la question de la relation entre le cerf et l'eau qui amène A. Desjacques à rapprocher des analyses spectrales de l'émission *harhiraa* avec le brame du cerf, le point commun étant l'émission d'un son grave. À cet égard, le travail de Laurent Legrain s'avère complémentaire. Dans un autre contexte, il met en avant l'un des critères d'appréciation du chant Darhad. La puissance vocale dans laquelle avoir une belle voix est souvent liée à une voix forte et à une bonne gestion du souffle. Legrain explique que cette force de la voix peut être comparée au brame du cerf ou de l'élan. Il montre à travers ce rapprochement un lien évident entre musique et chamanisme, le tout permettant de saisir l'expérience d'écoute et la représentation des espaces à travers le chant (2009a, p. 98). L. Legrain cite Roberte Hamayon

qui montre que l'imitation animale participe d'un « parti chamanique général » (Hamayon 1990, p. 172 citée par Legrain, *ibid*.). Le cervidé occupe une place particulière dans la conception chamanique puisque le chamane peut se transformer notamment en cerf ou en élan (*ibid*., p. 145). La voix grave recherchée dans l'épopée, dont nous verrons le rôle et le lien éventuels avec le chant diphonique bientôt, est selon L. Legrain « toujours considéré comme la tessiture par excellence de l'imitation animale, et par conséquent comme le véhicule préférentiel emprunté pour émouvoir les esprits qui les gouvernent » (2009a, p. 98-99). Desjacques continue sa comparaison avec le cri de la grue. Le nom mongol de cet oiseau porte le même nom que le style diphonique *harhiraa* (chant diphonique profond)[88]. Le son émis par la grue est aigu, contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer en entendant du *harhiraa*. Mais les trois émissions du cerf, de la grue et du *harhiraa* ont en commun des « émissions rauques et longues », la présence de stries espacées sur les spectrogrammes, montrant des émissions similaires dans le registre grave (*ibid*., p. 16-25 et 97 ; 2003). En dehors de ce constat l'expérience ne va pas plus loin avec les animaux. Mais A. Desjacques émet une autre hypothèse intéressante : « [sans] doute le son continu de l'eau et du grondement de l'eau pourrait donner une image métaphorique pour le *höömij*. Mais il faudrait une écoute plus attentive pour comparer le son cristallin de l'eau et le sifflement laryngal » (1992, p. 16 ; 2003). Curieusement, il n'a pas approfondi cette idée. Ce n'est qu'avec le travail de Theodore Levin que je retrouve un affluent à sa pensée, une quinzaine d'années plus tard et qui va me permettre de poursuivre ce projet.

T. Levin propose une lecture anthropologique de situations où il filme des musiciens d'Asie centrale imitant la nature en musique (2006, DVD). La plage 3 de son DVD montre le *höömijč* touva Tolya Kuular diphonant pour imiter la rivière Hündergei, qualifiée aussi de « rivière chantante » par la population locale. Avant de chanter auprès d'une autre rivière, la Šemi, Levin constate que le chanteur cherche à plusieurs reprises une hauteur idéale de bourdon vocal. Il emploie la technique *borbangnadyr* (roulant) et après une longue tenue introduit des articulations rythmiques momentanées. Mark van Tongeren explique à ce sujet que *borbangnadyr* est employé par les Touva spécifiquement pour imiter le clapotis de l'eau dans un ruisseau (2004, p. 66). T. Levin décrit un rythme dans lequel les harmoniques tournoient et s'entrelacent dans le rythme créé par les flots. Tolya Kuular explique au

[88] Ž. Badraa suppose que *harhiraa* désigne une catégorie particulière de grue, en rapprochant le cris de cet oiseau migrateur de la technique vocale (1986, p. 18, cité par Desjacques 1992, p. 19). Mais A. Desjacques précise que le terme le plus courant pour cet animal est *togruu* ou *togoruu* (1992, p. 19 et Legrand & Legrand-Karkucinska 2007, p. 366). Malgré cela, il propose de traduire *harhiraa* par « *höömij* grue » (*ibid*.). Pour m'éloigner de cette ambiguïté, je préfère utiliser le terme de « *höömij* profond », plus proche de la manière dont les *höömijčid* et musiciens mongols décrivent actuellement ce timbre de *buduun hooloj* (grosse voix).

chercheur que cette pratique est ancienne et que c'est le courant de la rivière qui indique au chanteur comment chanter (*ibid*., p. 26-27). Pour lui, la rivière est vivante et le *höömij* vient imiter son chant. Chanter ainsi est à la fois un plaisir personnel et une offrande aux esprits de la rivière (*ibid*., p. 27-28). La réponse de Kuular se suffisant à elle-même, Levin ne développe pas plus cet aspect du chant diphonique avec l'eau, mais il théorise dans une perspective globale ce que peut être l'imitation de la nature pour les musiciens du contexte turco-mongol. Cette recherche ne va pas sans compléter le travail de Desjacques sur son terrain.

D'abord Theodore Levin montre que l'imitation peut être liée au pouvoir de la représentation, en rappelant dans une perspective évolutionniste comment à travers les âges l'homme reproduit par imitation à l'écoute de son entourage. C'est le facteur le plus naturel qui fait évoluer la vie (*ibid*. p. 73-78). L'imitation peut être aussi ludique lorsque les musiciens imitent les cris d'animaux par exemple. On peut aussi imiter son paysage spirituel par le son. C'est ce que les chanteurs de *höömij* Touva font à travers leur *harhiraa* de steppe ou de montagne, mais aussi ce que l'on retrouve dans la conception de la flûte *cuur* selon le mongol urianhaj Gombožav (*ibid*. p. 88-99).

L'imitation sonore peut être aussi un moyen narratif. Levin établit à ce sujet un lien entre les compositeurs de musique à programme tels que Berlioz et Moussorgski et la pratique Kazakhe et Kirghize des jeux de luths et des épopées (*ibid*., p. 99-114). Le jeu du luth *dombra* kazakhe est un bon exemple qui transfigure à la fois les mouvements des animaux mais aussi les émotions de l'homme. Selon Levin, lorsqu'un musicien traditionnel issu d'une culture pastorale joue, il évoque à travers son jeu, au-delà de la simple imitation de l'animal, toute la mythologie qui réside derrière (*ibid*., p. 110). Vient ensuite l'imitation de l'imitation. C'est lorsque par exemple avec un instrument, on imite la voix humaine (*ibid*. p. 115-117). Enfin, l'imitation est perçue comme mémoire collective. Pour illustrer son propos, Levin raconte qu'en allant à Cengel en Mongolie, il espérait trouver cette fameuse rivière Eev. S'il ne l'a pas trouvée, en entendant dans cet endroit plusieurs versions vocales et instrumentales évoquant l'Eev, il a compris que l'existence physique et géographique de cette rivière n'était pas le plus important. Selon lui, ce qui importe le plus est comment la rivière Eev reste vivante et présente dans les mentalités à travers ses évocations musicales. C'est ce qui donne la force à ce mythe pour les ethnies mongoles et touvas (*ibid*., p. 117-124). Si A. Desjacques affirme que les musiques produites pour faire honneur aux esprits, demander leur aide, éviter leur courroux ou obtenir leur clémence sont une forme d'actualisation du mythe (2003a, p. 199), imiter les sonorités de la nature dans un contexte pastoral en est une autre tout aussi

semblable. Dans le processus qui unit la nature à l'homme l'acte musical fondateur part avant tout de l'imitation, mais dans le cas du *höömij*, T. Levin propose de percevoir cela comme une stylisation, dans la mesure où les chanteurs font entendre davantage des modulations rythmiques et timbriques plus qu'une imitation précise de la source sonore (2006, p. 149). Je me demande alors quels sont les moyens techniques du *höömijč* pour imiter ou styliser, se laissant influencer à sa guise par les méandres sonores de l'eau dans son mouvement perpétuel. Y a-t-il un code commun aux chanteurs ? Est ce que les codes de l'interprétation d'une imitation vocale de l'eau ou d'une pièce composée évoquant le caractère mouvant aquatique en chant diphonique sont les mêmes d'une région, d'une ethnie et d'une génération à une autre en Mongolie ? Les chanteurs donnent-ils à entendre une variété d'expérimentations sonores ou bien une forme culturellement établie ? Le langage musical employé est-il cadré ? Le choix de la hauteur du bourdon et par conséquent de l'échelle du chanteur est-il innocent ? Est ce que la rivière donnerait un modèle musical de référence avant l'imitation ? Cela serait envisageable puisque c'est bien d'imitation dont il s'agit. Mais comment répondre à cette question ? En poursuivant le projet d'Alain Desjacques, je me suis donc servi de l'idée de Theodore Levin, en proposant d'ajouter une dimension analytique.

3.3 Protocole de l'expérience[89]

Sur le terrain, après avoir observé à plusieurs reprises les chanteurs entretenir un rapport privilégié avec la nature et parfois diphoner près de l'eau, l'idée d'une expérience m'est venue. Je leur ai demandé de les suivre dans ces moments intimes, afin de les enregistrer en situation. Les musiciens ne seraient peut-être pas allés spontanément sur place le jour de ma demande. Malgré ces instants provoqués pour ma recherche, j'ai pu enregistrer ces chanteurs imitant des sonorités aquatiques. Pourquoi choisir l'élément eau plutôt que le vent ou les chants d'oiseaux qui sont aussi à l'origine du chant diphonique ? La dimension mélodique du souffle du vent est facile à entendre et semble évidente lorsque ce dernier est reproduit par la technique du *höömij*. Par ailleurs, en terme technique, enregistrer le vent n'est pas chose facile. Je n'avais pas l'équipement nécessaire à une bonne prise de son au moment de l'expérience. Pour les chants d'oiseaux, la dimension mélodique est aussi évidente à l'oreille, bien que la question du choix de la hauteur du bourdon et du timbre reste posée. Si les chanteurs mentionnent les oiseaux comme un modèle d'origine, les légendes de la création

[89] Les prises de son et les explications afférents de cette expérience ont été filmées en été 2009 par Jean-François Castell. Elles apparaissent dans une séquence de son film *Maîtres de chant diphonique* (2010).

ne font pourtant pas référence aux oiseaux. L'eau reste l'élément le plus insaisissable et c'est aussi le premier élément observé entrant en jeu dans l'apprentissage. Ainsi, en cherchant à savoir s'il existe un lien musical explicable entre l'imitation intentionnelle du chanteur et l'écoulement de l'eau, je propose de regarder si l'analyse musicale et spectrale des sons de l'eau et des interventions des chanteurs diphonique en écho à ses sonorités peuvent révéler quelque chose entre les deux parties. J'ai pu effectuer cette expérience avec plusieurs chanteurs, mais je ne montrerai ici que trois exemples qui me semblent suffisamment pertinents pour mettre en avant mes résultats.

Bien que les chanteurs ne l'expliquent pas, les notions de rythme et de hauteur paraissent beaucoup plus abstraites pour imiter un élément de la nature que lorsqu'il s'agit d'imiter le cri d'un animal. Le bruit du vent qui siffle peut donner une ou des hauteurs précises à celui qui l'imite, mais il est moins probable de discerner une mélodie ou un rythme distinct. Le bruit de l'eau peut en revanche donner un rythme précis selon son clapotis, son bouillonnement, son jaillissement à travers la roche et les pierres, sa manière de serpenter et de s'écouler dans son lit. Les hauteurs sont plus subtiles à distinguer, mais elles existent et peuvent varier selon la taille de la cascade, du torrent ou de la rivière ainsi que de la profondeur de l'eau. Il suffit d'écouter lorsque la situation s'y prête pour s'en rendre compte. Le lecteur pourra en faire l'expérience à l'occasion d'une promenade ou en écoutant à présent un extrait enregistré au bord de rivière Hüh salyn gol, pris au pied du mont Žargalant Altaï.

Illustration 15. Détail de la rivière Hüh salyn gol, 2/09/2010, J. Curtet.

🎧 Exemple audio 4. Les flots de la Hüh salyn gol, enregistrement de terrain, mont Žargalant Altaï, Čandman', province de Hovd, août 2009 ; durée : 0'58.

Des choses paraissent évidentes à mes oreilles. Bien que l'écoute puisse être relative d'un individu à l'autre et d'une culture à l'autre, le son continu de l'eau peut devenir par analogie le bourdon vocal et les clapotis de l'eau deviennent des harmoniques du chant diphonique. Pour une oreille mongole, il semble établi que toute la complexité de ces sons aléatoires pouvant venir d'une cascade, d'une rivière, d'un ruisseau, est stylisée par l'acte de *höömijlöh*. Rappelons que les peuples turco-mongols perçoivent le chant diphonique comme un tout et non comme des lignes séparées. La vitesse d'écoulement de l'eau ne permet pas de distinguer précisément des hauteurs, à moins d'avoir l'oreille avertie. Le compositeur Jacques Curtet, aussi mon père, m'a suggéré d'utiliser un outil cher à la composition électroacoustique, permettant de ralentir le son pour obtenir des « macro sons » et obtenir un objet sonore et une écoute radicalement différents de l'échantillon enregistré de départ. L'une de ses compositions, *Crepitaculum 1* (créée en 2000), se fonde sur ce procédé d'étirement extrême du son dont l'unique échantillon de base à la composition est celui d'une crécelle. Ce son ralenti donne l'impression étonnante d'entendre des instruments à cordes frottées. Au moment de l'élaboration de cette composition, l'expérimentation avec les sons d'une fontaine avait été faite. Là aussi le son ralenti de l'eau résonne comme le jeu d'un violoncelle. Je recours donc à l'expérimentation et à l'analyse microscopique du son pour écouter mon enregistrement de rivière mongole de plus près. Le logiciel employé pour les analyses spectrales, Audioscultp, permet une lecture ralentie du son et donne la possibilité d'entendre des détails que l'oreille n'aurait su percevoir avec une écoute naturelle. Malheureusement ce logiciel ne me permet pas d'enregistrer le son à la manière de mes écoutes « à la loupe », en ralentissant la vitesse de défilement. C'est en utilisant un autre logiciel, ProTools, que j'ai pu obtenir un résultat satisfaisant pour présenter cette idée. Elle ressemblera à un exercice des plus basiques pour les musiciens électroacousticiens. L'une des fonctions de ce logiciel d'enregistrement et de traitement du son permet de modifier à sa guise la vitesse de lecture tout en conservant la hauteur initiale de l'enregistrement (ce que permet aussi Audiosculpt). En prenant les 10 premières secondes de mon échantillon, ralenti 16 fois, celui-ci passe d'une durée de 10 secondes à environ 44 minutes. Je ne garde ici que les 2 premières minutes de ce résultat, dont l'extrait donne l'effet d'une musique contemporaine pour violoncelle solo, dissonante, expérimentale et continue, sans aucune interruption du son. J'invite maintenant le lecteur à

écouter les méandres de la rivière Hüh salyn gol dans les moindres détails en suivant le sonagramme :

Exemple audio 5. Son ralenti des flots de la Hüh salyn gol, 7/12/2012 ; durée : 2 mn.

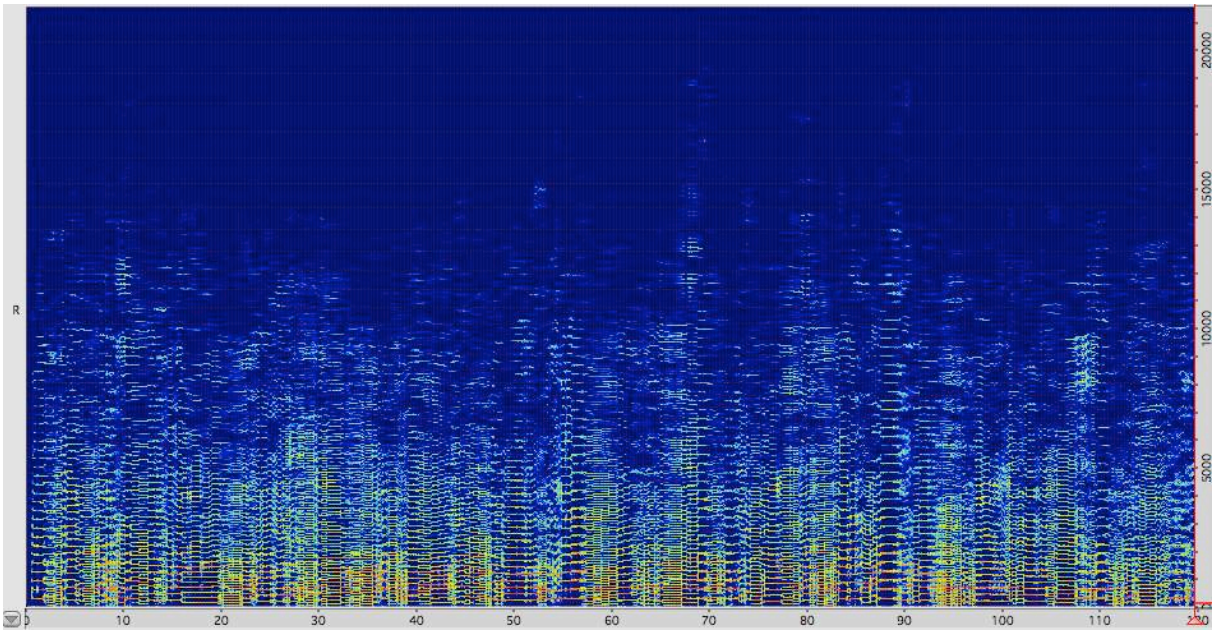


Illustration 16. Sonagramme du son ralenti des flots de la Hüh salyn gol, extrait de 0 à 1’20, réalisé à partir de l’exemple audio 5.[90]

Cette écoute des sons aquatiques fluides, vifs et continus au « microscope » fait apparaître des hauteurs et des combinaisons sonores nettement perceptibles. S’il m’est difficile de retranscrire le jeu complexe de l’eau sur partition, la représentation spectrale permet de localiser avec précision l’enveloppe du son et ses multiples hauteurs. En acoustique l’eau est considérée comme un bruit blanc, dans lequel toutes les fréquences existent. Sans vouloir jouer sur les mots, il se trouve que ce sont des sons très riches en harmoniques qui surviennent. On peut distinguer parfois des superpositions complexes de sons graves de cordes frottées laissant au-dessus d’eux des sifflantes aigues perçantes simultanées. Dans une enveloppe spectrale allant de 28 à plus de 19000 Hertz les sons aléatoires de l’eau laissent bien entendre momentanément une superposition de sons graves et aigus proches de la structure que nous connaissons du chant diphonique. Mais les chanteurs perçoivent-ils la

[90] Voir le Protocole de lecture des sonagrammes p. 12.

sonorité de l'eau ainsi ? Rien n'est moins sûr. Mais leur imitation diphonique montre une relation évidente.

En observant les *höömijčid* diphoner au bord de l'eau, je remarque plusieurs choses. Premièrement, ils imitent, stylisent ou « improvisent » toujours dans le cadre habituel des échelles pentatoniques anhémitoniques caractéristiques de la musique traditionnelle mongole. Deuxièmement, les chanteurs ne « diphonent » pas n'importe où. Le lieu doit se prêter au jugement esthétique du chanteur, puis être propice à l'exécution de ce type de chant. Par exemple, les *höömijčid* ne diphonent pas dans un endroit sale ou pollué, ni dans un lieu ou l'atmosphère ne serait pas bonne. Celle-ci doit être seine et paisible. Si le lieu s'y prête, le chanteur peut parfois forcer la nature pour trouver le son idéal de l'écoulement de l'eau pour l'accompagner « en diphonie ». C'est le cas de Nergüjn Ganzorig qui modifie intentionnellement l'environnement sonore. À l'écoute d'un endroit de remous, il jette quelques galets dans l'eau afin de trouver un son plus intéressant pour lui. Tolya Kuular en fait de même dans la vidéo filmée par T. Levin (2006, DVD plage 3).

L'expérience menée est à prendre en compte avec les moyens mis à disposition au moment des faits. Les enregistrements auraient dû idéalement êtres fait avec deux couples de micros statiques : l'un placé vers la voix, l'autre vers l'eau, afin de pouvoir séparer la piste du chant de celle de l'eau, pour pouvoir analyser ensuite l'action du chant avec les sonorités de l'eau simultanément. En été 2009, ne disposant pas du budget nécessaire pour répondre à mes attentes, j'ai réalisé les enregistrements avec un seul couple de micros statiques. De fait, j'ai enregistré le chant et l'eau sur une prise stéréo commune et enregistré l'eau seule par la suite, dans la prolongation du chant. Je ne peux donc prétendre présenter une analyse séparée de la voix et de l'eau qui se rapproche de mon intention de départ. Je me suis déplacé sur un lieu habituel au chanteur, ici Cerendavaa, spécialement pour les prises de son. Il aurait été difficile de pouvoir réaliser de tels enregistrements dans un contexte naturel sans demander la permission. Le fait d'obtenir un consentement a ouvert la possibilité de réaliser une prise de son dans les conditions idéales, en prenant le temps de placer les micros et en ayant la possibilité de refaire certaines prises quand le besoin technique s'est présenté. À titre d'exemple, voici une transcription musicale d'une imitation des sons de l'eau. Son analyse permettra de mettre en avant des motifs récurrents dans la stylisation musicale de ce milieu naturel[91].

[91] Contrairement à des situations observées avec le vent en Mongolie comme en Allemagne, je n'ai pas encore eu l'occasion de voir les chanteurs de *höömij* dans un comportement similaire avec l'eau en dehors de la Mongolie.

3.3.1 Expérience : Cerendavaa et la rivière Hüh salyn gol

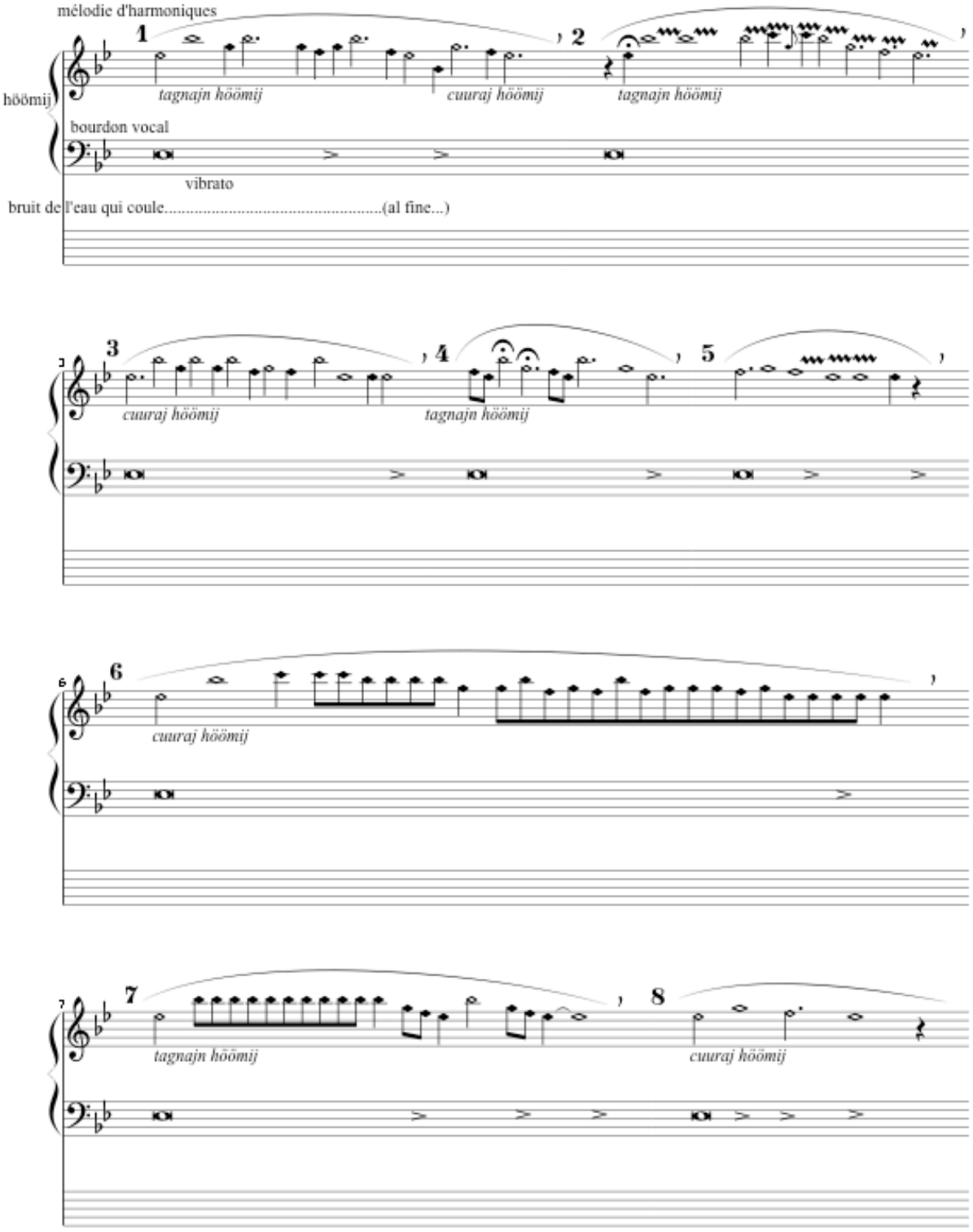


Illustration 17. Imitation *höömij* de la rivière Hüh salyn gol par D. Cerendavaa ; transcription réalisée à partir de l'exemple audio 6.

Selon une suggestion de Raphaël Blanchier, il serait intéressant d'étendre l'expérience à des milieux qui ne leur sont pas familier pour compléter cette théorie.

🎧 Exemple audio 6. Imitation *höömij* du courant de la rivière Hüh salyn gol par D. Cerendavaa ; enregistrement de terrain, flanc est du mont Žargalant Altaï, Čandman', province de Hovd, août 2009 ; durée : 2'35

Cet extrait (issu d'une exécution longue d'une vingtaine de minutes) est diphoné en 8 « souffles ». C'est ainsi que les chanteurs de *höömij* comptent le nombre de phrases musicales qu'ils réalisent. Cerendavaa emploie principalement deux techniques de chant diphonique en alternance : *tagnajn höömij* et *cuuraj höömij* (notées en italique à chaque changement sur la transcription). La première est un chant diphonique dans lequel la pointe de la langue, placée contre le palais, glisse d'avant en arrière pour moduler et avec laquelle Cerendavaa trille certaines notes tenues (souffles 2 et 5). Le bourdon est « en arrière » sur le plan sonore et les harmoniques sont clairement en avant. Dans l'autre technique la pointe de la langue est placée contre les dents de la mâchoire inférieure, modulant principalement avec le centre de la langue. Avec cette position, sans obstruer la cavité buccale, le bourdon est nettement mis en avant et les harmoniques sont moins faciles à percevoir à l'oreille. Ici, Cerendavaa préfère l'employer pour des motifs rythmiques répétitifs, comme celui de blanche-noire (souffle 3) et celui de croches répétées (souffle 6 et 7 en partie). Avec les deux techniques, le bourdon vocal entretien un vibrato parfois saccadé, souvent accentué en fin de souffle (souffle 3 à fin).

La forme de cet extrait semble structurée pour plusieurs raisons. Cerendavaa commence et termine le chant par la même note, mi bémol, qui est aussi celle du bourdon, le ton de base. À chaque phrase mélodique le mouvement général des notes va du mi bémol, monte vers la quinte si bémol et redescend plus ou moins conjointement en passant soit par la, sol, fa (première phrase) soit par sol et fa (le reste du temps). Une progression dans la rythmique est présente et semble bien pensée : les deux première phrases (souffles 1 et 2) sont faites de valeurs longues, ensuite intervient une séquence rythmique quasi régulière (souffle 3), pour revenir sur deux phrases aux valeurs longues laissant la sensation du non mesuré plus forte, comme un temps suspendu (souffles 4 et 5) ; en contraste deux phrases rythmiques accélèrent le mouvement (souffles 6 et 7), pour finir sur une phrase au caractère conclusif faite de valeurs longues, comme pour ralentir et revenir insister sur le ton de départ, mi (souffle 8).

Avec cet exemple j'observe que les trilles sur des notes tenues et les répétitions de croches rappellent une utilisation similaire entendue plus haut dans la version d'*Eeven golyn ursgal* (Le courant de la rivière Eev) de Cerendorž. Ces imitations figurent toutes deux l'impression d'un flot continu. Bien que Cerendavaa (halh de l'ouest) et Cerendorž (hotgojd du nord-ouest) ne viennent pas de la même région et ne soient pas de la même génération, je retrouve un cadre et un modèle de référence en commun. Au regard des expériences réalisées, il apparaît que les chanteurs restent dans le même système pentatonique anhémitonique, caractéristique de la musique traditionnelle mongole. Lorsque l'eau est évoquée, elle peut se retrouver dans ces chants diphoniques de plusieurs manières, par analogie avec ses mouvements plus ou moins étirés, plus ou moins rythmés. Les trilles labiaux ou palataux des techniques de chant diphonique se rapprochent des bouillonnements de l'eau. Les longues tenues sur un harmonique s'apparentent à des moments de ralentissement de l'eau ou encore du son continu de son flot qui émerge de l'ensemble général. À la lumière de cela, j'invite le lecteur à réécouter encore une fois l'exemple audio n°4 de la rivière Hüh salyn gol, pour percevoir autrement peut être sa musicalité naturelle et son lien avec le chant diphonique. Le peu d'exemples examinés ici laisse entrevoir une constante commune. Mais une telle analyse mériterait d'être étendue à d'autres exemples et à d'autres techniques vocales et instrumentales.

Ce préambule pourrait être approfondi par des recherches sur le fonctionnement du cerveau dans le processus d'imitation des sons naturels et son influence sur le chant. Ce recours aux sciences cognitives dépasse largement le cadre de la présente thèse, mais pourrait faire l'objet d'une recherche ultérieure.

Différentes relations entretenues entre le chant diphonique et la nature ont été examinées. Cet ensemble donne un aperçu sur le fonctionnement général du *höömij* qu'il convient d'éclairer avec la dimension sociale de cette musique. Dans un premier temps, je m'intéresserai à des pratiques sacrées ou religieuses prenant forme dans le rituel.

Chapitre 3

Traces et relations

dans les pratiques musicales rituelles

Des idées reçues aux hypothèses

Le chapitre précédent montrait les origines du chant diphonique mongol plongées dans un rapport à la nature entretenu par les *höömijčid* à travers leur mémoire et l'invention des légendes actualisées dans leur pratique. Si le principe de la genèse du *höömij* dans l'imitation des sons de la nature a été approfondi, des hypothèses évoquant une origine dans les pratiques religieuses et le domaine du sacré mongols restent à clarifier. En effet, le monde de la recherche, les musiciens mongols et étrangers mêlent un discours de suppositions et d'*a priori* accompagné d'une pensée souvent influencée par le courant *new age*. Dans le monde, modifier intentionnellement sa voix lors de rituels ou pour des raisons et contextes particuliers est largement répandu (Rouget 1990, Léothaud, Lortat-Jacob, Zemp et al. 1997). Le chant diphonique mongol s'inscrirait-il dans cet ordre ? Les uns avancent que le chant diphonique viendrait du chamanisme, en considérant ceux qui font du *höömij* comme des chamanes (Trân Quang 1995, p. 135 ; reprit par Barraqué[92] 1999, 2000, 2004 ; et le courant *new age*) ; ou en interprétant les cris et sons gutturaux produits par le chamane lors du rituel comme une origine possible du *höömij* (Trân Quang 2003 ; Bouët 2005, Sandagžav 2010) ; d'autres pensent que le chant diphonique viendrait du bouddhisme, avec la récitation de la liturgie en voix gutturale des moines de l'école tantrique tibétaine (Trân Quang 2003) ; enfin, d'autres chercheurs optent pour un lien étroit avec l'émission vocale *argil* utilisée dans l'exécution des épopées mongoles (Dulam 1987 ; Bajanžargal 1997 ; Pegg 1995, 2000a et 2001a ; Desjacques 2002 ; Trân Quang 2003, p. 3 ; Tongeren 2004 ; Enebiš 2009 ; Sühbat et Baataržav 2009 ; Sandagžav 2010). Avant d'entrer au cœur de ce débat, Odsüren, qui

[92] Il suffit d'aller sur le site de Philippe Barraqué pour lire des extraits de ses travaux présentant un syncrétisme de recherches ésotériques impressionnant et parfois scientifiquement contestable. URL : http://www.planetevoix.net, consulté en septembre 2012.

témoignait au chapitre précédent de l'origine du *höömij* dans la nature, continue l'énumération de ses hypothèses en y en ajoutant les trois éléments que je vais questionner :

> « Quand on chantait l'épopée, on utilisait une voix pressée, appelée *šahmal hooloj*[93], et au milieu, le *höömij* pouvait s'entendre. Pendant la période de Činggis Haan, le *höömij* a été développé jusqu'à devenir l'art de l'État. Parce que le cri de guerre *uuhaj* de l'étendard noir de Činggis Haan a toujours été fait avec le *harhiraa* [*höömij* profond]. En outre, le *höömij* a été utilisé par le chamanisme. Et puis le bouddhisme est arrivé. On a alors utilisé le *hargia harhiraa* [*höömij* profond] pour chanter le livre tibétain des prières. On a commencé à mépriser l'*isgeree höömij* [*höömij* sifflé]. Le *hargia harhiraa* a été bien développé jusqu'en 1937. Il y avait beaucoup de lamas *umzad* en ce temps. »[94]

Je vais donc reprendre ces postulats un par un, les compléter avec mes données ethnographiques et tenter d'éclaircir les propos afin d'établir une réflexion plus ordonnée quant à l'explication de l'émergence du *höömij* dans son environnement social et culturel. Il s'agit de montrer la complexité du problème et le chemin qui y mène apportera suffisamment d'informations scientifiques pour compléter ces données et comprendre l'environnement dans lequel le chant diphonique prend forme. Le lien entre le chamanisme, l'épopée et le bouddhisme est historiquement difficile à comprendre. Carole Pegg relate qu'en Bouriatie les bardes étaient persécutés par les moines bouddhistes car l'épopée véhiculait le chamanisme. En revanche à l'ouest de la Mongolie, les lamas protégeaient l'épopée et invitaient les bardes à jouer au monastère. Les lamas eux-mêmes parfois jouaient les épopées (1995, p. 91). Dans la mesure où il y a eu des croisements dans la pratique de l'épopée et du bouddhisme, on pourrait se demander si les techniques vocales de l'un ont pu influencer celle de l'autre et participer ainsi au développement complexe du chant diphonique. La réponse n'est pas facile à trouver, mais la corrélation possible de ces trois contextes sacrés est à garder à l'esprit. Considérons d'abord le cas du lien entre chant diphonique et chamanisme tel qu'il est perçu aujourd'hui.

---

[93] Odsüren, en employant le terme de š*ahmal hooloj*, fait ici référence à un terme beaucoup plus connu de l'ethnomusicologie, qui est l'émission *hajlah*. Il s'agit exactement de la même pratique.

[94] Témoignage enregistré le 22/09/04 à Ulaanbaatar : Тууль хайлахад шахмал хоолойгоор хэлдэг, тэгээд дунд нь хөөмий дугарч байсан. Дараагаар нь эзэн Чингисийн үед төрийн урлаг болтлоо хөгжиж эхэлсэн. Яагаад гэхээр хар сүлдийн уухай дандаа хархираагаар дугарч байсан. Мөн бөөгийн шашинд авч хэрэглэсэн. Дараа нь Монголд шарын шашин дэлгэрсэн. Төвд номын уншлагат харгиа, хархираг нь авч хэрэглсэн. Исгэрээ хөөмийг нь адалж эхэлсэн. 1937 он хүртэл хархираа хөөмий их хөгжсөн. Олон унзад лам нартай болсон.

1. Le chamanisme : traces passées ou imaginaires ?

Peut-on attester d'un fondement culturel du chant diphonique en lien avec une pensée chamanique ancienne ? Sur le terrain, mes interlocuteurs restent fermes sur le fait que le *höömij* n'est pas en relation avec le chamanisme. Malgré cela, le nombre croissant d'étrangers à penser qu'il s'agit là d'un chant chamanique et la confusion des discours mongols et occidentaux me pousse à m'attarder un instant pour répondre à cette question devenue incontournable. Je souhaite apporter des éléments de réflexion complémentaire à des questions ou des affirmations longtemps restée en suspens.

Roberte Hamayon montre que le monde occidental voit à travers le chamanisme un exotisme de la transe et de l'extase. Dans ce contexte, la musique fait l'objet d'un retour aux sources naturelle et humaine. Cela représente aussi dans l'imaginaire occidental un point de fusion entre l'expérience religieuse et l'expérience musicale (2005, p. 439). Elle précise que « les conceptions occidentales du chamanisme sont le fruit d'une réinvention qui s'est épanouie dans le dernier tiers du XXe siècle ». Bien que ces conceptions occidentales établies soient différentes de la réalité du milieu dans lequel les formes de chamanisme ont pu prendre forme, « les réalités contemporaines de ces sociétés les montrent touchées par la globalisation » et l'on voit l'émergence d'une réceptivité des mouvements néo-chamanistes occidentaux (*ibid*., p. 440-441). Une tendance actuelle fait du chamanisme « une philosophie fondée sur le respect de la nature, sans lien nécessaire avec des pratiques rituelles. » Ainsi, des éléments de musique chamanique ont contribué à la création du courant de la *world music* notamment dans le cadre du mouvement *new age*. Hamayon ajoute à ce sujet que « battre du tambour est au centre de l'apprentissage dans nombre de mouvements néo-chamanistes occidentaux. » Cet acte apparaît ici comme « une pure convention, faute de reposer sur des valeurs symboliques culturellement reconnues. » S'ajoutent à cela divers productions vocales réemployées, comme les cris, les appels aux animaux (*ibid.*, p. 454). Au regard de mes observations récentes en Mongolie, j'étendrais cette énumération au *höömij*.

En Occident, à la suite d'un concert de chant diphonique, il est fréquent d'entendre des personnes du public avancer catégoriquement que le *höömij* est l'apanage des chamanes, ou encore de dire que les chanteurs du concert étaient des chamanes. Bien qu'on leur ait expliqué que les chanteurs en question, en dehors de leurs capacités vocales incroyables n'était pas chamanes, certains restent persuadés. Selon Mark van Tongeren, il est difficile de trouver des réponses sur les liens anciens ayant pu exister entre cette pratique chamanique et ce chant diphonique. Lors de son premier terrain en 1993, il rencontre un chamane touva utilisant le

chant diphonique. Il remarque que la technique vocale est assez proche de ce que font les pasteurs nomades. Deux ans plus tard, Tongeren revient à Touva et réalise que le chamanisme et cette technique vocale sont devenus des éléments identitaires importants pour le peuple après la période soviétique. Selon lui, ce fait participe certainement de l'emploi des deux pratiques qui ont été mises en commun. En dehors du contexte chamanique, le chant diphonique n'a pas de techniques ou de sons spécifiques pour une quelconque guérison, bien que les chanteurs s'accordent à dire que son effet est bénéfique pour la santé (2004, p. 79-81).

Les recherches d'Alexander Glenfield se révèlent d'une grande utilité pour apporter des réponses à ce questionnement. Sa thèse de doctorat en ethnomusicologie intitulée *Embodying Numinous Sounds, Exchanging Numinous Symbols : « New Age » Overtone-Singing Rituals in Tuva* (2007), traite du lien et du rapport qu'entretiennent des adeptes du mouvement *new age* Américains et Allemands en interférence avec les chamanes touvas. Avec deux terrains menés auprès des ces chamanes, de groupes occidentaux de chant diphonique venus de Paradise (Californie du nord) ou de Stuttgart, Glenfield remarque que les Américains, les Allemands et les Touvas partagent plusieurs points communs dans leur pratique du chant diphonique : l'altération de conscience, l'expérience communautaire et l'unité écologique, la prévention ou la guérison de maladies physiques et psychologiques. Les deux cultures mettent en avant l'environnement naturel dans le processus rituel et une relation spéciale que le chant diphonique entretient avec la nature. Les Touvas et les Occidentaux croient que le son et l'acte de diphoner sont un véhicule pour expérimenter la conscience rituelle. Les deux cultures expliquent le mécanisme de guérison, de la conscience rituelle et de l'esprit en termes de vibrations, sonores en particulier (*ibid*., p. 358). La thèse d'A. Glenfield explore la théorie selon laquelle la fonction symbolique du chant diphonique dans les rituels des groupes *new age* occidentaux et des chamanes contemporains touvas révèlent des similarités idéologiques et des pratiques qui sont souvent le résultat d'échanges et d'interactions culturelles complexes (2007, p. 2). Le *höömij* utilisé récemment dans le chamanisme Touva a été repris par les groupes *new age*. Et inversement, les chamanes autochtones se sont réappropriés à leur tour cette idéologie de la culture *new age* (*ibid*., p. 12).

La plupart des guérisseurs de ce courant renvoient au chamanisme pour expliquer l'origine de leur discipline. Pourtant, comme le souligne A. Glenfield, les ethnomusicologues Carole Pegg et Mark van Tongeren n'ont pas remarqué de relation possible entre *höömij* et chamanisme en Mongolie comme à Touva. Ce qu'atteste aussi l'ethnomusicologue touva V. Süzükei (été 2010, communication personnelle). Ce rattachement à une lignée chamanique est

donc complètement inventé (Glenfield 2007, p. 88-89). À cet égard, A. Glenfield observe des groupes *new age* dans leur pratique du chant diphonique en situation de rituel, chez eux et durant leurs voyages à Touva. Il s'avère que le voyage vers cette région est conçu comme un pèlerinage (*ibid*., p. 111). Pour la communauté californienne de Paradise que Gelnfield observe par exemple, la fascination pour Touva comme lieu de pèlerinage a été influencée par les disques ethnographiques et les recherches de Theodore Levin (*ibid*., p. 126). Touva représente un idéal symbolique dont la culture, les paysages, la faune, la flore, le *höömij*, le mode de vie nomade, l'animisme et le chamanisme constituent un ensemble attirant les pratiques et croyances de la communauté, participant à l'appréhension de cette région comme un lieu idyllique (*ibid*., p. 166).

Selon A. Glenfield, déterminer une association spirituelle et historique avec le chant diphonique touva est difficile car il manque d'informations dans les sources écrites. De plus, la russification de la musique traditionnelle touva a décontextualisé et altéré l'esthétique de la performance. En effet, entre 1929 et 1940 l'Union Soviétique a tenté d'interdire le chamanisme à Touva, coupant ainsi la trace d'un héritage possible dans la tradition orale (*ibid*., p. 241). Pour cet ethnomusicologue canadien, la fin de la performance esthétique traditionnelle touva se termine avec l'installation par les Russes d'une école de théâtre à Kyzyl en 1941. Les étudiants y apprennent la théorie de la musique occidentale, le solfège, le chant et la direction de chœur, la chorégraphie, les arrangements orchestraux, dont les adaptations à partir d'instruments touvas sont modernisées par les compositeurs russes. À partir des années 1930, le chamanisme et le bouddhisme sont éradiqués. En 1987, avec la politique de perestroïka de Gorbatchev, bien que l'enseignement à l'occidentale continue, la politique de reconstruction a un impact sur la culture touva. Un mouvement de retour vers les vieilles coutumes et connaissances apparaît. À ce moment-là, de nombreux éleveurs qui avaient connu le *höömij* dans la période prérévolutionnaire étaient encore en vie (*ibid*., p. 244). C'est à partir des enregistrements de E. Alekseev et Z. Kyrgys édités par la firme Smithsonian Folkways (avec l'aide de T. Levin) en 1987 et 1988 que la connaissance de la musique touva se propage. Ainsi à l'ouverture du pays en 1991 le *höömij* était déjà connu du grand public à l'international. Au même moment, un intérêt général pour le chamanisme refait surface (*ibid*., p. 245). A. Glenfield constate que depuis les dix à quinze dernières années, le chant diphonique est entré dans les pratiques chamaniques à Touva, perçu dans une dimension symbolique comme un outil tel que le tambour et la guimbarde, employé à différentes occasions, pour diagnostiquer une maladie, détecter des disfonctionnements dans l'énergie du client, apaiser, communiquer avec les esprits (*ibid*., p. 291) Glenfield affirme que le chant

diphonique actuel employé avec le chamanisme est une tradition inventée, présentée comme ancienne, bien qu'elle ait émergé d'une histoire récente (*ibid*., p. 302).

Ce cas d'étude est limité à Touva. Il mériterait d'être étendu à la Mongolie et les régions avoisinantes qui partagent chant diphonique et chamanisme (République d'Altaï, Khakassie). Je ne prétendrai pas aller aussi loin que Glenfield dans cette investigation, bien que le contexte mongol laisse entrevoir lui aussi de nombreuses pistes de recherche. Au niveau national, le chamanisme et le chant diphonique sont en pleine expansion. Je me contenterai d'exposer quelques faits observés pour continuer dans le sens d'A. Glenfield. D'un point de vue général, certes moins affirmé qu'à Touva, la situation semble similaire en Mongolie. En affirmant des liens avec le chamanisme, les Occidentaux ont participé à diffuser une image inventée dans l'histoire du chant diphonique. En interaction, les Mongols contribuent à entretenir cette idée.

Dans le cadre de son mémoire de Master, l'anthropologue mongole B. Cecencolmon étudie les éléments musicaux les plus employés dans le chamanisme Mongol. À travers un exemple commun à tous les chamanes en Mongolie, le rituel d'offrandes aux esprits, elle examine les styles musicaux, les types de chants, les passages parlés, les dialogues, les imitations des cris d'animaux et les onomatopées employés par les chamanes (2007, p. 3). À aucun moment elle ne fait mention du chant diphonique dans le rituel chamanique. *A contrario,* la musicologue mongole Herlen affirme délibérément et sans aucune source à l'appui, qu'au moment d'appeler l'esprit ancêtre le chamane utilise le *harhiraa* et la voix pressée *šahmal hooloj*. Pour elle, les techniques de chants diphoniques sont employées car les sons, les mélodies et les rythmes associés sont magiques (2010, p. 27). Le chamane emploie le chant diphonique comme appel en imitant les cris d'animaux. Pour elle, on rencontre la voix pressée et des éléments de *harhiraa höömij* spécialement dans les cultes du feu, de la terre et du ciel. Dans le culte d'Avgaldaj, on emploi le *harhiraa* pour imiter la mer lorsque l'esprit arrive (*ibid*., p. 67). Bien que le *höömijč* E. Sandagžav ne s'inscrive pas dans une démarche scientifique, il formule l'idée d'un lien possible avec le chamanisme en supposant que la voix de gorge pressée employée par les chamanes pourrait être une forme primitive du chant diphonique (2010, p. 31-32). Comme le met en avant Glenfield, le renouveau du chamanisme Touva est aussi en plein essor en Mongolie. On assiste à une ouverture à toutes sortes de pratiques et d'expérimentations. De la même manière les interférences et les échanges entre étrangers et mongols ne font que contribuer à ce développement. Le tourisme en Mongolie joue sur la facette du chamanisme qui devient de plus en plus attractif. Le

chamanisme de la région du lac Hövsgöl fait partie de l'attrait touristique et patrimonial majeur de ce lieu. La visite de chamanes est au programme des guides et circuits les plus touristiques. La chamane Enhtujaa par exemple est référencée dans le *Lonely Planet* (Merli 2010, p. 111-112). Le circuit touristique avec le chant diphonique quant à lui est à l'état expérimental. Le *höömijč* Hosoo depuis sa résidence en Allemagne amène chaque année un groupe d'Allemands pour un séjour culturel appelé par le chanteur « voyage d'étude » autour du *höömij* au mois de juillet[95]. Pour la somme de 1800 € (en dehors des frais de transport international), Hosoo propose un séjour de deux semaines pour apprendre le chant diphonique en Mongolie. La visite passe par des lieux remarquables du centre et du nord de la Mongolie : Harhorin, les monastères Erdenezuu et Tövhön, la vallée de l'Orhon et au nord la taïga et le lac Hövsgöl. Pour attirer les clients le clip de promotion du circuit sur Youtube montre les plus beaux endroits touristiques (les plus connus), invite à monter à cheval, observer la tradition bouddhiste, vivre avec les nomades et surtout « venir apprendre l'art du chant diphonique mongol ». On peut voir alors les voyageurs-élèves pratiquer leurs exercices avec Hosoo assis dans l'herbe face au lac Hövsgöl. Le texte de présentation détaillé du séjour mis en ligne précise que la pratique du chant diphonique près du lac est sur un site qui préserve de manière intacte le chamanisme en Mongolie. Ce séjour est bien touristique et n'est pas présenté comme un pèlerinage vers les hauts lieux du chant diphonique. Curieusement, il les évite. Le séjour ne comprend pas d'escale à Čandman'. Pourtant revendiqué comme légendaire pour le chant diphonique, c'est aussi le lieu de naissance de Hosoo. Pourtant quelques années auparavant Hosoo avait déjà organisé une visite à Čandman'. Les raisons pour lesquelles cette étape importante du circuit a disparu sont inconnues. Peut-être que la grande distance entre le centre de la Mongolie et l'ouest ne permet pas d'intégrer cette étape dans ce circuit relativement court.

Cela ne va pas sans influencer les voisins de Hosoo qui comme Cerendavaa commencent à transformer leur discours face aux étrangers. Mon professeur a déclaré qu'il n'y avait aucun lien entre chamanisme et chant diphonique lors de nos premières rencontres en 2004 et 2005. Il a maintenu cette affirmation lors de sa venue en tournée en France et au Portugal en été 2006. Bien que plusieurs personnes du public soient venues demander si Cerendavaa était un chamane à cause de sa technique vocale, celui-ci est toujours resté le sourire aux lèvres en leur répondant gentiment que non. C'est à partir de 2010 que j'ai

[95] Voir la présentation sur le site officiel de Hosoo : http://www.mongolian-throatsinging.com/, dans la rubrique « Study travels in Mongolia », et sur Youtube : http://www.youtube.com/watch?v=NNsiW2PZSQQ, mis en ligne en novembre 2010, consulté en novembre 2012.

remarqué un changement dans les propos de Cerendavaa. En présence d'Occidentaux, après un concert dans le nord de la France, il racontait que le chant diphonique permettait de faire le lien entre terre et ciel et pouvait débarrasser une yourte des mauvais esprits. La même année, Cerendavaa, d'obédience bouddhiste, a assisté pour la première fois à une cérémonie chamanique de divination avec sa famille. C'était par curiosité a-t-il dit, car en règle générale il se méfie des chamanes et les craint. Cela s'est confirmé en mai 2012 à l'occasion de sa dernière venue en France. Une chamane russe invitée sur le même festival l'accoste pour lui demander s'il peut lui transmettre le chant diphonique et si elle peut venir séjourner chez lui dans l'année à venir pour cette occasion. Cerendavaa fait mine de ne pas comprendre sa demande et évite de lui transmettre ses coordonnées qu'elle demande à plusieurs reprises. S'il ne rentre pas dans un discours participant à vendre le chant diphonique aux étrangers avec les attributs de l'univers chamanique, le message est pourtant souvent employé par les groupes à la mode en Mongolie et à Touva, à l'intérieur des pays comme à l'export. Henri Lecomte montre que le chamanisme est devenu un élément identitaire fort dans la Sibérie et de nombreux imitateurs de chamanes, reproduisant des extraits de rituels sur scène, se sont multipliés après la perestroïka (2006 [en ligne], p. 1). Les groupes et musiciens à tendance ethno-rock et néo-traditionnelle Touva comme Huun Huur Tu, Sainkho Namtchilak utilisent le chant diphonique et une référence à l'univers chamanique (*ibid.*, p. 10). Cela se retrouve en Mongolie avec les groupes Altan Urag, Altain Orgil et Khusugtun notamment. Nous verrons dans le chapitre sur la spectacularisation du chant diphonique, comment cette technique vocale peut être mise en scène à travers différentes fonctions, notamment rituelle, sur les scènes des théâtres présentant un véritable *show* pour les touristes affluant l'été.

Un dernier exemple propose une autre facette de la conception diphonique et chamanique mongole, dressant un pont direct avec ce que nous avons vu du cas Touva. E. Baataržav est persuadé que les chamanes faisaient autrefois du chant diphonique en Mongolie. Les hommes auraient hérité de cette technique vocale et du chamanisme (Sühbat et Baataržav 2009, p. 68). Parmi les musicien rencontrés sur le terrain entre 2004 et 2011, il est le seul à prétendre utiliser le chant diphonique dans des cérémonies au cours desquelles il peut entrer en transe et guérir ainsi des gens, avec l'emploi du *harhiraa* ou d'autres techniques de chant diphonique et autres sons de gorge. Il est important de noter que Baataržav participe à un mouvement chamaniste moderne qui contribue à réactualiser la pratique. Aussi, certains chamanes ont intégré le chant diphonique aux rituels. Zorigtbaatar tient un temple dédié à Čingis Haan et au Ciel Éternel, situé sur la colline de Gandan à Ulaanbaatar (Merli 2010, p. 287). Bien que Zorigtbaatar se considère comme chamane, le culte du Ciel Éternel diffère du

chamanisme dans la mesure où celui-ci ne demande pas de passer par la transe pour communiquer avec le monde des esprits. Ici, le lien est direct (*ibid*., p. 288)[96]. Dans le film *Mongolian Bling* de Benj Binks (2011) consacré à l'histoire du genre hip-hop en Mongolie, Zorigtbaatar apparaît dans sa yourte-sanctuaire en situation de rituel. On entend en parallèle aux battements de tambour du chant diphonique pendant la cérémonie. Le film ne montre malheureusement pas qui le fait ni à quel moment de la cérémonie il intervient. Zorigtbaatar explique face caméra qu'il emploie plusieurs instruments de musique pendant ces rituels, comme la vièle à tête de cheval qui lui permet d'être associé aux esprits. Il ajoute que les chamanes emploient de nombreux sons avec leur voix. Plus loin dans une autre séquence, il montre de manière anecdotique l'extrait d'un chant d'invocation commençant par un léger *höömij* (chant diphonique sifflé), puis une récitation en voix de gorge terminée par une technique proche du *harhiraa* (chant diphonique profond).

Un dernier exemple montre parfaitement comment chamanisme, chant diphonique et événementiel se mélangent dans un discours et une démonstration confus.

Le 20 décembre 2012, un concert intitulé *Ongodyn duudlagataj höömejn türleg* (Le refrain du chant diphonique avec l'appel des esprits) est organisé au Palais de la lutte à Ulaanbaatar, par le Festival Tuurajn tövörgöön, quelques fondations mongoles, l'Université d'Art et de Culture, l'association Mongol Höömej, le centre chamanique Dünger, le studio B Sound, l'Académie d'études internationales du Ciel Éternel. Il s'agit d'un « concert-rituel » pour consoler l'opinion publique et donner de l'énergie positive face à une attitude négativiste à l'approche de la fin du monde, annoncée pour le 21/12/12. Le concert en question est donc prévu la veille à 19h. Il réunit notamment le chamane Dondogijn Bjambadorž et le professeur de *höömij* Odsüren qui respectivement chamanisent et diphonent pour l'occasion. Au programme se présente aussi toute une série d'interventions des chanteurs de *höömij* à la mode en ville, comme N. Naranbadrah, S. Zagd-Očir et C. Cogtgerel, figurant parmi les meilleurs élèves d'Odsüren. La promotion actuelle de chant diphonique de l'Université est présente ainsi que les groupes d'ethno-rock en vogue, Altan Urag, Domog, Jonon ou encore Khusugtun[97]. Cet événement, largement relayé par les médias (une dizaine de télévisions sont là) est accompagné d'un rituel du feu. B. Ganaa, journaliste pour *Ödrijn Šuudan* demande à Bjambadorž pourquoi avoir choisi le chant diphonique en particulier pour ce concert-rituel. Ce dernier lui répond que :

[96] Pour une explication complète sur la pratique de Zorigbaatar et le culte du Ciel Éternel, voir Merli 2010 p. 287 à 302.

[97] Je conserve ici la translittération adoptée habituellement par ces ensembles musicaux.

> « Le chant diphonique est une mélodie de la montagne et de l'eau. C'est une langue de la terre. Les chamanes qui parlent la langue du ciel avec les *höömijčid* qui parle la langue de la terre vont consoler la terre-mère avec la mélodie de la vièle cheval et du chant long. L'homme face à la terre est une chose toute petite. Nous voudrions exprimer nos vœux de salvation à travers cette soirée. »[98]

Ainsi, à Touva comme en Mongolie, l'univers chamanique est un instrument identitaire et de création pour certains *höömijčid*, tout comme pour les chamanes. Comme l'a montré A. Glenfield à propos du cas touva, le chant diphonique est un élément nouveau dans le rituel. Son emploi participe à la fois de la reconstruction identitaire postsoviétique et de la séduction pour touristes *new age*, bien que nous puissions aussi voir à travers cet acte l'expression communautaire d'un rapport au monde. Au milieu de cette confusion des genres, une hypothèse reste à exposer : existerait-il une forme primitive de chant diphonique prenant forme dans un fondement culturel chamanique plus général ? Si une piste avec l'univers chamanique existe, la voie de l'épopée et du chant de gorge reste plus scientifiquement acceptable.

1.1 L'hypothèse diffusionniste des chants de gorge

Des portes de l'Europe au bassin sibérien se trouvent des peuples partageant le nomadisme. À travers ce mode de vie opère la diffusion de plusieurs pratiques artistiques échangées, apprises, réappropriées. Dans cette aire géographique et culturelle, considérer l'importance des harmoniques chez certaines populations permettrait d'envisager le développement du chant diphonique autour des montagnes de l'Altaï. Dans cet ordre d'idées, des chercheurs ont tenté de rapprocher certaines traditions musicales entre elles. Selon Mark van Tongeren, le chant diphonique s'inscrit dans une tradition commune à cette vaste région. L'épopée dans laquelle on utilise la voix de gorge et qui parfois met en avant des harmoniques intentionnellement se retrouve dans les pratiques kirghize, khakasse, kalmouke, turkmène, azerbaidjanaise, ainsi que chez les Kazakhs et les Karakalpaks d'Ouzbékistan. Selon Tongeren, les techniques vocales de ces régions sont riches en harmoniques et correspondent aux mythes et croyances des groupes ethniques (2004, p. 126-131).

---

[98] Journal du 20/12/12, en ligne, URL : http://art.news.mn/content/128821.shtml /, consulté le 21/12/12. Une publicité de l'événement est visible sur ce lien : http://www.youtube.com/watch?v=_RSaAT6ANtw. Traduit du mongol : Хөөмэй бол уул усны аялгуу, хархираа харгиа л даа. Тодруулбал газрын хэл юм. Тэнгэрийн хэлээр ярьдаг бөө нар газрын хэлээр ярьдаг хөөмэйчидтэй нэг дор цугларч дэлхий ээжийгээ морин хуурын аялгуу, уртын дуугаар аргадах гэж байна. Дэлхий гэдэг агуу зүйлийн дэргэд хүн бол өчүүхэн юм. Тиймээс биднийгээ ивээж хайрла гэж хүсч байгаа нэг илэрхийлэл маань энэ цэнгүүн.

Sur le disque *Musiques de la Toundra et de la Taïga-URSS. Bouriates, Yakoutes, Toungouses, Nganasan et Nenets*[99], Françoise Gründ et Pierre Bois présentent un ensemble de techniques vocales et instrumentales couvrant la Sibérie. Le point commun qui se retrouve dans ces musiques est une conscience de la nature dominante. Trois branches des langues altaïques sont présentées : turque (Yakoutes), mongole (Bouriates) et toungouso-mandchoue (Nanaï, Üdegeï et Oultch). Les deux auteurs montrent que chez les Yakoutes, en dehors du genre épique, le *tayouk* est le style de chant de louange servant de mémoire au peuple. Le recours aux secousses glottales et aux diverses inflexions de la voix amène F. Gründ et P. Bois à rapprocher cette technique vocale d'une imitation de la guimbarde *khomous* (1990, p. 2). Ensuite vient la musique toungouse, en lien avec le chamanisme et la chasse. On y trouve là l'imitation d'animaux destinée à attirer le gibier et accueillir les oiseaux migrateurs qui représentent le renouveau saisonnier et la force de la vie. Dans le chant l'utilisation d'une voix de gorge, la présence d'un bourdon et l'emploi parallèle de la guimbarde sont là souvent pour évoquer le brame des rennes (*ibid.*, p. 3). Sur le terrain yakoute, Émilie Maj rapporte que le barde (*oloŋxohut*) conteur ou chanteur qui exécute l'épopée en position assise sur un tabouret les jambes croisées. La narration se passe à travers descriptions, récitations au rythme rapide, discours et dialogues chantés. C'est là que le barde emploi des timbres de voix différents selon les personnages du récit. Parmi ces technique vocales, les Sakhas (Yakoutes) emploient le style *dieretti*, constitué de micro-intervalles, de sons de gorge, et de sons harmoniques (2006, p. 334). Dans un disque consacré à la région de Kolyma[100], représentant les musiques traditionnelles des peuples paléoasiatiques situés au nord du cercle arctique dans l'actuelle République Sakha (Yakoutie), Henri Lecomte expose des genres musicaux comme l'imitation des animaux, les chants de gorge et l'épopée héroïque (1994, p. 3-4) qui partagent des points communs avec les contextes (chasse, élevage) dans lesquels les peuples mongols les emploient.

Jean-Jacques Nattiez compare les jeux et chants de gorge des cultures réparties autour du pôle, parmi les Inuits au Canada, les Ainu de Sakhalin et les Chukchi de Sibérie (1999, p. 399). Il montre le lien entre ces trois cultures, associées à travers plusieurs explications. La première est universaliste. L'universalité de l'appareil vocal permet de produire une même technique vocale à des endroits complètement opposés du globe. Par exemple, la voix *ihamma* expirée aspirée des Touaregs Kel Ansar au Mali est proche de celle entendue chez les

[99] 1 CD Inédit, Maison de Cultures du Monde, W260019, 1990. Les enregistrements datent de 1987.
[100] 1 CD Buda Musique, coll. Musique du Monde, 92566-2, *Kolyma : Chants de nature et d'animaux*. Enregistrements de 1992.

Inuits. La seconde explication est diffusionniste. Les Inuits ont migré d'Asie vers l'Amérique par le détroit de Béring. Jean-Jacques Nattiez ajoute que des connexions génétiques, linguistiques et culturelles existent (*ibid*., p. 411-412). Selon lui, les fonctions symboliques étaient autrefois communes à ces trois cultures, à travers l'imitation des éléments de la nature, les animaux, qui avaient la fonction religieuse de satisfaire les déités pour favoriser la chasse. Si aujourd'hui le sens religieux a en partie disparu, notamment chez les Inuits, c'est parce que lorsque l'environnement culturel change les sens associés à ces techniques et gestes changent aussi (*ibid*., p. 413-414). J.-J. Nattiez met en garde de ne pas confondre le chant diphonique touva avec ces chants de gorge sibériens (*ibid*., p. 409). Je soutiens pourtant qu'il existerait un lien entre les formes de chant de gorge rencontrées dans la diversité des représentations culturelles qui en sont faites, en Sibérie comme en Asie centrale. Bien que les fonctions et les réalisations soient parfois différentes, on retrouve toujours la représentation d'un monde animiste, évoqué à travers l'emploi du timbre guttural et la recherche d'une richesse harmonique.

En allant plus loin dans les rapprochements musicaux, des similitudes continuent d'apparaître. Dans le disque *Voix de l'orient soviétique. Ouzbékistan, Touva, Kazakhstan, Turkménistan, Azerbaïdjan, Géorgie, Arménie*[101] Françoise Gründ chercher à montrer avec les musiques représentées que « [chaque] pays, chaque région possède sa propre technique de chant qui semble liée à la morphologie, aux conditions climatiques, aux modes de vie ainsi qu'aux héritages religieux » (1989, p. 1). On apprend aussi dans le livret que :

> « Le chant de Kuular Erez-Ool, comme celui de la plupart des chanteurs de *khoomei* – mimétisme des bruits de la nature – est lié au chamanisme et à la croyance en la coexistence de mondes différents. La voix devient le vent, mais aussi l'eau ou la foudre. Autrefois, les chasseurs, les bergers et les chamanes pratiquaient la diphonie » (*ibid.*, p. 2).

Ce postulat a déjà été discuté plus haut, mais cette affirmation semble venir rapidement. L'auteur montrait d'abord que le chant diphonique n'était pas une pratique chamanique en tant que telle. Ici elle le devient. C'est ainsi que dans les notes d'un livret de disque, de nombreux Occidentaux trouvent la confirmation d'une projection et d'un fantasme dans l'exotisme imaginaire chamanique des chants diphoniques mongol et touva. Malgré cela, il est intéressant de constater que l'enregistrement de *höömij* touva côtoie deux autres techniques vocales pratiquées dans des pays voisins. Le *termeh* du Kazakhstan par exemple, présente des « traces de diphonie ». L'enregistrement de la plage 3 de ce disque laisse effectivement

[101] 1 CD Inédit, Maison des Cultures du Monde, W 260008, 1989. Enregistrements de 1985 et 1998.

entendre un ornement vocal dénué de texte, au cours duquel des harmoniques jaillissent. Il y a bien une superposition intentionnelle de plusieurs sons que l'auditeur peut percevoir distinctement. On retrouve aussi dans le *termeh* une manière de conclure le chant avec un rejet du son accentué, caractéristique de la pratique des *höömijčid* touva. Un rapprochement existe également avec l'épopée mongole. C'est un chant narratif improvisé en poésie sur des thème moraux ou philosophiques, dans la technique vocale, *akyne*, consiste en une voix puissante, gutturale et grave. Sont aussi présents l'accompagnement avec un luth à deux cordes, ici le *dombra*, et l'imitation des animaux (Gründ 1989). Il s'agit là de l'enregistrement analogue au chant diphonique touva le plus remarquable. Néanmoins, d'autres traditions d'Asie centrale présentent l'apparition de formants harmoniques provoqués par le timbre vocal requit, qui là encore laisse entendre une superposition.

Trân Quang Hai préconise de faire la distinction entre chant diphonique, dont le but est de réaliser une mélodie d'harmoniques et le chant à résonance harmonique, qui s'accompagne momentanément d'effets harmoniques. La création d'un formant harmonique supplémentaire peut être intentionnel, c'est le cas du chant diphonique, mais aussi la *quintina* des polyphonies Sardes ; ou non intentionnel (1995, p. 127), comme la résonance de certaines polyphonies d'Europe de l'Est, ou en Espagne avec la mise en avant des voyelles du *cante jondo* flamenco. Il suffit d'écouter La Nina de los peines pour s'en rendre compte[102]. Cela n'est pas du chant diphonique bien entendu. Ce qui retient mon attention est la présence d'un phénomène similaire en Ouzbékistan, à travers le *kata achoula* et les *maqam*, dans le *mugam* d'Azerbaïdjan et de manière générale dans d'autres traditions où le chanteur force particulièrement sur sa gorge et donne une puissance importante à sa voix.

Au Karakalpakistan, région autonome d'Ouzbékistan, les Karakalpaks ont conservé une tradition épique héritée des nomades des steppes. La pratique la plus ancienne est celle des *jyrau*, épopées héroïques exécutées par les hommes, avec une voix grave riche en harmoniques (Léotar et Qurbanov 2008, p. 3 ; et les plages 1 et 5 du disque et 6 du DVD[103]). Comme l'explique Frédéric Léotar, le caractère descriptif et imitatif des mélodies des bardes *jyrau* se retrouve dans leur accompagnement instrumental :

> « À partir de cellules rythmico-mélodiques et de timbres caractéristiques, elles décrivent la dimension musicale inhérente à l'univers environnant des pasteurs transhumants. Elles témoignent aussi de la proximité que les bergers des steppes entretiennent avec la nature et les esprits qui l'habitent, depuis des temps immémoriaux. » (*ibid.*, p. 5)

[102] *La Nina de los Peines. Grands cantaores du Flamenco*, vol. 3, 1 CD Le chant du monde 274859, 1987.
[103] *Karakalpakistan, La Voix des Ancêtres*, 1 CD Buda Musique, coll. Musiques du Monde, 3017797, 2008.

Concernant l'enregistrement de la première plage de leur disque *Karakalpakistan, La Voix des Ancêtres*, Léotar et Qurbanov commentent : « on peut entendre la voix caractéristique des *jyrau*, une voix grave et riche en harmoniques, amenée par une tension particulière de la gorge et un souffle allongé sur les voyelles » (*ibid*., p. 6). L'enregistrement de la plage 23 est une pièce évoquant un lac scintillant. Léotar et Qurbanov précisent à ce sujet que l'imitation du son ainsi que l'évocation musicale du lieu sont considérées comme un tout pour les pasteurs d'Asie centrale (*ibid*., p. 13). Nous verrons bientôt que cette description se rapproche de ce qui est pratiqué dans l'Altaï mongol chez les Urianhaj. Les enregistrements présentés ici peuvent être mis en corrélation avec ceux des bardes mongols qui emploient aussi une voix de gorge et des variations sur des voyelles en fin de strophe, laissant apparaître des résonances harmoniques plus ou moins contrôlées. L'exemple le plus proche reste celui des épopées (*kai*) et chants de gorges et diphoniques (*karkiraa, komoi, sikit, sybsysky et sygyt*) de République d'Altaï (Russie). Lecomte montre l'ensemble de ces pratiques dans le disque *Le chant des montagnes d'or*[104] et met en avant l'importance de la notion d'harmoniques dans cette culture (2009, p. 3-4). Tongeren explique que le *kai* khakasse est différent des traditions épiques turco-mongoles. Il est souvent chanté sur une même note, dans une voix profonde proche du *kargyraa* (ou *harhiraa* mongol). Les Altaïens disent *kai chörchök* pour « chanter l'épopée d'une voix gutturale » (2004, p. 130-131). Mais le terme de *kai* ou *khai* désigne à la fois cette voix profonde employée pour les épopées *alyptygh nyamakh* et le chant diphonique (Pegg 2005, p. 2). Le *kai* dans sa fonction épique est employé notamment pour charmer les esprits du jeu pendant la chasse. Pegg rapporte les recherches du compositeur A. Kenel[105] qui, au milieu des années 1940, montre que le *kai*, en tant que chant diphonique, était pratiqué par les habitants de la Khakassie du sud, près de la rivière Abakan, non loin de la frontière Touva. Il identifie trois styles à cette époque : un aigu, *sygyrtyp* (litt. siffler, cf. le terme Touva de *sygyt*), un médium appelé *kuveler* (du khakasse *kulede*, huer, siffler) et un grave appelé *kargrar orlap* (litt. rugir) ou *ulugh khai* (gros *kai*) (*ibid*., p. 3). Tongeren rapporte que le barde Shinzhin[106] était connu pour diphoner en dehors des épopées, mais on ne sais pas si cela se faisait avant lui ou non. Pour l'ethnomusicologue, ces techniques étaient sans doute connues auparavant, car on retrouve des traces de chant diphonique dans les alternances rythmiques fondées sur des voyelles comme yo, ya, oo, ou, ü qui donnent la possibilité d'entendre des mélodies rudimentaires d'harmoniques. Les Altaïens

[104] 1 CD Buda Musique, coll. Musiques du Monde, série Sibérie n°10, 3017818, 2009. Enregistrements de 2006.

[105] Kenel A. 1955, *Khakas chonynyng koglery* (La créativité de la musique traditionnelle khakasse), Abakan : Institut de langue et littérature, Maison d'édition Khakasse.

[106] Je conserve ici la translittération adoptée par Mark van Tongeren.

emploient aujourd'hui le chant diphonique dans une forme séparée, mais selon Tongeren, celle-ci viendrait sans doute des Touvas. Ce ne serait que récemment que, inspiré des Touvas, les harmoniques seraient devenues des phénomènes musicaux à part avec le chant diphonique (2004, p. 126-127). Bien que Pegg ait mentionné le *kai* comme étant la pratique supposée la plus ancienne du chant diphonique[107], elle affirme aussi qu'une berceuse chantée en *kai* diphonique par Sergei Charkov serait une imitation de la pratique touva, car on suppose que ce contexte est l'une des origines du chant diphonique à Touva (2005, p. 4). Pourtant les épopées touvas ne font pas appel à la voix de gorge, comme l'explique Süzükei. Selon elle les archives sonores conservées à Kyzyl contenant des épopées sont toutes exécutées avec une voix claire, ainsi l'hypothèse de l'émergence du *höömij* à travers la pratique de l'épopée ne fonctionnerait pas dans le contexte Touva (2010, communication personnelle). Pour Desjacques, les racines du chant diphonique sont sibériennes et remonteraient aux fondements culturels puisés dans le chamanisme. Il suppose que les *höömijčid* auraient inventé des réponses à des questions sous la période soviétique pour éviter de parler du chamanisme dans le lien avec leur pratique de chant (été 2010, communication personnelle). Dans une perspective universaliste, on pourrait aussi se questionner sur les liens avec le chant diphonique *umngqokolo ngomqangi* des Xhosas d'Afrique du Sud, mais cela dépasse le cadre de cette recherche.

L'énumération des points de convergences dans les pratiques vocales gutturales des peuples de Sibérie et d'Asie centrale mériterait une étude plus approfondie pour ne pas aller dans la confusion des genres et des contextes de jeu. Tout cela pourrait devenir une recherche à part entière. Il s'agit là de comprendre du global au local comment le chant diphonique a pu prendre forme dans un passé encore mystérieux, mais dans lequel les échanges et mouvements du nomadisme ont sans doute joué un rôle. Les traces les plus proches des pratiques musicales évoquées à l'instant se trouvent aussi en Mongolie dans le genre épique que je vais exposer à présent.

[107] Cf. le site Internet de C. Pegg, consulté en été 2012, URL : http://www.innerasianmusic.com/events.htm: « KAI is the name of the Altai people's own distinctive style of throat-singing (overtone-singing), a magical vocal technique in which a single performer creates a melody enriched by spectral overtones and undertones. Because of its links with the spiritual traditions of Altai – epic performance, Shamanism and Buddhism – Altai throat-singing is thought to have developed over centuries and to be the most ancient. » Le texte n'est pas daté.

2. L'épopée

Répandu en Asie centrale, le genre épique est très ancien. Les épopées turcs par exemple remonteraient à 1100 ans (Shoolbraid 1975, p. 40). L'art de l'épopée se retrouve chez tous les peuples Mongols : Mongols orientaux (Mongolie et Mongolie Intérieur), Mongols occidentaux (ethnies Oïrat) et les Mongols septentrionaux (Mongolie du Nord et Bouriatie) (Desjacques 2007[108]). Ce genre oral ancien véhicule l'histoire, les mœurs et coutumes de la société qui le perpétue. De manière générale, les bardes narrent principalement des aventures de chevaliers, perçues par la communauté comme le miroir de la société. Ces histoires opposent les forces magiques du bien aux forces du mal. L'épopée tient le rôle d'un manuel d'éducation populaire, sorte de guide de savoir vivre pour éviter les conflits (Desjacques 2007). Certains héros d'épopées sont communs à plusieurs peuples, tels que Žangar et Geser, que l'on rencontre notamment au Tibet, en Mongolie, en Kalmoukie (Shoolbraid 1975, p. 41). Au-delà d'une utilisation proche de la voix de gorge commune à ces populations, les liens chamaniques de cette tradition permettent d'attester un certain ancrage culturel commun qui explique les liens observés.

Roberte Hamayon donne à la fois des explications sur les fondements, l'exécution et les fonctions chamaniques de l'épopée dans le contexte bouriate. Elle précise qu'en général le caractère mythique et ritualisé de l'épopée conjugue à la fois les caractères du mythe (l'épopée représente et raconte une conception du monde) et ceux du rite (mode d'exécution, et conditionnement des actions). La période d'exécution de l'épopée est aussi celle du moment de la chasse. Chez les Exirit-Bulagat, on « chamanise l'épopée » (*ül'ger böölexe*) pour son exécution. Le barde comme le chamane peuvent chanter invocations chamaniques et épopées (*ibid*., p. 168-169). Hamayon nous apprend que :

> « l'épopée "chamanisée" s'exécute de la même voix que le chamane s'adresse aux esprits, et débute, […] par une phrase mélodique non verbale, imitative de sons animaux. Elle raconte l'histoire d'une quête, réalisée grâce à un long aventureux voyage du héros que l'on sent intuitivement apparenté un "voyage" de chamane dans la surnature. […] Le registre vocal du barde qui fonde l'expression "chamaniser l'épopée" consiste en une voix de gorge extrêmement grave, reposant sur la production de bourdon et de la vocalisation de sons gutturaux. Démarrant dans un bourdon non verbal, le chant épique se développe ensuite dans un registre moyen pour épouser les sons de la langue, qui sont généralement distincts à l'audition ; chaque reprise nécessite un nouvel ancrage dans le grave » (*ibid.*, p. 171). […] Ce type de voix, exprimant le parti chamanique général d'imitation des animaux, est mis en rapport direct avec le brame des cervidés et le cri des oiseaux migrateurs (notamment le bourdonnement de la grue) dont l'importance symbolique se révélera considérable. Il fonde l'usage quasi général en Sibérie de la guimbarde, instrument

[108] Conférence *Bardes et épopées en Mongolies* donnée à l'Auditorium du Musée Guimet, Paris, le 14/06/07.

> expressément chamanique dans son origine, car voué à l'appel des esprits, ainsi que la technique vocale de chant dit diphonique, consistant en la production d'un bourdon accompagné d'un jeu de vocalisation mélodique sur ses harmoniques, appelé aussi *höömij*, au propre "pharynx", de son nom mongol […]. Cette exigence pour le barde d'une voix particulière, très grave et profonde, existe aussi chez les divers groupes mongols occidentaux de Mongolie ; la voix porte là le nom d'*argil*, et l'exécution se dit *tuul' hajlah*, littéralement "fondre l'épopée" » (*ibid.*, p. 172). […] Dans le cas du barde Mongol, le barde prend en quelque sorte le relais du chamane » (*ibid.*, p. 179).

Mais il faut bien distinguer sa fonction. Si les bardes bouriates ont un savoir en connexion avec la pratique chamanique, en Mongolie « les chanteurs d'épopées rencontrés ne sont pas chamanes et ne semblent pas l'avoir été un jour » (Desjacques 2005, p. 398).

La tradition épique de l'ouest de la Mongolie est appelée *tuul'* (épopée) ou *baatarlag tuul'* (épopée héroïque) (Pegg 2001a, p. 13). Le *tuul'* est habituellement précédé d'un prélude, le chant de louange à l'Altaï (*Altajn magtaal*). Cette pièce introductive est inséparable à son exécution pour obtenir la clémence des esprits maîtres des lieux avant d'entrer dans le récit. La mélodie et le texte de cette louange varient selon le groupe ethnique. Dans cette région, la manière dont chantent les bardes de l'ethnie urianhaj est proche du chant diphonique dans sa phase d'installation (Desjacques 2002, p. 10-11). Plusieurs chercheurs soutiennent cette idée et comme certains bardes, supposent que le chant diphonique pourrait venir de la tradition épique. Des mongolistes étrangers, tels que Kara (1970), Poppe (1979), Heissig (1979 à 1992, 1996), Bawden (1979, 1980), et des chercheurs autochtones, comme Horloo (1967, 1969, 1985, 2002) Katuu (1997, 2001), Bajasgalan (2001, 2008a, b, c) ont étudié les épopées, mais ils ne mentionnent pas cette hypothèse et n'évoquent pas de chant diphonique, comme s'il s'agissait de deux genres bien distincts. B. Daoling Santaro montre qu'en voulant rapprocher le bourdon de gorge de la voix du barde à celui du bourdon vocal du chant diphonique, le rapprochement ne va pas plus loin, dans la mesure où :

> « l'effet n'est pas celui du chant diphonique, c'est seulement la couleur gutturale qui est commune et comme le disent certains chanteurs, la couleur de base, la manière de presser qui est commun. Mieux vaut parler de technique que d'effet, dont le terme rend plus compte d'un résultat. » (2009, p. 10)

Les sources écrites ne donnent d'ailleurs aucune information historique à ce sujet. Par conséquent, il semble impossible de savoir si avant les premiers enregistrements connus, certains bardes employaient ou non du *höömij* dans les épopées. Pourtant, certains rhapsodes et *höömijčid* en exercice actuellement ont intégré le chant diphonique dans les chants épiques et dans les chants de louanges, l'employant à titre d'intermède musical. Est-ce une pratique

récente survenue au XXe siècle dans le développement des traditions musicales sous l'influence de la modernisation ? Ou cela fait-il référence à une pratique plus ancienne transmise par l'oralité ? Bien que l'on puisse supposer que cela existait avant l'arrivée de l'enregistrement, rien ne permet de le certifier. Pour prolonger ma réflexion, il est nécessaire de revenir sur ce rapprochement avec le bourdon vocal pratiqué dans l'ouest de la Mongolie. Cela permettra de comprendre ensuite quels sont le rôle et la place donnés au chant diphonique dans ce cadre.

2.1 La voix *argil*

Les Urianhaj utilisent dans un registre grave un timbre de gorge puissant pour chanter l'épopée. Le terme employé pour décrire cette action se dit *tuul' hajlah* (litt. fondre l'épopée, Dulam 1987, p. 14 ; Desjacques 1992, p. 118 ; 2002, p. 10)[109]. Cette manière de jouer l'épopée n'est pas unique. On rencontre aussi l'épopée dite *tuul' heleh*, chantée en voix claire avec ou sans accompagnement instrumental. L'exécution de l'épopée dans sa forme « fondue » (*tuul' hajlah*) se fait toujours avec un instrument, le luth *tovšuur*. Cette manière d'exécuter l'épopée va avec l'utilisation d'un timbre vocal particulier appelé *argil*, une voix de gorge grave que les Mongols considèrent comme extraordinaire (Dulam 1987, p. 14-15 ; Desjacques 1992, p. 119). L'enregistrement qui suit permet d'en avoir un aperçu, à travers la voix du barde urianhaj Hövčijn Seseer :

🎧 Exemple audio 7. *Argil cagaan övgön* (Le vieil homme blanc sage) par H. Seseer, extrait d'épopée ; enregistrement de terrain, sous sa *ger*, ville et province de Hovd, 20/04/07 ; durée : 0'42.

[109] B. Daoling Santaro explique les Mongols associent l'impression de flot continue du chant du barde à celui de la fonte de la neige (2009, p. 10). Selon Sühbat et Baataržav, pour les urianhaj, *hajlah* porte aussi le sens de « toucher », « affecter » (*ujaraah*) le cœur de celui qui écoute l'épopée (2009, p. 39).

Illustration 18. Le barde H. Seseer sous sa *ger*, avec son luth *tovšuur* et son petit-fils, Hovd, 20/04/07, J. Curtet.

Sedenžavyn Dulam est le premier anthropologue à avoir montré une filiation entre ce timbre intentionnel et le chant diphonique et avoir émit l'hypothèse que le *höömij* aurait pu naître de cette voix gutturale et se détacher plus tard comme une forme à part entière[110] :

> « Cette seconde manière de chanter l'épopée peut être entrecoupée de passages exécutés, à des fins ornementales, selon les techniques vocales appelées *höömijlöh* et *dandildah*[111]. La première consiste en l'émission d'une voix de bourdon dont les harmoniques produisent un son semblable à celui d'une flûte produite au plus profond du pharynx (*höömij*) ; la seconde est faite de mouvements rapides du bout de la langue dans la partie antérieure de la cavité buccale maintenue fermée. Il est probable que l'une et l'autre technique étaient initialement des parties constitutives du chant épique du mode *hajlah* et qu'elles ont pris par la suite leur autonomie par rapport à celui-ci. » (*ibid.*, p. 14)

En se référant au témoignage du barde Avirmed, S. Dulam montre qu'il existe aussi un autre terme employé pour cette voix de gorge, *haakirah*, qui désigne « un bourdon très grave » en langue urianhaj. Il fait le rapprochement avec les termes mongols pour désigner différentes sortes de bourdons et il mentionne plusieurs techniques de chants diphoniques, dont le *harhiraa höömij*, « bourdon très grave » (*ibid.*, p. 15). L'existence d'une telle voix sert à ce

[110] Hypothèse reformulée aussi par Desjacques 1992, p. 119 ; 2002, p. 10-11.

[111] Les bardes actuels ne semblent plus utiliser ce terme de *dandildah* qui est surtout connu comme une technique de chant diphonique. Ce serait un certain Has-Očir, *höömijč* hotgojd du district de Tes dans la province de Zavhan, qui l'aurait inventé et nommé ainsi. Cette technique de *höömij* lui est venue en écoutant un enregistrement de luth Šanz. C'est en recréant les inflexions du jeu du luth que cette technique syllabique et rythmique lui serait apparue. Suite à cela il a remporté de nombreux concours dans les festivals des arts pendant la période soviétique et s'est fait connaître sous le pseudonyme de « Dandil Hasaa » (Sandagžav 2010, p. 107-108 ; femme de Has-Očir, témoignage enregistré le 27/09/10).

que tout le monde puisse entendre sous la *ger* (Desjacques 2002, p. 10 ; 2005, p. 398-399). Mais on se demande alors si la présence des harmoniques pourrait renvoyer à une conception et un rôle particuliers dans l'épopée. Selon Dulam, au commencement du vers, le bourdon émis par le barde sur une note grave tenue est bien du chant diphonique. Ensuite, le rhapsode passe en voix *argil* pour « fondre » l'épopée. L'anthropologue précise à ce sujet que :

> « Du point de vue esthétique, on peut penser que la voix de gorge *argil* et le mode "fondant" de chanter préservent de toute défaite tant la majesté du héros épique que celle des monts et des eaux. Il ne serait pas convenable de chanter la nature d'une voix aiguë. En fait c'est seulement en utilisant les techniques du bourdon *höömijlöh* (particulièrement pour entonner) et de *dandildah* […] pour continuer que l'on peut donner aux auditeurs à imaginer les sommets enneigés, le bruit des eaux qui coulent, les cris des animaux et l'aspect des héros épiques qui habitent les lieux. » (*ibid.*, p. 16-17)

Dulam constate que le *höömij* sert d'intonation au chant avant de commencer le poème épique. La technique de *dandildah* quant à elle permet de prolonger le chant. Le chant diphonique évoque la géographie de l'épopée et figure les eaux et la nature de l'Altaï. S. Dulam montre aussi comment les gens ayant entendu les épopées sont marqués par la voix extraordinaire du barde (*ibid.*, p. 17). Nous retrouvons là un principe central dans la perception esthétique du son qu'ont les mongols. Mais l'emploi des termes afférant au chant diphonique pour décrire ces bourdons gutturaux est une explication de l'anthropologue et non des bardes eux-mêmes. Le fils d'Avirmed, Baldandorž, ne se souvient pas avoir entendu de la bouche des bardes de sa famille l'emploi du mot *höömij* pour décrire cette technique vocale (Baldandorž 21/04/07). Les bardes actuels utilisent le mot *höömij* le plus souvent pour établir un rapprochement entre la manière de produire la voix *argil* et le bourdon guttural du chant diphonique.

Comme Sedenžavyn Dulam, Carole Pegg avance que les sons de gorge produits au cours de ce genre d'épopée sont en liens avec la pratique de la flûte *cuur* et du chant diphonique en général, à la différence que les harmoniques présentent dans l'épopée ne constituent pas de mélodie (2000a, p. 178 ; 2001a, p. 57). Elle affirme que les Bajad pratiquaient ainsi l'épopée mais que les Zahčin n'employaient qu'une émission vocale claire (styles *duulah, ajalah*) (2001a, p. 57). Selon mes données de terrain, une tradition ancienne de chant diphonique associée à l'épopée et au chant de louange des Zahčin de la province de Hovd aurait existée. Le barde Enhbalsan qui m'a communiqué cette information, ne sait s'il s'agit d'une pratique ancienne, mais il se rappelle enfant avoir entendu le barde Širendev conclure une épopée par un chant diphonique. Transmis par son père Tümen-Ölzij, Enhbalsan

pratiquait le *höömij* aussi séparément bien qu'il ait conservé cette habitude, pour conclure le chant de louange à l'Altaï notamment comme le montre cet enregistrement.

Illustration 19. Le barde T. Enhbalsan exécutant *Altajn magtaal*, accompagné de son luth *tovšuur*, Hovd, 21/04/07, J. Curtet.

🎧 Exemple audio 8. *Altajn magtaal* (chant de louange à l'Altaï) par T. Enhbalsan, extrait ; enregistrement de terrain, sous sa *ger*, ville et province de Hovd, 21/04/07 ; durée : 3'13.

Dans les années 1980, Alain Desjacques avait déjà remarqué cette particularité dans la louange à l'Altaï d'Enhbalsan[112]. Le frère de ce dernier, Tümen-Ölzijn Erdenebüren (1951-) relate que pendant leur enfance, le *höömijč* Balžinnjam aurait influencé leur génération à diphoner. Aussi, à la même époque, un autre barde, Vangir (ou Vangar), utilisait le *höömij* dans ses épopées[113]. Il semble impossible de remonter avant la période soviétique pour en savoir davantage sur cette pratique de *höömij*. En effet, les purges culturelles et les interdits contre la religion menés par la politique du régime socialiste mongol (Bawden 1989, p. 350-351 et p. 359-373 et Aubin 1993, p. 143), accompagnés d'une tendance à la domination de l'ethnie halh pendant la période soviétique (Aubin 1993, p. 159 ; Bulag 1998, p. 70-80) masquent le passé. Le manque de sources ne permet pas d'en savoir davantage sur les

[112] Comme le montre l'enregistrement de ce barde sur le disque *Mongolie : chants kazakh et tradition épique de l'Ouest*, 1 CD Ocora CS80051 (1993), et son explication donnée à la conférence *Bardes et épopées en Mongolies*, le 14/06/07.

[113] Selon leurs témoignages enregistrés respectivement les 21/04/07 et 10/09/10.

spécificités de la pratique zahčin ni sur le fait que l'on appelait cela *höömij* autrefois ou non. Ces témoignages sont les seuls que je connaisse actuellement et cela n'a jamais pu être vérifié à ce jour dans les recherches antérieures menées sur le genre épique mongol. Dans tous les cas, si, comme le montraient les recherches mentionnées, l'intention de placer du chant diphonique dans l'intonation du chant épique n'était pas mélodique, il s'agissait peut-être d'une forme primitive de *höömij*, au regard de sa forme actuelle. Desjacques remarque que le chanteur utilise un timbre *argil* en arrière de la gorge. De plus le *höömij* se retrouve bien en fin de strophe. Ce chant diphonique est très rudimentaire. C'est ainsi qu'il avance l'hypothèse que le chant diphonique viendrait des *tuul'* (2007). Cette intonation gutturale grave tenue laisse entendre l'émission précise de voyelles, que l'on retrouve aussi parfois en fin de strophe pour conclure la phrase, faire durer le chant, mais aussi pour laisser le temps au barde de penser à la suite à venir du récit. Le *höömijč* Sandagžav, qui suit la théorie de Dulam sans pour autant s'y référer, propose de considérer l'ensemble des modifications des timbres de la voix du *tuul'č* (barde) comme la voix *argil* mais aussi les imitations du coucou ou celles d'autres animaux au sein du récit épique, comme pouvant être les fondations des techniques de chant diphonique (2010, p. 33). Pour lui, ce lien va aussi de pair avec les sons de gorge utilisés dans la flûte *cuur* et dans le rituel chamanique (nous verrons le cas de la *cuur* en détail par la suite). Il propose de désigner ces premières manifestations de ce qui serait du chant diphonique par le néologisme de *höömijlög*. Selon lui le *höömij* dériverait ainsi du *höömijlög* issu du chamanisme, de l'épopée et de la *cuur*. C'est pour lui un terme commode pour expliquer la transition du phénomène étudié. La musicologue mongole Herlen a aussi écrit sur la question des origines du chant diphonique dans le genre épique. Si elle montre comme les autres chercheurs que le lien réside dans l'emploi d'un timbre de gorge, elle présente le *höömij* comme un élément faisant partie intégrale de l'exécution de l'épopée comme si celui-ci avait toujours été là (2010, p. 55-56).

2.2 La voix des bardes enregistrée

En été 2009, grâce à une bourse « Aires Culturelles » de l'école doctorale ALL de l'Université Rennes 2, j'ai pu accéder aux archives sonores de l'Institut de langue et de littérature de l'Académie des sciences d'Ulaanbaatar. J'ai pu travailler ainsi en laboratoire aux côtés des ethnomusicologues et des linguistes mongols (A. Alimaa, Ž. Coloo, T. Bajasgalan,

et B. Katuu). Ce travail m'a permis d'approfondir la question de la relation entre chant diphonique et épopée.

Créée en 1921, l'Académie des sciences commença par des collectes de terrain auprès des acteurs des traditions nomades dans toute la Mongolie. Petit à petit une méthodologie fut mise en place et les investigations se focalisèrent sur l'organisation des expéditions scientifiques dans les campagnes, l'invitation des musiciens, conteurs et autres personnes faisant l'objet d'études à l'Académie pour se faire enregistrer, en concentrant le travail de recherche sur la collecte et l'archivage des traditions orales. C'est principalement entre 1954 et 1992 que les expéditions ont été les plus régulières (à raison de deux par an) et que les principaux enregistrements conservés aux archives sonores ont pu être effectués. Ce n'est que récemment, à partir de 2001, grâce au travail d'Alimaa Ajuuššav qui a catalogué les bandes sonores pendant trois ans (de 2001 à 2004), que ces archives ont été référencées et rendues accessibles à d'autres chercheurs mongols et étrangers[114]. Concernant la musique traditionnelle, plus de 571 bandes magnétiques y sont conservées, ainsi qu'environ 700 bandes contenant des contes, légendes, épopées et exemples de dialectes enregistrés. Ce matériel est un véritable trésor pour la Mongolie, mais les conditions dans lesquelles sont conservés ces enregistrements sont déplorables et bien souvent, un enregistrement sur trois n'est pas audible, soit parce que le matériel d'écoute est endommagé et ne permet pas de lire les bandes à toutes les vitesses de défilement, soit parce que la bande elle-même est trop abîmée. J'ai tout de même pu écouter 75 bandes magnétiques sur les quelque 300 que j'aurais souhaité comparer[115]. Mon expérience d'écoute ne fait que confirmer les observations de Dulam, Desjacques et Pegg. Je ne peux malheureusement pas présenter ces enregistrements dans la thèse car je n'ai pas eu le droit de copier ni de numériser avec mon matériel dans cette archive, même si l'autorisation m'avait été donnée par la direction[116].

Les enregistrements de rhapsodes conservés aux archives sonores de l'Institut de langue et de littérature laissent aussi entendre une trace d'utilisation légère de diphonie sur l'intonation et la fin de certains vers. Lorsque la phrase commence ou que le vers se termine, certains bardes conservent dans leur voix de gorge une voyelle chantée et donnent à entendre

[114] Les deux catalogues édités sont : Alimaa 2004, vol. 1 *Registration of written materials kept by collection of Mongolian folklore and local dialects* ; et vol. 2 *Registration of Magnetic Tape Records kept by collection of Mongolian folklore and local dialects*, Ulaanbaatar : Académie des sciences, Institut de langue et de littérature.

[115] J'ai pris alors conscience de l'importance de la numérisation de ces archives. L'idée de poursuivre ce projet après ma thèse dans le cadre d'un post-doctorat m'intéresse particulièrement.

[116] L'un des chercheurs de l'Institut s'est placé en gardien des clés et de la signature ultime pouvant me délivrer l'accès à la numérisation de mon choix. D'une mentalité conservatrice redoutable, fondée sur la restriction et l'interdiction héritée de la période soviétique, cette personne s'est avéré être un « cauchemar » pour un bon nombre de chercheurs, mongols et étrangers.

des harmoniques. Généralement en début de phrase la note et l'harmonique sont tenus, alors qu'en fin de phrase on entend parfois quelques variations sur la voyelle, réalisées en jouant sur l'ouverture et la fermeture des lèvres. Dans ce moment du chant, on distingue une ligne d'harmoniques qui se dégage du bourdon vocal, sans entendre clairement de mélodie. C'est par exemple le cas de la bande n° 400 (enregistré en 1972 à Duut, province de Hovd par Coloo). Avirmed interprète *Altajn magtaal* (chant de louange à l'Altaï) dans un tempo rapide, avec une voix de gorge. On retrouve bien la tenue de note en fin de strophe avec des harmoniques apparentes au moment de la fluctuation de voyelle. La bande n° 534 A-1 (enregistrée en 1975 à Ulaangom, province de l'Uvs par Katuu) présente les mêmes similitudes. C'est une version d'*Altajn magtaal* exécutée par le Dörvöd Hajnzan Golog (âgé de 56 ans au moment de l'enregistrement)[117]. La voix est pressée, le tempo est cette fois-ci très lent et l'homme s'accompagne à la vièle *morin huur*. La diphonie, si c'est bien de cela dont il s'agit, est loin d'être celle que l'on entend actuellement chez les bardes qui prétendent l'utiliser. Certes, le procédé ornemental pour clore le vers ressemble davantage à une accentuation du timbre, laissant entendre des résonances harmoniques, mais ce pourrait être là le point de départ d'une forme primitive de chant diphonique comme l'idée a été suggérée plus haut. Seulement la littérature sur le sujet ne permet pas de le confirmer et les enregistrements sont très limités dans le temps.

D'un point de vue organologique, Schaeffner a montré que le chant des voyelles prendrait forme dans le rituel religieux ou magique dans de nombreuses civilisations (1968, p. 20). Si ce postulat pouvait s'appliquer au cas mongol, ce serait un argument supplémentaire plausible qui renforcerait cette idée d'un lien sacré qu'entretien le chant diphonique avec le monde naturel.

Depuis déjà le début du XXe siècle on remarquait la disparition imminente de l'épopée en Mongolie (Desjacques 2005, p. 394 qui cite Bawden 1980) et sa transformation à la fin des années 1950 en Mongolie-Intérieure (Kara 1970), où sa pratique reste encore au goût du jour (Desjacques 2007). Le déclin de l'épopée en Mongolie s'explique par plusieurs facteurs. D'abord les changements politiques qui ont mis le barde dans une position marginale face à l'idéologie soviétique qui voyait dans l'épopée « le produit d'une culture aristocratique guerrière, des vestiges culturels de la société féodale précédente. » Ainsi le barde était un personnage potentiellement subversif pour le régime révolutionnaire et la plupart d'entre eux ont dû arrêter de chanter pendant ce temps (Desjacques 2005, p. 394) ». Dans cette période, la

[117] Ces deux bandes sont respectivement référencées dans Alimaa 2004 p. 149 et p. 200.

spectacularisation des traditions musicales a grandement participé à la mise en avant des spécialités locales dans toute la Mongolie, mais en les adaptant au format et aux exigences scéniques. C'est ainsi que l'épopée, durant plusieurs heures pour ne citer que les plus courtes, n'avait pas sa place pour être jouée intégralement sur une scène, et son exécution dans ce nouveau contexte s'est arrêté à quelques minutes, de 3 à 10 le plus souvent. De même la dimension rituelle inséparable de son exécution ne pouvait tenir place dans un théâtre pour une occasion réduite au divertissement, étant considéré comme politiquement incorrecte.

Aujourd'hui sur le terrain, j'observe que la pratique de l'épopée est malheureusement bien tombée en désuétude. Il y a pourtant des tentatives de renaissance, j'y reviendrai dans le chapitre 8 consacré au phénomène de patrimonialisation, mais des traces persistent également dans le répertoire contemporain du chant diphonique.

2.3 Le *höömij* et le *magtaal* : persistance de la voix épique ?

Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, sur une trentaine d'années, je remarque la présence de la voix *argil* dans le répertoire du chant diphonique. Ce serait là une forme actualisée et transformée d'une longue tradition de chant de gorge dans le genre épique et de louanges. Je constate qu'actuellement, les chanteurs de *höömij* se sont approprié et ont réactualisé la tradition épique à travers leur pratique de scène (ce point sera développé au chapitre 5). L'exécution d'un ou plusieurs *magtaal* (chant de louange) et parfois l'extrait d'une épopée font partie intégrante du répertoire des *höömijčid*. Selon moi, cette pratique est une trace, un maintien musical qui a pris de plus en plus d'importance, alors que le genre épique était sur le déclin.

Présentement dans l'ouest de la Mongolie, les louanges *magtaal* sont exécutées séparément de l'épopée, qu'il s'agisse d'un barde ou d'un *höömijč*. Une forme de louanges à l'Altaï existe indépendamment du genre épique, pratiquée pour remercier les esprits maîtres de ces montagnes, entretenir une relation privilégiée avec lui (pour la chasse notamment), mais aussi en restituer le souvenir symbolique sur scène. Autrefois le *magtaal* était indissociable du *tuul'*. Sa séparation de l'épopée est pour moi un phénomène récent. Connaître la manière et la raison pour laquelle cette division a eu lieu n'est pas du ressort de cette recherche. Ce phénomène pourrait venir de la spectacularisation des traditions musicales survenue à la période soviétique. Depuis les vingt dernières années, interpréter un *magtaal* sur scène est devenu à la mode. Il est presque impossible de voir un *höömijč* en concert sans que

celui-ci ne fasse un chant de louange. Cela lui permet de varier son répertoire et de montrer que le chant diphonique ne s'utilise pas qu'*a cappella*. Bien souvent le texte de la louange n'est pas présenté dans son intégralité, de même lorsque le chanteur veut interpréter des extraits de chants épiques. Le format standard n'excède pas les cinq minutes et malheureusement aller au-delà poserait un problème face à un public désormais non-initié et méconnaisseur des contextes de ces pratiques en dehors de la scène. Ces extraits de louanges ou d'épopée, très courts, sont là pour satisfaire un besoin de composition de pièces mélangeant texte et *höömij*. De plus, sur le plan technique, utiliser l'émission *argil* est facile pour le chanteur diphonique, qui peut aisément passer de cette technique au *höömij* sans effort. Cela donne aussi une certaine unité dans le timbre de la voix du chanteur sur l'ensemble de la pièce. Comme l'observation de S. Dulam faite sur l'utilisation de la diphonie dans la voix de gorge du barde mentionné plus haut (1987), on retrouve une habitude similaire chez les *höömijčid*. Dans leurs *magtaal*, ils commencent avec la voix *argil* (qu'ils nomment le plus souvent par *šahmal hooloj* ou *šahaa*), avec ou sans chant diphonique, chantent une strophe de la louange, puis entonnent une mélodie diphonique au caractère ornemental, servant d'intermède mélodique dans la « chanson ». Peut-on expliquer historiquement la raison ou dater le changement de cette utilisation dans le répertoire du chant diphonique ?

Comme l'exemple et le témoignage d'Enhbalsan le prouvent, l'on garde à l'esprit cette ancienne pratique chez les Zahčin, ainsi que l'hypothèse d'une forme primitive de chant diphonique dans certaines intonations de la voix dans l'épopée urianhaj. En mettant en relation d'autres informations, l'emploi du chant épique ou de louange avec du chant diphonique pourrait être un phénomène clairement daté. La donnée la plus ancienne rencontrée à cet égard est celle du compositeur Dagvyn Luvsanšarav (1927-). Dans les années 1950, il était en charge de la direction du théâtre de Hovd. À l'occasion des décades de Hovd, il eu l'idée d'intégrer le *höömij* dans un arrangement choral d'*Altajn magtaal* (Chant de louanges à l'Altaï) recomposé pour l'occasion (Sandagžav 2010, p. 40 et 120 ; Luvsanšarav 2011, communication personnelle)[118]. Cela n'avait jamais été fait auparavant. Cet arrangement, remaniée par la suite, a été présenté dans une forme plus proche de son origine épique au début des années 1980. Il a été montré pour la première fois sur scène sous cet aspect dans une version en trio avec deux bardes (Avirmed et Enhbalsan) et un *höömijč* (Cerendavaa). Par la suite, *Altajn magtaal* est devenu l'une des pièces maîtresses du répertoire du chant diphonique au XXe et XXIe siècle et figure systématiquement ou presque au

[118] Cet événement est l'un des moments clés de l'histoire du chant diphonique mongol. Je reviendrai plus en détail sur cet épisode au chapitre 5.

programme d'un concert ou sur la liste des enregistrements d'un disque de chant diphonique. Dans la même période, Alain Desjacques rapporte une séance d'enregistrement au début des années 1980 à Ulaanbaatar avec un conteur-chanteur halh de Bajan Cagaan dans le centre de la Mongolie, Doržbalyn Žancančoj. Celui-ci exécute un extrait d'une épopée de la Mongolie de l'ouest, *Har höhöl baatar* (Le Héro à la frange noire)[119]. Le conteur écourte le chant en le terminant par « des essais de chant diphonique » (2009, p. 96). Selon A. Desjacques, ce musicien était reconnu officiellement et utilisait le chant diphonique, le chant long dans le style *besreg* (court) et des moments parlés qu'il pouvait insérer à sa guise pour illustrer les récits épiques. Žancančoj aurait appris le *höömij* dans les années 1950 avec des chanteurs diphoniques halh (Desjacques, janvier 2013, communication personnelle). Il serait intéressant de savoir avec qui Žancančoj avait appris le *höömij*. De même, la question reste ouverte : l'utilisation de chant diphonique dans l'extrait de *Har höhöl baatar* serait-elle une invention du conteur lui même, ou cela viendrait-il d'une pratique antérieure, ou d'un modèle extérieur apporté par la forme spectaculaire que prenait le chant diphonique sous la période soviétique ?

Davaažav, l'homologue de Cerendavaa résidant sur le côté est du village de Čandman' m'informe en août 2004 que le luth *tovšuur* n'est employé pour accompagner le *höömij* que depuis une vingtaine d'années. Il explique que cela aurait été repris comme une mode dans la tradition *höömij*. En effet, cela se vérifie avec les enregistrements d'archive de l'Académie des sciences et de la Radio nationale de Mongolie, qui ne présentent pas d'enregistrement de chant diphonique accompagné au *tovšuur* avant les années 1980. Les premières interprétations de *höömij* enregistrées, datant des années 1950, sont toujours effectuées *a cappella*. Le témoignage de Davaažav correspond bien à cette période au début des années 1980 où l'on aurait commencé à intégrer le chant diphonique dans un souci formel de composition de la musique traditionnelle mise en scène.

Le mouvement d'appropriation de techniques employées dans l'épopée par les chanteurs de *höömij* se retrouve aussi vers les bardes professionnels, travaillant en indépendant ou rattachés à des ensembles dans les zones urbaines. C'est le cas de Bazaržavyn Bajarmagnaj, barde hoton, qui emploie le chant diphonique comme un élément musical ornemental et formel dans l'exécution de ses épopées. Il utilise les émissions *harhiraa* et *isgeree höömij* notamment. Un jour d'enregistrement en hiver 2007, il avait refusé de parler du chant diphonique en présence du *höömijč* Nergüjn Ganzorig qui m'avait introduit à lui. Le

[119] Cet enregistrement est présenté par Desjacques dans le disque *Mongolie. Chants Kazakhs et tradition épique de l'ouest*, [1 vinyle Ocora 558 660, 1986, plage B-5] 1 CD Ocora C580051, 1993. Enregistrements de 1984 et 1990. Desjacques traduit le titre par « Le héro à la tresse noire », alors que le terme de *höhöl* désigne une frange. Je propose donc de le traduire par « Le héro à la frange noire ».

barde ne se considérait pas comme chanteur de *höömij*, bien qu'il l'utilise sous différentes formes (6/03/07). Je remarque plusieurs jeunes bardes en apprentissage employant le chant diphonique de cette manière. De fait, il devient de plus en plus difficile de savoir si cette pratique, apparente à une certaine réactualisation chez la jeune génération, est inscrite dans un contexte différent du monde du spectacle professionnel.

Mark van Tongeren remarque aussi un renouveau de la tradition épique en République d'Altaï en Russie (2004, p. 129). Pour lui ce sont des musiciens issus des classes éduquées qui ont commencé à séparer le genre épique *kai* dans un chant diphonique à part ou lié au genre des louanges *algysh*, à travers lesquelles ils ont développé le répertoire et la technique de chant diphonique, mettant la tradition épique au second rang. Il s'agit de musiciens nés dans les années 1960, tels que Bolot Bairyshev et Nohon Shumarov[120] (*ibid*., p. 132). Tongeren présente aussi un jeune chanteur d'épopées d'Altaï qui s'inscrit dans le renouveau du *kai* et met en avant le chant diphonique. Ce jeune est considéré comme un symbole du renouveau de la culture Altaïque avec le passé (*ibid*., p. 132-134).

Dans le contexte mongol contemporain, si le renouvellement de certains pans de la tradition épique peut enrichir celle du chant diphonique, ce n'est pas le seul élément à pousser la tradition *höömij* dans des directions multiples. Le bouddhisme participe-t-il de ce mouvement ?

3. Le bouddhisme

Sans prétendre connaître ni maîtriser le vaste sujet bouddhiste en Mongolie, je dois passer par cette voie pour continuer mon inventaire des origines possibles du chant diphonique mongol.

Parmi le monde de la musique, les musiciens mongols et certains Occidentaux, une analogie a été établie entre l'émission diphonique *harhiraa* (*höömij* profond) et le chant guttural de certains moines tibétains. Aucune recherche approfondie sur le lien possible entre ces deux techniques vocales n'a été menée. Des confusions terminologiques semblent être à l'origine d'une parenté aujourd'hui évidente pour certains, ou restée mystérieuse pour les autres. D'un point de vue historique, il apparaît clairement que le chant tibétain est plus facile à dater. Le chant diphonique s'étale quant à lui dans une temporalité dont la continuité est plus dure à saisir, entre celle des légendes, celle des premières sources écrites et celle de la

[120] Je conserve ici la translittération de l'auteur.

mémoire, qui renvoie aux légendes ou s'arrête aux années 1930. Les moines ont-ils appris ces techniques vocales ? L'impact de la religion sur la pensée et le comportement mongol aurait-il ouvert le chemin à des usages profanes du religieux ? Quel lien existe-t-il et quelles relations sont entretenues au début du XXIe siècle entre le chant bouddhiste et le chant diphonique ? Je tenterai de répondre à ces énigmes en remontant dans l'histoire de la pratique de chant guttural au Tibet, puis en franchissant le pont qui nous conduit en Mongolie dans les milieux du clergé et du *höömij*.

3.1 Voix de *mdzo* et d'*umzad*

Pour comprendre le lien entre le chant diphonique et le chant tibétain, il faut d'abord montrer celui établi entre le chant bouddhiste du Tibet et celui de Mongolie.

3.1.1 Le chant diphonique dans le bouddhisme tibétain

Le bouddhisme vient de l'Inde et a été introduit au Tibet depuis plus d'un millénaire. À partir du VIIIe siècle, la culture tibétaine repose en partie sur une forme du bouddhisme mahayana indien. C'est à partir du XIe siècle que des écoles religieuses se réclamant de maîtres religieux se développent. Plus tard, des « nouvelles écoles » émergent, dont celle de Gelukpa qui joue un rôle de premier plan dans la vie du pays. Ce clergé met en place le système politique qui reste en place jusqu'à l'invasion chinoise au XXe siècle (Helffer 2004, p. 9-10). Plusieurs écoles ont vu le jour au Tibet et perdurent aujourd'hui dans leurs monastères en exil en Inde, comme ceux de Gyütö et Gyümé (Tongeren 2004, p. 148). Au XVe siècle s'est développée l'école de Gelukpa (*dge-lugs-pa*, litt. « ceux qui suivent le chemin de la vertu ») issue d'un mouvement de réforme et de retour aux règles strictes de l'orthodoxie monastique. C'est Tsongkhapa (1357-1419) qui impulsa son développement. Ainsi au Tibet, d'importants monastères virent le jour : Ganden en 1409, Drepung en 1416 et Sera en 1419, regroupant des milliers de moines. Cela renforça et installa la puissance politique des Gelukpas au sein desquels était choisi le Dalai Lama. Ces écoles ont des valeurs fondamentales communes, mais varient sur certains points de la doctrine bouddhiste telle qu'elle est exprimée dans les collections monumentales du Kanjur et du Tenjur, regroupant des milliers de textes et différentes méthodes pour atteindre l'illumination (en tibétain *rgyud*, plus connue sous le nom de « tantras »). Afin de développer les études sur les tantras, dans la région de Lhassa, les disciples de Tsongkhapa construisirent des collèges d'études supérieures dont les plus connus sont Gyütö (*rGyud-stod*) fondé en 1474, et Gyümé (*rGyud-smad*) en

1433 (Helffer 2000, p. 1). Le chant que l'on y pratiquait, appelé *Gbyans* ou style *Yang*, avait deux fonction : psalmodier la liturgie et accéder à un stade méditatif. Une émission gutturale profonde psalmodie lentement le texte de la liturgie dont la continuité du son est essentielle. Il faut au minimum deux moines pour chanter ensemble afin de réaliser un son continu. Ils se doivent de faire comme si leurs voix ne faisait qu'une, quel que soit le nombre de personnes dans le chœur (Tongeren 2004, p. 151). Ce style de chant permet de communiquer avec les dieux. On le rencontre principalement dans des cérémonies destinées aux protecteurs de la religion (Vandor 1976, p. 108). Le *Yang* varie selon les ordres et les différents monastères. La plupart du temps mélismatique, il peut passer par des techniques vocales de yodel, l'utilisation de glissandi, ou de voix profondes (Ellingson-Waugh 1974, p. 13-14). Selon Ellingson-Waugh, bien que l'on trouve de nombreuses influences et résurgences du chamanisme Bön dans le bouddhisme tibétain, le style *Yang* est une pratique réellement conçue pour le bouddhisme (*ibid*., p. 5). L'ethnomusicologue replace le Tibet et sa musique dans une connexion au monde chamanique et aux pratiques de chasse qui y sont liés, se retrouvant en Sibérie, en Mongolie, chez les Eskimos et au Japon (*ibid.*, p. 4). Parmi plusieurs emplois de la musique observée dans le chamanisme et particulièrement dans l'utilisation de la voix, Ellingson-Waugh évoque l'imitation animale, qu'il inscrit dans une conception idéologique et symbolique tripartite de la musique chamanique (*ibid.*, p. 11). Cette conception réside dans l'existence d'un monde à trois niveaux : le ciel, monde des dieux, dragons, aigles, oiseaux ; la terre, lieu des hommes, chamanes, animaux domestiques et sauvages, des esprits ; le monde du dessous, où résident les esprits d'eau et les esprits de la terre. Ainsi, selon ses recherches, le chant dans le bouddhisme peut s'apparenter à l'imitation animale et en ce sens rejoindre l'idée d'une origine chamanique par cette pratique (*ibid.*, p. 13-14). Des témoignages de moines tibétains rapportés par cet auteur montrent que partout au Tibet les chanteurs dirigeant l'assemblée (*dbU mdzad*) utilisent la voix de *mdzo* (*mDzo skad*)[121] afin d'être entendu dans une grande assemblée. Ces témoins précisent qu'au monastère de Gyümé, les moines chantent « le rugissement du tueur de la Mort » (*gShin rje'i Ngar skad*), dont le personnage est représenté par une tête de yak[122]. L'existence de ce chant puissant s'expliquant par le fait qu'il faille quelque chose de suffisamment fort pour combattre la Mort, si puissante

[121] Le *mdzo* est l'animal résultant du croisement d'un yak et d'une vache (Helffer 2000, p. 1).

[122] Bien que résultant d'une sonorité différente, l'imitation de la voix du taureau se retrouve dans le chamanisme bouriate. Dans le culte de *Buha Noën* (Seigneur Taureau) Even rapporte une description de G. D Sanžeev (1927-28, p. 944-950) qui décrit le sacrifice clanique *tajlgan* offert aux *had* ou trois fils du Ciel à l'issue duquel le chamane incorpore *Buha Noën* en émettant des bruits imitant des mugissements de taureau, en grattant le sol et en donnant des coups de corne. Ce culte est un culte de la fécondité destiné aux hommes ou aux troupeaux. En entrant en contact avec Seigneur Taureau à travers le chamane, la fécondité de l'homme ou du troupeau est assurée (Even 1988-1989, p. 393).

dans notre monde. Selon Ceten cité par Ellingson-Waugh, « Chanter avec [cette] voix nous aide à développer en nous les forces qui surmontent le pouvoir de la Mort »[123]. Si certains lieux préfèrent une voix plutôt mélodique et moins gutturale, les monastères de Gyümé et Gyütö privilégient une modification vocale de l'extrême, afin de faire entendre l'émission simultanée d'harmoniques (Vandor 1976, p. 109)[124]. Gyümé est l'école qui force le plus dans le timbre guttural alors que Gyütö transforme largement la prononciation du texte (Tongeren 2004, p. 151). Les harmoniques vocales sont toujours chantés en lien avec les mots sacrés et font partie intégrante des mantras. Le sens que génère les harmoniques est aussi contenu dans les syllabes sacrées (*ibid*., p. 152). En observant plusieurs exemples de traditions sacrées, dont le chant tibétain guttural, Desjacques explique que l'emploi « des expressions vocales spécifiques, des timbres intentionnels, des jeux de registre vocal recherchés » font l'objet d'une longue initiation au « dialogue avec les dieux ». Cette « communion place les hommes et les esprits dans une cohésion totale dans laquelle des hommes qui chantent, dansent ou jouent à l'unisson avec la voix des esprits représentés par le son de quelque autre instrument. Dans ce cas, les hommes vont rechercher une sorte d'union acoustique, vers une fusion avec la voix des esprits » (2002, p. 200). Si la « voix des tantras » n'est plus un secret aujourd'hui, elle l'a été partiellement pour la recherche lors des premières découvertes scientifiques, effectuées auprès des monastères en exil en Inde au XXe siècle.

Le monde de la recherche découvre cette technique vocale dans les années 1960. L'anthropologue américain Huston Smith séjourne dans le nord de l'Inde auprès des réfugiés tibétains en 1964, date à laquelle il rencontre « par hasard » un moine du monastère de Gyütö, en se rendant à Dalhousie. Sa réaction à l'écoute de ces chants est de penser qu'il s'agissait de la réverbération de la pièce dans laquelle il avait fait son enregistrement. Après avoir assisté en direct à une cérémonie (un rituel de 4 jours à raison de 15 heures/jour) et avoir ensuite effectué un enregistrement spécifique pour reprendre ce mode d'émission vocale, Huston ne parvient pas à croire à ce qu'il entend : la résonance d'une tierce et une quinte distinctement superposée à la voix. Il pense d'abord que cela est dû à un problème sur son enregistrement. En faisant appel à deux spécialistes de l'acoustique de la voix, le professeur K. Stevens et son collègue Raymond S. Tomlinson, ces derniers n'en reviennent pas non plus. Après l'analyse, ils comprennent le rôle de la modulation de la langue dans la cavité buccale et le principe général qui fait apparaître des formants superposés au son fondamental. Ils remarquent aussi

[123] En parlant du « tueur de la mort » dont on reproduit la voix : *Singing with his voice helps us to develop in ourselves those forces which overcome the power of death*, 1974, p. 14.

[124] Il existe aussi une pratique de chant harmonique non tantrique au monastère de Drepung Loseling (Tongeren 2004, p. 148).

que le moine chante un bourdon grave, mais que l'on entend un autre bourdon réalisé simultanément une octave inférieure, ce qu'aucun type de chant à l'exception de celui-ci ne parviendrait à faire. Ils ont conscience que le mécanisme de l'appareil phonatoire joue un rôle, mais ils affirment en 1967 que rien n'a été encore expliqué à ce jour (Smith et Stevens 1967, p. 209-212). Quelques années plus tard, Ivan Vandor nous informe que l'apprentissage de ce chant guttural et profond ne peut s'apprendre qu'après la mue à la puberté des jeunes garçons. L'enseignement de ce chant se limite à une imitation auditive et visuelle avec des informations succinctes, comme le conseil imagé « d'ouvrir la gorge » (1976, p. 31, 34). Suggestion particulièrement importante au monastère de Gyütö, où l'on se doit de mettre ces sons en rapport avec l'émission simultanée d'harmoniques, que les jeunes moines pratiquent grâce à « l'absorption quotidienne d'énormes quantités d'eau qui provoquent des vomissements censés contribuer à l'effet recherché » (*ibid.*, p. 31). Ces enseignements sont secrets et réservés à des moines d'un niveau de méditation suffisamment avancé (Tongeren 2004, p. 148)[125]. C'est quelques décennies plus tard que Mireille Helffer, ethnomusicologue française spécialiste du monde tibétain, donne une explication parfaitement claire de la pratique dite « diphonique » des moines :

> « La pratique liturgique propre à Gyütö est caractérisée par l'usage d'un mode spécifique de chant désigné par le terme "la voix des tantras" (*rgyud-skad*), ou plus communément dite "la voix de dzo" (*mdzo-skad*) ; […] ce procédé, qui présente des analogies avec le jeu de la guimbarde, consiste à émettre simultanément un son très grave et, en modifiant le volume de la cavité buccale, à faire ressortir distinctement un des harmoniques de ce son. À Gyütö, l'harmonique mise en valeur est l'harmonique 10 qui se situe 3 octaves +1 tierce au-dessus du fondamental. […] Au collège tantrique de Gyümé, un type de pratique vocale légèrement différent fait ressortir l'intervalle de quinte et est considéré comme représentant la "voix rugissante de Yama", le dieu de la mort (*Gshin-rje'i ngar-skad*). » (2000, p. 1)[126]

En référence à un enregistrement dont elle a fait l'étude, M. Helffer remarque que le chant diphonique intervient particulièrement pour marquer les articulations du texte (2000, p. 4, plage 1 du CD 1). Elle note aussi que c'est l'occident qui qualifie ce type de voix de « diphonique », qui « résulte de l'émission simultanée et distincte par un même individu d'un son de base très grave et d'[un] des harmoniques de ce son » (2004, p. 83-84). Selon Lewiston et Fremantle, la tradition de Gyütö est unique. Cette manière de chanter inhabituelle vient de

[125] Mark van Tongeren rapporte aussi que l'apprentis doit reproduire la voix de son professeur. Si il s'entraine en buvant trop d'eau, du sang finira par arriver à la gorge. Une méthode consiste à prendre une corde de viande que l'on agite dans la gorge de haut en bas. Parfois les élèves acquièrent la voix, parfois non. Parfois on obtient une meilleure voix, parfois on attends des années sans progresser (2004, p. 152).

[126] Ces informations se retrouvent aussi dans Helffer 2004 p. 83-84, mais avec moins de détails concernant la technique de chant diphonique.

yidam, le protecteur de Tsongkhapa, appelé Mahabairava et représenté par un buffle. Le chant correspond à l'imitation de cet animal (1988, p. 4-5). Lorsque deux ou trois moines chantent leurs mantras ensemble, la hauteur du bourdon est identique. En revanche, lorsque le groupe est plus nombreux les hauteurs de bourdon peuvent varier selon les tessitures des moines. L'auditeur assiste alors à un halo sonore difficile à identifier dans lequel de nombreux autres harmoniques apparaissent (*ibid*., p. 6). Trân Quang Hai précise plus tard, parmi ses nombreuses recherches acoustiques, que l'harmonique mis en avant par chacune des écoles tantriques est différent. L'école de Gyütö diphone sur l'harmonique n°5 correspondant à la tierce majeure au-dessus de la deuxième octave du bourdon vocal, tandis que celle de Gyümé fait ressortir l'harmonique n°6, qui correspond à la quinte située deux octaves au-dessus du son fondamental (1995, p. 126).

3.1.2 Le chant diphonique dans le bouddhisme mongol

C'est principalement les enseignements bouddhistes du monastère de Gyütö qui sont transmis suite à sa création au XVe siècle dans de nombreux autres monastères au Tibet, au Ladakh et en Mongolie[127]. En effet, c'est toujours la secte Gelugpa qui domine le bouddhisme mongol aujourd'hui. Ce bouddhisme qui était la religion d'État jusqu'à la révolution de 1921 n'était pas homogène, mais mêlé d'influences venues d'autres religions, des monastères et des différents répertoires et modes de représentations. Le bouddhisme apparaît en Mongolie entre les XIIIe et XVIe siècles. Venant d'abord de l'école du Mahayana (ou grand véhicule), l'influence chinoise arrive pendant la colonisation mandchoue (1644-1911). La lignée réformiste tibétaine de Gelugpa est importée en Mongolie par Zanabazar (1635-1723) qui devient Bogd Gegeen (chef d'État religieux) d'Urga. Il fait construire de nouveaux temples, crée de nouveaux rituels, de nouvelles musiques et de nouveaux habits monastiques. L'école de Gelugpa est désignée en mongol par le terme « bonnet jaune » (*šar malgaj*). Après la révolution, avec la réintroduction des lamas, suite à de nouvelles influences religieuses, la religion est appelée « bonnet rouge » (*ulaan malgaj*). Dans l'histoire mongole, les différents chefs d'État qui se sont succédés ont participé aux mélanges des écoles bouddhistes, car selon les sensibilités politiques, on trouvait différentes écoles religieuses à la cour. Les cérémonies mongoles diffèrent des tibétaines car elles se sont adaptées aux besoins locaux (Pegg 2001a, p. 149). La représentation d'arts non bouddhistes au sein de la liturgie prend place dans

[127] Selon les informations recueillies sur le site Internet du monastère de Gyütö.
URL : http://www.gyutomonastery.com/history.html, consulté le 20/12/2011.

certains monastères mongols. On trouve parfois la pratique des épopées, de chants longs, des vièles et des luths. Des moines de certains temples de l'ouest du pays enseignaient les épopées, les légendes, les louanges, éloges et les voeux aux novices qui venaient recevoir l'enseignement bouddhiste. C'est ainsi que de nombreux héros d'épopées sont devenus synchrétiques car des éléments bouddhistes étaient ajoutés aux histoires d'ordre chamanique ou de religion populaire. Carole Pegg relate que la musique dans les monastère était notée et que de nombreux livres de musique existaient avant l'ère soviétique (*ibid*., p. 165-166).

Bien que la Mongolie soit devenue majoritairement bouddhiste à partir du XVIe siècle, il est extrêmement difficile d'y retrouver les traces du « chant diphonique » tibétain, si tant est qu'il ait existé. Si les sources sont nombreuses dans la tradition tibétaine, pour la Mongolie, les traces écrites les plus anciennes sont conservées dans les sutras religieux. Il faudrait étendre une recherche systématique dans l'ensemble des bibliothèques des monastères et aux archives mongols pour compléter cette recherche. Je me contenterai pour l'instant de quelques sources écrites et orales. En 1915, Le Père Joseph van Oost présente la notation musicale et les commentaires de plusieurs chants de la liturgie bouddhiste chez les Mongols orientaux des Ordos (en actuelle Mongolie-Intérieure). Malgré un jugement négatif et réducteur venant de sa position de missionnaire, mais aussi de la culture de son oreille, il rapporte que pour invoquer la divinité, le chant est exécuté avec des valeurs égales, comme une « mélopée inerte, psalmodiée sur une note profonde » (Oost 1915, p. 388-389). L'auteur n'en dit pas davantage sur cette manière de chanter. Bien que cela ne puisse être une certitude, cette voix profonde pourrait s'apparenter à ce que je recherche. Paul Labbé qui rend compte d'un voyage en Bouriatie dans son ouvrage *Chez les lamas de Sibérie* (1909) donne une description détaillée de la vie au monastère, mais se contente de mentionner les instruments de musique employés, sans évoquer le chant (1909, p. 42-44). C'est un peu plus tard, au début du XXe siècle toujours, que Beatrix Bulstrode mentionne dans son récit de voyage *A tour in Mongolia* la pratique d'« un chant bourdonnant profond [qui] s'élève et tombe des gorges des moines d'Urga » (*a low droning chant rises and falls from the throats of Urga's priests*, 1920, p. 181). Ce relevé permettrait de supposer l'existence de ce type de chant dans la Mongolie prérévolutionnaire, à Urga (l'ancienne capitale, actuelle Ulaanbaatar). Mais au cours de mes derniers terrains, à l'écoute des cérémonies bouddhistes entendues aux monastères de Hovd et de Gandan à Ulaanbaatar, il semblerait que la « voix profonde » que je recherche n'ait pas été transmise jusqu'ici. Si de nombreux enregistrements d'extraits de rituels bouddhistes tibétains ont été édités, la musique bouddhiste mongole quant à elle a été très peu été enregistrée. Le témoignage le plus connu en Occident reste celui d'Alain Desjacques avec le disque

Chamanes et Lamas. Mongolie (1994)[128]. Mais l'ethnomusicologue ne parle à aucun moment de la technique vocale employée par l'assemblée des moines (plages 3 et 4). Ce disque reste une référence pour le lecteur qui pourra y entendre une technique vocale gutturale légère actuellement répandue partout en Mongolie, mais qui est bien loin de la pratique tantrique tibétaine que je viens de décrire. Le temps imparti pour combler l'ensemble des ambitions de cette thèse ne m'a malheureusement pas permis d'effectuer une recherche approfondie aux archives de Gandan à Ulaanbaatar, afin de tenter de retrouver des éléments éventuels concernant la « voix profonde » bouddhiste. Mais ayant eu l'opportunité d'enquêter auprès de plusieurs lamas de Gandan, il semblerait que de tels écrits auraient disparu pendant les purges religieuses de la période soviétique dans les années 1930.

Actuellement dans les monastères de Mongolie, la psalmodie des textes s'exécute le plus souvent avec une émission vocale claire ou plus ou moins gutturale selon les moines, le plus souvent appelée *umzad hooloj* (voix *umzad*), dont voici un exemple :

🎧 Exemple audio 9. Extrait de prière en voix d'*umzad* par le lama Davaadalaj, moine en exercice à Čandman', enregistrement de terrain, Čandman', province de Hovd, septembre 2010 ; durée : 0'14.

[128] 1 CD Ocora Radio France C 560059, HM 83. Enregistrements de 1991 à 1993.

Illustration 20. Le lama Davaadalaj s'accompagnant de son tambour *damaru*, sous la *ger* de Cerendavaa, Čandman', septembre 2010, J. Curtet.

Le terme *umzad* définit aussi le grade de certains moines qui pratiquent cette technique. Appelés *umzad lam* (lamas *umzad*), ils ont en charge la conduite de l'office (*dbU mdzad* au Tibet). L'exemple donné ici par le lama Davaasüren montre une technique qui recherche le timbre guttural, une certaine puissance, mais sans laisser entendre de formant harmonique précis se détachant de l'épaisseur de la voix chantée. Le timbre et la technique vocale entendus ne semblent pas êtres des traces de la voix de *mdzo* recherchée. Mais les récentes recherches de l'ethnomusicologue mongol Sonom-Išijn Jundenbat montrent que cette « voix profonde » héritée du Tibet a bien existée en Mongolie. Il rapporte avoir entendu à la fin des années 1960 un certain Šagdarsüren parler d'une « voix pressée d'*umzad* » (*šahmal umzad hooloj*) à la radio. Cet homme fit une démonstration de la technique vocale en question et montra l'intérêt de faire des recherches sur ce sujet. Pour S. Jundenbat, il semblerait qu'aucun chercheur n'ait réagi en Mongolie depuis ce temps (2008, p. 236). Son article, intitulé *Lamyn gegeenij hijdijn hural unšlagin aja dan* (La mélodie et le rythme de la récitation collective du monastère de Lamyn gegeen) est donc un premier pas dans les investigations sur cette pratique vocale aujourd'hui disparue. Il s'agit d'un travail de grande importance qui mériterait d'être élargi à d'autres régions de Mongolie.

Cette pratique est attestée dans le monastère de Lamyn gegeen situé dans l'actuel district d'Ölzij dans la province de Bajanhongor. Ce temple était l'un des plus connus et des plus influents dans la province de *Sajn nojon haan*[129]. C'était un centre indépendant du bouddhisme parmi les halh du centre-ouest et pour les temples d'une partie de l'ouest du pays. Par an on dénombrait environ treize cérémonies qui engageaient 830 personnes (2008, p. 234). Certains prirent le modèle de ce temple avec ses rituels religieux, ses règles et son ordre de récitation, mais aussi particulièrement son école de danse *cam* et de médecine (*ibid*., p. 233). Jundenbat a fondé cette recherche à partir des témoignages des vieux moines et la consultation de certains sutras pour connaître les pratiques et les habitudes de ce monastère entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. De nombreux lamas *umzad* issus de cet endroit étaient connus pour leurs voix et leurs talents de récitants. À partir de la fin des années 1930, les purges et la répression politiques ont commencé et de nombreux moines ont été arrêtés et interdits de pratique religieuse, parallèlement à la destruction des temples et des monastères. Selon S. Jundenbat, au moyen de cette répression la tradition musicale de la récitation de ce monastère est arrivée à sa disparition totale. Même s'il existe de nombreux temples ouverts aujourd'hui et que la pratique religieuse est rétablie, la musique de ce type de récitation n'a pas été retrouvée (*ibid*., p. 237). À la lecture des sutras, Jundenbat montre que les mongols ont eux mêmes adapté leur manière de réciter (*ibid*., p. 240). Parmi sept sutras créés par Hančinčojdžal Luvsandanzanžancan (1639-1703), l'écrit *Hančinčojgjalyn zohioson Damžin Čojgalyn ja-jeg oršivaj* (La mesure pour le dieu Damžin Čojgal composée par Hančinčojgjal) explique en détail comment réciter et utiliser les instruments, faisant office de partition (*ibid*.). On y trouve les informations sur comment prononcer, accentuer, ornementer, utiliser la voix aiguë ou grave et comment respirer en récitant, comment commencer, conclure, tenir la mélodie et aussi les directives sur le jeu des instruments de musique. Les réincarnations de Luvsandanzanžancan ont aussi contribué à enrichir son travail (*ibid*., p. 242-243). Avec le temps, les rituels se sont développés et ont été de plus en plus mongolisés. Des modèles des monastères tibétains sont progressivement passés dans les créations et les réarrangements des différentes figures religieuses et les réincarnations de Luvsandanzanžancan. Pendant la période de sa dernière réincarnation, l'utilisation des traditions mélodiques de la culture traditionnelle mongole est devenue populaire (*ibid*., p. 245).

S. Jundenbat expose les quatre catégories de voix des moines utilisées dans le monastère de Lamyn gegeen : *ühree* ou *hürheree hooloj* (voix cascade), *umzad hooloj* (voix

[129] L'une des quatre provinces de Mongolie pendant la colonisation mandchoue.

d'umzad) *uhaa hooloj* (voix fluide), *hüühud hooloj* (voix d'enfant). Cette classification est similaire à celle de la voix masculine en Occident : *uhaa hooloj* correspond au ténor ; *hüühed hooloj* correspond à la voix de dessus et ornemente la récitation, *umzad hooloj* la basse. En tibétain, le terme *umzad* signifie le « meneur ». Celui-ci dirige la récitation et montre un modèle à suivre pour réciter lentement ou rapidement, aigu ou grave. Au Tibet, le maître de chant se nomme *umze*. Il est choisi pour sa voix exemplaire. Idéalement les moines doivent suivre la hauteur de voix qu'il donne (Tongeren 2004, p. 151). *Ühree hooloj* correspond à la « voix profonde » décrite par Jundenbat de grosse voix de gorge grave (*argil büdüün hooloj*) ou voix d'*umzad* pressée (*šahmal umzad hooloj*), ou encore de *öölej argil hooloj* (voix gutturale profonde). Selon le chercheur, cette voix a une manière particulière de produire un gros timbre grave (*bargil büdüün öngö*) en pressant et en cherchant une respiration profonde dans la poitrine et en créant un *hargia* (litt. torrent) dans la base de la gorge et du gosier (œsophage). Notons ici que Jundenbat emploi des termes du lexique du chant diphonique, tel que *hargia*, pour décrire davantage la technique vocale. Pour faire ce *hargia*, il nous informe qu'il suffit de contracter les cordes vocales afin d'obtenir cette grosse voix à la longue tenue. Pour devenir moine *umzad*, on sélectionne celui qui a le talent pour faire ces mélodies, qui mémorise bien, qui a déjà un don pour l'*argil büdüün hooloj* (cette grosse voix grave) et qui connaît très bien l'ordre et les règles de la récitation. C'est pourquoi le moine *umzad* doit être très créatif et maîtrise aussi l'art de la musique. Pendant la récitation, l'*umzad* ne fait pas que diriger et créer la couleur et le rythme de la récitation, mais il indique aussi la manière de jouer des instruments. De plus, l'*umzad* suit la direction de la récitation qui montre les informations détaillées sur la récitation, comme jusqu'à quelle ligne faire telle ou telle mélodie, à partir de quel signe doit-on lire sans mélodie ou prendre une pause, quand s'arrêter pour aller manger, etc. (Jundenbat 2008, p. 236).

Dans les temples et monastères bouddhistes différentes écoles existaient et selon l'endroit, plusieurs tonalités étaient utilisées pour les récitations. Les mélodies et tonalités ont été créées selon l'ordre des moines professeurs et les caractéristiques du Dharma (*ibid*., p. 233). Les mélodies des récitations étaient divisées en *da čin* (*ih dan*[130], les personnes qui ont la voix d'*umzad* récitent avec un *dan* lent), *bardaa* (*dund dan*), *tumdaa* (*bogino dan*), *durdaa* (utilisé surtout dans les récitations à la campagne). À cette époque le moine qui connaissait toutes les sortes de *dan* des récitations avait bonne réputation. La structure pour répartir les voix de la récitation était la suivante : circulaire, du centre vers l'extérieur, à la

[130] *Dan* désigne le rythme de la voix humaine, alors que *jan* correspond au rythme instrumental.

manière du jet d'une pierre dans l'eau et des cercles concentriques qui s'en dégagent. Dans ce monastère toutes les récitations étaient réalisées par cœur. La mémorisation se faisait en chantant en rythme. En récitant les moines s'imaginaient les histoires des dieux évoqués et la dimension rituelle prenait de l'importance. Cette méditation influençait aussi les fidèles. Les variations d'intensité entre les volumes fort et faible des récitations jouait un rôle important dans le rythme des récitations (*ibid*., p. 235). Il est possible de penser que le timbre et la hauteur des voix y intervenaient aussi dans ce dispositif.

Avant de conclure son article, S. Jundenbat rapporte des souvenirs d'enfance passés près de ce monastère. Il y avait une source auprès de laquelle les moines récitaient mélodiquement des prières, des louanges, des mantras. La récitation était harmonisée avec le son du courant de l'eau de la source et créait un bourdonnement continu. La personne qui allait à la source, devait lire les pieds dans l'eau des louanges destinées à la Tara 21 fois de suite et se devait ensuite de sortir de l'eau. Cette coutume servait à soigner l'esprit pour croire et prier, pour obtenir l'aide des dieux et des taras mais aussi prier pour les soins magiques de la source (*ibid*., p. 247). Dans le même ordre de pensée, Sühbat et Baataržav évoquent l'existence d'un lien entre la voix d'*umzad* bouddhiste et le chant diphonique[131]. Ils rapportent un exemple similaire au monastère de Baldan Braivun situé dans la province du Hentij. Les moines *umzad* avaient l'habitude d'aller dans une grotte en montagne dans laquelle résonnaient les sons de la cascade du lac Hangaj. Ils passaient plusieurs jours dans cette grotte pour acquérir l'*umzad hooloj* (2009, p. 70). Pour eux, l'existence de cette voix particulière et les similitudes rencontrées dans le chant diphonique profond (*harhiraa*) ou dans les voix de gorge de certaines épopées sont en corrélation. Bien que Jundenbat ne précise pas de quelle technique vocale il s'agisse, on retrouve avec ces deux exemples un élément à rapprocher de l'apprentissage du chant diphonique, qui consiste à écouter l'écoulement de l'eau et à s'inspirer de son « chant », de ses sonorités, pour construire sa technique vocale.

Les jeunes moines en exercice rencontrés dans le monastère de Hovd et celui de Gandan à Ulaanbaatar n'ont aucune connaissance précise quant à l'existence de ce chant guttural profond. En été 2011, en retrouvant Iš-Žamc (1915-), l'un des moines les plus âgés du monastère de Gandan, j'ai pu obtenir une information me permettant de confirmer avec plus de certitude que la voix profonde gutturale a bien existé dans l'ère présoviétique. Elle n'était pas limitée au monastère de Lamyn gegeen.

[131] Malgré le caractère amateur de leurs recherches qui devraient être vérifiées, leur témoignage alimente cette réflexion.

Il m'a été difficile de trouver des personnes de référence pour aborder la question de la voix de gorge bouddhiste. Lors de mon terrain, des moines du monastère de Hovd m'ont donné le contact de l'un de leurs maîtres qui a exercé dans cette institution, en résidence aujourd'hui au monastère de Gandan à Ulaanbaatar. Le jour de ce rendez-vous tant attendu, le ciel de la capitale est gris et les nuages bougent vite. Je ne sais encore si je trouverai une réponse satisfaisante pour ma recherche. Le lama *gjargan*[132] Iš-Žamc me reçoit chez lui, dans son appartement au dortoir des moines de Gandan. Il est mal entendant et c'est sa fille assise à ses côté qui lui pose mes questions en lui hurlant dans l'oreille. Intimidé par la situation je n'ose rester trop longtemps. J'en viens à lui demander si une voix profonde gutturale a existé dans la pratique du bouddhisme mongol à Hovd. Il affirme et me précise que ce qu'il a entendu au début des années 1930 était pratiqué par des moines âgés. Déjà à ce moment les jeunes comme lui n'apprenaient plus cette technique vocale, à cause de la répression politique socialiste. Il ajoute que ces moines absorbaient un breuvage contenant un mélange de terre de brique pour atteindre cette voix si grave. Pour être sûr qu'il s'agisse bien de la voix que je cherche, je lui diphone un exemple de *harhiraa* (chant diphonique profond) dans l'oreille. M'a t'il vraiment entendu ? N'étant pas sûr de sa réaction à cause de sa surdité, il me dit pourtant aussitôt que c'est bien de ce timbre dont il s'agit, mais que la hauteur de la voix était beaucoup plus grave. Selon Iš-Žamc, il n'existerait plus personne en Mongolie capable de produire une profondeur de voix telle qu'il l'avait entendue dans sa jeunesse. Selon lui cette pratique est perdue.

[132] Titre bouddhiste correspondant au statut de moine émérite.

Illustration 21. Le lama Iš-Žamc lors de notre rencontre, 24/08/11, monastère de Gandan, Ulaanbaatar, J. Curtet.

Iš-Žamc, fatigué, conclut rapidement notre discussion. Ému par cet entretien inattendu, je m'arrête un instant au seuil de sa porte. Dehors, il pleut. Habituellement l'Occidental aurait tendance à considérer cela comme un fait négatif pesant sur la journée. Dans une perspective mongole, cela porte chance. Je ne crois pas pouvoir entendre de nouveau une telle histoire sur le passé bouddhiste mongol, mais cela me suffit pour compléter plus largement le travail de S. Jundenbat et attester d'une pratique sans doute plus largement répandue en Mongolie, entre le centre et l'ouest dans la période présoviétique. Des recherches plus approfondies mériteraient d'être menée pour compléter ces données. Si la pratique de cette technique vocale spécifique reste un souvenir pour le bouddhisme mongol, les *höömijčid* continuent d'entretenir les traces d'une influence bouddhiste dans leur musique.

3.2 Le *höömij* dans la voie bouddhiste

3.2.1 Une confusion terminologique ?

Nous avons vu quel était le tenant de la tradition de voix « diphonique » tibétaine en Mongolie. Les pratiquants de cette technique vocale, au Tibet comme en Mongolie ne la qualifient pas de « diphonique » comme la recherche ethnomusicologique occidentale l'a fait. Mais les chercheurs mongols emploient eux aussi des qualifications de « diphonique » en associant les termes de *hargia* ou *harhiraa* à cette voix communément appelée aujourd'hui *umzad hooloj*. C'est le cas de la musicologue L. Herlen notamment, qui affirme sans se référer à aucune source, que le *harhiraa* est un prolongement actuel de la voix bouddhiste, transmise autrefois sous le nom d'*umzad hooloj* (2010, p. 68-69). Elle semble ignorer la description de Luvsandanzanžancan donnée entre le XVIIe et le début du XVIIIe siècle, où la voix correspondant à ce registre était appelée *ühree hooloj* (Jundenbat 2008, p. 236). Nous allons voir que dans le discours et la pratique, les chanteurs de *höömij* confondent souvent le terme de *harhiraa* et d'*umzad hooloj* pour décrire la même technique vocale[133]. Bien que ces termes renvoient pourtant à deux techniques vocales aux fonctions distinctes, le nom de l'une et le sens de l'autre sont poreux et s'interconnectent dans la pratique actuelle du chant diphonique. De plus, selon le témoignage de certains chanteurs on ne saurait dire si historiquement le *höömij* aurait puisé des influences dans le bouddhisme. Lorsque B. Odsüren explique que les moines bouddhistes pratiquaient autrefois l'émission diphonique *hargia* ou *harhiraa* (*höömij* profond) pour réciter les textes sacrés ([2001] 2005, p. 193[134]), il établit une confusion entre les émissions d'*umzad hooloj* et de *harhiraa*. Il raconte que l'*isgeree höömij*, (chant diphonique sifflé) était interdit par les lamas au début du XXe siècle. Selon lui la pratique du chant diphonique aurait été limitée à cette époque. C'est pourquoi le *harhiraa* se serait développé au sein du bouddhisme mongol entre 1932 et 1986. N. Sengedorž ne fait pas de distinction non plus entre les termes d'*umzad hooloj* et de *hargia* ou *harhiraa*. Il pense que la manière de produire ces techniques vocales est identique, tout comme le rendu sonore. Il

[133] C'est aussi le cas de bien des occidentaux qui, avec la distance géographique et culturelle, confondent encore aujourd'hui ces deux techniques vocales. Par exemple le compositeur Peeter Vähi apparente directement les voix de la liturgie bouddhiste mongole au chant diphonique en affirmant que ce type de chant se retrouve en Touva et en Yakoutie (1992, p. 52). Il semble confondre ici la technique bouddhiste avec la technique pastorale du chant diphonique dans le style *harhiraa*.

[134] À ma connaissance Odsüren n'a écrit qu'un seul article, « Aperçu sur les origines du chant diphonique » édité dans un ouvrage scientifique, à la demande du musicologue Bajanžargal. Cet écrit ne s'inscrit pas dans une recherche dans la mesure où l'auteur ne cite aucune source et se contente de témoigner de ces considérations historiques, habituellement entendues dans ses cours où lors de nos entretiens.

raconte souvent que le *harhiraa* est la pratique diphonique qui est liée à la religion[135]. Cette confusion terminologique vient des chanteurs de *höömij* et non des moines bouddhistes. Cela n'apporte rien de plus, mais laisse un doute. On se demande alors si le *harhiraa* avait existé dans une fonction spécifique au bouddhisme avant d'être repris par les chanteurs de *höömij*. Margad, pasteur halh de Čandman', a commencé à pratiquer le chant diphonique vers 1959. Il utilisait déjà le *harhiraa* à cette époque. Il aurait affirmé à Pegg que ce style était pour lui la plus ancienne forme de *höömij* (2001a, p. 63). Or, en écoutant sa technique vocale, celle-ci ne correspond pas à la description d'une voix grave et profonde au double bourdon. Il s'agit d'une variante du chant diphonique sifflé (*isgeree höömij*) fondée sur un bourdon grave certes, mais ne mettant en avant qu'un seul bourdon et sa mélodie d'harmoniques.

R. Davaažav, cousin de D. Sunduj, considère le *harhiraa* comme la couleur de base (le bourdon) du chant diphonique mais aussi des chants épiques. Pourtant Alain Desjacques montre que Sunduj connaît l'émission *harhiraa*, appelé *harhiralt* avec le style du double bourdon vocal (1991, plage 29)[136]. Le terme urianhaj de *haakirah* (Dulam 1987, p. 15) ou de *harhilalt* (Desjacques 1992, p. 52) qui désigne le chant d'« un bourdon très grave » dans l'épopée, aurait-il été reprit par certains halh de la même région pour décrire une technique vocale similaire dans la phase d'installation du chant diphonique ? Comment ce style de *harhiraa* (chant diphonique profond) serait-il arrivé en Mongolie si le cas bouddhiste ne permettait pas d'attester d'une filiation précise ?

Ces exemples conduisent à s'interroger sur la récupération possible du style *harhiraa* touva par les Mongols. Une série d'observations permet de le penser, mais elle me conduit à m'éloigner un instant du bouddhisme pour y revenir ensuite. On pourrait admettre que la confusion terminologique autour du *harhiraa* pour désigner à la fois la voix *d'umzad* bouddhiste, la voix *argil* du chant épique et le style de chant diphonique *harhiraa* convergent autour de l'impression auditive d'un bourdon de gorge grave commun à ces trois genres. D. Daržaa, l'un des doyens actuels des *höömijčid*, rapporte que le *harhiraa* n'existait pas dans les années 1930 à Čandman' et qu'il viendrait de la voix d'*umzad* (3/09/10). L. Bazarvaan', Halh de la province d'Övörhangaj et élève de Sunduj, explique que dans les années 1960, personne ne pratiquait le *harhiraa* (chant diphonique profond) en Mongolie. Il affirme que

[135] Témoignage de Sengedorž enregistré le 5/04/07 à Hovd : La récitation en *harhiraa* est en lien avec la voix *umzad* de la religion. […] Dans les monastères, les moines utilisent la voix d'*umzad* mais ils ne disent pas diphoner. Ils utilisent l'expression de « lire le livre de prière avec la grosse voix *umzad* ». Traduit du mongol : Хархирч хоолойгоо шахаж хэлдэг нь л шашны унзад хоолойтой холбоотой. [...] Сүм хийдэд унзад бүдүүн хоолойгоор ном уншдаг. Гэхдээ лам нар тэрийг хөөмийлж байна гэж хэлдэггүй унзад бүдүүн хоолойгоор ном хэлж байна л гэж хэлдэг.

[136] 1 CD Auvidis-Unesco, D 8207, 1991.

Sunduj ne chantait que dans le style *isgeree höömij* (chant diphonique sifflé) à cette époque (été 2004). Cela se confirme par les enregistrements d'archives de la Radio nationale de Mongolie. Les premières pièces enregistrées par Sunduj ne présentent effectivement que le style *isgeree höömij*. Ce n'est que par la suite que celui-ci développe sa technique jusqu'à montrer 6 sortes de *höömij* (Desjacques 1991, plage 29 et p. 16 ; 1992, p. 51-52). D'après Carole Pegg, qui donne une autre information, le *harhiraa* en Mongolie serait caractéristique de la pratique du *höömij* des Bajad qui peuplent la province de l'Uvs. Elle se réfère à un enregistrement de ce style conservé aux archives du musée d'Ulaangom (2001a, p. 63). Malheureusement elle n'en dit pas d'avantage à ce sujet. Sachant combien le chant diphonique est associé à l'environnement naturel, on pourrait pourtant s'interroger sur le lien entre la montagne qui borde cette ville sur son côté ouest portant le nom de *Harhiraa* et le style de chant diphonique du même nom. Mes investigations à ce sujet sont faibles et sans réponses conséquentes pour établir ou non une relation. Malgré cela, je persiste à penser que l'arrivée du *harhiraa* tel qu'on le nomme aujourd'hui en Mongolie viendrait probablement d'une appropriation de la pratique des Touvas par les Mongols. En effet, des témoignages recueillis à la frontière entre Uvs et Touva au nord-ouest de la Mongolie m'ont permis cette supposition.

Le *höömijč* bajad professionnel E. Tojvgoo (1957-), en exercice au Théâtre d'Ulaangom, affirme que sa pratique est l'influencée par celle de Čandman'. En cherchant à rencontrer des *höömijčid* bajad de la génération le précédent, Tojvgoo m'avait affirmé lors de notre première rencontre en 2009 que ceux-ci étaient décédés (29/08/09). Ce n'est qu'à mon retour sur ce terrain en 2010 qu'il m'a donné les adresses de deux d'entre eux, miraculeusement en vie. Čimegijn Dečin (1938-), pasteur bajad résidant sur la route menant d'Ulaangom à Sagil, a commencé à s'intéresser au *höömij* à l'âge de six ans. Il raconte comment il a imité la pratique des Touvas voisins à la frontière :

> « J'ai commencé à m'intéresser au *höömij* à l'âge de 6 ans. Nos voisins Touvas diphonent, j'ai commencé à les imiter en gardant le bétail, plus tard mon *höömij* est devenu pas mal. […] J'ai d'abord appris avec le modèle touva. Les Touvas diphonent pour louer leur terre mère, j'ai diphoné en imitant cela. Ensuite j'ai fait des chants composés en diphonant. Il y avait le Touva Mandangaa qui diphonait très bien, en louant la terre mère. Il diphonait en gardant son troupeau de chevaux. C'était un très bon *höömijč*. C'était un bon *höömijč* capable d'être entendu en hiver à 5 ou 10 kilomètres alentours. Le matin et le soir on entendait l'écho de son *höömij*. […] Dans notre pays il n'y a pas beaucoup de *höömij*. Il y a peu de *höömij* dans notre Züüngov'. Le lieu principal où l'on diphonait était un lieu frontalier avec Touva.

> Anciennement appelé la quatrième section, les gens ont commencé à s'intéresser au *höömij* en imitant les Touvas, car il y avait la frontière. »[137]

Dečin a commencé par apprendre le style *harhiraa* touva mais a vite intégré ensuite des mélodies mongoles. Un Bajad éleveur de chameaux, Lhamsürengijn Mangalžav (1943-), situé à Tes à l'est du lac Uvs, à une dizaine de kilomètres seulement de la frontière Touva, raconte le même phénomène vécu dans sa jeunesse :

> « Les gens de Touva venaient en Mongolie pour diphoner. Il y a Kongor-Ool, un grand *höömijč* Touva. Il a le même âge que moi. J'ai appris le *höömij* de cette personne. […] Il n'y avait pas de frontière ni d'étrangers. Il y avait un lieu appelé Davst, qui est juste à côté par exemple. Il n'y avait pas de frontières comme aujourd'hui. Les Urianhaj et les Mongols étaient ensemble... Le pays était comme ça. Depuis que les frontières ont été dessinées, il n'y a plus beaucoup de nouvelles sur ce qui se passe de l'autre côté, mais les vols et les mensonges ont augmenté, c'est ce que je pense. À 13 ans j'étais en Mongolie, à Touva, en Russie. Je ne dirai pas que je ne suis pas allé à Touva ou que je ne suis pas allé en Russie, nous étions la même chose. Le pays de Davst était proche... Ainsi à 13 ans j'allais à l'extérieur, à l'intérieur... Le célèbre *höömijč* touva Kongar-ool et moi étions amis et voisins. Nous vivions avec les arts, la culture et la société, mais il n'y avait pas de vols. […] Quand j'étais petit, il n'y avait pas beaucoup de *höömij* à Tes. Les Urianhaj diphonaient beaucoup. À cette époque, ce qu'on appelle *höömij* en Mongolie, on ne connaissait pas. »[138]

De même, après avoir intégré la technique vocale, Mangalžav a tout de suite appris des mélodies mongoles. Pourtant, son style d'exécution ressemble de près à celui de ses voisins touvas. Tout comme celui exposé plus haut avec l'exemple du Hotgojd P. Cerendorž qui avait appris le *harhiraa* à la frontière entre Zavhan et Touva.

Avec ces données de terrain supplémentaires permettant de supposer une diffusion et un transfert de la pratique du chant diphonique en milieu pastoral de Touva en Mongolie, la

---

[137] Témoignage enregistré le 25/09/10 sous sa *ger*. Traduit du mongol : Хөөмэйг анх 6 настайгаасаа эхэлж сонирхсон. Манай хөрш Тува орны хөөмэйлдэг хүмүүсийг дуурайгаад, хөөмэйг оролдож, малаа хариулж явж байхдаа хөөмэй оролдож эхлээд, сүүлдээ нэлээд сайн хөөмэйлдэг болоод ирсэн. […] Тувагийн загвараар анх хөөмэй сурсан. Тувачууд нутгаа магтаад хөөмэйлдэг, тэрийг нь дуурайгаад хөөмэйлж байсан. Тэрнийхээ дараагаар зохиолын дуунуудын ая оруулаад хөөмэйлдэг болсон. Тувагийн Мандангаа гэдэг их сайн хөөмэйч байсан, нутгаа магтаад, адуугаа хариулаад явдаг хөөмэйчин хүн байсан. Их сайн хөөмэйч байсан. Өвлийн хүйтэнд 5-10 km-т хөөмэй нь сонсогддог, өглөө оройд хөөмэй нь цуурайтаад сонсогддог тийм сайн хөөмэйч байсан. […] Манай нутагт тийм ч их хөөмэй байдаггүй, манай Зүүнговьд хөөмэй бага. Ганцхан хөөмэйлдэг гол газар нь тэр Туватай хил залгаа газар, хуучнаар 4-р баг гэдэг байсан, тэр газрын хүмүүс л хил залгаа учраас Тува хүмүүсийг дуурайж, хөөмэй сонирхож эхэлсэн.

[138] Témoignage enregistré le 26/09/10 sous sa *ger*. Le terme d'« urianhaj » employé par Mangalžav désigne les Touvas. Traduit du mongol : Тува улс манай Монгол дотор орж ирж хөөмэйлж байсан. Гонгор-Оол гэж Тувагийн том хөөмэйчин бий. Тэр надтай чацуу хүн. Тэр хүнээс би хөөмэй сурсан. […] Хил татсан, гадаад дотоод гэсэн юм байгаагүй, энүүхэн энд Давст гээд байж байна, одоогийнх шиг хил хязгаар гэж байгаагүй шүү дээ. Урианхай нь ч хамт байсан, Монгол нь ч хамт байсан… Ийм байсан нутаг байхгүй юу. Хил хязгаар татсанаас хойш хулгай худал нь л нэмэгдэж байгаагаас гадаад дотоодод ямар юм болж байгаа нь сайн мэдэгдэхгүй байна гэж би бодож байгаа. 13 настайгаасаа би Монгол, Тува, Орост байсан. Орос руу би гараагүй, Тува руу гараагүй гэж би хэлэхгүй, бид адилхан байсан. Давстын нутагт ойрхон байсан… Тэгээд үзвэл би 13 настайгаасаа гадаад, дотоодод явж… Тувагийн алдарт хөөмэйч Гонгор-Оол бид хоёр ханилж, хөрш зэргэлдээ… Хулгайгаар биш, урлагаар, соёлоор, нийгмээр амьдарч байсан. […] Бага байхад манай Тэс нутагт нэг их хөөмэй байгаагүй ш дээ. Урианхайд л их хөөмэй байсан. Монголд хөөмэй гэдэг юмыг тэр үед мэдэхгүй байсан.

question de l'influence du bouddhisme n'est toujours pas résolue. Est-ce que le *harhiraa* touva serait lui aussi en relation avec le bouddhisme ? Cette question ne semble pas avoir été résolue pour la simple et bonne raison que les Touvas considèrent le *harhiraa* dans une perspective « animiste », notamment dans des réalisations imitant la nature, comme le *harhiraa* de steppe ou de montagne et la technique *borbangnadyr* pour imiter les flots de l'eau (Levin 2006, p. 58-62). Marc van Tongeren affirme qu'il s'agit là de techniques vocales séparées. Il met en évidence le fait que les recherches anatomiques par laryngoscopie ont été surtout développées autour du chant diphonique mongol ou Touva et de l'émission *harhiraa,* mais rien de la sorte n'a été fait avec le chant des moines tibétains. Ces derniers n'ont jamais transmis ce qu'était exactement leur technique vocale (2004, p. 28-29), qu'un chanteur ne pourrait se risquer à imiter sans en connaître les codes et les techniques au risque de se casser la voix (Trân Quang Hai, communication personnelle 2003).

3.2.2 La voix d'*umzad* dans la pratique du *höömij*

Si cette technique vocale semble avoir disparue dans les monastères en Mongolie, elle continue de susciter un intérêt pour les chanteurs de *höömij*, mais aussi pour certains moines bouddhistes mongols à travers la pratique actuelle du chant diphonique. Le professeur de *höömij* Odsüren me racontait en 2011 qu'un moine était déjà venu le voir pour apprendre le style *harhiraa* et perfectionner ainsi sa voix d'*umzad* pour chanter et psalmodier la liturgie. Depuis longtemps, Odsüren enseigne aussi le chant de gorge harmonisé à plusieurs voix lorsque le niveau de ses élèves est prêt pour un tel exercice. À travers cela, le maître transmet aussi une idée de la tradition et participe à alimenter un imaginaire musical créatif autour de cette hypothèse entre le *höömij* et le chant bouddhiste. C'est souvent à la fin de la première ou deuxième année du cursus de l'Université d'Art et de Culture qu'Odsüren propose son arrangement à quatre voix d'un mantra bouddhiste bien connu : *Om Mani Padme Hum*. Chaque voix prend une technique de contraction de gorge et une hauteur différente. On peut entendre la configuration suivante harmonisée en quarte ou quinte et tierces : basse 1 - *harhiraa* ; basse 2 - *harhiraa* ; ténor 1 - *šahalt* ; ténor 2 - *šahalt*. Cet exercice d'école a fait l'objet de plusieurs représentations sur scène et a été remodelé et fixé sur l'enregistrement de *Dörvön Uulijn San* par l'ensemble Khukh Mongol composé des élèves d'Odsüren. Le mantra tel qu'il est arrangé par Odsüren n'intervient qu'en guise de refrain à trois reprises[139].

[139] CD *Chinggis Khaan*, 2002, plage 1. Interprété par Naranbaatar, Usuhžargal, Zolzajaa (trois élèves d'Odsüren) et Erdenebold (flûtiste, chanteur et fondateur de l'ensemble Khukh Mongol). Cf. discographie.

Les frères Taravžavyn Ganbold et Gerelcogt enseignent aussi ce type d'exercice à leurs élèves. C'est le cas d'A. Altanhujag (âgé de 18 ans en 1994) qui récite en *harhiraa* l'introduction du mantra *Dünčüür* (*Dünčüür maanijn oršil*) pour améliorer sa technique vocale (Johnston 1996, p. 12)[140]. Theodore Levin et Valentina Süzükei rapportent une anecdote du chanteur de *höömij* Kongar-ool Ondar qui explique comment l'Ensemble Touva a commencé à utiliser un mantra bouddhiste dans son répertoire. Au début des années 1990, l'ethnomusicologue Touva Zoya Kyrgys trouve un texte tibétain dans une collection de sutras bouddhistes. Elle aide Tumat, un chanteur de l'ensemble, pour arranger ce texte de prière dans un style évoquant la basse profonde et l'unisson des moines tibétains. Par la suite cet arrangement, appelé *Mörgül* (Prière), a été reprit sous la forme d'une polyphonie en chants diphoniques par l'ensemble Huun Huur Tu (2006, p. 207, 213, 219). Par la suite, cette pièce est devenue l'introduction de nombreux concerts de cet ensemble. À travers *Mörgül*, Huun Huur Tu a participé à transmettre un stéréotpye à l'international. Depuis cela, de nombreux ensembles touvas et mongols ont intégré cette habitude dans leurs programmes de concerts et sur les disques, présentant le *höömij* dans une dimension sacrée fortement connotée de bouddhisme tibétain. Dans un registre similaire mais dans un genre plus lointain, le courant ethno-rock revisite aussi la liturgie bouddhiste. Les chanteurs de *höömij* du groupe mongol Altan Urag (La lignée royale) emploient la voix gutturale pressée *šahmal hooloj* et le *harhiraa* dans un style monastique sur le titre *Sonsgood* pour donner l'impression d'une récitation soutenue, énergique et rythmique proche des déclamations en voix gutturales du courant rock ou métal[141]. Les interconnexions et le mélange entre ces techniques vocales vont même jusqu'à employer le terme de chanteur *umzad* dans le milieu du chant diphonique. Telle est l'appellation choisie par le contrebassiste et *höömijč* Dagvan Ganpürev qui précise le plus souvent après la mention de son nom « Umzad (Undertone) ».

La jeune génération n'a pas attendu que les institutions religieuses se réveillent pour raviver la mémoire et remettre à jour la trace des voix profondes bouddhistes. Porté à la fois par un mouvement de retour vers le passé et le souci d'en restituer une image musicale, dans une démarche créative, cette présence dans la musique aujourd'hui révèle un élément identitaire lié au renouveau des traditions. Le chant diphonique est associé à la voix bouddhiste, aux cris du chamane ou à l'épopée du barde. Si des hypothèses sur les liens que pouvaient entretenir le chant diphonique avec ces formes ont été soulevées, un fil conducteur

[140] CD *Jargalant Altaï, Xöömii and other vocal and instrumental music from Mongolia*, 1996, plage 6. Cf. discographie.
[141] CD *Blood* (2008). Cf. discographie.

se retrouve en commun : le pouvoir des sons. Ce pouvoir a la capacité de traduire et porter l'auditeur à imaginer les éléments d'une culture mongole riche, entre traces du passé et création. Si le pouvoir du son n'est pas expliqué (mais joué et ressenti) par les chanteurs diphoniques, ils attribuent des liens évidents avec d'autre pratiques musicales pastorales, qui contribuent à l'existence d'un ensemble cohérent réparti dans le bassin sibérien et une partie de la Mongolie.

Chapitre 4

Empreintes dans les musiques pastorales

Un univers diphonique

Comme je l'ai exposé dans l'introduction générale, les sources connues écrites les plus anciennes concernant le *höömij* ne permettent pas d'attester de sa présence en Mongolie dans différentes zones aux mêmes périodes. Cependant, à la croisée des disciplines, certaines données archéologiques, historiques et musicologiques peuvent expliquer la conception musicale générale du principe de diphonie ou de l'emploi d'éléments techniques voisins, dont le chant diphonique constitue l'une des représentations. En considérant le *höömij* dans son aspect timbrique et acoustique, il est constitué de strates et de zones de formants, révélant une conception étagée du son. C'est à partir de cette construction verticale du timbre et de la musique que je voudrais observer les fondements du chant diphonique d'un autre point de vue.

Dans le monde, plusieurs pratiques instrumentales utilisent un jeu avec les harmoniques. L'arc musical et la guimbarde figurent parmi les instruments les plus anciens référencés dans l'organologie à ce sujet. Bien qu'il soit difficile de connaître la manière dont on les jouait et comment ils sonnaient autrefois, les traces sonores de leurs descendances instrumentales présentes un peu partout sur le globe aujourd'hui permettent de supposer que la connaissance du jeu avec un bourdon fondamental et de ses harmoniques fait partie de l'une des plus anciennes forme de musique. Dans son ouvrage, *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, André Schaeffner explique l'utilisation possible de la voix comme résonateur et support au jeu de l'arc et de la guimbarde, inscrivant la voix dans une utilisation « instrumentale ». Ainsi la bouche entr'ouverte, la cavité buccale sert à renforcer des sons actionnés par la frappe d'une corde pour l'arc et celle d'une tige pour la guimbarde (1968, p. 23). Schaeffner montre que l'organologie et les instruments en tant que signes produisent de part leur matière et leur aspect sonore des sons « liés à un ensemble de croyances, d'habitudes et de besoins humains, qu'ils traduisent éloquemment. Ils se placent à l'entrecroisement multiple de techniques, d'arts, de rites... En second lieu, par leur succession historique, par leur distribution géographique, les instruments sont un des matériaux essentiels à une histoire générale de la

musique » (*ibid.*, p. 303). Dans cette perspective, observer d'autres pratiques musicales plus ou moins éloignées du *höömij* peut permettre de décrire autrement ce phénomène tout en contribuant à son histoire. Rapprocher certaines pratiques musicales du chant diphonique pour expliquer son existence n'est pas nouveau, mais cela n'a pas encore fait l'objet d'une recherche approfondie et exhaustive. Dans ce but, j'espère pouvoir apporter ici des éléments de comparaison et de compréhension supplémentaires et complémentaires.

Alain Desjacques remarque que le corpus instrumental mongol « n'a pas fait l'objet d'une classification théorique globale dans la culture traditionnelle orale » (2011, [en ligne], p. 7). Jusqu'à présent, la proposition de classification organologique du musicologue mongol Žamcyn Badraa reste la plus employée. Ce projet se présente dans une œuvre posthume, *Mongol ardyn högžim* (La musique populaire mongole, 1998). Comme l'explique le compositeur Nacagijn Žantsannorov dans la préface de cet ouvrage, Žamcyn Badraa a réalisé plusieurs éléments de classifications séparées. Ce dernier souhaitait en constituer une des plus exhaustive, mais il attendait de compléter certaines données pour terminer ce travail, resté inachevé à sa disparition. L'édition de cet ouvrage réalise donc en partie le souhait de Badraa. Il propose une classification de la musique traditionnelle mongole en cinq parties :

1. L'art de la musique populaire mongole relative aux organes de la voix (*Mongol ardyn högžmijn ögüülehüjn erhtentej šütelceh urlag*)
2. L'art des sons et les mélodies d'appels (*Uria duudlagyn aja ajalguuny urlag*)
3. L'art des mélodies des épopées, des contes, des éloges et louanges (*Erööl, magtaal, ülger tuul'syn aja ajalguuny urlag*)
4. L'art des chants populaires mongols (*Mongol ardyn duuny urlag*)
5. L'art des musiques instrumentales populaires mongoles (*Mongol ardyn dan högžmijn urlag*)

C'est la première catégorie qui retient mon attention. Cinq éléments y figurent : l'art du sifflement mélodieux, l'art de percuter et de claquer la bouche, l'art *höömij*, l'art de la flûte *cuur* et l'art de la guimbarde (1998, p. 41-42). Cette catégorie appelée « arts musicaux relatifs aux organes de la voix » montre que pour Ž. Badraa, dans le cadre des éléments exposés, les organes de la voix humaine jouent le rôle d'un instrument de musique, entièrement ou partiellement à l'aide d'un support matériel. Dans cette catégorie, la manière de créer la mélodie serait liée aux origines de la musique. Pour Legrain « cette catégorie est une clé heuristique importante. Elle nous indique qu'au fondement supposé de la musique mongole se trouve l'organe de la parole (que celui-ci soit outillé ou non) et les processus qui président à son fonctionnement » (2011, p. 351). Sans ignorer les travaux de H. Spencer, C. Darwin,

C. Stumpf, Ž. Badraa rappelle que l'origine de la musique et des instruments est le résultat de l'interaction consciente entre l'homme et la nature. Au moment où les hommes prennent conscience de la beauté de la nature, l'homme connecte des croyances spirituelles à celle-ci. Badraa suppose que lorsque l'homme a commencé à créer de la musique en imitant la nature, avant même d'utiliser le bois, la pierre, le bambou, il aurait utilisé la voix comme un instrument de musique (*ibid*., p. 41-42). Ainsi pour le musicologue, diphoner, siffler, percuter la cavité buccale, jouer de la *cuur* ou de la guimbarde sont des formes archaïques et présentent des traces anciennes de la musique mongole. Dans le film *Mongol Höömej*, Badraa et Hišigt montrent cette corrélation à partir du sifflement, du jeu de la guimbarde en bambou *hulsan huur*, de la flûte *cuur* et du *höömij*, qui utilisent la cavité buccale comme un résonateur (1983). Ce postulat a été repris ensuite par d'autre musicologues mongols comme Ž. Enebiš, F. Mergežih, L. Herlen (2010, p. 29) et le chanteur E. Sandagžav dans sa monographie consacrée au *höömij* (2010). Tous montrent que le chant diphonique trouve un point commun avec un ensemble de pratiques ayant la caractéristique d'utiliser l'appareil phonatoire comme un instrument de musique. Pourtant aucun chercheur n'a tenté de prolonger la pensée de Ž. Badraa en comparant les éléments musicaux de manière systématique et en étendant la réflexion à d'autres techniques, comme celles de l'arc musical *numan huur*, l'expression vocale collective *cooryn duu* et l'imitation vocale de la flûte *hoolojn limbe*.

Je présente tour à tour des techniques vocales et instrumentales qui de premier abord ne paraissent pas toujours avoir de relation commune, soit de par leur situation géographique, soit de par leur contexte d'exécution. Quel est donc le point commun entre le sifflement *isgeree*, le jeu de la fûte *cuur*, le *cooryn duu*, l'imitation vocale de la flûte *hoolojn limbe*, le jeu de l'arc musical *numan huur*, celui de la guimbarde *aman huur* et les jeux *aman tašilt* de claquements de joues, d'entrechoquement du front et du crâne avec la cavité buccale ? Tous font appel à un ensemble de procédés communs, parmi lesquels on peut identifier l'utilisation d'un bourdon, d'une cavité buccale et différentes techniques de modulation harmonique. Nous allons voir que parmi ces pratiques certaines ont presque disparues et d'autres ont été redécouvertes ou développées avec le temps.

Les Mongols n'ont pas de mot pour « harmoniques ». Rappelons que cette distinction du chant diphonique en lignes séparées (bourdon, sifflement harmonique) vient d'une conception occidentale. Les harmoniques correspondraient à ce qui est considéré comme un « sifflement » (*isgeree*). Cette conception de la technique vocale se rapproche du concept de A. Desjacques qui préfère parler d'un « sifflement laryngale » (1992, p. 9) plutôt que d'un chant en tant que tel dans la mesure où celui-ci ne véhicule pas de texte (1991, p. 10). Comme

je l'ai montré dans l'introduction générale, les *höömijčid* mettent en avant le timbre dans son ensemble, percevant les strates (bourdon, harmoniques et résonances) du chant diphonique comme un tout inséparable. Le lien se trouve à mon sens dans la manière dont les Mongols conçoivent le timbre *öngö* (couleur), dans leur goût marqué pour la superposition de « couleurs sonores » et dans le principe de jeu en bourdon et mélodie. Cela se décline dans la pratique de nombreux instruments, comme la vièle, mais aussi la flûte *limbe* avec mirliton.

1. L'arc musical

L'arc de chasse ou de guerre (*num*) qui devient instrument (*numan huur*) est sans doute l'un des plus anciens cordophones du bassin sibérien. Selon la classification musicale proposée par Henri Lecomte, ethnomusicologue spécialiste de la Sibérie, plusieurs peuples de cette région ont en commun la pratique de l'arc-en-bouche, dont les noms et les répertoires varient (2013, p. 152-158). Les Nganassane, situés au-dessus du cercle polaire arctique, jouent le *koininte dinte*[142] dans une musique instrumentale improvisée (Lecomte 2013, p. 34). L'arc musical des Kète du Iénisseï se place dans une musique chamanique qui a une action sur les animaux sauvages (*ibid*., p. 48). Les Dolganes de la presqu'île du Taïmyr jouent l'*alanga* que l'on fait tournoyer à la manière d'un rhombe (*ibid*., p. 59). Les Youkaguirs de la région de la Kolyma pratiquent le *ye*, qui est utilisé par les garçons pour faire la cour aux filles (*ibid*., p. 120). Les Tofalans pratiquent le *cha*, dont la corde peut être mise en vibration par un doigt ou une flèche (*ibid*., p. 64). Les Touvas ont aussi un grand arc musical, *ča-homus* (*ča* désignant l'arc de chasse). La corde est placée dans la bouche entr'ouverte. Deux techniques de jeu existent. Alors qu'une main tient l'instrument, l'autre main actionne une baguette de bois pour frapper la corde, ou exerce une pression à l'extrémité de la corde pour en faire varier la hauteur. Dans les deux cas, c'est la modulation de la cavité buccale qui entre en jeu pour fait varier les hauteurs du son fondamental (Süzükei 2009a, sans pagination)[143].

En Mongolie, les sources concernant son existence en tant qu'instrument de musique sont rares et ne permettent pas de donner beaucoup de précisions à ce sujet. Pour Alain Desjacques cet instrument vient de Sibérie et les Mongols se l'auraient appropriés

[142] Je reprends ici les termes vernaculaires translittérés par l'auteur.

[143] On doit à Henri Lecomte un large relevé ethnographique des pratiques vocales et instrumentales des peuples de Sibérie, présenté dans son livre *Les esprits écoutent. Musiques des peuples autochtones de Sibérie* (2013). La présentation générale donnée par cet ethnomusicologue n'a malheureusement pas permis de présenter davantage de détails sur la variété des arcs musicaux. Pour le cas des Touvas, seule une photo est présentée à la p. 73, sans mentionner le nom original de l'instrument.

récemment (janvier 2013, communication personnelle). Si Žamcyn Badraa mentionne l'arc dans sa classification des instruments de musique populaire mongole (*Mongol ardyn högžmijn zemsgijn züjls*, 1998, p. 132-168), il semblerait que cette pratique soit inexistante en Mongolie aujourd'hui. Ž. Badraa ne donne pas d'explication précise quant au groupe ethnique qui pratique l'arc musical. Il emploie le terme de *aman hil* (arc de bouche) pour décrire un arc-en-bouche de petite taille, dont on actionne la corde avec le doigt et l'on module le son avec la cavité buccale. Classé dans la famille des anciens instruments à cordes arqués, Ž. Badraa précise que cet arc était utilisé à la chasse pour appeler les animaux. Selon lui, historiquement, il pourrait être l'ancêtre des instruments à cordes arqués en Mongolie (1998, p. 133). Il est possible de penser que l'arc de chasse était employé indépendamment, avec une fonction musicale à des occasions précises.

De manière générale, d'un point de vue organologique, A. Schaeffner suppose que ce simple instrument à corde est antérieur à sa version de chasse car la flèche a pu avoir une existence propre avant d'être employée avec l'arc. De plus divers mythes font référence à l'arc musical à travers lequel la voix des esprits se manifeste (1968, p. 155). « L'arc musical se compose d'un manche flexible en bois et d'une corde nouée aux deux extrémités de celui-ci » (*ibid*. p. 155). « Dans la majorité des arcs, la corde est frappée à l'aide d'un petit bâton ou excitée directement par le doigt : la vibration en serait presque imperceptible si elle ne se transmettait à un résonateur - que forme d'abord la bouche, une des extrémités du manche ou de la corde étant serrée entre les dents ou placée entre des lèvres écartées » (*ibid*., p. 156). Un doigt appuyé sur la corde permet de varier la hauteur du son fondamental et la modulation de la cavité buccale permet de jouer sur les harmoniques émises dans la fréquence du bourdon. Il existe plusieurs formes d'arc avec d'autres résonateurs que la bouche, notamment la calebasse. Mais il semblerait que l'arc musical mongol ou sibérien n'appartienne pas à cette catégorie. En effet, l'art vocal a été largement développé avec le contexte nomade. Comme nous allons le voir, les pratiques instrumentales utilisant la bouche comme résonateur et modulateur sont relativement nombreuses. De fait, il semble probable que, dans ce contexte, l'arc a été joué d'abord avec une bouche comme résonateur plutôt qu'un autre support. C'est en tout cas de cette manière que l'emploient les rares passionnés de musique ancienne en Mongolie. Je n'ai rencontré à ce jour que deux personnes fabriquant et pratiquant le *numan huur* à partir du modèle dessiné par Ž. Badraa (1998, p. 153 dessins n°5 et 5a).

Illustration 22. Deux positions de jeu de l’arc musical. À gauche L. Daššargal et à droite Hürel-Očir, Festival des arts populaires d’Ulaanbaatar, 30/06/11, Š. Nomindar’.

Dans les deux cas, l’instrument était présenté sur scène par Luvsangijn Daššargal (d’Ulaanbaatar) et Hürel-Očir (du Hövsgöl) à l’occasion du Grand festival des arts populaires (*Ardyn urlagijn ih naadam*) d’Ulaanbaatar en juin et juillet 2011. Les photographies montrent deux positions de jeux distinctes. Daššargal tient son arc par les extrémités entre la bouche et la main gauche en frappant la corde au centre, alors que Hürel-Očir place bien une extrémité de son instrument contre la bouche entr’ouverte, mais le tient de la main gauche par le centre en niveau de sa courbure. Il actionne la vibration de la corde avec une baguette qui vient taper à l’extrémité opposée de la corde. Dans le premier cas la corde est placée vers le bas et dans le second vers le haut. Ces différences relèvent-elles de spécificités locales et d’une diversité du jeu de l’arc selon les groupes ethniques comme c’est souvent le cas pour les autres répertoires vocaux et instrumentaux ? La réponse est difficile à trouver compte tenu du fait qu’il s’agit là de reconstitutions et probablement d’imitation du modèle sibérien voisin. Les musiciens ont joué des mélodies issues du répertoire des chants courts *bogino duu*. Plutôt rythmées, elles semblent être idéales pour la technique de frappe du bâton de l’instrument. Mais on ignore si ce répertoire était pratiqué dans le passé. Les conditions d’enregistrement pendant ce festival ayant été particulièrement mauvaises, je ne peux présenter ici un extrait sonore satisfaisant. Avant son concert Daššargal m’avait précisé que son arc musical était un modèle de restitution réalisé à partir des dessins organologiques de Ž. Badraa. Je n’ai malheureusement pas eu le temps de m’entretenir davantage avec les musiciens. Bien que très rare en Mongolie, la présence de cet instrument au programme de ce festival laisse entrevoir une revitalisation.

Bien que l'on ne connaisse ni le jeu, le répertoire et la fonction de l'arc musical en Mongolie autrefois, cette tentative permet au moins de faire perdurer la facture de cet instrument, mais aussi de montrer une déclinaison de la connaissance du jeu de bourdon et harmoniques.

2. Sifflements *isgeree*

Le sifflement entretient des liens étroits avec le chant diphonique. Les techniques de modulation de la langue et des lèvres, la position initiale pour réaliser une mélodie et une partie du répertoire sont communes. Avant de regarder ces similitudes, revenons un instant sur la description de cette technique vocale.

Au début du XXe siècle, J. van Oost décrit la manière dont les Mongols sifflent entre les dents. Sans nommer cette technique, il fait référence à l'émission *šüdnij isgeree* (sifflement dental) (1915-1916, p. 363). À ce sujet A. Schaeffner observe que J. van Oost marque une différence « entre notre manière de siffler et celle des Mongols du Sud : le chevrotement auquel se complaisent leur chant et leur flûte se retrouve dans leur sifflement avec lèvres relevées et dents serrés » (1968, p. 21). La description de cette position du visage est formelle et toujours d'actualité pour le sifflement mongol, mais elle correspond aussi à celle du chant diphonique qui opte pour le même type de position du visage dans l'emploi de certaines techniques.

Le *höömijč* Zagd-Očir explique que l'origine du sifflement *isgeree* viendrait d'un homme qui un jour se mit à souffler dans un bout de bois troué. Le son d'un sifflement apparut. C'est en essayant de reproduire ce son sans le bout de bois que le sifflement *isgeree* aurait été créé (22/10/05). Non sans humour, Ganzorig, raconte que le sifflement et le chant diphonique seraient nés d'un pasteur qui, après avoir cassé sa flûte, l'aurait imité avec sa voix pour la remplacer (2004, communication personnelle).

Les pasteurs nomades, hommes et femmes, sifflent dans le désert de Gobi comme dans l'Altaï. Badraa remarque que la version ancienne du mot *isgeree* serait *hisgeree*. Pour lui *hi* est relatif à l'air, donc au vent. Desjacques donne davantage de précision sur ce terme. Il observe qu'en mongol ancien *qugur* ou *qagur*, signifiait à l'origine « sifflement du vent », et s'est transformé en *huur* ou *huguur* (instrument, vièle) avec l'introduction de l'alphabet cyrillique et avec la dérivation verbale *huugih* (siffler) employée pour le vent. Selon lui, le lien entre le sifflement du vent, le frottement de l'archet sur les cordes de la vièle (*huur*) et le son de la guimbarde (*aman huur*) est alors évident (1990, p. 102-103). Nous voyons là qu'une

signification plus large dépasse le sens strict associé au sifflement pour désigner d'autres sons chuintants.

L'acte de siffler consiste à souffler une mélodie à travers l'espace des dents ou en fermant et en ouvrant les lèvres. Les dents et les lèvres jouent le rôle d'un instrument de musique pour faire la mélodie, tandis que la cavité buccale joue le rôle d'une caisse de résonance (Badraa 1998, p. 42-43). Dans les coutumes mongoles, on ne siffle pas en hiver ni au printemps, ni la nuit. On ne siffle pas non plus pendant les jours gris, ni quand il y a du vent. Si l'on siffle à ce moment, cela pourrait déclencher une tempête. Les Mongols sifflent uniquement les beaux jours d'été et d'automne ou pendant les jours chauds sans air. Il est aussi interdit de siffler sous la yourte pendant le travail de préparation de la laine et au moment de faire le feutre. Dans la pratique populaire, l'*isgeree* ne se siffle qu'à l'extérieur. Siffler sous la *ger* est dangereux car cela peut attirer des esprits errant dans le foyer. Les Mongols considèrent le sifflement comme un appel du vent. C'est pourquoi on siffle quand on a besoin du vent, pour appeler son maître (Pegg 2001a, p. 33). À ce moment-là on ne souhaite pas avoir de tempêtes mais un vent doux et frais. Le sifflement doit être agréable et mélodieux afin que le maître du vent soit de bonne humeur. On siffle pour faire boire les animaux, afin de provoquer des conditions agréables avec un vent frais au moment de s'abreuver. Les pasteurs savent qu'avec la chaleur, les animaux aiment être secs avant d'aller boire. Depuis les temps anciens, les Mongols considèrent que les personnes avec de belles dents blanches sifflent merveilleusement bien. À Zavhan par exemple, le sifflement est considéré comme un élément de beauté pour la jeunesse. Il est dit que grâce à leurs talents, les siffleurs pourraient rencontrer leur âme sœur (Badraa 1998, p. 43). B. Cecencolmon précise que « le sifflement employé dans les rituels chamaniques diffère de l'art sifflé des pasteurs car il n'a pas de tonalité ou de mélodie spécifique. Il sonne simplement comme les imitations du souffle du vent […] ». Les sifflements et soufflements n'apparaissent pas au début du rituel, mais après que le chamane est entré en transe. « L'imitation des sons de la nature peut venir du monde spirituel supérieur, là où résident les esprits. Plus précisément, l'émission de sifflement pourrait être la description du monde spirituel[144] » (2007, p. 42-43).

Ž. Badraa classifie le genre sifflé en trois catégories : *tagnajn isgeere* (sifflement palatal), *šüdnij isgeree* (sifflement dental) et *uruulyn isgeree* (sifflement labial). Celui qui maîtrise les trois techniques est considéré comme un bon siffleur (Badraa 1998, p. 44).

[144] Traduit de l'anglais : « The whistling of shamanic rituals differs from whistling art because it does not have specially tunes or melodies. It simply sounds as imitations of wind blowing […]. » ; « The imitation of sounds from nature can come from the upper or spirit world, the homeland of spirits. More precisely, the delivery of whistling mignt be the shaman describing the spirit world. »

Il existerait peu de personnes maîtrisant l'ensemble. Dans le sifflement dental *šüdnij isgeree*, l'air passe entre les dents et la langue. Celle-ci s'avance dans la cavité buccale d'avant en arrière afin de moduler la mélodie. La pointe de la langue n'est pas collée au palais comme pour le *höömij* car l'air doit glisser dessus avant de passer entre les dents. Ce sont les bords de langue qui sont posés contre les dents de chaque côté de la mâchoire supérieure, laissant passer l'air qui siffle dans un petit espace entre la pointe de la langue, le bout du palais et les incisives centrales supérieures. Le sifflement labial *uruulyn isgeree* est plus répandu en Occident. Il peut servir à appeler un interlocuteur (Doržiraa 1997, p. 173). Les lèvres sont placées en avant formant une ouverture spécifique. La pointe de la langue est posée contre la partie inférieure de la mâchoire et l'air glisse dessus. C'est le centre de la langue qui monte et descend pour former la mélodie. Il est intéressant de constater que ces deux techniques de modulation employées par l'*isgeree* se retrouvent dans certaines techniques de chant diphonique. Le nom d'*isgeree höömij* (chant diphonique sifflé) est celui d'une des techniques de chant diphonique les plus pratiquées. *Tagnajn isgeree* consiste à siffler en plaçant le bout de la langue contre la partie osseuse du palais. Cette technique n'est pas très populaire car elle est difficile à maîtriser. Habituellement les *höömijčid*, spécialement ceux de Čandman', le pratiquent (Badraa 1998, p. 45). Badraa cite pour exemple les chanteurs de *höömij* Galzuu Ganžuur de Zavhan, Ölmijbat de Čandman' (décédé en 1976 à l'âge de 38 ans) comme de bons siffleur. L'*isgeree* est un art relatif aux émotions et aux circonstances car les pasteurs sont sensibles aux moments propices pour siffler, comme monter un bon cheval. Badraa considère le *höömij* comme une forme développée de l'art du sifflement. Le musicologue Doržiraa partage aussi cette idée à propos de la pratique des Altaj urianhaj du Xinjiang (1997, p. 173). En effet, lorsque l'on diphone, les organes de la voix jouent de la même manière le rôle d'un instrument de musique[145]. De fait Badraa décrit l'action de diphoner ainsi :

> « *Höömijlöh* désigne faire une belle mélodie sifflée avec de jolis ornementations à travers le bout de la langue et les dents de devant, en réalisant simultanément une vibration mélodique de fond continue [le bourdon] en utilisant le pharynx » (1998, p. 46)[146].

Comme dans le cas du chant diphonique, le répertoire du sifflement *isgeree* est emprunté aux mélodies des chants longs, des chants courts ou des chansons populaires ou de variété. L'improvisation joue sa part dans le divertissement pastoral et l'imitation des chants

[145] L'idée est reprise par Herlen 2010, p. 59-60.

[146] Badraa n'utilise pas le terme de *suur' öngö* (couleur de base) pour désigner le bourdon comme le font les chanteurs de *höömij*, mais l'expression *ürgelžen hüngenesen devsger egšig*, qui est une « vibration de fond continue ». Traduit du mongol : *Höömejleh urlag bol helnijhee üzüür üüden šüdeer goë höörhön nugalaa čimeglej aja isgerehijn cacuu höömejnhee günd ürgelžlen hüngenesen devsger egšig duur'sgahyn ner jum*.

d'oiseaux peut se réaliser avec cette technique. Les éléments naturels « pratiquent » eux aussi en quelque sorte l'*isgeree* : dans la région de Čandman' les habitants racontent que le mont Žargalant Altaï siffle pour avertir les pasteurs de la venue d'une tempête. À Hovd, le vent peut siffler si fort en hiver que des musiciens comme Sengedorž pensent que c'est en imitant un vent de la sorte qu'on aurait créé le chant diphonique. Regardons donc de plus près les similarités entre l'*isgeree* et le *höömij* avec cet enregistrement et ce sonagramme :

Exemple audio 10. *Haan Haranguj* (Le roi Haranguj), sifflement *isgeree* par T. Erdenebüren ; enregistrement de terrain, Manhan, province de Hovd, 10/09/10 ; durée : 0'28.

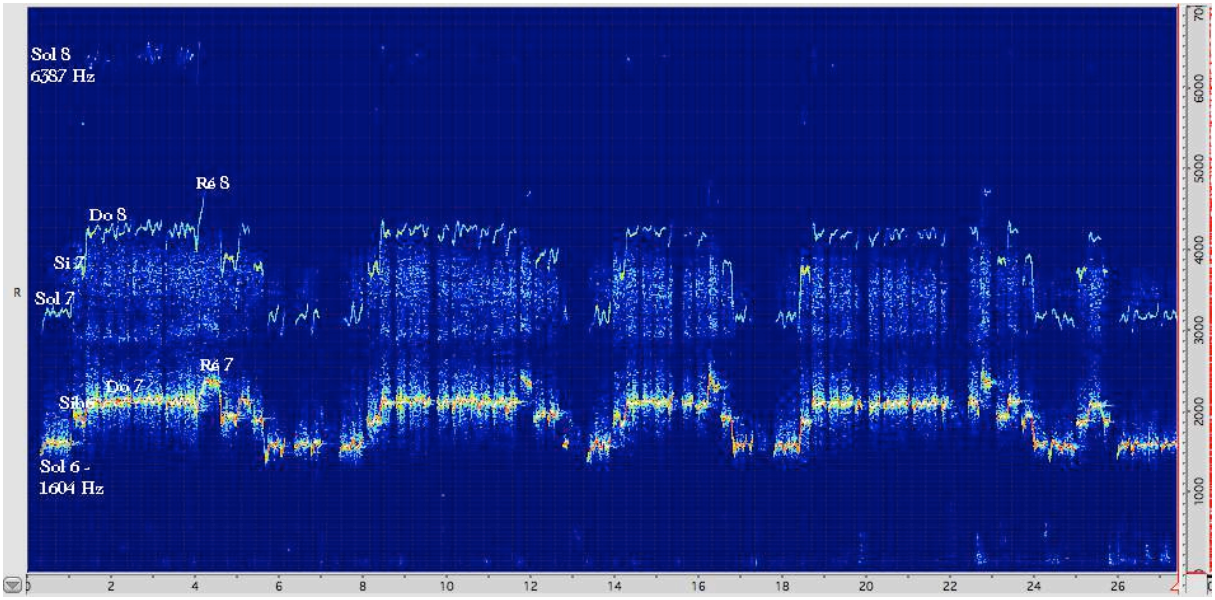


Illustration 23. Sonagramme d'un sifflement *isgeree* de T. Erdenebüren, réalisé à partir de l'exemple audio 10.

Cinq phrases mélodiques, correspondant à cinq souffles, apparaissent clairement. À première vue, la représentation spectrale laisse entrevoir une particularité difficile à distinguer à l'écoute. La mélodie sifflée oscille entre sol 6 et ré 7, mais elle est doublée à l'octave à l'identique, avec une zone de formant mélodique à partir de sol 8, encore une octave plus haut. Celle-ci n'apparaît qu'au dessus de la première séquence sifflée. Ces résonances formantiques relatives au mouvement mélodique se retrouvent dans la technique *isgeree höömij* (chant diphonique sifflé), à la seule différence que le son sifflé n'a pas de fondamental.

3. Le jeu diphonique de la flûte *cuur*

En comparant la flûte *cuur* et le *höömij*, Žamcyn Badraa explique que les conditions « primitives » de la musique mongole sont proches de la nature. Pour lui, cette élément pourrait être à l'origine des premières formes vocales et instrumentales pour deux raisons principales : l'importance du paysage en Mongolie et la perception qu'en a la population (1998, p. 50). Selon Carole Pegg, la flûte *cuur* daterait de la période hunnique (Nansalmaa dans Badamhatan 1987, p. 355, cité par Pegg 1989, p. 71). À partir d'une source écrite chinoise du XIIIe siècle, Nixon suppose aussi l'existence de la *cuur* à cette époque. Dans *Yuan shi* apparaît une liste d'instruments de musique utilisés pour la musique de palais. Dans cette énumération, une flûte appelée *qiang di*, serait probablement selon Andrea Nixon une sorte de flûte traversière. Si l'on considère autrement la lecture du chinois dans le vocabulaire de l'époque, *di* signifierait plus généralement une flûte et non un aérophone simple ou double. Cet instrument pourrait alors aussi être la longue flûte *cuur* (1988, p. 30). L. Herlen indique une mention de la *cuur* dans une chronique Yuan du XIVe siècle, *Ulsyn sudar*. Ce document historique, traduit du chinois au mongol en 1920, est conservé à la bibliothèque centrale de Mongolie. Le volume numéroté de 67 à 71 concerne la musique. On y trouve la mention de l'utilisation de la *cuur* à la cour royale et parmi les instrument à vent de l'armée (2010, p. 43). Nixon rapporte une utilisation de cette flûte au XVIIIe siècle. Le prêtre jésuite Johannes Milan écrit un rapport sur les Kalmouks de la Volga de 1700. Le manuscrit a survécu en République Tchèque, le texte latin a été publié par Florovsky sans traduction en 1941. Une section est consacrée à la musique à la page 182 de cette édition. Le texte et les illustrations l'accompagnant décrivent la présence d'une longue flûte imitant les orgues avec un son profond et bruyant, qui selon l'illustration et l'avis de Nixon serait bien une *cuur* (*ibid*., p. 212-214)[147]. La *cuur* est mentionné dans le texte de l'épopée *Žangar* (Nixon 1984, p. 663 ; Pegg 1989, p. 72). On l'appelle aussi *modon coor* ou *modon cogor* dans les anciennes sources historiques (Badraa 1998, p. 49 ; Mergežih 2005, p. 35). Selon Badraa, les termes de *cuur* ou *coor* doivent avoir la même racine que *coorhoj* (trou). Il existe aussi une plante appelée *coor* ou *coorgono* (angélique officinale) utilisée par les enfants de pasteurs comme jouet et instrument de musique. La manière de jouer avec cette plante pourrait indiquer l'origine de cette flûte (1998, p. 49). Instrument privilégié des pasteurs nomades, elle appartient à une famille qui va des côtes orientales de la méditerranée aux berges du lac Baïkal et de la

147 La cithare *jatga* (appelée « harpa » par Milan), le luth *dombra* ou *tovšuur* sont aussi mentionnés. En revenche la danse ne l'est pas mais une illustration représente un homme dans la posture typique de la danse *bielgee* de l'ouest mongol.

Bachkirie au Rajasthan. Sa taille, son jeu et sa facture varient selon la région. Parmi les populations turco-mongoles, on la retrouve en Bouriatie et au Xinjiang (*cuur*), à Touva (*soor*), chez les Kirghizs (*coor*), les Kazakhs (*sybyzgy*) et les Bachkirs (*kurai*) (Desjacques 2004, p. 22).

Paarajn Narancogt (1921-2003), le dernier grand joueur de *cuur* urianhaj, raconte, en parlant des légendes liées à cette flûte, que « la mélodie fondamentale *hijgijn ajalguu* fut sans doute inventée par quelqu'un qui, seul sur une montagne à contempler le paysage en écoutant le sifflement du vent, eut l'idée d'y répondre comme en écho » (Dulam 1987, p. 43). Le flûtiste rapporte aussi que son instrument lui sert à imiter les oiseaux, le vent dans la nature, le clapotis de l'eau, les allures des hommes et des animaux (*ibid.*). Narancogt précise plus tard à Alain Desjacques que cette imitation peut s'apparenter à un « chant diphonique des sommets des montagnes (*uulyn orojn höömij*) ». Pour l'ethnomusicologue, il s'agit bien d'une métaphore représentant une mélodie simultanée de la *cuur* et du sifflement ininterrompu du vent sur les sommets montagneux (2004, p. 24-25). Selon la légende, la même rivière est à l'origine de la *cuur* et du *höömij* :

> « Il y a très longtemps, non loin de la rivière Eeveng, vivaient une mère et son fils. Ce dernier passait son temps à déterrer des racines dont ils se nourrissaient, jusqu'au jour où une fée sortit de la forêt : Tu passes toutes tes journées à creuser le sol, lui dit-elle. Aimerais-tu que je t'apprenne comment faire un travail intéressant ? Elle coupa un morceau de roseau, le perça de trois trous et l'offrit au garçon. Essaye de reproduire le bruit de cascade de la rivière Eeveng, dit-elle, et si tu réussis, tu obtiendras nourriture et vêtements. Ta mère et toi, vivrez dans de bonnes conditions. » (Desjacques 2004, p. 24 qui cite Enebiš 1985, p. 3)

Selon Narancogt, le chant diphonique a des effets bénéfiques pour celui qui l'écoute, tout comme les urianhaj pensent que si de bons sons sont joués à la *cuur* au cours d'une cérémonie domestique, cela apportera de la joie dans la famille. Comme l'épopée, la *cuur* est utilisée pour louer les esprits de l'Altaï et entre le premier et le troisième jour de la nouvelle année pour éloigner les mauvais esprits de l'année à venir (Pegg 2000a, p. 178). Dans la Mongolie de l'Ouest, le jeu de la *cuur* se fait avec un bourdon vocal dont la technique est proche de l'émission gutturale *argil* et du *harhiraa* (chant diphonique profond). Comme dans le *höömij*, les cordes vocales sont mises en vibration en premier avant que le jeu de la flûte n'intervienne en seconde voix. A. Desjacques propose de décrire cela comme un « jeu diphonique » (2004, p. 23).

De facture légèrement conique, l'embouchure constitue la partie la plus large de l'instrument. Le *har mod* (mélèze) est employé, recouvert de boyaux humidifiés qui, une fois séchés se resserrent sur le bois et empêchent l'air de passer. L'instrumentiste doit faire passer

de l'eau dans le tube de la *cuur* afin de rendre le jeu plus facile. Trois trous de jeu sont placés au bout du tube. L'embouchure est placée sous la lèvre supérieure et callée contre les dents. Le souffle attaque le bois en diagonale pour produire le son. La *cuur* est une flûte à bourdon et sa particularité est son « jeu diphonique ». Le flûtiste commence par émettre un bourdon vocal de gorge pressée au-dessus duquel s'ajoute la mélodie de flûte jouée simultanément. C. Pegg considère le tube de l'instrument comme un amplificateur naturel aux harmoniques du bourdon vocal (2001a, p. 82). Mikhaïl Santaro soutient aussi la théorie selon laquelle le jeu de la flûte superposée au bourdon guttural ne serait qu'un prolongement de la voix (2009, p. 3, 34)[148].

Le répertoire de la *cuur* urianhaj est peu étendu. Desjacques expose en détail le corpus des 14 pièces jouées par Narancogt. Il joue les louanges à l'Altaï et une série de pièces décrivant la vie des nomades ou imitant la nature. Cette flûte serait aussi employée pour imiter les oiseaux (Pegg 2001a, p. 240). Mergežih enregistre 11 mélodies de *cuur* chez les Urianhaj du Xinjiang. Si des pièces comme *Yevijn dolgion* (Le courant de la rivière Eev), *Altaj iin magtagal* (Louange à l'Altaï) et *Balčin heger* (Le cheval bai Balčin) se retrouvent d'une région à l'autre, certaines diffèrent du répertoire entendu chez Narancogt. C'est le cas de *Bagabagaj ijn guyudel* (Le pas rapide de l'ours) et *Ürügeltej širga* (Le cheval beige entravé) par exemple (2005, p. 37-41)[149]. Nous avons vu plus haut que le jeu descriptif et imitatif de la rivière Eev occupe une place importante dans le répertoire de l'ouest mongol. À titre comparatif écoutons une autre version de la mélodie « Le courant de la rivière Eev » interprété à la *cuur* :

🎧 Exemple audio 11. *Eeven golyn ursgal* (Le courant de la rivière Eeven), flûte *cuur* par Tüvšee, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n° 3474, enregistré à la radio le 1/04/1964 ; durée : 1'06.

[148] Ce chercheur mongoliste n'est pas spécialiste de la musique. Sa longue expérience en Mongolie l'a amené à commencer des recherches sur la vièle cheval à la fin des années 1990, puis sur la flûte *cuur* à la fin des années 2000. La méthodologie et la présentation de ces récents travaux sur cette flûte restent loin des exigences scientifiques. Malgré une certaine précaution à prendre, quelques unes de ses informations sont intéressantes.

[149] La translittération vient ici de l'alphabet mongol ancien.

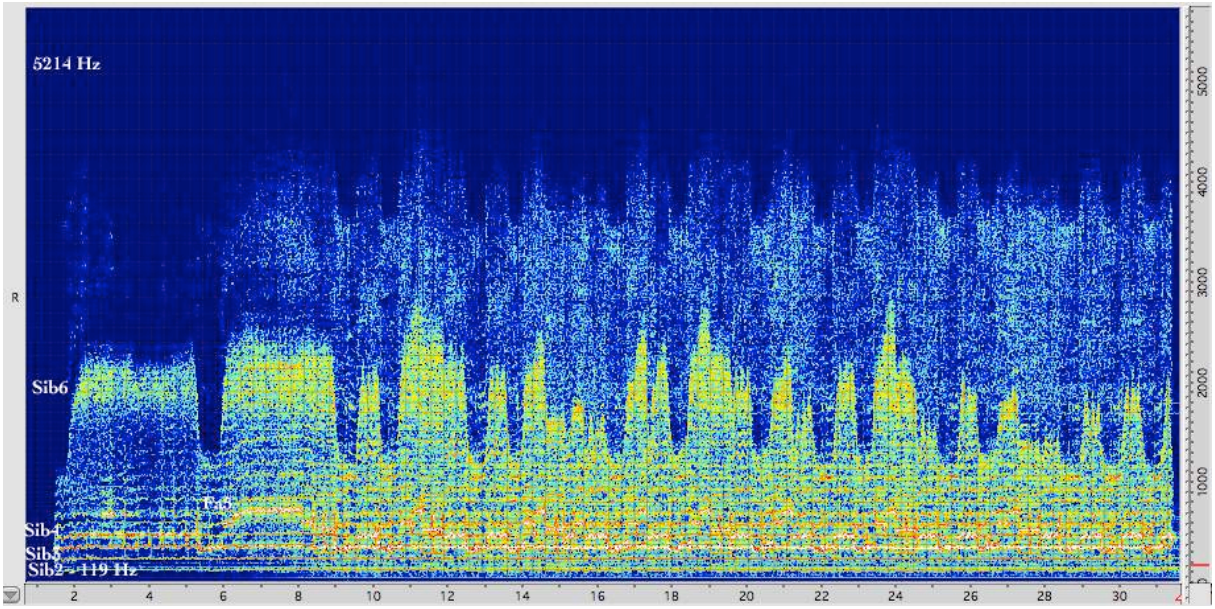


Illustration 24. Sonagramme du jeu de la flûte *cuur* de Tüvšee, extrait de 0’ à 40’, réalisé à partir de l’exemple audio 11.

Cet enregistrement figurant parmi les trésors des archives de la Radio nationale de Mongolie présente une version jouée par le flûtiste dörvöd Tüvšee. L’analyse spectrale montre la particularité d’un bourdon vocal mêlé à celui de l’air circulant dans la flûte et donnant une triple superposition continue sur Sib2, Sib3 et Fa4. Une zone de formant relative à la mélodie est présente ponctuellement entre 1545 et 2813 Hz. Au-delà de 2813 Hz, se situe une zone de résonance importante allant jusqu’à 5124 Hz. La mélodie est jouée en deux souffles. Elle oscille en permanence entre les deux degrés principaux, la tonique Sib et la quinte Fa, mais commence et conclue toujours sur la tonique. À l’écoute, un jeu de tenues suivies de motifs rythmiques en croches répétées rappelle la version d’*Eeven golyn ursgal* interprétée par P. Cerendorž, ainsi que l’imitation de la rivière par Cerendavaa, entendues au premier chapitre. C’est là typiquement ce que A. Desjacques nomme le « répertoire pastoral de l’instrument », avec lequel le flûtiste imite « la fluidité du courant continu de la rivière en même temps que les multiplpes émergences sonores dues à son clapotis » (2004, p. 42). Lors de notre rencontre sous sa *ger* à Hovd, le barde urianhaj Seseer me propose une explication complémentaire : l’épopée loue l’Altaï, la flûte imite les sons de l’eau, notamment ceux de la rivière Eev et le chant diphonique imite aussi les sonorités aquatiques de la rivière et de la cascade (20/04/07).

De manière générale, chaque mélodie est normalement jouée le temps d'un souffle. On retrouve cette habitude dans la réalisation du *höömij*. Le rythme est donné par la succession

des notes et la manières dont elles sont agencées, mais aussi à plus grande échelle par la reprise de la respiration. Jeune, Narancogt pouvait jouer durant deux minutes sans reprendre son souffle (Pegg 1989, p. 78).

Toujours à partir du témoignage de Narancogt et de celui du barde urianhaj Avirmed, Carole Pegg fait remarquer un lien plus complexe entre la flûte *cuur*, le chant diphonique et l'émission vocale *argil* employée dans l'épopée (1989, p. 78 ; 1995, p. 85 ; Sühbat et Baataržav 2009, p. 73). Si le timbre vocal guttural est proche, Narancogt ajoute une différence entre le chant diphonique et le bourdon émis avec la *cuur*. La contraction est si forte pour le premier que la sortie de l'air est restreinte, alors que la sortie est libre dans le jeu de la flûte. En revanche l'émission et la sortie d'air est similaire dans la flûte et l'exécution de l'épopée (Pegg 1989, p. 78 ; 2001, p. 82).

Au-delà des ressemblances observées dans les légendes, la technique et le répertoire, la pratique localisée au Xinjiang reste la plus intéressante sur les plans historique et musicologique. F. Mergežih réalise un premier terrain dans cette région en 1985. Il découvre à la frontière mongole, dans la préfecture d'Altaï, deux pratiques musicales du clan des Handgajt (élan) appartenant au groupe urianhaj : *modon coor* (ancien nom de la *cuur*) et *hoolojn coor* (ancien terme urianhaj pour *höömij*[150]) principalement joué par les pasteurs (2005, p. 31-32, p. 45). Selon le musicologue, ces pratiques musicales seraient des traces parmi les plus anciennes dans l'histoire de la musique mongole (*ibid*., p. 56). Pour Z. Doržiraa, le chant diphonique serait même apparu avant le *cuur* ([1997] 2006, p. 174). Dans un article important sur le sujet, « Hoolojn cooryn nooz » (Le secret du *hoolojn coor*), F. Mergežih montre les similarités entre le chant diphonique et la flûte dans le tableau suivant, traduit du mongol (1997, p. 190) :

[150] Selon A. Desjacques, ce terme serait celui donné par les chercheurs de Mongolie-Intérieure pour décrire le *höömij* de cette région, et non celui des autochtones (2013, communication personnelle).

Type	Forme	Structure	Expression sonore	Production sonore	Contenu
hoolojn coor	voix humaine	double (sifflement et bourdon continu)	échelle de 5 sons	mélodie réalisé en un souffle	pas de paroles ni thématique
modon coor	voix humaine et instrument	double (son de la flûte et bourdon)	échelle de 5 sons	mélodie et jeu réalisé en un souffle	avec thématique et sans paroles

Tableau 1. Comparaison de la flûte *cuur* et du chant diphonique selon F. Mergežih (1997).

Illustration 25. Le *höömijč* N. Sengedorž jouant de la *cuur* sur l'Altan davaa (Col doré) dans l'Altaï, province de Hovd, septembre 2010, J. Curtet.

4. Le *hoolojn limbe* ou imiter la flûte sans sa flûte

Une imitation vocale répandue dans plusieurs régions de Mongolie reproduit le jeu de la flûte *limbe*. Son existence, sa technique et son répertoire m'intéressent pour les rapprocher du chant diphonique et en comprendre certains principes. Pratiquée à la fois par les hommes et les femmes, cette technique vocale se retrouve présentement dans les provinces d'Övörhangaj, Selenge, Töv, Dundgov', Bajanhongor et Hövsgöl. Selon Sengedorž, elle aurait aussi existé dans l'Ouest de la Mongolie mais aurait disparu. Le *höömijč* Žamsürengijn

Čuluun soutient qu'il en existerait aussi en Mongolie-Intérieure, dans sa région d'origine (2007, communication personnelle). De manière générale, cette pratique est peu répandue. Les musiciens concernés sont pour la plupart des personnes très âgées. Les jeunes qui apprennent sont peu nombreux, rarement intéressés pour perpétuer cette tradition et peu curieux de ses origines.

Les sources permettant d'attester d'une pratique antérieure à la période soviétique sont inconnues. Les recherches étrangères et mongoles restent faibles sur ce sujet. En 1973 Roberte Hamayon présente un enregistrement de *hamaraah limbedeh* (imitation de flûte par le nez, 1973, p. 5), interprété par Cerendoržijn Cerennadmid (1928-), avec la mélodie du chant *Combon tuurajtaj hüren* (Le cheval bai aux sabots bombés)[151]. Bien qu'il s'agisse là d'une technique vocale, le terme de *hamaraah limbedeh* est aujourd'hui employé pour désigner une technique spécifique du jeu de la flûte *limbe* qui consiste à souffler dans le trou par le nez. Présentement, le terme ne semble pas couvrir d'imitation vocale de cette flûte. En 1975, dans un compte rendu des enregistrements de R. Hamayon, Ernst Emsheimer avoue n'avoir jamais entendu parler de cette technique vocale auparavant. Selon lui à l'écoute,

> « la technique est visiblement similaire ou la même que le chant *höömij*. Elle diffère de ce dernier dans la mesure où les sons mélodiques ne sont pas formés avec un [son] fondamental. Le timbre est en conséquence différent et ressemblant à s'y méprendre à celui de la flûte (…). » (1975, p. 322)[152]

E. Emsheimer suggère d'étudier davantage ce phénomène. Jusqu'ici, il ne semble pas qu'il y ait eu de recherches effectuées sur ce genre en particulier. Pourtant cette technique vocale est présentée à plusieurs reprises dans les disques d'enregistrements ethnographiques de musique mongole. Xavier Bellenger édite un exemple de *hooloj limbedeh* en 1986. Les informations restent sommaires. Une femme du centre de la Mongolie exécute la mélodie *Žaahan šarga* (Le cheval alezan) dans un « chant de gorge » (1986, p. 12)[153]. Les notes du livret du disque ne renseignent pas le nom de cette musicienne et ne donnent aucune description sur la technique employée, bien qu'il s'agisse effectivement d'imitation de flûte avec la gorge ou la voix (*hooloj*). Chris Johnston publie en 1996 des enregistrements des archives de la Radio nationale de Mongolie. Datés de 1983, les quatre mélodies sont de Cerennadmid : *Önčin*

[151] Cf. discographie, vinyle 33 t. *Chants mongols et bouriates*,Vogue LMD 30 138, enregistrements réalisés en 1967-68 et 1970. Face B, piste 2.

[152] Traduit de l'anglais : « The technique is apparently the same as, or similar to that of the xoomij singing. It differs from the latter in that the melody tones are not formed with a fundamental. The timbre is accordingly different and is deceptively like that of the flute […]. »

[153] Cf. discographie, *Musique et Chants de Tradition Populaire, Mongolie*, Grem G7511, enregistrements de 1985, plage 6.

cagaan botgo (Le chamelon blanc orphelin âgé d'un an), *Heer mor'* (Le cheval noisette), *Baatar Cogtyn nagac* (L'oncle de Baatar Cogt), *Šalzat baahan šarga* (Le cheval beige tacheté) (1996, p. 14)[154]. C. Johnston précise qu'il s'agit de la technique *amaar limbedeh* qu'il traduit par « *mouth fluting* » ou « imitation vocale de la flûte ». Le répertoire est constitué de mélodies de chants longs et courts. Les sons proches de ceux d'une flûte sont ornementés de trilles et d'effets apparentés au yodel. Il précise aussi que c'est un genre peu connu qui viendrait du centre de la Mongolie (1996, p. 9, 14). En effet, Cerennadmid, ce « chanteur » d'Arvajheer de la province d'Övörhangaj, est le même que l'on rencontre sur les enregistrements d'Hamayon et de Johnston. Au-delà de ces courtes références, il est étonnant de voir que les ethnomusicologues mongolisants n'ont pas encore étudié cette technique vocale. Pegg reste la seule à la mentionner en reprenant le terme d'« imiter le son de la flûte par le nez » (*hamraar limbedeh*, Hamayon 1973, *ibid*.) ou avec la voix (*amaar limbedeh*) (Pegg 2001a, p. 82 ; 2002, p. 1013). Plus récemment, Valentina Süzükei a fait avec Theodore Levin un enregistrement d'imitation vocale de la flûte à Touva. Selon elle, il existait autrefois beaucoup d'imitations des instruments avec la voix (été 2010, communication personnelle). Les recherches en sont restées à ce point. Ainsi, je propose de poursuivre la proposition d'Ernst Emsheimer qui avait déjà pressenti une relation possible entre les techniques d'imitation de la flûte et du *höömij*. Nous avons vu qu'il existe plusieurs termes qui désignent en réalité la même technique, appelée par les Mongols *hooloj limbedeh* (jouer la flûte « avec » la voix) ou *hoolojn limbe* (flûte vocale). Roberte Hamayon traduit la technique d' « imitation de la flûte par le nez » (*hamraar limbedeh*). Mais actuellement, ce terme désigne l'acte de jouer de la flûte par le nez en plaçant l'embouchure de l'instrument collé à une narine, et non de l'imiter avec le nez. R. Hamayon décrit la position du chanteur de la façon suivante :

> « Une partie de l'air passe effectivement par le nez. Ses lèvres sont légèrement entr'ouvertes, mais ne bougent pas, seules les commissures tremblent un peu. Ses joues sont tendues au point que l'effort le laisse en sueur. C'est le jeu de la langue qui détermine la mélodie. Qui possède cette technique, peut imiter n'importe quel air » (1973, p. 5).

Dans un article ultérieure, R. Hamayon montre que l'acte de « *limbedekh* désigne l'imitation à travers le nez de la flûte *limbe* obtenu avec un processus analogue à ce qui est produit dans les partials supérieurs de la technique *höömij* » (1980, p. 484). Dans son cours d'ethnomusicologie générale, Gilles Léothaud apporte quelques précisions sur la technique :

> « Fonction ludique : Imiter un instrument de musique peut être un jeu ou un passe-temps. […] L'imitation prend parfois valeur de tour de force et de virtuosité. Dans ce cas, comme

[154] Cf.discographie, *Jargalant Altaï. Höömij and other vocal and instrumental music from Mongolia*, Pan Records Pan 2050CD, plage 19.

> pour la fonction de remplacement, la ressemblance avec un modèle précis reste de rigueur. Pendant les longues transhumances, les bergers mongols occupent une partie de leur temps à jouer de la flûte traversière à 9 trous *limbe* puis à en reproduire une imitation, dite “par le nez” d’une fidélité confondante grâce à une émission vocale très tendue en registre de fausset, une forte pression sous glottique, et un travail important de la pointe de la langue contre la voûte palatine (les lèvres restant presque immobiles), afin de reproduire les ornements si caractéristiques de leur jeu instrumental. » (1991, p. 88)

Selon mes données de terrain, on retrouve bien la dimension ludique d’imiter un instrument, mais aucun musicien rencontré n’a mentionné une utilisation au cours des transhumances, mais seulement à la pâture, assis en gardant le cheptel. Cerennadmid raconte avoir été le premier à inventer cette technique vocale dans les années 1960 en imitant à la fois le jeu de la flûte *limbe* et les mélodies des chants longs. Son répertoire se compose de quelques chants longs et courts. Il est limité, car selon Cerennadmid toutes les mélodies de ces types de chants ne sont pas réalisables en *hoolojn limbe*. Ce dernier précise que ce serait le festival des arts traditionnels dans lequel il a participé qui aurait donné le nom de *hoolojn limbe* à sa pratique, pour le distinguer du chant diphonique. Il montre le principe général pour réaliser cette technique vocale :

> « Il faut faire cette voix très aigue de cette manière. On fait comme ça. Et puis on frappe le palais avec la langue sur cette couleur aigue qui vient de derrière. Frapper avec la langue est comme si l’on jouait de l’instrument de musique. Il faut faire cette couleur aigue très bien. C’est comme si on faisait du chant diphonique, on presse la voix, on fait une couleur très aigue et on chante. »[155]

Les archives de la Radio nationale de Mongolie conservent plusieurs enregistrements d’imitation vocale de la flûte qui montrent que cette technique vocale est bien identique d’une région à une autre, même si l’origine et la terminologie restent confuses. Si Cerennadmid emploie le terme de *hoolojn limbe* au moment de notre rencontre, sa technique vocale est référencée à la Radio nationale sous le nom d’*amaar limbedene* (litt. flûté par la bouche)[156]. Deux autres enregistrements conservés aux archives de cette radio présentent des pièces

[155] Témoignage enregistré le 12/12/2006 sous sa *ger* à Arvajheer. Reprit et traduit du mongol (la citation traduite dans le texte se trouve après le dernier crochet) : Хоолойн лимбийг би анх лимбэ дуурайж сурсан, лимбэ л их гоё дуугараад байх шиг санагддаг байсан. Малчин байсан, хөдөө мал дээр байхдаа, хонь харилуж байхдаа дуугаргана. Хад цохион дээр очиж байгаад дуугаргана. [...] бэсрэг уртын дуу, богино дуунаас ганц хоёр оруулна. Зарим орохгүй дуу ч бас байна. [...] Би чинь 1960 оноос хоолойн лимбэ дуугаргасан юм чинь тэр үеэс л байх. [...] Цаанаасаа ингэж нарийхан дуу гаргаж өгнө. Ингэж л дуугаргана. Тэгээд цаанаас гарч байгаа энэ нарийн өнгөн дээрээ хэлээрээ тагнайдаа цохиж байгаа юм. Хэлээр цохидог чинь яг хөгжмийнхөө юман дээр дарж байгаа гэсэн үг. Цаанаасаа гаргаж байгаа өнгийг л аятайхан гаргах хэрэгтэй. Хөөмэйтэй л адил хоолойгоо шахаж, нарийсгаж байж дууныхаа өнгөн дээр гаргадаг юм. Саяынхыг бол ингэж л дуугаргасан.

[156] La date de cet enregistrement réalisé au cours d’un Festival des arts traditionnels d’Övörhangaj n’est pas renseignée. Quatre pièces sont présentées : *Önčin cagaan botgo* (La chamelon orphelin blanc âgé d’un an), *Heer mor’* (Le cheval alezan), *Baatar Cogtyn nagac* (L’oncle héro de Cogt), *Šalzat baahan šarga* (Le cheval beige tacheté). La bande est conservée dans l’archive *altan fond* (fonds en or) de la radio.

interprétées par O. Cerendežid et Demberel de Zavhan en 1988 et 1991. Cette fois-ci le terme choisit est *hoolojgoor limbedene* (litt. flûté par la voix/la gorge)[157]. Le contexte commun actuel reste la garde du cheptel ou une brève démonstration sur scène, dépassant rarement trois minutes, le temps de chanter deux ou trois mélodies.

Il semble difficile d'établir un lien clair entre ces enregistrements d'archive et les données collectés sur le terrain. Les archives sonores ne montrent que le répertoire et les informations mentionnées sur les bandes sont souvent sommaires, voire imprécises. Elles ne renseignent pas comment ces personnes enregistrées ont apprises par exemple. De plus les autres « chanteurs » de *hoolojn limbe* actuels rencontrés ont appris cette technique en écoutant des enregistrements à la radio où à la télévision. La danseuse et musicienne darhad Ohiny Lhagvaažij (1945-) de la province du Hövsgöl a appris en imitant une certaine Davaa, qui chantait pendant les années 1960 dans sa région. Remarquée à la décade de Hövsgöl d'Ulaanbaatar de 1959, c'est avec les enregistrements des médias qui ont circulés par la suite que Lhagvaažij a pu travailler sa technique, sans jamais rencontrer cette Davaa (1/07/11)[158]. Les informations collectées ne convergent pas vers la possibilité d'attester d'une pratique commune à un ensemble mais à de petites entités isolées. Il faudrait étendre une recherche à grande échelle pour pouvoir aller plus loin sur la question de la diffusion de la pratique. Les personnes capables de *hooloj limbedeh* sont rares en Mongolie. Cerennadmid, qui est le doyen dans cette pratique, affirme avoir été à l'origine de cette technique vocale. Mais selon Sandagžav, c'est Cerendežid (de Cagaan hajrhan dans la province de Zavhan) qui aurait inventé le *hoolojn limbe*. (2010, p. 107). Elle aurait présenté sa technique en public pendant les festivals d'art traditionnels populaires en 1983 et 1986. Au regard de cette affirmation de Sandagžav et du manque d'autres sources complémentaires, il semble difficile d'en savoir davantage sur ce passé. Pourtant, le témoignage de certains habitants de Čandman' apporte

[157] Ces bandes sont conservées dans le Fonds de circulation des archives de la radio. La première, n°32957 a été enregistrée le 25/06/1988 et présente le chant long Tooroj bandi (nom d'un personnage). La deuxième, n° TP-232 est un enregistrement du 29/07/1991 effectué à l'occasion d'un concert des « talents populaires » (ardyn av'astanuud) réunissant les provinces de l'ouest : Bajan-Ölgij, Gov' Altaï, Zavhan, Uvs et Hovd.

[158] Informations tirées de son témoignage : « Je l'ai entendu pour la première fois dans les années 1960. En 1959, le centre culturel de Hövsgöl a organisé une décade de la culture de Hövsgöl à Ulaanbaatar. Dans un concert de cet événement, une personne appelait Davaa a fait cette voix aigüe en accompagnement un chœur. On a chanté en chœur la chanson « Žaran cagaan hon' » (Soixante moutons blancs) sans instrument, et cette femme, Davaa, a fait cette voix aigüe. Moi, je l'ai entendu. Je ne l'ai même pas entendu de cette femme, mais je l'ai découvert à la radio. Je l'ai imité ainsi. Personne ne m'a montré ou orienté. Je l'ai entendu, et imité. Et cela a fonctionné. » ; Traduit du mongol : 60-аад онд л сонссон. 1959 онд Хөвсгөлийн Соёлын ордон Улаанбаатарт Хөвсгөлийн соёлын 10 хоног зохион байгуулсан юм билээ. Тэрэнд л дан найрал дуунд Даваа гэдэг хүн ингэж нарийн дуугарсан юм гэнэлээ. "60 цагаан хонь" гэдэг дуугаар хөгжимгүй найрал дуу хийгээд, тэрний дундаас Даваа гэдэг эмэгтэй ингэж нарийн дуугарсан. Би тэрийг л сонссон байхгүй юу. Тэр хүнээс өөрөөс нь ч сонсоогүй, радиогоор, кино журнал энэ тэрээр явдаг байсан, тэрийг л би сонссон юм. Тэгээд л тэрийг дуурайж л дуугардаг болохоос, энийг ингэж хийдэг гэж зааж өгсөн хүн надад байхгүй. Өөрөө сонсоод л, дуурайж аялсан юм. Миний хоолой болж байсан.

une autre piste. Je l'ai mentionné plus haut le *höömijč* Sengedorž raconte que le *hoolojn limbe* existait dans l'ouest de la Mongolie autrefois, mais son information ne va pas plus loin (été 2010). D. Daržaa raconte que dans les années 1930 le *höömij* était peu connu à Čandman' puisqu'il aurait été apporté par les frères Derem et Čuluun – une anecdote connue dans l'histoire du *höömij*, j'y reviendrais. Dans sa jeunesse, Daržaa était capable de faire du *hooloj limbe*. Il se rappelle qu'à Čandman', cette technique vocale était pratiquée dans les rassemblements festifs, en accompagnement du chant. Autrefois répandu, le *hoolojn limbe* aurait disparu :

> « Plus personne ne le développe. Personne ne le pratique. Mais autrefois cela était pratiqué comme accompagnement lorsque les gens dans les fêtes commençaient à chanter. Il y avait des gens avec cette voix spécifique. »[159]

Daržaa laisse penser qu'en l'absence de personnes pour développer l'imitation vocale de la flûte, cette technique vocale aurait été supplantée par le *höömij*. Pourtant, ces *höömijčid* comme Cerendavaa disent ne jamais avoir entendu parler de l'existence du *hoolojn limbe* à Čandman' (5/09/10). Les traces actuelles de cette technique vocale ne permettent pas de lui rendre sa place dans l'histoire ancienne de la musique mongole. Les faits évoqués permettent de penser que le *hoolojn limbe* pourrait être soit une pratique d'antan aujourd'hui sur le déclin, soit une technique récemment inventée. Si la recherche et l'histoire ne permettent pas d'étudier davantage cette technique vocale pour le moment, sa relation avec le chant diphonique a été soulevée par Emsheimer (1975), Hamayon (1980) et Sandagžav (2010, p. 107). Dans un premier temps, une comparaison des deux techniques peut compléter ces données et permettre de mettre en avant certains principes.

Quatre points communs se retrouvent avec le chant diphonique :

1. une position des lèvres immobiles (employée dans certaines techniques, lorsque l'on module avec la langue au palais)
2. l'utilisation de la langue pour réaliser la mélodie et la hauteur des sons « flûtés » et « diphonés »
3. la hauteur des notes
4. le répertoire de reprise des mélodies des chants longs et courts (qui est aussi en partie celui de la flûte *limbe*)

[159] Témoignage enregistré le 3/09/10 sous sa *ger*. Traduit du mongol : Тэрийг хөгжүүлдэг хүн алга болчихлоо ш д. Тэгж дугардаг хүнгүй болчихлоо. Түүнээс биш энэ чинь найрын газарт ч хүмүүсийг дуу аваад, түрээд байж байхад нь хажууд нь тэгж дугаргадаг байсан юм. Тусгай, тийм хоолойтой хүмүүс байсан юм.

Dans les deux cas, la pression de gorge recherchée est différente, puisque le chant diphonique emploie un bourdon guttural puissant alors que le *hoolojn limbe* n'a pas de bourdon mais recherche une certaine contraction de la gorge. Regardons si ces similitudes perçues à l'oreille se retrouvent dans l'analyse spectrale :

Exemple audio 12. *Baatar Cogtyn nagac* (L'oncle de Baatar Cogt), *hooloj limbe* par C. Cerennadmid ; archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°5.32307, date d'enregistrement inconnue, référencé dans un programme radio le 3/03/1986 ; durée : 0'47.

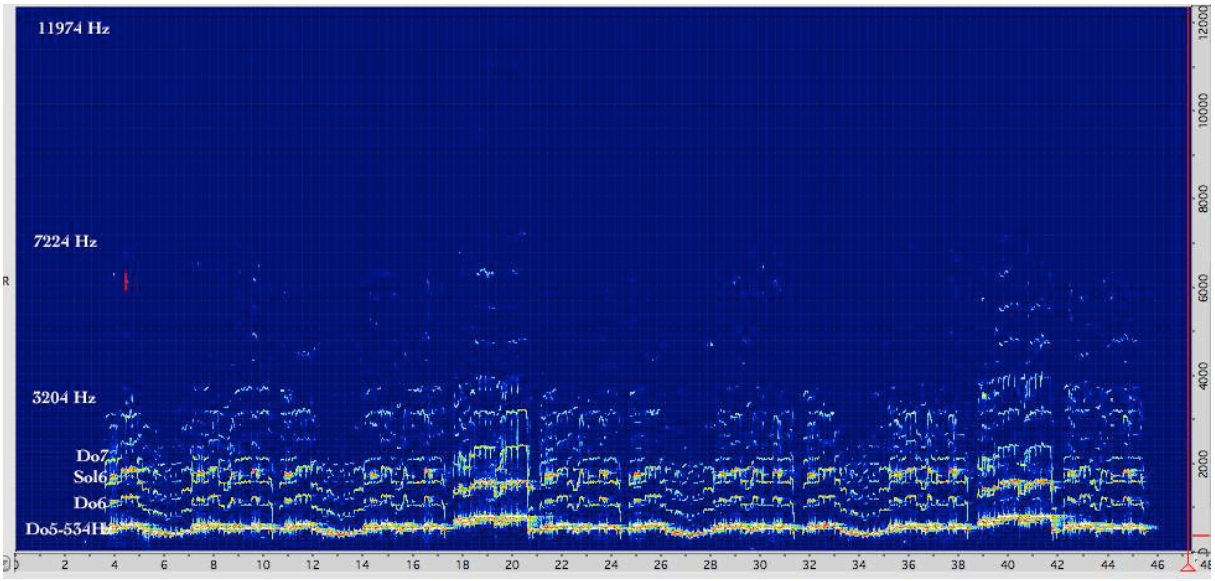


Illustration 26. Sonagramme de *hoolojn limbe* par Cerennadmid, réalisé à partir de l'exemple audio 12.

L'analyse spectrale du *hoolojn limbe* dévoile une technique vocale riche. Les résonances les plus hautes vont jusqu'à 11974 Hz. Dans un mouvement mélodique parallèle, quatre superpositions de formants apparaissent, partant respectivement de Do5, Do6, Sol6 et Do7. Cette dernière ligne étant plus faible que les trois autres. Les hauteurs de la voix sont les mêmes que dans certaines techniques de chant diphonique, comme celle du style *isgeree höömij* (chant diphonique sifflé).

Je ne connais à ce jour qu'un seul *höömijč*, N. Ganzorig, qui emploie le *hoolojn limbe* dans ses compositions. La transmission de cette technique reste peu étendue. Cerennadmid a appris à son fils Ojuunbaatar ainsi qu'à son petit fils, Enhbaatar (âgé de 3 ans en 2007). D'autres apprennent en écoutant les enregistrements de Cerennadmid et de Davaa diffusés par

la radio mongole. Certains *höömijčid* apprennent aussi aisément les sifflements, la flûte *cuur* et la guimbarde, grâce aux points communs techniques et sonores avec le chant diphonique.

4. La guimbarde *aman huur*

La guimbarde se retrouve dans de nombreuses cultures et sur les continents asiatique, océanique et européen en tant qu'instrument autochtone (Dournon-Taurelle et Wright 1978, p. 13). En Mongolie on en rencontre deux sortes principales : *tömör huur* (guimbarde métallique) et *hulsan huur* (guimbarde en bambou) pratiquées à la fois par les hommes et les femmes (Desjacques 1994, p. 79)[160]. Quelle que soit sa matière, le terme générique de la guimbarde est *aman huur* (instrument de bouche) ou *aman tobšuur* chez les Dörvöd (Nixon 1984, p. 52). Le *tovšuur* ou *tobšuur* est un luth à deux cordes. Il est employé ici comme « instrument » au même titre que le mot *huur* peut être utilisé, mais aussi car on dit qu'il faut pincer (*tovših*) la guimbarde pour la jouer (Desjacques 1990, p. 102).

L'histoire de cet instrument en Mongolie est très ancienne puisque l'on peut remonter jusqu'à la période des Huns, comme l'atteste la présence d'une guimbarde retrouvée sur un site archéologique de Mongolie centrale (Pegg 2001a, p. 86). Santaro précise que cet instrument a été découvert dans une tombe hunnique située dans la province du Centre, à Altan Bulag, à une dizaine de kilomètres du pâturage de Tariat. Faite en os sculpté, elle mesure 12,5 cm de long, 1,4 cm de large et fait 2 mm d'épaisseur. Les deux extrémités présentent des creux pour tenir la guimbarde. Il s'agit du plus vieux spécimen trouvé en Mongolie et dans les régions voisines. Cette guimbarde est identique à celles qui sont pratiquées et fabriquées aujourd'hui en bambou ou en fer (2011, p. 85)[161]. Pallas décrit la guimbarde en métal des kalmouks au XVIIIe siècle (Nixon 1984 p. 52 ; 1988, p. 250). Une autre source ancienne révélée par Andrea Nixon, *Qing shi gao*, chronique chinoise de la dynastie Mandchoue, décrit une guimbarde de fer jouée dans un ensemble Mongol à la même époque (1984, *ibid*.).

La guimbarde en métal hétéroglotte (*tömör huur*) est aujourd'hui utilisée par les chamanes. Andrea Nixon précise que les Bouriates utilisent la *tömör huur* pour soigner les maladies alors que les Mongols l'emploient pour invoquer les esprits. Répandue en territoire

[160] On rencontre des variantes de la *hulsan huur* faites de cuivre (Desjacques 1994, p. 78). Badraa précise que la guimbarde de cuivre est appelée *guulin huur*. Ses variantes matérielles sont aussi en os (*jasan huur*), en corne (*ever huur*) ou en bois (*modon huur*) (1998, p. 133). Voir aussi Desjacques (2011, [en ligne], p. 8) à ce sujet.

[161] Source utilisée par Santaro : journal *Ünen*, Ulaanbaatar, 7/09/1989, n°214.

bouriate dans les régions de Huda, Irkutsk et l'île d'Ol'hon, elle sert à la divination et pour les invocations d'esprit. « Elle est munie d'une langue *helen*, et, bien faite, elle devine –"parle "– toujours juste. » Selon Roberte Hamayon, en principe, celui qui ne connaît pas la langue des esprits ne peut pas jouer de la guimbarde ni même la posséder (1990, p. 146). Au nord de la Mongolie, les Darhad ont trois modes de jeu pour la guimbarde métallique. *Šuud cohilt* (attaque directe) est un rythme régulier sans changement de hauteur qui symbolise un voyage le long d'une route. *Helnij cohilt* (attaque de langue) est mélodique et sert à imiter le cri des animaux et communiquer avec leurs esprits. Enfin, *ongodijn cohilt* (attaque de l'esprit) reprend le déplacement d'un animal et n'intervient que lorsque l'esprit a quitté le corps du chamane et retourne chez lui dans une tente, dans les montagnes ou dans les rivières (Nixon 1984, p. 52, Cecencolmon 2007, p. 65). B. Cecencolmon ajoute que pour le retour du chamane du monde des esprits, l'ordre des attaques de la guimbarde est inversé. Njambuu conçoit ainsi la guimbarde comme une monture (Even 1988-1989, p. 38) et peut parfois se substituer au rôle du tambour (Cecencolmon 2007, p. 65). Les Darhad du nord utilisent le terme de *hel huur* pour désigner l'instrument (*ibid*., p. 63), qui sert aussi aux Darhad pour la divination (Even 1988-1989, p. 189-190). Dans la même région, les Caatan font appel au chamane pour que la chasse soit bonne. Celui-ci joue de la guimbarde dans la nature pour obtenir la faveur des esprits (Pegg 2001a, p. 245). Dans le contexte pastoral, les nomades jouent de la guimbarde en bambou idioglotte *hulsan huur*. Le répertoire est constitué de reprises de mélodies de chants populaires *ardin duu* ou de chants courts *bogino duu*.

Dans le cas mongol, le principe général de jeu veut que l'instrument soit placé devant les lèvres entr'ouvertes. La cavité buccale sert de résonateur et d'amplificateur du son mis en vibration par l'action de la main qui tire la lamelle ou la languette de la guimbarde. « Le timbre propre de l'instrument existe indépendamment du résonateur qui ne fait qu'ajouter à sa fonction normale celle de renforcer individuellement certains harmoniques du son fondamental et de produire ainsi la mélodie » (Schaeffner 1968, p. 140-141). Avec la guimbarde *hulsan huur*, on tire sur une ficelle pour activer la vibration de la lamelle et produire le son. Pour la *tömör huur*, on pince ou tire sur la lamelle pour obtenir un résultat similaire. A. Schaeffner insiste sur le caractère universel et primitif de la bouche comme résonateur qui selon lui « se place, avec les gestes corporels, à l'origine de toute la musique instrumentale » (1968, p. 142-143). Ainsi on peut supposer que dès l'époque hunnique (IIIe - IVe siècles) la technique de modulation et le jeu sur les harmoniques étaient bien connus, bien qu'il soit impossible de savoir quel était le résultat sonore.

En rejoignant le point de vue de A. Schaeffner sur le rôle de la cavité buccale, pour Ž. Badraa cela ne fait aucun doute, la guimbarde est l'une des première création instrumentale des Mongols (1998, p. 47-48). En observant la technique employée, il montre une relation directe avec le chant diphonique. Selon lui, il n'est pas étonnants que les *höömijčid* Čimeddorž et Sunduj s'en soient servi en concert (*ibid*., p. 48-49, 96). Alain Desjacques rappelle que :

> « Lebedinskij a suggéré un rapport entre l'émission de la guimbarde et le chant diphonique des Bachkirs, l'*uzlyau*. Cet auteur précise que le terme guimbarde se dit khurai, et pour chant diphonique tama khurai que l'on pourrait traduire par "guimbarde laryngale". Ici l'expression met l'accent sur un aspect instrumental de la voix. Plus tard, Lajos Vargyas reprend cette idée de lien avec la guimbarde mais pour montrer le lien avec le rôle de la cavité buccale dans l'émission des harmoniques. » (2003)

À partir de ses enregistrements de terrain effectués dans les années 1960, L. Vargyas suppose que le chant diphonique a été appris à partir de la guimbarde (1967, p. 5-6), mais la différence entre les deux réside dans le fait que le bourdon est produit par la voix humaine et non l'instrument (1968, p. 71). D'autres techniques du chant diphonique rappellent le jeu saccadé de la guimbarde. « Les Touvas, contrairement aux Mongols, ont tendance à ajouter à leur chant diphonique des pulsations de la glotte, rythmiques, qui rappellent aussi le jeu de la guimbarde » (Desjacques 2003). Roberte Hamayon présente le premier enregistrement de chant diphonique édité en France en 1973. Elle décrit le *höömij* avec le terme de « voix-guimbarde » en affirmant que son son fondamental rappel celui du lamelophone et ces harmoniques celui de l'imitation vocale de la flûte. Elle ajoute que :

> « par analogie avec les capacités de contact avec les forces surnaturelles – surtout dans la divination – que supposait le jeu de la guimbarde, on prêtait naguère aux hommes pouvant *höömijlöh* des pouvoirs du même ordre. » (1973, p. 5)

Si de telles suppositions ont existé, cela n'apparaît plus aujourd'hui dans le contexte pastoral, en dehors des récentes refonctionalisations néo-chamaniques que nous avons déjà mentionnées au chapitre 3. R. Hamayon voit une relation possible entre les deux pratiques et suggère l'objet d'une recherche à réaliser (1980, p. 484). A. Desjacques montre que le terme proposé de « voix-guimbarde » n'est pas approprié, dans la mesure où le fondement de la technique de la guimbarde est différent du chant diphonique. En effet, dans le premier cas, la mise en vibration de l'air est produite par une lamelle que l'on tire, dans le second, directement par les cordes vocales (2003). Hamayon emploie ce terme pour décrire avant tout une perception que la plupart des oreilles novices ont ressenti à la première écoute du chant

diphonique. Le son du *höömij* peut effectivement ressembler à celui de la guimbarde au premier abord. Desjacques affirme que ce rapprochement est essentiel. Mais « D'un point de vue musicologique, les techniques de jeu de guimbarde et de chant diphonique ne peuvent être confondues, la maîtrise de l'une ne donne pas forcément accès facilement à l'autre » (2003). Pourtant depuis les années 1960, on rencontre quelques *höömijčid* qui pratiquent les deux, comme Čimeddorž, Sunduj, Gantulga et Cerendavaa. Depuis les années 2000, le professeur de *höömij* Odsüren conseille à ses élèves de l'Université d'Art et de Culture de pratiquer la guimbarde pour développer et muscler leur appareil phonatoire afin d'améliorer leur chant diphonique.

G. Dournon-Taurelle et J. Wright mettent en avant les principes qui entrent en jeu dans la guimbarde : l'action de la languette « oscille à une fréquence fixe, avec une amplitude décroissante, en émettant un signal composé d'un fondamental et d'une série d'harmoniques de partiels », avec la bouche le musicien peut sélectionner et faire sortir certains partiels du son fondamental, « En modifiant la forme et le volume de sa cavité buccale, il en change la fréquence propre, ce qui lui permet de l'accorder avec le ou les partiels de son choix et de le renforcer » (1978, p. 17). Les guimbardes obéissent toutes aux mêmes principes acoustiques : « la détermination de la hauteur du son, du timbre, ainsi que nombre des effets rythmiques sont obtenus par des modifications au niveau de la cavité buccale et de l'appareil respiratoire du musicien » (*ibid*., p. 19). Le volume de la cavité buccale réduit en rapprochant la langue du palais. Plus elle se rapproche, plus la fréquence s'élève. C'est en modulant la cavité buccale que l'on parviendra à produire des gammes et à construire des mélodies (*ibid*., p. 19, 21). Ces éléments techniques propres aux principes du jeu de la guimbarde pourraient s'appliquer en partie à la définition du chant diphonique exposée dans l'introduction générale.

Il existe de nombreux points communs entre le jeu de la guimbarde et le chant diphonique mongols : l'effet de timbre pour la perception sonore, l'utilisation de la modulation de la langue dans la cavité buccale pour moduler la mélodie d'harmoniques. Pour reprendre l'expression de A. Desjacques, il s'agit là aussi d'un « jeu diphonique » de l'instrument. L'analyse spectrale et l'écoute permettront de comprendre cette relation, qui donne un résultat encore plus convainquant :

🎧 Exemple audio 13. *Goož Nan Aj* (nom d'un personnage), guimbarde en bambou (*hulsan huur*) par G. Čimeddorž, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n° 2.32003, date inconnue, référencée dans un programme radio le 21/06/1986 ; durée : 1'06.

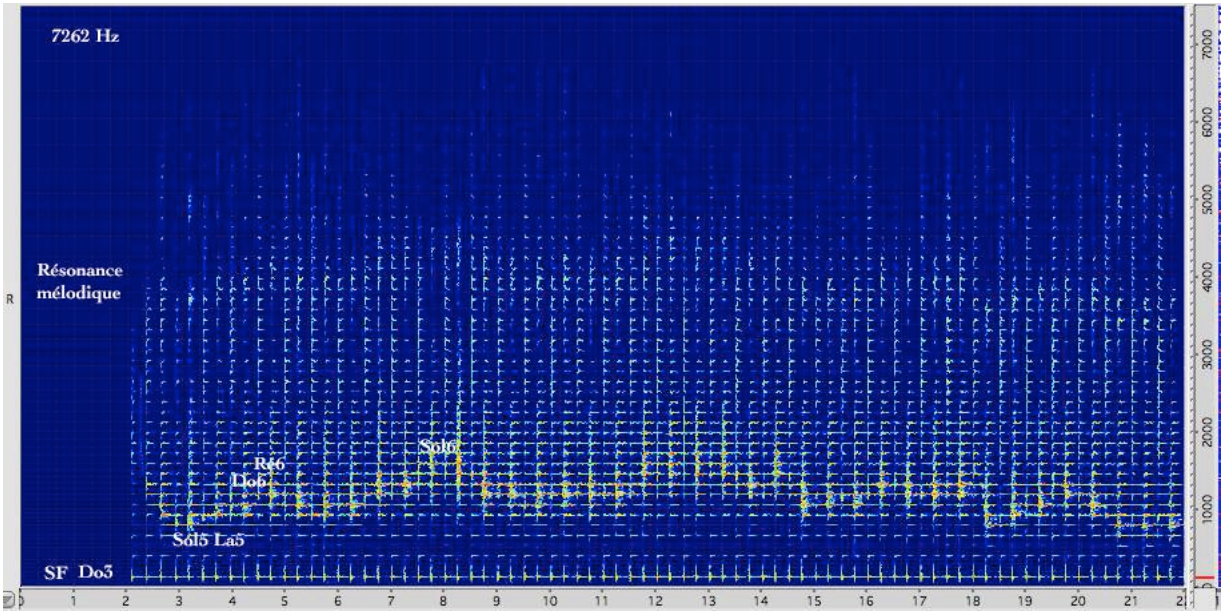


Illustration 27. Sonagramme du jeu de la guimbarde en bambou (*hulsan huur*) de G. Čimeddorž, extrait 0 à 22', réalisé à partir de l'exemple audio 13.

Le sonagramme montre un bourdon en Do3, correspondant à l'oscillation de la languette de l'instrument. La ligne mélodique varie entre Sol5 et Sol6. Une résonance mélodique entre 3000 et 45000 Hz apparaît.

Il arrive qu'en Mongolie certains parlent ou réalisent une technique de chant diphonique tout en jouant de cet instrument. C'est le cas notamment du petit-fils de Sunduj, Münhbaatar (rencontré en été 2004) et Javgaan, chanteur de louanges, de *höömij* et multi instrumentiste, contemporain de Sunduj.

5. *Aman tašilt* : percussions de langue, de doigts, d'os ou de bois

Se retrouve dans plusieurs régions de Mongolie une catégorie musicale ludique, *amaar taših deldeh urlag* (l'art de percuter et claquer la bouche) classifiée par Žamcyn Badraa dans le groupe de « la musique mongole traditionnelle corrélative aux organes de la voix », avec le

chant diphonique, la flûte *cuur*, la guimbarde et le sifflement. Contrairement à tous ces éléments, le musicologue ne donne aucune explication au sujet de cette catégorie, si ce n'est de montrer qu'elle utilise comme les autres la cavité buccale pour résonateur (1998, p. 41). Cette catégorie englobe un ensemble de plusieurs techniques : des frappes groupées des doigts contre les joues, sur le crâne (juste au-dessus du front) et sur la peau de la mâchoire inférieure, ou encore des frappes de pièces de bois ou d'os entrechoqués contre ces mêmes parties du corps. Les sources écrites étant presque inexistantes à ce sujet et la pratique peu répandue, il est difficile d'exposer les origines et l'histoire de cet ensemble de techniques. La musicienne et danseuse darhad Lhagvaažij explique simplement que cet art a été créé dans la nature :

> « À la pâture quand on est face au vent, il rentre dans la bouche et crée des sons de toutes sortes, comme *aa*, *uu*. Je pense qu'à partir de cela l'art et le mode de vie des pasteurs mongols a été créé en harmonie avec la nature. »[162]

Nous retrouvons une pratique des pasteurs Touva et une explication identique à celle de la création du chant diphonique exposé dans le premier chapitre. L'anecdote racontait que c'est en laissant entrer le vent dans sa bouche et en jouant avec qu'un pasteur aurait inventé le *höömij*. Le vent est toujours présent en Mongolie. Le gardiennage des troupeaux conditonne un moment favorable à la pratique du chant dans la steppe, mais aussi au jeu avec la nature et donc avec le vent. Si celui-ci est associé au chant diphonique, c'est aussi le cas de ces jeux de bouche, comme celui du sifflement qui reproduit son aspect.

E. Sandagžav rapporte que D. Azar (1940-2005), *höömijč* et chanteur de louanges, ainsi que d'autres musiciens de Bajanhajrhan dans la province de Zavhan, jouaient avec leur bouche et créaient des mélodies en frappant sur les joues, la gorge, le nez, le dessus de la tête et la nuque avec une cuillère de bois tout en utilisant la résonance de la cavité buccale. Il explique comment cette pratique, appelée ici *höndijgöör togloh* (litt. jouer avec la cavité) s'est popularisée. Sürenhorloo, professeur de musique de Bajanhajrhan aurait montré cette technique à de nombreux enfants et aurait réalisé une performance en l'utilisant en ensemble. Cela aurait contribué à la diffusion de cette technique dans sa province. Pour Sandagžav, c'est à partir de ce moment que les habitants ont commencé à s'intéresser à cet art et à participer aux festivals d'art traditionnels avec. Il ne mentionne pas de date précise, mais il s'agit sans aucun doute des années 1980, période à laquelle ont commencé à être organisé les premiers

[162] Témoignage enregistré le 1/07/11 à Ulaanbaatar. Traduit du mongol : Хээр малд явж байхдаа салхины өөдөөс хараад явахад салхи ам руу орж аа уу гээд янз бүрээр дуугардаг. Яг тэрнээсээ уламжлаад л, малчин Монголчуудын урлаг, ахуй амьдрал байгаль орчинтойгоо л зохицож гарсан даа гэж би боддог.

festivals d'arts traditionnels. Il raconte que dans cette province, le *höömijč* S. Gantulga (1962-2010) maîtrisait particulièrement bien cet art (2010, p. 108). La seule mention de ces techniques vient d'un enregistrement de ce fameux Gantulga édité par Xavier Bellenger en 1986. Le musicien interprète la mélodie *Gunan har* (Le cheval noir âgé de trois ans), exécutée par la percussion des doigts sur un morceau de bois placé dans sa bouche. X. Bellenger traduit cette technique appelée ici *nyasalgoa*[163] par « bâton frappé » (1986, p. 13)[164]. En modulant la cavité buccale, chaque frappe des doigts peut changer de hauteur et laisser entendre toute une mélodie. En été 2011, à l'occasion du Grand festival des arts populaires (*Ardyn urlagijn ih naadam*) d'Ulaanbaatar, je retrouve ces techniques jouées par Lhagvaažij et Hurel-Očir sur scène. Venus de Mörön (province de Hövsgöl) pour représenter leur région, ils proposent dans un duo à l'unisson une série de pièces courtes mélangeant plusieurs mélodies de chants courts ou populaires en frappant les doigts sur différentes parties du visage, puis avec des os entrechoqués. Cet ensemble de technique est appelé *aman tašlaga* (litt. frappe de bouche). Rencontré le 1er juillet 2011 pour une séance d'enregistrement à la suite de sa représentation, Lhagvaažij en explique le principe général, après avoir montré un exemple à partir d'un chant populaire Caatan, *Žangas tajga* (La taïga Žangas) :

> « Pour faire la mélodie, on module la hauteur du son avec un petit mouvement de l'arrière de la langue. Aussi, la cavité buccale et les lèvres s'ouvrent et se referment légèrement pour produire le son. Il me semble que les deux muscles de la mâchoire avec l'arrière de la langue produisent le son. »[165]

À la lumière de ce témoignage, regardons de plus près un exemple musical de cette pratique :

🎧 Exemple audio 14. *Žangas tajga* (La taïga Žangas), *aman tašilt* par O. Lhagvaažij ; enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 1/07/11 ; durée : 0'43.

[163] Je conserve la translittération de l'auteur.

[164] Cf. discographie, *Musique et Chants de Tradition Populaire, Mongolie*, Grem G7511, enregistrements de 1985, plage 10.

[165] Témoignage enregistré le 1/07/11 à Ulaanbaatar. Traduit du mongol : Аялгуу гаргахад аман дотор хэлний уг жаахан хөдөлж, дууныхаа бүдүүн, нарийн өнгийг гаргана. Бас амны хөндий, уруул яльгүй нээгдэж, хаагдах төдийгээр авиа гаргана. Тэгээд жавьжны энэ хоёр булчин хэлний угтай хамтраад л авиа гаргаад байх шиг байгаа юм.

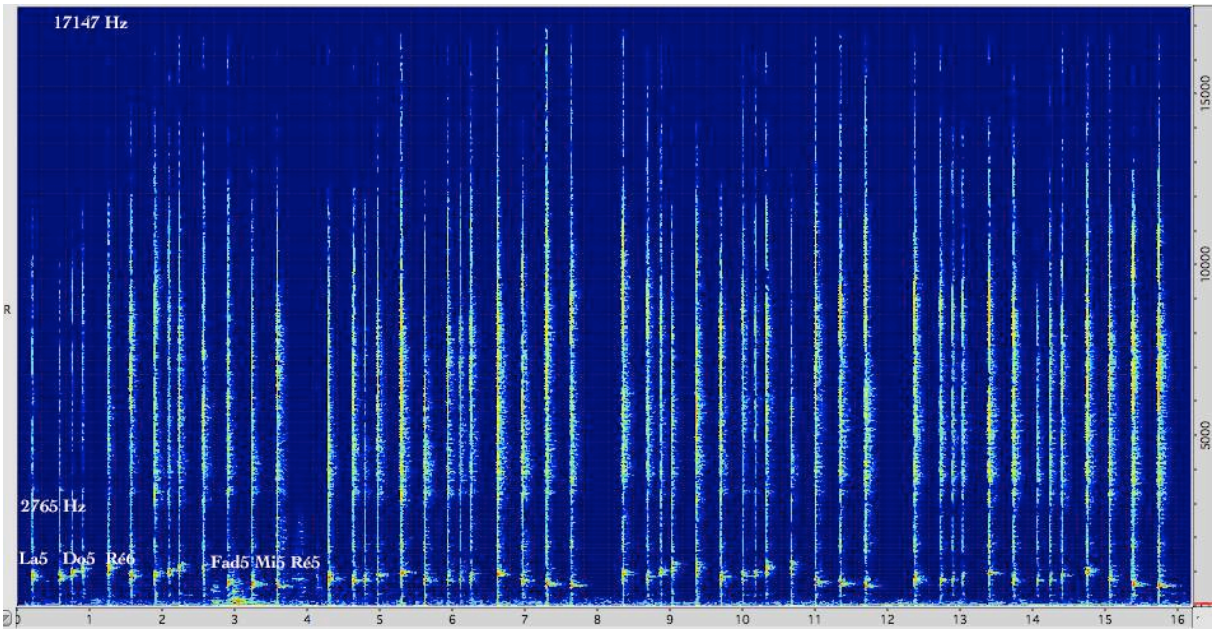


Illustration 28. Sonagramme de techniques d'*aman tašilt* par O. Lhagvaažij, extrait 0 à 16', réalisé à partir de l'exemple audio 14.

Le sonagramme montre une mélodie réalisée entre le Ré5 et le Ré6, avec une zone formantique épaisse entre 2765Hz et 13000Hz dont les résonances culminent à 17147Hz. Dans l'enregistrement de l'extrait représenté par le sonagramme, Lhagvaažij change de techniques de percussion à plusieurs reprises. D'abord elle place un os plat sur l'une de ses joues, sur lequel elle frappe avec un autre morceau d'os tout en modulant la mélodie avec sa langue, la bouche entr'ouverte et immobile. Ensuite, elle cogne son poing fermé sur le haut de son front, en conservant le même mode de modulation. Pour finir, elle frappe ses mains à plat devant sa bouche entr'ouverte et module en travaillant avec l'ouverture et la fermeture des lèvres placées en avant. Ces jeux de modulations mélodiques de l'arrière de la langue ou des lèvres se retrouvent dans le chant diphonique, notamment dans les techniques de *cuuraj höömij* (chant diphonique écho) où la langue est placée de manière identique, droite, contre les dents de la mâchoire inférieure, et *uruulyn höömij* (chant diphonique de lèvres). De même, la hauteur des notes entendues dans les techniques d'*aman tašilt* se retrouve dans certaines techniques de *höömij*. pour moduler dans le chant diphonique comme dans d'autres techniques, certaines positions de langue faisant appel à la modulation de la cavité buccale pourraient générer des hauteurs harmoniques identiques, quels que soient le mode de jeu et le timbre employés.

6. *Cooryn duu*

En dehors de la classification proposée par Ž. Badraa, complétée et augmentée avec l'imitation vocale de la flûte et l'arc musical, une autre pratique, cette fois-ci collective, de Mongolie-Intérieure a retenue mon attention. L'existence du *cooryn duu* s'explique dans un concept plus large définissant la notion de *coor* ou *cuur* chez certains Mongols de Chine (Mongolie-Intérieure et Xinjiang). Les recherches des musicologues de Mongolie-Intérieure Bajanžargal et Sambuu ont mis en avant une hypothèse sur l'émergence de plusieurs formes fondées sur le jeu diphonique à partir de la racine commune *coor*. Alain Desjacques explique que « le concept de *cuur* forme trois catégories de productions musicales instrumentales ou vocales […] qui repose sur la polyphonie à deux voix formée d'un bourdon et d'une ligne mélodique » (2011 en ligne, p. 8). Ce terme désigne selon les anciens le son qui émerge lorsque l'on casse le bois, ou le son résonnant issu des hauts rochers (Sambuu 2006, p. 197-203). C'est aussi un terme qui regroupe différents aspects de la musique mongole (Bajanžargal 2005, p. 236). *Höömijn coor* en serait le plus ancien prototype. Viendrait ensuite la flûte *modon coor* (*cuur*), puis *coor* qui désigne la vièle (*huur* en Mongolie) dans cette région et enfin *cooryn duu* (Sambuu 2006, p. 198-201). Ainsi le concept de *coor* a été développé dans un mouvement allant de la voix vers l'instrument, en ajoutant de plus en plus de complexité dans la superposition des couches sonores harmoniques (Bajanžargal 2005, p. 236). *Coor* se divise en deux catégorie, l'une vocale et l'autre instrumentale. Pour la voix on distingue les éléments *hoolojn coor* (*höömij*) et *cooryn duu*. Quant aux instruments, s'ajoutent à cette liste la flûte *modon coor, hihil coor* (*huurdah coor*), le luth *tovšuur* (*tovših coor*), la guimbarde *aman huurin coor* (*ibid*., p. 244-245). A. Desjacques précise que le terme de *širen cuur* (*cuur* en peau) « regroupe les instruments à deux cordes, dont la caisse de résonance est recouverte d'une peau » (2011 en ligne, p. 8).

Le *cooryn duu* ou *čor* est répandu dans les région de : Šilijn gol, Ulaan cav et Zuu üd (Bajanžargal 2005, p. 240 ; Mergežih 2005, p. 26 ; Sambuu 2006, p. 203), chez les Üzemčin, les Barga et les Cahar Hešigten. On le pratique à l'occasion de grandes cérémonies ou des fêtes d'État[166] (Herlen 2010, p. 61). C'est un ensemble vocal tripartite constitué d'un ou plusieurs chanteurs solistes (*golcol*) réalisant une mélodie principale issue du répertoire du chant long, d'un ou plusieurs chanteurs de bourdon continu proche du *höömij* (*coorč*) et d'un

[166] Comme la fête pour une succession aristocratique, la fête du culte pour les saints, une journée publique mémoriale. Le *cooryn duu* n'est pas joué pendant les petits événements festifs de la vie quotidienne (Sambuu 2006, p. 201).

chœur répondant au soliste (*türleg*)[167]. Il est constitué de quatre étapes : prélude, introduction, développement et conclusion. Le rôle des différents chanteurs est strict. Le prélude lancé par le soliste commence sur l'onomatopée *žee*. La mélodie principale et le bourdon « diphonique » interviennent à des moments précis (*ibid*., p. 257 ; Pegg 1989, p. 66-67 ; 2001, en ligne). C'est le soliste, souvent un chanteur professionnel, qui indique au chanteur de bourdon et au chœur (l'assemblée d'invités de la fête) quand ils doivent intervenir (*ibid*., p. 258). Quand un couplet se termine, les convives de la fête lèvent un toast en même temps et entonnent le *türleg* en chantant ensemble (Sambuu 2006, p. 201). Cette pratique est un prolongement complexifiée du chant long (*ibid*., p. 263). Bajanžargal explique la manière de chanter le bourdon. Le verbe *coordoh* désigne l'action d'« accompagner un chant avec un son court fait avec le *höömij* ». Le timbre est singulier. Il vient des sons de la nature et du mode de vie traditionnelle. La mélodie soliste est celle du chant long, au caractère étendu et au rythme lent (*ibid*., p. 259, 262). Le bourdon « diphonique » s'harmonise à la voix principale et doit suivre la structure mélodique et le ton du chant. Le chœur contribue au chant en l'harmonisant aussi en réponse au soliste, dans l'action de *türeh*. La mélodie du *türleg* est courte. Ce chœur réalisé par l'assemblée intervient à la fin de la mélodie principale en créant une réponse à celui-ci. (*ibid*., p. 264-265). Cet ensemble *a cappella* triparti est inséparable pour réaliser le *cooryn duu*. De manière générale, selon Sambuu, le *cooryn duu* commence toujours par les chants longs *Ertnij cagaan bujan* (L'ancien bienfait blanc) ou *Naran met mandah* (Se lever comme le soleil). Des chants au texte de louanges à l'aristocratie et à la nature viennent ensuite. On conclut toujours par le chant *Bogd Činggis* (Le seigneur Činggis) (2006, p. 202).

À partir de la fin des années 1950, dans un mouvement de modernisation de la pratique, les bourdons ont parfois été remplacés par le jeu des vièles (*ibid*., p. 265). Parce que la maîtrise de *coordoh* (faire le *coor*) est difficile, la pratique de cette forme diminue et menace de s'éteindre. Certains jeunes chercheurs tentent de le pratiquer afin de le restaurer et le conserver (Sambuu 2006, p. 203). Les enregistrements eux aussi sont rares. N'ayant pas eu l'occasion d'entendre et d'enregistrer ce type de chant collectif, je ne présente pas d'exemple musical pour comparer les qualités acoustiques du bourdon « diphonique » au *höömij*.

Spécifique à la Mongolie-Intérieure, le *cooryn duu* ne dévoile pas d'information supplémentaire quant à une communauté de pratiques et d'effets musicaux dont participerait le chant diphonique. Le *cooryn duu* représente une variante d'un concept de musique à

[167] Sur la question de l'ensemble et de la terminologie, Desjacques montre qu'il s'agit d'une « forme vocale produite par deux chanteurs, l'un produisant un bourdon vocal de l'arrière gorge, l'autre développant un chant mélodique ornementé. » Le terme employé est *hoolojn cuur* (litt. *cuur* de gorge) alors que la plupart des auteurs mongols rencontrés utilisent celui de *cooryn duu* (2011, [en ligne], p. 8).

bourdon et mélodie plus largement répandu. Après avoir brossé un aperçu sur ces six éléments mis en corrélations avec le chant diphonique, regardons plus généralement les rapprochements exposés.

7. Un bourdon, des harmoniques ou une technique en commun

Avant de conclure ce chapitre, revenons un instant sur une vue d'ensemble des relations entretenues entre ces six éléments musicaux et le chant diphonique. En dehors du *cooryn duu*, notons que l'utilisation d'un répertoire d'emprunt est commune : aucune de ces techniques instrumentales et vocales n'emploie de texte. La plupart des mélodies sont des reprises des répertoires des chants longs, courts et populaires. Faute de paroles donnant un rythme, une structure ou une forme, la mélodie est répétée puis variée rythmiquement pour combler la « monotonie » de la structure. Cela ne signifie pas pour autant que ces pratiques sont dénuées de sens. Bien au contraire, sans les mots, les sons expriment là toute une conception du monde propre à la culture mongole. Ces techniques partagent un contexte culturel pastoral nomade, dans des fonctions diverses entre le profane et le sacré. Ce chapitre tend à montrer que la pratique diphonique d'un bourdon et d'une mélodie simultanée fait partie des fondements de la pensée musicale mongole. Il semble tout naturel alors que le chant diphonique soit apparu dans ce contexte, poussant à l'extrême les possibilités techniques de ce concept. Ainsi ce tableau synoptique permet de voir plus rapidement, après les détails exposés, dans quel univers musical le chant diphonique prend forme.

7.1 Tableau synoptique

Propriétés / Nom de l'élément	Bourdon / son fondamental	réalisation mélodique	Jeu sur les harmoniques	Zones de formants / Résonances	Répertoire	Technique de jeu
Chant diphonique *höömij*	oui, vocal	oui	oui	oui	imitation de la nature, mélodies des chants courts, chants populaires, chants longs, chants de louanges	bourdon vocal guttural, modulation harmonique avec la langue ou les lèvres dans la cavité buccale
Arc *numan huur*	oui instrumental (fréquence de la corde)	oui	oui	oui	mélodies des chants courts, chants populaires	corde frappée générant le bourdon, modulation harmonique avec la cavité buccale
Sifflement *isgeree*	non	oui	non	oui	imitation de la nature, mélodies des chants courts, chants populaires, chants longs, chants de louanges	l'air passe à travers les dents ou dans un couloir produit par la langue et les lèvres, modulation avec la langue dans la cavité buccale
Flûte *cuur*	oui, vocal, enrichi par le son du souffle dans la flûte	oui	non	oui	mélodies évoquant la nature, décrivant la vie pastorale, louanges	bourdon vocal guttural, jeu mélodique superposé à la flûte
Imitation vocale de la flûte *hoolojn limbe*	non	oui	non	oui	mélodies des chants courts, chants populaires, chants longs	modulation vocale, légère pression exercée sur la gorge
Guimbarde en bambou *hulsan huur*	oui instrumental (fréquence de la languette)	oui	oui	oui	mélodies des chants courts, chants populaires	languette de bambou tirée générant le bourdon, modulation harmonique avec la cavité buccale
Jeux de bouche *aman tašilt*	non	oui	oui	oui	mélodies des chants courts, chants populaires	Techniques multiples : frappe d'une pièce d'os ou de bois entrechoquée avec une autre contre la joue ; poing frappé sur le crâne, doigts frappés sous la mâchoire : modulation harmonique avec la cavité buccale
Cooryn duu	oui vocal	oui	non bourdon vocal auquel se superpose une mélodie réalisée par un autre chanteur	absence d'enregistrement pour l'analyse	chant long	chant collectif : un chanteur réalise le bourdon vocal guttural, l'autre la mélodie du chant long, et réponse de l'assemblée

Au-delà des paramètres communs mettant désormais en avant des évidences sur le plan structurel de ces musiques, j'insiste encore sur l'importance du timbre (*öngö*) dans cette culture. Je l'ai évoqué dans le premier chapitre et mentionné plus haut, ce goût pour la résonance et la superposition des cordes dans le frottement de la vièle, le mirliton de la flûte *limbe* – et d'autres pratiques musicales sans doute qui pourraient encore compléter cette liste allant de l'arc musical au *cooryn duu* – mettent en avant à l'analyse des sonorités singulières, dont l'identité est forte et commune à un ensemble cohérent. Selon moi, cette attention portée à la superposition des sons se retrouve dans la conception qu'ont les Mongols du paysage, de la nature, nous donnant à entendre un véritable « paysage sonore » avec leurs musiques. Selon Pegg, les musiciens mongols cartographient l'espace avec la musique. Les sons peuvent véhiculer l'incarnation d'un paysage spirituel (2001a, p. 95-96). Les musiciens imitent les sons de la nature et les restituent ou les évoquent à travers certains procédés mais dessinent aussi le contour des montagnes, collines, vallées avec les mouvements des mélodies et des danses (*ibid.*, p. 105). Cela se remarque dans de nombreux répertoires vocaux et instrumentaux et les variantes peuvent s'entendre parfois d'une famille à l'autre, d'une vallée à l'autre, d'une ethnie à l'autre, d'une région à l'autre. Bien souvent la poésie des textes des chants longs ou des épopées change selon que le musicien se trouve d'un côté ou de l'autre d'une montagne. L'histoire et la morale véhiculée par un chant peuvent trouver une variation selon le besoin ou l'interprétation locale. Lorsque le répertoire ne véhicule pas de texte, ce qui est le cas pour la plupart des formes exposées dans ce chapitre, le paysage peut être imaginaire et évoquer chez le musicien ou l'auditeur des lieux le renvoyant à sa propre référence ou son souvenir d'un paysage. Je garde en mémoire deux anecdotes pour éclairer ce propos. En 2010 à Ulaanbaatar, après avoir fait écouter un arrangement du chant *Žaran cagaan aduu* (Soixante chevaux blancs) par mon trio Meïkhâneh, un ami mongol, Bulga, de la province du Hentij, me faisait remarquer comment le timbre de ma voix diphonique de *harhiraa* lui rappelait le flot des eaux de sa région. Pourtant interprété imparfaitement par des musiciens français le jour de cet enregistrement, ce chant mongol lui évoquait des sonorités et des lieux de sa mémoire, le renvoyant à sa propre appréhension de la nature. De même, au cours de répétitions en préparation d'une tournée de concerts en France en 2006, Cerendavaa indiquait à son fils Cogtgerel et à moi-même d'imaginer la nature de Čandman' ou des Alpes pour réaliser nos improvisations en trio de *höömij*. Ainsi, le lieu et son paysage ne semblent pas ici être strictement ceux qu'une personne pense évoquer en particulier à travers sa musique, mais une référence plus générale pouvant être interprétée selon les individus et pouvant renvoyer, par association d'idées ou d'images, à une réalité mongole.

Ces premiers chapitres ont montré comment le chant diphonique et plus généralement le concept de « diphonie » ont pu émerger dans la conception musicale mongole, en questionnant le mythe, le rapport à la nature, un ensemble cohérent de pratiques musicales pastorales et des utilisations de voix gutturales dans des contextes sacrés. Cette démonstration tend à dégager certains fondements de la tradition *höömij*. Je vais désormais éclairer ces données à la lumière d'événements historiques et musicaux qui ont largement influencé les pratiques culturelles des Mongols, avec la période soviétique et les changements progressifs survenus. La deuxième partie de cette thèse cherche à montrer comment la transmission du chant diphonique opère à travers son histoire officielle et non-officielle, l'avènement de la scène et de l'enregistrement et la comparaison de modes d'enseignements en milieux rural et urbain. Dans ce prisme complexe, ce tout dans lequel la tradition *höömij* évolue, nous allons voir que les lieux où vivent les *höömijčid*, les rivières, les lacs, les montagnes et la ville ne se ressemblent pas toujours. De fait, les interprétations que ces chanteurs en font divergents et donnent à entendre une diversité de pratiques dans la tradition.

Deuxième partie

Histoires de transmissions :

l’évolution du *höömij*

à travers la scène et l’enregistrement

Introduction de la deuxième partie

L'histoire du *höömij* durant la période présoviétique est encore méconnue et reste à faire. Cette ambition n'a pas pu être satisfaite dans le cadre de cette thèse pour plusieurs raisons. Il aurait fallu d'abord effectuer une recherche d'archive colossale, d'abord en Mongolie, sur la période de l'Empire mongol (XIIIe-XVIIe siècles), la colonisation mandchoue (XVIIe-début XXe siècle), puis dans les pays frontaliers sur ces mêmes périodes, dans les archives de Chine et de Russie. Ce travail demande la connaissance du mongol, du chinois et du russe, notamment dans leurs formes écrites anciennes. Cela dépassant de loin mes capacités, le temps imparti et le budget nécessaire pour cette recherche, je réserve ce projet à plus tard. Malgré cette lacune, un rappel historique est nécessaire pour resituer le contexte avant lequel le chant diphonique rencontre la soviétisation de la musique.

Au déclin de l'Empire mongol, dans le milieu du XVIIe siècle, les Mandchous prennent le pouvoir et établissent la dynastie des Qing. Cette domination dure de 1644 à 1912 (Legrand 1997, p.22). Jusqu'à la fin de cette période de colonisation, la Mongolie fonctionne dans un système aristocratique proche du féodalisme. Les recherches concernant la musique mongole à cette période sont peu nombreuses. Andrea Nixon, qui a réalisé une étude sur l'évolution de la terminologie de la musique mongole du XIIIe au XVIIIe siècle (1988), ne rapporte rien de concret sur le chant diphonique. Les anciennes mentions du *höömij* sont trop éparses pour tracer une relation avec la pratique du présent. Ce n'est qu'à partir de la période soviétique qu'il devient concrètement possible d'observer et d'expliquer l'histoire et l'évolution du chant diphonique en Mongolie. Si je vais m'attarder à montrer comment le *höömij* a été transformé à partir de cette époque, il n'est pas exclu, bien au contraire, que d'autres influences musicales soient survenues de par le passé. Gilles Léothaud et Bernard Lortat-Jacob définissent un premier type d'acculturation comme étant le fruit d'un « processus assimilé » qui, avec le temps et la maturation contribue « à une certaine maîtrise et à un enrichissement du matériau musical initial. Cette acculturation est en soi un phénomène positif et naturel » (2002, p. 14). En parallèle aux phénomènes d'acculturation qu'ont été la folklorisation et la nationalisation de la musique au cours de la période soviétique, une dimension historique plus large est à prendre en compte. La musique mongole a aussi été modifiée selon d'autres apports qui ne viennent pas de cette période. Comme le souligne l'anthropologue Grégory Delaplace, les Mongols sont en contact avec les étrangers

depuis longtemps (septembre 2010[168]). Grâce aux conquêtes et la fondation d'un réseau de communication et de circulation dans l'Empire mongol, nombreux échanges ont été favorisé dès le Moyen-Âge. La colonisation mandchoue a aussi participé à la circulation de la musique, puisque l'on rencontre encore aujourd'hui des instruments à cordes, les cithares *jatga* et *ëočin*, la vièle *huučir*, ayant transité par la Chine notamment. L'iconographie et quelques vestiges instrumentaux mongols nous montrent aujourd'hui que des traditions musicales ont existé dans le temps, puis disparu de la pratique. S'il reste des traces du luth *Bijvaa* (Pipa en chinois), sur les fresques des temples bouddhistes, quelques exemplaires conservés dans le musée du monastère de Cecerleg[169] et une représentation de son jeu peinte sur un paravent de la chambre du Bogd Haan dans le musée-palais (*Bogd Haany ordon muzej*) d'Ulaanbaatar[170], la pratique de cet instrument n'existe plus dans la Mongolie actuelle. Les cas d'acculturation de la musique sont nombreux dans ce pays. Il existe par exemple deux boîtes à musique (*högžimt hajrcag*) conservées au musée-palais du Bogd Haan. Selon l'unique information donnée par le musée, ces boîtes à musique datées du « début XXe » jouaient chacune de huit à dix mélodies classiques européennes (*8-10 törlijn Evrop songodog ajalguu egšigledeg*). Les musiciens de la cour ont-ils été influencés par ces airs européens dans leur pratique musicale ? La présence de ces boîtes nous montre combien, selon les courants artistiques des époques, selon les goûts et les tendances politiques, certaines traditions musicales ont émergé, ou disparu. Le chant diphonique a été développé – et cette thèse tend à montrer comment – alors que des techniques pastorales voisines, comme l'imitation vocale de la flûte, se font rares aujourd'hui.

Dans un tel contexte, il n'est donc pas étonnant de voir plus tard arriver le rock en Mongolie, avec les Beatles et les Rolling Stones (Pegg 2001a, p. 282), au même moment où ce courant musical émerge en Europe. Pendant la période soviétique, les jeunes étaient amenés à poursuivre leurs études vers de plus hauts niveaux en Russie, en Allemagne de l'Est ou dans d'autres pays de l'URSS. De retour chez eux, ils ramenaient des cassettes des musiques à la mode et les faisaient circuler (Delaplace, *ibid.*). Ainsi de nombreux groupes sont apparus pendant la période soviétique. Ils ont forgé les prémisses de courants musicaux

[168] *Heavy mongol*, quatrième volet d'une série d'émissions de radio, *Un dromadaire sur l'épaule à Oulan-Bator*, diffusée par la Radio suisse romande du 6 au 10 septembre 2010, en ligne : http://chroniquesdailleurs.blogspot.fr/2010/11/un-dromadaire-sur-lepaule-oulan-bator.html, consulté le 26 mars 2013.

[169] Dans la collection des instruments de musique du musée d'ethnographie régional, au monastère de *Zajayn huree*, datant du début XXe siècle.

[170] Le Bogd Haan (1869-1924) ou huitième Žavzandamba Hutugtu a été intrôné le 29 décembre 1911. Il était le chef religieux et monarch de Mongolie. Le musée-palais était sa résidence d'hiver. Le panneau à vent de la chambre du Bogd Haan date du début XXe siècle.

comme la variété, le rock, la pop, le hip-hop, largement développés depuis les années 1990. Ces musiques, dites « actuelles », ne vont pas sans influencer aussi le milieu du chant diphonique et donner à entendre une certaine forme de cette tradition.

Afin de comprendre comment se pratique le *höömij* en 2013, je propose de remonter dans l'histoire à partir de la période soviétique et d'examiner l'évolution de cette technique vocale à travers son entrée en scène et ses enregistrements.

Le cinquième chapitre brosse la spectacularisation du chant diphonique à travers sa transition de la steppe vers la scène. Après un aperçu sur la transition politique mongole au début du XXe siècle, à partir des recherches ethnomusicologiques précédentes, je retrace la nationalisation de la musique pour montrer comment le chant diphonique s'intègre au modèle soviétique et occidental. En observant l'arrivée des premiers chanteurs de *höömij* professionnels, l'influence de la scène et le concours artistique, je montre comment le chant diphonique se configure dans ce cadre avec l'arrivée d'un accompagnement instrumental spécifique, la naissance d'un répertoire, le développement de la technique vocale, l'avènement de la virtuosité à travers le vibrato et enfin l'apport du chœur. Cela exposé, je passe à la description comparative de la pratique scénique du *höömij* au XXIe siècle en ouvrant ma réflexion sur la réception du chant diphonique en Mongolie et à l'étranger. Ma méthode reste le recours au témoignage oral collecté sur le terrain, aux archives institutionnelles et personnelles et à quelques programmes de concert. Les données mises en avant à travers l'apport de la spectacularisation du *höömij* se complètent avec celles révélées par une étude à partir de l'enregistrement.

Le sixième chapitre s'attache donc à montrer l'enregistrement (de l'archive sonore aux enregistrements commerciaux) comme une source historique fondamentale pour témoigner de l'évolution du chant diphonique. Grâce à la constitution et la description d'un corpus discographique conséquent, je mets pour la première fois en avant le répertoire du *höömij* mongol. Celui-ci, réparti à travers les répertoires des chants courts, chants longs, chants de louanges, démonstrations de *höömij*, compositions, etc., permet de dévoiler différents aspects d'une tradition en mouvement. Dans cette perspective, la question de la standardisation et de l'existence d'un répertoire-type comme référent dans la tradition est posée. Enfin, j'expose le rapport des chanteurs à l'enregistrement dans le prisme de la transmission.

Chapitre 5

De la steppe à la scène :

la spectacularisation du chant diphonique

À son origine, le *höömij* n'est pas une forme spectaculaire pratiquée dans un espace scénique et face à un public de concert dans son acception occidentale. Au XXe siècle, la spectacularisation des musiques rurales de Mongolie a modifié considérablement les habitudes et créé un nouveau contexte de jeu, répandu à l'échelle nationale. Par la suite, nous le verrons plus tard, l'académisation et la patrimonialisation ont placé ces musiques dans les contextes urbains du conservatoire et des cérémonies officielles. La plupart des répertoires que nous entendons au XXIe siècle se situent entre les contextes de la vie quotidienne rurale et une pratique professionnelle et spectaculaire, représentée sur les scènes des théâtres, devenue anodine pour les citadins. Dans chacun des cas, la musique évolue selon les individus, les changements sociaux et l'histoire du pays. Pour connaître la motivation de telles transformations et comprendre comment s'est passé la transition du *höömij* pastoral vers sa forme spectaculaire actuelle, une mise en perspective de l'histoire récente de la Mongolie avec celle du chant diphonique est nécessaire.

1. Un aperçu de la politique culturelle mongole sous influence soviétique

Mes travaux de terrain ne sont pas directement orientés vers l'écriture d'une théorisation ou d'une histoire de la politique culturelle mongole. Cependant, le recours à ce type de recherches est nécessaire pour resituer et expliquer des changements survenus dans la pratique du chant diphonique. Je ferai donc référence aux études de plusieurs ethnomusicologues et anthropologues ayant déjà abordé ce sujet avant d'apporter de nouvelles données complémentaires concernant le *höömij*. Mes observations de terrain permettent de montrer une évolution du chant diphonique basée sur deux étapes historiques importantes que la Mongolie a connu et qui ont largement influencé ses musiques : les périodes soviétique (1924-1992) et postsoviétique (à partir de 1992).

Un mouvement d'indépendance naît en 1911 et expulse les Mandchous. De 1911 à 1924, la Mongolie connaît une période de trouble. Dans cette transition, la gouvernance est assurée par le chef religieux bouddhiste, le Bogd Haan. Mais les chinois reprennent le pouvoir entre 1913 et 1920 (Legrand 1997, p. 24-25). Avec l'aide de la Russie soviétique, les Mongols expulsent les chinois en 1921. Organisés en Parti populaire (*ardyn nam*), les révolutionnaires mongols installent un gouvernement provisoire dans lequel le Bogd Haan ne conserve que des pouvoirs limités. Son décès en 1924 marque un tournant décisif et un régime socialiste est mis en place la même année. Le pays devient la République populaire de Mongolie. Cette période dure jusqu'au début des années 1990. La République populaire cesse d'exister en 1992 (Legrand, *ibid.*). Le préambule historique qui suit va permettre de comprendre comment le chant diphonique a pris place dans l'histoire contemporaine mongole à partir de cette période.

1.1 La période soviétique (1924-1992)

1.1. Une étape de l'acculturation musicale mongole

En Mongolie, les sources connues qui permettent de constituer une histoire précise du *höömij* sont les plus abondantes à l'ère soviétique et correspondent à la période de la spectacularisation de la musique. Avant cela, la scène et la notion d'art spectaculaire n'existent pas encore pour le chant diphonique. Doit-on alors parler de rupture ou de continuité dans une tradition qui semble n'avoir fait que s'adapter aux contextes ? De manière générale, dans la transition de la période présoviétique à la période soviétique, Roberte Hamayon montre qu'il ne s'agit pas d'une rupture mais d'« une évolution marquée par des glissements de valeurs et des transferts de contenu sociologique. » On assiste à une « prise de relais » de la vie clanique et des habitudes traditionnelles dans la vie de la coopérative soviétique (1990, p. 128). Pourtant, les changements de contexte de jeu de la musique, impliquant des nouvelles fonctions montrent des transformations radicales. Selon Hamayon, ce glissement et cette continuité s'expliquent par l'existence d'une double culture, nécessaire au maintien des traditions des minorités (*ibid*., p. 133). Le pouvoir soviétique diffuse sa culture avec la construction d'une unité nationale dans laquelle chaque minorité doit y retrouver sa couleur (*ibid*., p. 131). Charles Stépanoff explique à ce sujet que :

> « La Déclaration des droits des peuples de Russie du 15 novembre 1917 affirme le droit au "développement libre des minorités nationales et groupes ethniques peuplant le territoire de la Russie". La réalisation du passage au socialisme ne pouvait donc se faire par une lutte

> ouverte contre les cultures traditionnelles des minorités sous peine de constituer une nouvelle forme de colonialisme comme on ne manqua pas de l'en accuser. Le maintien et même l'exhibition de caractères "nationaux" étaient les garants du respect des minorités ethniques par les autorités soviétiques. L'équilibre délicat qui devait être trouvé est résumé dans la célèbre formule de Staline : "national par la forme, socialiste par le contenu". Le terme "national" préféré à "culturel" impliquait une homogénéisation et institutionnalisation des pratiques d'un groupe identifié à un territoire et une entité politique, ce qui signifiait l'aplanissement des dialectes et coutumes locales. » (2007, p. 49)

L'injection de la culture soviétique dans la culture préexistante passe par deux étapes. D'abord la folklorisation, qui dévitalise et rend immuable, mais dans ce processus « la coutume folklorisée peut devenir un emblème ethnique et un support d'identité », ce qui participe à la développer. Ensuite arrive la soviétisation, qui « consiste à injecter dans les formes figées (folklorisées donc) un nouveau contenu, celui de la propagande » (Hamayon 1990, p. 132). Ainsi des fragments des cultures musicales mongoles se retrouvent orientés dans une association sémantique pouvant servir l'idéologie du Parti. Ils sont remaniés pour devenir les meilleurs éléments d'une culture socialiste internationale, afin de créer une nouvelle forme culturelle syncrétique partagés avec les autres nations socialistes, qui reste mongole dans la forme, mais socialiste dans le contenu (Marsh 2009, p. 48). Roberte Hamayon explique que l'invention de nouveaux rituels sert à concurrencer ceux qui, subversifs, ne se laissent pas déraciner par le pouvoir. Elle montre que dans ce cas « les alternatives sont les compétitions sportives, le cinéma, les fêtes glorifiant les meilleurs travailleurs » (*ibid*., p. 133). J'ajouterai à cette liste la scène et le concert, dans leur acception occidentale. Ce que l'on entend du chant diphonique mongol aujourd'hui, sur enregistrement ou sur scène, ne peut se comprendre qu'à travers la connaissance de cette transition historique fondamentale.

1.1.2 Vers une musique nationale

En installant le régime et la doctrine soviétiques sous l'influence du grand frère russe, apparaissent des purges culturelles et de nombreux interdits, notamment religieux (Bawden 1989, p. 350-351 et p. 359-373 ; Aubin 1993, p. 143). 1929 marque le commencement d'une période de violence extrême en Mongolie, qualifiée de « déviation de gauche », dans les changements politiques et sociaux. La Mongolie atteint un extrême autour de 1932, où la politique du « nouveau tournant » élimine de nombreuses figures politiques gouvernementales, de partis, militaires, littéraires et intellectuels (Bawden 1981, p. 127). Après 300 années de stabilité sous l'autorité morale bouddhiste, celle-ci est anéantie en tant

qu'organisation. Sa forme « traditionnelle » cesse d'exister après 1937 (*ibid*., p. 128). Les différents groupes ethniques mongols continuent de conserver leurs traditions, symboles de leurs identités, qu'ils peuvent reconnaître dans certains points mis en valeur par le régime. Chérif Khaznadar rappelle que les arts traditionnels sont loin d'êtres immuables et « reflètent à un moment donné la réalité d'une société » avec laquelle ils évoluent. La tradition existe car elle répond à un besoin. Si le besoin vient à disparaître, soit la tradition le suit, soit elle survit en prenant une autre forme (2001, p. 18-19). Avec le totalitarisme soviétique, des aspects de la culture nomade ont dû être oubliés, effacés des mémoires, ou au mieux, transformés malgré eux pour subsister. Les artistes talentueux qui souhaitent continuer à pratiquer leur art peuvent exister s'ils s'adaptent et se réinventent dans des directions allant dans le sens du nouveau régime (Marsh 2009, p. 45). Nous allons voir rapidement comment la musique mongole a traversé cela.

Dans le processus de propagande du Parti, la musique devient rapidement un outil d'unification et d'identité important. Le Parti crée une stratégie adaptée judicieusement au pays et aux nomades. Pour diffuser l'idéologie de mise en place d'une nation unique dirigée par l'ethnie majoritaire, les halh, on implante des *klub* (clubs) et des *ulaan bulan* (coins rouges) dans les campagnes. Chacun peut y venir pour échanger, discuter et apprendre la nouvelle doctrine politique, mais aussi jouer de la musique ou danser sur le modèle russe. À Touva par exemple, dans la stratégie soviétique du renouveau culturel, ce sont les concerts des groupes folkloriques de Kyzyl qui étaient la référence pour les artistes locaux et les travailleurs dans le milieu de la culture (Tongeren 2004, p. 89). Dès 1925 apparaît l'*ulaan ger*. Cette « yourte rouge » est déplacée dans les steppes les plus reculées, avec une équipe de projectionnistes de cinéma, des musiciens, chanteurs et acteurs diffuseurs de l'idéologie marxiste-léniniste (Pegg 2001a, p. 253 ; Legrain 2009c, p. 7), dans le but d'unifier les populations autour de pratiques artistiques politiquement contrôlées, orientées et correctes (Bawden 1989, p. 375-377). En retraçant les étapes de la soviétisation de la musique, Pegg montre que, dès 1929, la tendance politique ne veut garder de la culture que ses éléments démocratiques et socialistes. Ainsi, les années 1930 voient l'intensification de l'endoctrinement et de la supression des cultures populaires. Les institutions et le Parti s'occupent de contrôler les expressions intellectuelles et artistiques à travers la création d'une librairie, d'un journal, d'une radio et d'un théâtre d'État en 1931. Le IXe Congrès du Parti met tout en œuvre pour que les activitées musicales et les chants nationaux soient développés. Au début des années 1930, Magsaržavyn Dugaržav pose les fondations de l'enseignement de la musique et les chants de cette nouvelle ère. Il introduit les cours et cycles d'études pour les

acteurs, compositeurs, chanteurs et musiciens (Pegg 2001a, p. 254 ; Legrain 2011, p. 136-153). Jusqu'à la fin du régime, l'art et la musique sont des outils importants pour sociabiliser la population. Pour ce faire, les musiciens talentueux sont d'abord envoyés dans les écoles d'Ulaanbaatar et pour les plus doués dans des écoles plus avancées dans l'union soviétique. La musique mongole adopte la terminologie musicale russe et occidentale (Marsh 2009, p. 53).

Parallèlement à la capitale, des ensembles mixtes d'instruments traditionnels et occidentaux sont créés, avec l'aide des musicologues russes, comme Boris Feodorovič Smirnov. La musique traditionnelle mongole, aux échelles habituellement pentatoniques anhémitoniques, se voit orchestrée, harmonisée et mélangée avec les échelles diatoniques[171]. On recherche des croisements possibles avec les échelles de la musique classique occidentale pour que la fusion soit conforme. L'accordage se fonde sur le la 440 Hz. Par contrecoup, la facture des instruments traditionnels et leurs modes de jeu se voient modifiés. La position de jeu de la vièle par exemple, autrefois jouée à demi allongé ou assis sur une jambe pliée au sol, passe assis sur une chaise en imitant le jeu du violoncelle.

Dès l'instant où les théâtres se construisent dans chaque province, la musique est institutionnalisée, nationalisée et « halhisée »[172]. L'*Ulsyn dramyn erdmijn teatr* (Théâtre national dramatique et académique) d'Ulaanbaatar est fondé en 1941 (Pegg 2001a, p. 254). Son équivalent à Hovd dans l'Altaï est créé en 1950. Des concours de musique sont organisés chaque année dans tout le pays. À la fin des années 1950, le Parti transforme l'*Urlagijn dund surguul'* (école secondaire des arts) en *Högžim büžgijn dund surguul'* (école secondaire de musique et de danse). On y apprend à la fois la musique classique et traditionnelle. Les musiciens se doivent de connaître les deux genres à un niveau identique[173] (Marsh 2009, p. 55). Les socialistes ont essayé d'introduire de nouvaux sens dans les croyances et pratiques. Les cérémonies tendent à ce standardiser et sont simplifiées et ne doivent pas montrer d'aspect religieux ni aucune référence historique (Pegg 2001a, p. 255). Le Parti unifie la population sous l'identité de l'ethnie dominante des Halh. Leur langue et leur culture sont mises en avant et doivent être acceptées de tous (Aubin 1993, p. 159 ; Bulag 1998, p. 70-80). Malgré cela, Marsh montre que, pour les politiques, construire une nouvelle musique nationale ne devait

[171] Mark van Tongeren remarque les mêmes changements dans la même période sur la musique traditionnelle touva (2004, p. 86).

[172] Le néologisme « halhisée » désigne la mutation d'un élément pour correspondre à l'identité de l'ethnie halh, voire jusqu'à devenir Halh, comme le montre Bulag (1998).

[173] Cette idée fait encore autorité aujourd'hui, puisque les apprentis du Collège de musique et de danse ou de l'Université d'Art et de Culture d'Ulaanbaatar se doivent de présenter aux examens autant de pièces dans les deux styles et montrer une maîtrise parfaite dans les deux cas.

pas signifier de supprimer complètement l'ancienne. Il était ainsi possible de changer le sens des paroles d'une chanson tout en conservant sa forme mélodique (2005, p. 46).

Survient rapidement à la création d'une musique nationale. Ce sont les chants avec texte que l'on développe d'abord dans la modernisation de la musique pour diffuser les messages de propagande (Legrain 2010, p. 68). Le phénomène est similaire à Touva dans les années 1930 (Tongeren 2004, p. 86). À partir de l'exemple du barde mongol Toogtool, Bawden a montré que dans les débuts de l'implantation de la politique soviétique, l'épopée avait encore su garder un caractère conservateur et inadaptable aux changements des idéologies contemporaines (1981, p. 131). Mais très vite, les épopées voient leurs thèmes et leurs héros transformés et sont dédiées à Lénine ou d'autres figures soviétiques (Shoolbraid 1975, p. 33-35). Carole Pegg rapporte que le genre épique était très pratiqué avant que les 70 années soviétiques ne changent tout. Les bardes professionnels respectés ont été réduits à vivre dans l'ombre et toute référence textuelle à la magie ou à la religion était supprimée et modifiée aux couleurs de l'identité nationale (2000a, p. 171). Selon l'ethnomusicologue, le moment où l'on a cessé de pratiquer l'épopée traditionnellement se situerait entre les années 1920 et 1930. Mais cette rupture n'est pas nette car l'épopée se pratiquait toujours en cachette, bien que le contexte de jeu ait changé (*ibid*., p. 172).

La lutherie instrumentale est repensée à l'aide des luthiers venus de Russie. Les mélodies sont refondées à partir de l'exemple occidental à l'aide des musicologues russes qui composent mais forment aussi sur place les Mongols dans les théâtres. Tout cela est transformé à l'image des Halh, avec le projet de jouer dans un style occidental. Ce ne sont que certains artistes halh qui ont le droit de jouer à l'échelle nationale (Pegg 2001a, p. 256-259). Comme le montre Alain Desjacques, l'évolution de la facture instrumentale est une réponse à la demande « d'élargissement de ses potentialités acoustiques pour interpréter un nouveau répertoire musical ». Les vièlistes se servant alors de la même vièle modifiée pour interpréter les répertoires classiques et traditionnels, c'est l'écoute même de la musique traditionnelle qui se trouve transformée[174]. Alors que le timbre de la vièle à la table d'harmonie recouverte de peau était riche en harmoniques, celui de la vièle construite entièrement en bois présente un timbre net qui le rapproche de celui des cordes de l'orchestre symphonique (2009, p. 60). Entre les années 1960 et 1970 la *morin huur* (vièle cheval) va devenir progressivement un symbole pour le Parti qui décide d'en faire un véritable emblème national dans les années

[174] À ce propos, Laurent Legrain montre aussi comment les politiques socialistes ont influencé et transformé le répertoire des Darhad et leur manière de l'écouter (2009a, p. 91-93).

1980 (Marsh 2009, p. 78). Nous verrons dans la troisième partie que des transformations du même ordre s'appliqueront aussi au chant diphonique.

2. La scène et les changements : le *höömij* à la mode soviétique et occidentale

En comparaison avec les modifications apportées aux instruments de musique et aux répertoires vocaux à texte, les changements similaires observés sur le *höömij* sont plus tardifs. Plusieurs raisons expliquent cela. D'une part, dans la première moitié du XXe siècle, il y a encore peu de chanteurs à pratiquer le *höömij* en Mongolie et cette technique vocale localisée dans des provinces reculées est peu connue du monde des arts d'Ulaanbaatar. D'autre part, il s'agit d'un chant sans texte, qui ne peut donc être porteur de message idéologique ni de propagande comme le sont devenus les répertoires chantés des chants longs, chants courts, épopées, chants de louanges et légendes. Comme nous allons le voir, ce n'est qu'à partir des années 1950 que le chant diphonique va entrer dans une phase de développement importante.

2.1 L'arrivée du *höömij* à Čandman' et les premiers *höömijčid* « professionnels »

Situé dans la province de Hovd, Čandman' est considéré depuis les années 1970 comme le lieu de naissance du *höömij* en Mongolie. Nous allons voir que c'est en réalité le berceau d'un renouveau du chant diphonique, dont sont issus les premiers chanteurs professionnels et la génération suivante (Pegg 1992a, p. 34, 40-42 ; Johnston 1996, p. 4-5 ; Curtet 2006, p. 29-32). L'ethnomusicologue mongol Ž. Enebiš remarque qu'avant les années 1930, il n'y avait pas de chant diphonique à Čandman', alors que de nombreux habitants le pratiquent aujourd'hui[175]. Selon les gens de Čandman', ce serait à partir des frères Togoočijn Derem (1893-1966) et Togoočijn Čuluun (1896-1968) que le *höömij* se serait transmis dans la région. Pour les chanteurs halh et les dirigeants politiques, l'histoire officielle du *höömij* mongol commence et continue à Čandman' ainsi. Mais Ž. Enebiš avance, sans aucune précision, que les frères auraient appris le chant diphonique de leurs voisins urianhaj (touvas).

[175] Enebiš donne l'approximation de 200 personnes, enfant et personnes âgées confondues (2009, p. 157), qui pratiqueraient le *höömij* dans cette région dans les années 2000. Ce chiffre n'est fondé sur aucune quantification ni recherche précise. De plus l'article cité ici daté de 2009 reprend des informations identiques communiquées à plusieurs reprises en 2001, 2008 et 2011.

Ici l'histoire reste confuse. Odsüren soutien avec conviction l'hypothèse d'Enebiš et raconte que Derem et Čuluun auraient appris le *höömij* à l'armée en imitant les touvas (2011 et 2013, communications personnelles). Si E. Sandagžav soutient aussi l'affirmation d'Enebiš, il rapporte une toute autre histoire. Selon lui, c'est au moment où ces frères étaient soldats de Hatanbaatar, à la libération de Hovd en 1921, qu'ils auraient appris le chant diphonique des hotgojd Urtnasangijn Žigmed (1901-2000) et Gaanžuur (dit Galzuu, le fou), tous deux originaires de Zavhan (2010, p. 39, 118-119). Sandagžav attribue ainsi la paternité du chant diphonique à cette région. Ce dernier est plus connu pour ses qualités de chanteur de *höömij* que de chercheur et Žigmed n'est autre que son grand-père. Si les informations qu'il rapporte éclairent sur la possibilité d'une alternative historique, qui reste le seul, en dehors de quelques chanteurs de Zavhan[176], à soutenir une telle affirmation. À ce jour aucune autre donnée mise à jour ne peut permettre de l'attester. Cela permet tout au plus à Sandagžav de s'inscrire dans une lignée de chanteurs de *höömij* plus ancienne que les autres[177].

De fait, l'histoire reconnue commence autour de 1938, lorsque Čuluun aurait notamment montré le *höömij* aux jeunes de Čandman' au cours du montage d'une clôture (Enebiš 2009, p. 157). On désigne aussi ce fameux Čuluun comme le premier à avoir chanté le *höömij* au club rouge du village et à l'avoir représenté en tant que forme artistique. Carole Pegg cite Cerendavaa qui précise qu'avant les années 1930, le *höömij* était lié à la nature (*bajgal'*) et n'était pas encore associé à la notion de culture (*soël*) (1992a, p. 47). Pour l'ethnomusicologue, c'est au moment de leur spectacularisation que des genres vocaux comme l'épopée ou le chant diphonique sont élevés au rang de pratiques artistiques (2001, p. 272). Sur son terrain touva, Mark van Tongeren observe que le chant diphonique évolue de la même manière, d'un mode expressif issu de la nature vers un art vocal cultivé (2004, p. 84). Il remarque que les notions de « musicien professionnel » et de « performance artistique » n'existent pas dans le vocabulaire de la langue locale avant les années 1950 (2004, p. 86). Dans la même période, il repère une « ascension » du chant diphonique sur la scène touva similaire à celle que j'observe en Mongolie.

[176] Comme S. Zulsar (1973-2010).

[177] Il existe cependant une autre source de conflit dans l'établissement de cette histoire du chant diphonique pour les chanteurs mongols. Les chanteurs de Zavhan contestent l'origine de Čandman' car son existance en tant qu'unité administrative de *sum* n'existe que depuis 1925. Au moment de la division des terres pour répartir les unités, ce *sum* a été créé avec une partie appartenant autrefois à la région de Dörvölžin de la province de Zavhan (Sandagžav 2010, p. 38).

Illustration 29. Portrait de Togoočijn Čuluun, auteur et date inconnus, collection de l'école de Čandman'.

C'est dans les années 1950 qu'apparaissent les premiers *höömijčid* sur les planches des théâtres. Setevijn Cedee (1924-2004), un Halh de Čandman', apprend le *höömij* des frères Togoočijn Derem et Čuluun (Enebiš 2009, p. 157). Pour les décades de Hovd, le compositeur Dagvyn Luvsanšarav (1927-) en charge du théâtre de cette ville au moment des faits, a l'idée d'intégrer le *höömij* dans un arrangement pour chorale mixte d'*Altajn magtaal* (Chant de louanges à l'Altaï) composé pour l'occasion (Enebiš 2009, p. 157, Sandagžav 2010, p. 40 et 120 ; Herlen 2010, p. 4 ; Luvsanšarav 2011, communication personnelle)[178]. Après avoir conduit des recherches dans les provinces de l'ouest (Hovd, Uvs, Bajan-Ölgij), Luvsanšarav raconte qu'il n'avait pas remarqué de *höömij* avant cela (Sandagžav 2010, p. 38) :

> « En arrivant d'Ulaanbaatar entre l'automne 1952 et 1954, je suis allé à la recherche des œuvres d'art populaires dans toutes les communes de la province de Hovd, dans le centre de Bajan-Ölgij et quelques communes du sud, au-delà des provinces de Zavhan et de Gov'-Altaj. J'y ai entendu des mélodies instrumentales et des chants comme des chants longs, des chants courts, de la vièle cheval, des mélodies d'*ekel*, de la flûte *cuur*, du luth *dombra*. Dans ces trois années, parmi tout cela, je n'ai jamais entendu parler de *höömij*. Depuis je suis allé plus loin dans l'Altaï, dans les fêtes au pays natal des Torguud, à Bulgan près du Xinjiang et je n'ai jamais entendu parler de *höömij* en général. »[179]

[178] Tongeren rapporte une expérience similaire pour l'histoire du chant diphonique touva. L'harmonie en chœur de chant diphonique apparaît vers 1969 à l'occasion d'un concert pour un festival donné à Novosibirsk (2004, p. 87).

[179] Témoignage enregistré le 4/09/11. Traduit du mongol : « […] би 1952 оны намар очоод, 1954 оны намар Улаанбаатарт ирэх хүртлээ Ховд аймгийн бүх сумууд, Баян-Өлгий аймгийн төв, урдуурх зарим сумууд, Завхан аймгийн цаад тал, Говь-Алтай аймгийн цаад талаар ардын уран бүтээлийн материал цуглуулж

Il avait eu l'opportunité d'entendre plusieurs versions d'*Altajn magtaal* par les différents groupes ethniques, notamment celles des Torguud et des Zahčin. La mélodie de son arrangement chorale a été inspirée d'un motif redondant parmi les versions entendues. Un jour lors d'une répétition pour les décades de Hovd un jeune élève et acteur, Cedee, viens voir Luvsanšarav et lui montre quelque chose :

> « Maître, je fais quelque chose avec ma gorge ! me dit-il. Je lui réponds : Que fais-tu comme son ? Montre-moi ! Nous étions au travail. C'est alors qu'il a fait du *höömij*. Je n'avais jamais entendu cela auparavant. Je lui ai dit : Que c'est beau ! Et je l'ai intégré à *Altajn magtaal*. Cette chanson décrit la splendeur de l'Altaï, majestueux, et à la fin il diphone sur un accord. La chanson se termine avec cette description de l'Altaï qui surplombe, avec l'accord tenu et le *höömij* que l'on entend. C'est ainsi que j'ai entendu le *höömij* pour la première fois. »[180]

Luvsanšarav rappelle que l'idée d'intégrer le chant diphonique dans sa pièce ne venait pas uniquement de lui. Cette version des louanges à l'Altaï était un hommage musical à des hommes politiques du Parti issu de l'ouest du pays. Les choix et les orientations musicales qui étaient pris n'étaient pas faits au hasard. Le compositeur se souvient de cela :

> « À l'écoute du *höömij* les directeurs ont été très surpris. Lorsque j'y repense, notre chef Cendenbal vient d'Uvs. Quand il était enfant, il était à l'école de Hovd. Ragčaa était aussi un grand dirigeant, une personne de l'ouest, d'Uvs. Enfants, ils ont dû entendre le *höömij*, je suppose. Particulièrement le chef Cedenbal qui était à l'école maternelle de Hovd. Ils n'ont pas dû tous en entendre parler et l'on découvert après être devenus des chefs. En y repensant, peut-être se sont-ils beaucoup intéressés aux belles mélodies des Torguud, Zahčin, Dörvöd de l'ouest mongol et ce que l'on a diphoné à Hovd. »[181]

Cedee est le premier à diphoner dans un chœur *a cappella* sur la scène du théâtre de Hovd en répétition, puis sur celle d'Ulaanbaatar la même année en 1954. Cela est apprécié par

---

явсан л даа. Тэгээд тэнд бол ардын уртын дуу, богино дуу, морин хуур, икэлийн аялгуунууд (морин хуурыг чинь икэл гэдэг ш дээ, тийшээ чинь), цоор, доомбор гээд хөгжмүүд дээр бол хөгжмийн аялгуу, дуунууд сонсч байсан. Тэгээд энэ дотор бол энэ хөөмэй гэдэг юм бол нэрлэгдээ ч үгүй, сонсогдоо ч үгүй, энэ 3 жилийн хугацаанд. Одоо би бол Алтайг цаашаа давж, Торгуудын үндсэн нутаг, Шинжаантай залгаа Булган сумд очиж дуу хуур болж л байсан, найр наадамд очиж л байсан, наргиж цэнгэж л байсан, тэгэхэд ерөөсөө хөөмэй гэж дуулдаагүй байхгүй юу. »

[180] Témoignage enregistré le 4/09/11. Traduit du mongol : Тэгээд сургууль хийж байтал миний нэг шавь жүжигчин Цэдэв гэж ийм залуу "Багшаа, би хоолойгоороо нэг юм дуугаргадаг юм аа" гэлээ. "Юу дуугаргадаг юм бэ, чи? Дуугаргаадах" гээд. Ажил дээр ш дээ. Тэгсэн чинь хөөмэй дуугаргасан байхгүй юу. Тэгээд би ерөөсөө урьд өмнө хаана ч сонсоогүй, ямар сайхан глё юм, гээд тэр "Алтайн магтаал"-даа оруулсан байхгүй юу. Тэр бол сүрлэг сайхан Алтайн гоё сайхныг дүрсэлсэн дуу л даа, тэгээд төгсгөлд нь аккордон дээр тэр хөөмэйлдэг юм. Тэгээд хөөмэйгээр төгсөөд, аккорд бариад, Алтай сүндэрлээд, тэгж төгсч байгаан. Хөөмэйг бол тэгж сонссон.

[181] Témoignage enregistré le 4/09/11. Traduit du mongol : Дарга нарт хөөмэй их сонин сонсогдсон. Тэгээд дарга нараа бодсон чинь, манай Цэдэнбал дарга Увсын хүн шүү дээ. Багадаа Ховдын сургууль байсан. Рагчаа гэж бас том дарга байлаа. Бас Увсын хүн шүү дээ, Баруун Монголын хүн. Эд нар бага байхдаа тэр хөөмэй гэдгийг сонссон байж таарнаа даа. Ялангуяа Ховдод бага сургууль байсан Цэдэнбал дарга энэ тэр. Тэд нар тэгтэл ерөөсөө сонсоогүй байж байгаад, дарга нар болсон хойноо л сонссон. Тэгээд Баруун Монголын Торгууд, Захчин, Дөрвөд сайхан аялгуу, тэндээс гарсан Ховдынхон хөөмэйлсэн гэхэд тэдэнд их сонирхолтой байсан байх л даа, бодоход.

les autorités en présence. Le chœur d'*Altajn magtaal* obtient des bons points du comité central du parti et reçoit un certificat d'honneur (Sandagžav 2010, p. 40). Pour les chanteurs de *höömij*, Cedee devient de fait symboliquement le premier *höömijč* « professionnel ». Malgré ces informations, je ne suis pas encore parvenu à trouver un enregistrement de Cedee afin de montrer quelle était sa technique de chant diphonique[182]. Après cet événement Luvsanšarav est parti un an étudier la composition à Moscou. À son retour en Mongolie il avait le projet d'enregistrer *Altajn magtaal*, mais il n'a pas pu retrouver Cedee pour le faire avec lui.

Illustration 30. S. Cedee et B. Odsüren (de droite à gauche), date et auteur inconnus, collection personnelle de B. Odsüren.

Le compositeur fait donc appel à Gaanžuuryn Čimeddorž (1931-1980), un hotgojd venu de Nömrög dans la province de Zavhan. Copiste, acteur et chanteur à la chorale du théâtre de Hovd, il a appri le *höömij* de Cedee. Il est le premier à montrer le chant diphonique dans un festival à l'étranger en 1957 (Sandagžav 2010, *ibid.*)[183]. Čimeddorž est aussi l'un des premiers à enregistrer son chant diphonique en Mongolie, avec la version d'*Altajn magtaal* de Luvsanšarav, sur un 78 tour de la firme russe Melodija[184]. Badraa explique que c'est suite à ces événements dans lesquels le *höömij* a été introduit par Cedee puis Čimeddorž, qu'un

[182] Selon B. Odsüren, une mélodie d'*Altajn magtaal* diphonée *a cappella* par Cedee aurait été employée dans la musique du film *Manaj ajalguu* de E. Ojuun (1956).

[183] D'après Odsüren, le *höömij* a pu être diffusé au-delà des frontières à cette époque grâce à la volonté politique de Ad'ja, qui était chef de l'idéologie du Parti dans la province du Centre (6/10/10).

[184] Selon Alain Desjacques qui possède l'un des rares exemplaires de ce disque, la date d'édition n'est pas mentionnée sur l'enregistrement. Mais Sandagžav affirme que cet enregistrement date de 1957 (2010, p. 40).

renouveau est apparu dans la pratique du chant diphonique. Selon le musicologue, c'est Čimeddorž qui, en apprenant la technique vocale de Cedee, aurait commencé à diphoner des mélodies de chants courts (1998, p. 47) :

> « C'est ainsi que la mélodie du *höömij* est devenue plus longue et en suivant la mélodie des chants populaires le mouvement et le rythme du *höömij* se sont enrichi et ont étendu les possibilités de diphoner calmement et clairement. » (*ibid.*) [185]

Cette affirmation est étonnante. Cela supposerait-il qu'avant Čimeddorž le chant diphonique mongol n'était pas réalisé avec une mélodie d'harmoniques reprenant des airs préexistants ? Les pasteurs de Čandman' reconnaissent que le *höömij* n'était pas développé comme il apparaît aujourd'hui au moment de leur enfance (les années 1930), où l'on ne diphonait pas de mélodies. Une transcription du musicologue russe Smirnov vient appuyer cette idée. Dans son principal ouvrage consacré à la musique mongole, *Mongol'skaya narodnaja muzika*, il présente 5 mélodies de chant diphonique transcrites en partition. Les quatre premières sont de Čimeddorž et correspondent à des enregistrements datant vraissemblablement de 1956[186]. Ce sont des mélodies de chant long, de chant court et de chant de louange (1971, p. 225-228, 352). La cinquième en revanche est une pièce intitulée *Usny šorgio* (Le courant de l'eau), copiée à Ulaanbaatar en août 1945, à partir d'un certain Čimid-Osor venant de la province de Gov'-Altaj (*ibid*., p. 228-229, 353)[187]. La technique de chant diphonique employée n'est pas précisée, mais la transcription semble indiquer que le bourdon est grave et que le *höömijč* superpose la prononciation d'un texte difficilement compréhensible, laissant supposer qu'il s'agirait d'onomatopées. La partition montre un chant diphonique alternant entre cette prononciation d'onomatopées et une ornementation mélodique ponctuelle réalisée sur les voyelles *u* et *i*. Le résultat sonore correspond à un jeu fondé sur l'ouverture et la fermeture de la cavité buccale en allant de *u* vers *i* puis un retour à *u*. Une telle description pourrait se rapprocher du style *harhiraa* employé pour l'imitation de l'eau. Cet exemple isolé ne remet pas en cause l'idée de Badraa selon laquelle le chant diphonique n'avait pas de forme mélodique avant Čimeddorž. Au contraire, cela renforce l'hypothèse d'une évolution possible dans la pratique du *höömij* de l'évocation de la nature par mimétisme vers la reprise de

[185] Traduit du mongol : Үүнд хөөмэйлэх аялгуу уртассаны дээр ардын дууны аялгууг даган хэмэн хөдөлгөөн нь баяжиж тайвуухан бөгөөд цэвэрхэн хөөмэйлэх боломжийг ихэсгэсэн юм.

[186] Il s'agit des mélodies *Combon tuurajtaj hüren*, *Šargyn šargyn žoroo*, *Altajn magtaal* et *Gunan har*, référencés par les n°5289-56/29140 et 5289-56/29141. La provenance exacte de ces enregistrements n'est pas mentionnée.

[187] Il semblerait que Smirnov ait copié la musique directement en écoutant ce chanteur. Rien ne précise qu'il s'agit là d'un enregistrement.

mélodies du répertoire chanté des Mongols a pu opérer dans les années 1950, avec l'influence du contexte spectaculaire.

Illustration 31. Portrait de Gaanžuuryn Čimeddorž lors du Sixième festival mondial des jeunes et des étudiants (*Delhijn Zaluučuud ojuutny 6-r Ih naadam*) en 1957 à Moscou. Photo n°13112, Centre du film, de la photographie et des documents audiovisuels des Archives nationales centrales de Mongolie, fonds ONB, boîte n°: 11/1350, prise par Mahgal. Un texte accompagnant cette photo indique que Čimeddorž a remporté une médaille d'argent pour avoir diphoné deux chansons populaires à ce festival.

Ce n'est qu'à partir des années 1960 que l'on commence à rencontrer plus régulièrement des *höömijčid* sur scène. Le chanteur halh Dovčingijn Sunduj (1938-2003) devient le modèle pour les générations à venir. Il succède à Cedee et Čimeddorž au théâtre de Hovd. Ces chanteurs en particulier deviennent pour l'histoire officielle les pionniers d'une pratique professionnelle du chant diphonique. Au regard de l'ambition générale de « halhisation » du pays, ce n'est sans doute pas un hasard que Cedee et Sunduj aient été choisis parmi d'autres, que l'histoire a peut-être mis de côté. À cette époque, Sunduj incarne pour le chant diphonique ce que la diva halh Namžilyn Norovbanzad (1931-2002) est au chant long[188]. C'est avec eux et à partir des années 1970 que ces techniques vocales connaissent un essor important, les amenant à participer à la construction d'emblèmes musicaux nationaux

[188] Voir au sujet du chant long et de cette chanteuse, Yoon 2011, p. 181-183.

(j'y reviendrai dans la troisième partie). Sunduj ouvre la voie à la génération suivante, qui créera de véritables « écoles » fondées en partie sur sa technique[189]. Élaborées dans les années 1980, ces écoles de tradition orale vont se développer avec l'ouverture du pays, après la chute du régime soviétique de 1990. Selon mes observations de terrain, les principaux acteurs de cette transition sont 1 – les Halh Nanžidyn Sengedorž (1948-), Dašdoržyn Cerendavaa (1954), Taravžavyn Ganbold (1957-2011), Rencengijn Davaažav (1952-) et Baataryn Odsüren (1949-) ; 2 – Ežeegijn Tojvgoo (1957-) pour les Bajad et 3 – Badaryn Bapizan (1957-) chez les Irged (Touva). La génération de Sunduj et la suivante seront les premières à expérimenter le cadre de la scène et les transformations associées à ce nouveau contexte de jeu.

Illustration 32. Portrait de Dovčingijn Sunduj, Photo n°4096, Centre du film, de la photographie et des documents audiovisuels des Archives nationales centrales de Mongolie. Année, fonds et auteur inconnus (certaines photos de ces archives ne sont pas classées ni renseignées et simplement placées dans des albums).

[189] Enebiš considère qu'il n'y a qu'une seule école venant de Sunduj et reprise par les chanteurs de Čandman' (2009, p. 159). Nous verrons dans les chapitres à venir qu'il s'agit bien de plusieurs écoles et non d'une seule.

2.2 Le festival et le concours

À partir de la deuxième moitié du XXe siècle, la régularité des festivals de folklore et des concours de musique délimite un nouvel environnement pour les *höömijčid*. La compétitivité amenée par l'enjeu de gagner une médaille renforce la concurrence entre les musiciens. Rappelons que l'organisation soviétique est basée à tous ses échelons sur la compétition pour obtenir les meilleurs résultats de productivité, d'efforts et de dépenses pour le Parti, en prônant le culte du héros (Aubin 1973, p. 36 et 50). Le concert trouve son apogée dans les fêtes nationales programmées par la classe politique. Ce sera l'occasion pour les musiciens amateurs ayant remporté un certain nombre de concours et les professionnels engagés dans les théâtres de présenter leurs talents. C'est à cette époque que l'on distingue par leur titre ces deux catégories : les amateurs sont d'abord appelés *uran sajhanč* (artiste amateur) jusqu'au milieu des années 1980, puis *ardyn av'jaastan* (talent populaire). Les professionnels quant à eux se distinguent d'abord par leur fonction au théâtre (acteur, musicien, danseur) et parfois par l'adjectif *mergežlijn* (professionnel). Françoise Aubin montre qu'avant la période soviétique, les fêtes rythmaient toute l'année des nomades et permettaient d'entretenir la tradition et la mémoire du peuple (*ibid*., p. 38). Dans la période soviétique, si les fêtes au caractère religieux disparaissent avec la laïcisation des mœurs, tout un calendrier mélangeant traditions et commémorations politiques diverses est établi pour développer la propagande et donner au peuple le moyen de la mémoriser et de l'institutionnaliser (*ibid*., p. 38-42). Selon moi dans ce cadre, marquer par exemple ces événements par un concert d'ouverture ou de clôture revient à affirmer davantage celui-ci comme l'expression festive figée de l'identité socialiste. F. Aubin affirme que ce calendrier des fêtes officielles joue aussi un rôle dans le processus de professionnalisation du pasteur :

> « grâce aux points de repère concrets ainsi introduits dans l'année planifiée, l'éleveur s'accoutume peu à peu aux prévisions, à l'exactitude de leur réalisation et à l'idéologie du travail productif ; grâce aux mots d'ordre adaptés aux saisons, il assimile un nouveau mode d'organisation du travail et des techniques modernes ; grâce au feu incessant des campagnes particulières, il se familiarise avec la continuité d'un effort qui fait succéder les unes aux autres, par vague d'effort explosif, occupations traditionnelles et occupations nouvelles. » (ibid., p. 46)

Elle ajoute que dans le contexte soviétique « le loisir doit être consacré au perfectionnement de l'individu et à l'affermissement de son idéal communiste » et chaque fête est prétexte à une nouvelle création. Les artistes sont soumis au même rythme avec la planification d'événements culturels tout au long de l'année (*ibid*., p. 51). Cela participe également à leur

professionnalisation (Aubin 1970, p. 109), comme les concours d'art folklorique et le changement de l'utilisation du temps. Tout cela contribue à la transformation progressive de l'univers mental de l'éleveur (*ibid*., p. 107). Les compétitions commencent en début d'année dans le district, se poursuivent au printemps au niveau provincial et se terminent début juillet aux rencontres finales à l'échelle nationale. C'est l'occasion pour les coopératives de défendre leur honneur en envoyant l'un des leurs représenter les couleurs locales jusqu'à la capitale (Aubin 1973, p. 45 et 52-53).

À l'occasion du premier Festival national des arts traditionnels (*Jazguur urlagijn ulsyn anhdugaar naadam*), Ž. Badraa élabore le programme et les critères de sélection, dans lesquels il inclut la catégorie des arts musicaux liés aux organes de la voix. Grâce à cela, des techniques comme le sifflement ont pu être apprises et développées ensuite (Žancannorov 1998, p. 6). Dans les années 1970, le *höömij* est intégré comme une catégorie indépendante dans les concours (Herlen 2010, p. 4). Le festival d'art traditionnel participe ainsi à la diffusion et à la transmission des connaissances, dans une certaine mesure. En effet, si dans les années 1980 Badraa connaissait l'ensemble des lieux de pratique du *höömij* en Mongolie (Hovd, Bayan-Ölgij, Uvs et Zavhan), il a participé à sélectionner et à mettre en avant les *höömijčid* de l'ethnie halh bien plus que les autres. Les anecdotes relatant les visites de Badraa à cette époque se retrouvent chez de nombreux chanteurs de *höömij*. Selon le *höömijč* Badaryn Bapizan, la venue de Badraa chez les Touvas de Cengel n'a pas permis aux *höömijčid* de cette région de Mongolie de se faire connaître davantage, bien que les concours de musique traditionnelle étaient fréquents (17/08/09). Badraa a contribué au développement d'une zone en particulier, Čandman', et d'une ethnie, les Halh de l'ouest et du centre (Erdenehüü, 14/07/10)[190].

[190] À cet égard, l'anthropologue B. Cecencolmon, petite-fille de Badraa, partage ce point de vue (communication personnelle, 20/06/11).

Illustration 33. Ju. Cedenbal (à gauche), Chef des présidents de la Grande assemblée populaire de la République populaire de Mongolie, confère le titre d'Artiste du mérite d'État à D. Sunduj, *höömijč* de l'Ensemble de danse et chant traditionnel, en 1976. Photo du Centre du film, de la photographie et des documents audiovisuels des Archives nationales centrales de Mongolie, fonds MUAŽ, MUGŽ, UGZ, boîte n°: 1/183, prise par Ja. Narmandah.

L'organisation même du festival, fondée sur l'esprit de compétition a joué aussi un rôle dans le développement du chant diphonique. J'ai remarqué combien les *höömijčid* et plus généralement les musiciens étaient attachés à énumérer la liste des reconnaissances et des médailles remportées lors des festivals des arts ou autres concours. Ces informations m'étaient données presque systématiquement lors de mes premières discussions avec les musiciens. Cerendavaa par exemple a remporté en tout 11 médailles d'or. La première, à l'âge de 24 ans, était en 1978 au Festival des arts de la république populaire de Mongolie (*Büh ard tümnij urlagijn naadam*) (Cerendavaa 15/08/04).

À Čandman' par exemple, les chanteurs de *höömij* se démarquent et se hiérarchisent selon leur notoriété, la place de la famille dans l'histoire du *höömij*, les reconnaissances et médailles. Ainsi un jeune chercheur étranger de passage sera très vite orienté vers les références locales, Cerendavaa et Davaažav. Ces deux *höömijčid* ont appris le chant diphonique à la même période entre les années 1960 et 1970. Cerendavaa mentionne souvent le fait que Davaažav était meilleur que lui au départ et ce à tous les niveaux. Poussé par

l'envie de le dépasser, Cerendavaa n'a pas ménagé ses efforts pendant plus d'un an et demi. Il garde en mémoire toute une succession de concours, qui l'ont souvent mis à la deuxième place, derrière Davaažav et d'autres :

> « Après celui-ci, en 1974, Davaažav, Margad et moi avons été sélectionnés par le grand festival de l'art de la zone ouest des 5 districts qui s'est tenu à Darvi, pour représenter Čandman'. On nous a envoyé ensuite à Hovd. Au total 12 personnes ont été sélectionnées et ont répété pendant 20 jours. Il y avait une directrice de chœur appelée Badam. Cette personne a fait chanter pour la première fois Davaažav et moi le *höömij* en chœur. Pour la sélection, sur *Dörvön uul* [Quatre montagnes], Davaažav a diphoné la première voix et moi la deuxième. Alors Davaažav a été sélectionné pour partir à Ulaanbaatar et moi je suis resté. Je me suis reproché de ne pas avoir été sélectionné et parti à la ville et je suis rentré chez moi. Alors je faisais chaque jour des répétitions par ma volonté d'apprendre à bien diphoner longtemps, d'une manière belle et mélodieuse comme Davaažav. […] Alors en 1979, on a célébré le vingtième anniversaire des kolkhozes dans toute la Mongolie. À cette époque, on a sélectionné les artistes et pasteurs de chaque district des provinces. Les personnes sélectionnées de notre district étaient Denzenšarav, Davaažav, Margad et moi. Nous sommes allés tous les quatre à Hovd pour préparer le concert d'Ulaanbaatar. Après être arrivés à Hovd, il y a eu une sélection pour aller à la ville. Initialement c'étaient 8 personnes qui devaient aller à la ville, mais on n'en a choisi que 3. Monsieur Sengedorž était sélectionné pour aller à la ville. Davaažav et moi sommes restés. Après cela, en 1980 nous avons répété pour participer à la sélection du premier grand festival de l'art de tout le peuple de 1981. Pour cette sélection, les *höömijčid* Sengedorž, Davaažav et moi, en ajoutant Battulga de Darvi, qui était un prisonnier au visage noir et grenu comme un voyou. Il savait diphoner la chanson *Arvan tavny sar* [La lune du quinzième jour]. Alors nous avons participé tous les quatre à la sélection et j'ai gagné en diphonant *Sijlen böör* [prénom d'une personne]. Sengedorž a été sélectionné pour partir à l'étranger et 24 artistes de la province de Hovd ont pu participer à la ville. Parmi eux, j'étais le seul à diphoner. » (Cerendavaa 13/08/09)[191]

En 1985, une compétition nationale a eu lieu pour sélectionner les participants qui iraient représenter la Mongolie au 13e festival international de la jeunesse à Moscou. Parmi les 300 participants en concurrence à l'échelle nationale, Cerendavaa avait la possibilité de représenter Čandman'. En remportant 169 points, il est arrivé deuxième, mais il a pu aller jouer à l'étranger à cette occasion pour la première fois dans sa carrière (Cerendavaa 15/08/04).

[191] Témoignage enregistré le 13/08/09. Traduit du mongol : Ингээд тэрний дараа 1974 онд Дарви суманд болсон 5 сумын бүсийн урлагийн их наадамд Даваажав, Маргад бид 3 Чандмань сумаас шалгараад Ховд аймаг орлоо. Нийтдээ 12 хүн шалгарч 20 гаруй хоног бэлтгэл хийлээ. Бадам гэж дуу хоорын багш байсан. Тэр хүн хөөмийгөөр анх удаа Даваажав бид 2-оор нэг хоёрдугаар хоор хийлгэсэн. Дөрвөн уулыг Даваажав 1-р хоолой, би 2-р хоолойгоор хөөмийлж шалгаруулалтанд орлоо. Тэгээд Даваажав ах Улаанбаатар руу шалгараад би үлдлээ. Шалгаруулалтанд шалгарч хот яваагүйдээ өөртөө их зэмлэл хүртээж гэртээ ирээд, Даваажав ах шиг сайхан удаан гоё тансаг хөөмийлж сурах хүсэлдээ хөтлөгдөж өдөр болгон бэлтгэл хийдэг байлаа. […] Тэгээд 1979 онд Нэгдэлч хөдөлгөөн ялсаны 20 жилийн ойг улс даяараа тэмдэглээд. Тэр үед малчин, уран сайханчдыг төвлөрүүлэн шалгаруулан авч. Улаанбаатар хотод концерт бэлдэх, урлагийн үзлэгт Дэнзэншаарав, Даваажав, Маргад дөрвүүлээ шалгарч Ховд аймаг орлоо. Ховдод очоод хот явах шалгаруулалтанд орж 8 хүн явах байсан 3 хүн хот явахаар болоод Сэнгэдорж гуай шалгарч хот явах болоод. Даваажав бид 2 үлдлээ. Тэгээд тэрнээс хойш 80 онд бэлдээд 1981 онд бүх ард түмний урлагийн анхдугаар их наадам болж бас л шалгаруулалтанд орлоо.Тэр шалгаруулалтанд орсон хөөмийчид мөн л Сэнгэдорж, Даваажав бид 3 дээр нэмэгдээд Дарви сумаас хэрэг яланд яваад ирсэн Баттулга гэдэг барзайсан хар царайтай, хулгайн маягтай 15-ны сар хөөмийлдөг тийм хүн байна. Тэгээд бид 4 орсон чинь Сийлэн бөөр гэдэг дууг хөөмийлөөд би шалгарлаа. Сэнгэдорж гадаад явахаар болоод. 24 уран сайханч Ховд аймгаас оролцохоор боллоо. Тэрэн дотор ганц хөөмий шалгарч би явлаа.

Illustration 34. R. Davaažav et D. Cerendavaa (de gauche à droite), lors de la compétition du Festival des arts de la République populaire de Mongolie (*Büh ard tumnij urlagijn naadam*), 1974. Auteur inconnu. Collection de l'école de Čandman'.

Ces prix marquent des étapes importantes dans la « carrière » du musicien mongol, qu'il soit amateur ou professionnel. Ils lui donnent une reconnaissance fondamentale au sein de sa communauté. Ce sont en quelque sorte les éléments forts du *curriculum vitae* du musicien. Avec ces distinctions, il pourra être introduit plus facilement et plus largement dans d'autres centres culturels, théâtres et festivals. Les musiciens collectent toujours les récompenses. En assistant à un concert de Khusugtun[192], un ensemble ethno-ballade[193] à la mode depuis 2009, j'apprenais en lisant au dos du billet (aussi gros qu'un prospectus) que ce groupe avait, en 2009, remporté un Grand Prix au Festival international de chant diphonique d'Ulaanbaatar le 10 mai, une médaille d'or aux 3e Jeux olympiques de la culture en septembre à Jeju en Corée du Sud et un autre Grand Prix, au 4e Festival international de chant diphonique d'Ulaan-Üde en Russie au mois d'octobre. Au-dessus de ses informations étaient placés les logos des festivals, flottant telles des palmes pour un film primé. Chez certains, se décerne une envie exacerbée de collectionner les médailles ou toute reconnaissance possible.

[192] Il s'agit du premier grand concert de Khusugtun donné à Ulaanbaatar au Théâtre national dramatique, le 9 juillet 2010. L'ascenssion du groupe a été fulgurante. Un an plus tard en août, ils étaient sélectionnés par la BBC Radio 3 pour les *BBC Proms* 2011 et jouaient à Londres, dans la superbe salle du Royal Albert Hall.

[193] L'ensemble se définit en anglais par le terme de « ethnic ballad group ».

Suite à l'obtention de mon diplôme de Master, Cerendavaa me demandait s'il ne pourrait pas bénéficier automatiquement de ce diplôme à son nom. De même, quelques années plus tard, il me questionnait encore pour savoir s'il n'aurait pas droit aussi au titre de docteur grâce à cette thèse. À un niveau plus modeste, les médailles et autres prix seront parfois déterminants chez un jeune issu de la campagne qui souhaite entrer dans les institutions musicales de la capitale pour ses études. Actuellement, les musiciens sont toujours mentionnés ou appelés par leur titre le plus élevé. En Mongolie, le nom seul de N. Sengedorž n'apparaîtra jamais dans les journaux ou dans le programme d'un concert. Il sera accompagné de sa plus haute distinction de la manière suivante : MUGŽ N. Sengedorž, ou encore STA B. Odsüren[194]. Pour marquer un certain respect envers ces chanteurs, il arrive fréquemment que des personnes plus ou moins proches les appellent par leur titre plutôt que par leur nom. C'est ainsi qu'en automne 2011, au cours d'une expédition accompagnée de Sengedorž, notre conducteur ne cessait de l'appeler par « notre artiste du mérite » (*manaj gav'aat*). Les chanteurs sont sensibles à cette attention et à la hiérarchie.

Selon moi, c'est dans ce contexte et cet esprit de concurrence que le *höömij* a pu être utilisé à des fins identitaires régionales, nationales puis internationales. Les changements apportés par le cadre scénique, le rapport à un nouveau public et le sens donné à la performance, poussent les chanteurs à penser de nouvelles formes avec leur technique vocale. C'est là que les influences de la scène sur l'évolution du chant diphonique sont les plus visibles et donnent le ton pour quelques décennies à venir. Nous allons donc voir concrètement quel a été l'impact de la scène sur la tradition *höömij*.

3. Le *höömij* en scène

Dans les années 1950, la présence du chant diphonique dans les programmes de concert et à l'échelle du pays est rare, alors que l'usage de la vièle cheval, du chant long et des danses des minorités ethniques est largement répandu. Le numéro de *höömij* commence à se systématiser dans les années 1960 au moment où D. Sunduj, successeur de Cedee et Čimeddorž, travaille au théâtre de Hovd. Il y intervient en tant que chanteur, diphoneur et lecteur de poèmes. La place donnée au *höömij* dans les concerts de cette époque ne dépasse pas la place pour deux mélodies. Dans les archives du Théâtre dramatique et de musique de la province de Hovd (*Hovd ajmgijn högžimt dramyn teatr*), la section consacrée aux documents

[194] MUGŽ, *Mongol Ulsyn Gav'aat Žüžigčin*, signifie « Acteur du mérite de Mongolie ». STA, *Soëlyn Tergüünij Ažiltan*, signifie « Meilleur travailleur de la culture ».

relatifs à la création (*Uran büteelijn material*) présente de nombreux programmes de concerts[195]. Au milieu de pièces de musique classique russe ou mongole, de numéros de danse *bielgee* chorégraphiés ou simplement accompagnés de vièle, de chœurs, de chants populaires louant la pensée soviétique et de quelques chants longs, dans l'année 1964, Sunduj diphone deux chants populaires (non renseignés) accompagné de Čuluunceceg à la cithare *ëočin* [196]. Dans l'un des programmes, qui n'est pas daté précisément, il lit aussi un poème de Norov intitulé *Barilagačin* (Le constructeur) (fonds n°41, compte n° 01, unité de dépôt n°57, p. 51-52). Ce même numéro de *höömij* est joué régulièrement toute l'année. Il est intégré au milieu des concerts, quelle que soit l'occasion, comme pour l'assemblée plénière du Parti de la province de Hovd (*Ajmgijn namyn bügd hural*) (*ibid*., p. 48), ou encore pour la brigade de la culture du théâtre (*ibid*., p. 53-54).

Jusqu'ici, le chant diphonique ne trouve son attachement dans une institution qu'au théâtre de Hovd. Odsüren rapporte que Badraa, en créant les ensembles Tümen Eh et Huur Magnai à Ulaanbaatar, y intègre le *höömij*, les éloges et les chants de louanges. C'est, selon lui, grâce à cela que la technique vocale se développera par la suite (6/10/10). Le chant diphonique une fois en scène va connaître une évolution majeure à de nombreux niveaux qui deviendront des exemples de référence faisant autorité aujourd'hui. De nouvelles manières d'accompagner cette technique vocale apparaissent. Les exigences esthétiques soviétiques vont amener la notion de virtuosité et l'utilisation du vibrato dans la technique du *höömij*. Le timbre vocal va changer et sera marqué par un nom qui restera dans l'histoire, celui de D. Sunduj. L'utilisation du chant diphonique en chœur survient. Tout cela conduira au développement d'un certain répertoire.

Dans la première partie de la thèse, j'ai montré que le chant diphonique prenait place dans certains contextes ruraux spécifiques, notamment dans la pratique des chants de louanges. Nous avons vu qu'il était aussi intégré ou assimilé par analogie technique à des croyances sacrées. L'entrée et l'utilisation du chant diphonique dans ces circonstances peut-être ici reconsidéré avec l'apport de la dimension spectaculaire.

[195] Fonds n°41, compte n° 01, unité de dépôt n°57, *Uran büteelijn material* (Documentation de création), du 1er janvier au 30 décembre 1964, 316 p.
[196] Cf. la copie du programme original et sa traduction française dans l'annexe 3, p. 468.

3.1 Le *höömij* et l'accompagnement instrumental

Plusieurs témoignages de terrain conduisent à attester du fait que le *höömij* n'était pas accompagné d'instrument avant d'être pratiqué sur scène. Si certains pasteurs aujourd'hui s'accompagnent d'un luth ou d'une vièle pour diphoner, c'est qu'ils ont sans doute été influencés par les différentes apparitions de leurs confrères dans un concours ou un programme de concert. De plus, ces musiciens occasionnels ont souvent un statut semi professionnel, s'exerçant parfois sur des scènes locales, provinciales et parfois au-delà des frontières. Les pasteurs qui ne rentrent pas dans cette catégorie exécutent presque tous leur chant diphonique *a cappella* et n'ont pas d'instrument chez eux, sauf lorsque leur enfant se destine à quitter la vie nomade pour aller en ville et apprendre le métier de musicien professionnel. Bien qu'il semble difficile de dater précisément les premières utilisations instrumentales avec le chant diphonique, il est certain que, dès lors qu'elles ont été enregistrées, celles-ci sont devenues des références, grâce à la diffusion radiophonique et télévisée. Ces enregistrements sont devenus des exemples à suivre pour les générations à venir, puisque des traces se retrouvent dans la pratique académique et scénique d'Ulaanbaatar aujourd'hui.

Selon la mélodie de Čimid-Osor transcrite par B. Smirnov en 1945 (Smirnov 1971, p. 228-229), le chant diphonique est présenté à voix nue. À l'écoute des enregistrements conservés aux archives de la Radio nationale de Mongolie et ceux de l'Institut de langue et de littérature de l'Académie des Sciences d'Ulaanbaatar, le *höömij* semble avoir toujours été exécuté *a cappella* avant les années 1960. Sur les bandes magnétiques consultées à la Radio nationale dans le fonds de circulation (*ergeltijn fond*) et le fonds en or (*altan fond*), Sunduj diphone *a cappella* les titres *Govijn öndör* (Le grand du Gobi), *Goož Nan Aj* (nom d'un personnage) et *Dörvön uul* (Quatre montagnes) sur des enregistrements datant de 1957. Sur la même bande, les enregistrements de Čimeddorž diphonant sur les mélodies de *Mandah nar* (Le levé du soleil), *Dörvön nastaj haliun* (Le cheval isabelle âgé de quatre ans) et *Buural mor'* (Le cheval rouan) sont aussi sans accompagnement[197]. Cette dernière mélodie interprétée par Čimeddorž est aussi enregistrée en 1962, *a cappella* toujours[198].

Selon ces archives sonores, l'accompagnement instrumental du chant diphonique arrive au moment du développement de la spectacularisation du genre au début des années 1960. Dès 1963, on rencontre un enregistrement de *Šiden huar* (nom propre) par Sunduj

[197] *Sunduj, Čimeddorž – Höömej*, bande n°1, 76 cm/sec, 8 pièces enregistrées.
[198] Enregistrement daté du 8 juin 1962. *Hovd ajmag*, bande n°3509, format non renseigné.

accompagné de vièle cheval[199]. En 1967 Sunduj diphone sur *Dörvön nastaj haliun* et *Goož Nan Aj* accompagné d'une cithare *ëočin*[200]. En 1969, il enregistre quatre pièces, *Combon tuurajt hüren* (Le cheval brun aux sabots en forme de tasse), *Toroj bandi* (nom d'un personnage) *Hüren tolgojn süüder* (L'ombre de la colline brune), *Erüü cagaan bolžmor* (Le moineau au menton blanc) avec le joueur de vièle cheval Cogtbadrah[201]. En juillet 1971, les mélodies *Goož Nan Aj* et *Gunan har* (Le cheval noir âgé de 3 ans) sont enregistrées par un *höömijč* de la province de Zavhan, Pürevdorž, qui s'accompagne à la guitare. Il s'agit du seul enregistrement de cette époque présentant un arrangement avec un instrument qui sort de l'instrumentarium traditionnel[202]. À la toute fin des années 1970, Sengedorž qui succède à Sunduj au théâtre de Hovd interprète *Dörvön nastaj haliun*, *Bujant gol* (La rivière bienfaitrice) et *Goož Nan Aj* avec Enh-Amgalan à la cithare *ëočin*[203]. Dix ans après l'utilisation de Sunduj, ce type d'accompagnement reste une référence. La première mention de la présence d'un luth *tovšuur* dans l'accompagnement du chant diphonique date de 1983 avec Cerendavaa qui interprète *Altaj haijlah tuul'* (L'épopée « fondre[204] l'Altaï », en fait *Altajn magtaal*)[205]. Si cette version se rapproche de près de ce que l'on pouvait entendre en prélude des épopées chez les Urianhaj de l'ouest de la Mongolie, jusqu'ici les accompagnements sont écrits à l'occidentale, avec l'harmonisation des mélodies traditionnelles notamment. Avec le processus d'uniformisation de la musique, dans le but de créer une identité nationale, le *höömij* est intégré à différents types d'orchestres. Alors qu'à Touva le chant diphonique est intégré aux grands ensembles dès 1970 (Tongeren 2004, p. 90), c'est seulement dans les années 1980 qu'apparaissent des petites formations orchestrales en guise d'accompagnement du *höömij* en Mongolie. En 1987, on remarque une série de mélodies, *Junden göögöö*, *Sijlen böör*, *Namryn hongor salhi* et *Öörijn nutag*, diphonée par T. Ganbold et arrangée avec les cithares *jatga* de Cerenhorloo et d'Altanguul[206], que nous pouvons écouter maintenant :

[199] Enregistrement daté du 1er octobre 1963. *Sans titre*, bande n°31778, format non renseigné.

[200] Enregistrement daté du 18 juillet 1967. *Sans titre*, bande n°31904, 38 cm/sec.

[201] Enregistrement daté du 22 mai 1969. *Sunduj höömej*, bande n°2, 38 cm/sec. Pistes respectivement numérotés 1.31349, 2.31406, 3.31063 et 4.3544.

[202] Enregistrement daté du 3 juillet 1971. *Zavhan*, bande n°3287, 38 cm/sec.

[203] Enregistrements du 7 et 21décembre 1979. *Hovd ajmag*, bandes n°31602 et n°03723, 38 cm/sec.

[204] Je reprends la traduction du terme « fondre l'épopée » pour traduire l'expression *tuul'hajlah* traduit par Dulam (1987, p. 14) puis Desjacques (1992, p. 118).

[205] Enregistrement daté du 21 janvier 1983. *Hovd ajmag*, bande n°32276, 38 cm/sec.

[206] Enregistrement daté du 11 septembre 1987. *Sans titre*, bande n°32884, 38 cm/sec.

Exemple audio 15. *Junden göögöö*, *Sijlen böör*, *Namryn hongor salhi* et *Öörijn nutag* en *höömij* par T. Ganbold, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°32884, enregistrée le 11 septembre 1987 ; durée : 7’07.

Sur cet enregistrement, la manière de diphoner de Ganbold est celle de Sunduj avec son vibrato et cette volonté de faire résonner le sifflement harmonique très en avant du bourdon vocal. Le jeu des *jatga* derrière lui reflète le type d’écriture et d’accompagnement du chant populaire de l’époque soviétique. Dans l’accompagnement du chant ou dans le jeu instrumental, l’ethnomusicologue Peter Marsh rapporte qu’en dehors du grand orchestre, l’ensemble « classique » est un quintette (vièles *morin huur* et *huučir*, luth *šanz*, flûte *limbe* et cithare sur table *ëočin*) augmenté parfois d’une cithare *jatga*, d’un cor *ever buree* ou d’une contrebasse cheval *ih huur* (litt. grande vièle) (Marsh 2009, p. 58-59)[207].

Si les *höömijčid* reprennent les mélodies des chants courts ou des chants populaires, les chants longs se font encore rares dans les années 1980. Jusqu’ici nous avons souvent rencontré *Combon tuurajt hüren*, mais aucune autre mélodie de la sorte en chant diphonique. Cela vient sans doute du fait que la tessiture du chant long de par ces grands intervalles est difficilement adaptable à celle de la tessiture harmonique du chant diphonique. Mais il existe quelques tentatives comme avec la pièce intitulée *Sender uul* (La montagne majestueuse), chantée par Tüvšinžargal et Nergüj, Ganbold au *höömij* et Cogtbadrah à la vièle[208]. Ici le *höömij* n’est employé qu’en interlude entre les couplets ou en homophonie avec la mélodie du chant long.

Nous avons vu que dans les premières décennies du régime soviétique, la représentation et l’exécution de la musique dans les théâtres étaient soumises à des règles strictes, sous le contrôle du Parti. Mais à partir des années 1960, une classe d’intellectuels commence à évoquer la nostalgie du passé et de l’ancien mode de vie, en montrant quel serait l’intérêt national à mettre ces idées en avant. Dans la continuité de ce mouvement, Nacagijn Žancannorov, membre du Parti et partisan de la modernité, a été un musicien et politicien très influent dans les années 1980 pour mettre en avant la culture du peuple (Marsh 2009,

[207] Marsh précise que l’origine de cet ensemble est mystérieuse bien que cela soit analogue à la musique de chambre classique. En présentant l’enregistrement d’un sextette composé de deux vièles, d’une flûte, d’un luth et de deux cithares, Henri Lecomte qualifie ce que joue cet ensemble de « musique de cour ». De par le fait que cet orchestre mêle instruments mongols et chinois, ce type de formation pourrait, selon lui, venir de l’influence des cours chinoises d’autrefois (1993, p. 10 et photo p. 14). G. Kara dans une communication personnelle à Marsh soutien aussi cette idée (2009, p. 58-59).

[208] Enregistrement daté du 23 juin 1987. *Sans titre*, bande n°32773, 38 cm/sec.

p. 101)[209]. En travaillant au ministère de la culture, sa position privilégiée lui permet de recruter Ž. Badraa comme associé. Ils redirigent alors les orientations politiques vers une culture plus mongole que russe, en invitant véritablement les compositeurs mongols à affirmer leur identité (*ibid.*). Cela aura une influence considérable sur la présentation des musiques traditionnelles sur scène. Ainsi, vers la fin des années 1980, Ž. Badraa en arrive à reprocher aux ensembles professionnels se voulant « traditionnels » de ne pas l'être assez :

> « Il est tout à fait louable de voir l'apparition ponctuelle d'ensembles de musique comme Šargyn cuuraj et Altajn cuuraj, qui essayent d'utiliser la culture traditionnelle, de la diffuser et de la transmettre au public autant que possible et qui font une bonne action pour la génération future. Mais nous devons tout de même choisir les noms avec prudence, car ils doivent convenir au principal objectif de l'ensemble et il ne faut pas banaliser des mots comme *cuuraj* [écho] ou *ujanga* [mélodie]. Même si Altajn cuuraj est censé être un ensemble de culture authentique [*jazguur urlag*], il y a encore trop de théâtralisation et mise en scène. Tous les costumes et les instruments de musique viennent du théâtre. C'est dommage que cet ensemble utilise les vièles faites à l'usine, bien que Hovd soit le lieu de la vièle *ekel*. Il utilise seulement l'*aagan tovšuur* des Torguud et n'emploie pas le modèle urianhaj du *hildüür tovšuur*. Il utilise les nouveaux luths rectangulaires industriels, alors qu'il réside au pays du luth *tovšuur*. Bien que Hovd soir le pays natal de longues générations de joueurs de flûte *cuur* altaj urianhaj, il semble que les gens de Hovd ne prêtent pas attention à cet instrument très important et ancien. La *cuur* n'a jamais été jouée sur la scène du théâtre dramatique de Hovd, qui est un lieu assez expérimenté. Je pense qu'un jeune homme astucieux comme Sengedorž pourrait facilement apprendre la *cuur* s'il en faisait l'effort et avec de la motivation. […] Altajn cuuraj n'a pas une bonne compréhension et fait des erreurs, comme dans les textes des chansons. Si cet ensemble est un vrai ensemble de culture authentique, ils ne doivent pas utiliser la cithare coréenne moderne [*jatga*], ils devraient tout au plus restaurer et utiliser le *jatga* mongol avec sa propre facture et son accordage qui ont été transmis par des artisans réputés, comme le Torguud Pürevžal. » (1987, p. 167-168)[210]

Le cadre de la scène est un endroit ambigu dans lequel les musiciens sont amenés à changer leur manière de représenter et jouer leur musique. Parce que le théâtre le propose, la mise en

[209] En parallèle en Touva, Tongeren remarque que de 1960 à 1991, de nombreux musiciens ont l'occasion de développer leurs talents et leur héritage selon leur intérêt personnel et leurs idées indigènes sur leur musique, en passant outre certaines considérations politiques (2004, p. 90).

[210] Traduit du mongol : Өөрчлөл шинэчлэлийн өргөн замд орсон өнөө үес ардынхаа урлагийн далайн сангаас аль болохоор авч эдэлж, түүхийн хүртээл, түмний түгээл болгон хойчийн маргааш, хожмын магадад чухаг хэрэгтэй сайхан сэтгэлийн сайн үйл бүтээж байгаа "Шаргын цуурай", "Алтайн цуурай" шиг хамтлаг газар газраас гарч тодсоор буй нь тун ч сайшаалтай. Харин нэн эрхэмлэх барил зорилдоо нийцэж зохирсон нэр хаягаа хүртэл нягт сонгож, нэг нэгнийгээ дуурайн "цуурай цуурай" гэж цуурайлан, "уянга уянга" гэг улиг домог болгоод баймааргүй юмсан. "Алтайн цуурай" хамтлагийг "язгуур урлагийн" гэсэн ч авцаагүй, нөгөө л "театрчилдаг, найруулдаг" нь ихдээд, өмссөн хувцас хунар, барьсан хөгжмийн зэмсэг сэлт нь бахь л байдаг театрынх байна. Ихлийн орон гэхэд үйлдвэр хууртай, товшуурын далай гэхэд торгуудын ганц ааган товшуурт, урианхайн ганц хилдүүр товшуур барьчихаагүй, шинэчилж хийсэн дөрвөлжин товшууртай сууцгааж байгаа нь даан ч тоогүй. Алтай урианхайн сурвалжит суут цуурчдын нутаг гэхэд Ховдынхон ер нь тэр чухал сонин ёстой язгуур эртний хөгжмийн зэмсгийг тоодоггүй юм биш байгаа гэлтэй, өдий "эрийн цээнд хүрсэн" насандаа энэ хөгжим жүжгийн хүрээлэнгийн тайзнаа цуур эгшиглэсэнгүйеэ дээ ! Сэнгэдорж шиг авхаалжтай залуу хичээл санаа тавьбал, нэг их зовохгүй цуур сурчихмаар асанжээ. […] Энэ тухайд "Алтайн цуурай" хамтлагийнхан ч нарийн ойлгоцгүй, дээрээс ардын язгуур дууны номоор бол […] гэж одоочлон дуулж байна. Энэ хамтлаг үнэхээр язгуур урлагийн юм бол орчин үеийн солонгос ятга бариад сууж байхгүй, наанадаж Торгуудын нэрт уран Пүрэвжал агсны уламжилж өгсөн монгол хийц, монгол хөгтэй монгол ятгаа сэргээн барих асан байлгүй дээ.

scène, le costume et autres artefacts sont les bienvenus dans la perspective du concert et de l'image de l'ensemble professionnel. Pourtant, Badraa ne voit pas là le lieu de la modernisation de la musique traditionnelle, mais celui d'un danger potentiel à sa pratique. Cela n'empêche pas les musiciens d'évoluer avec ce contexte. Dans cette période des années 1980, nous allons voir que les *höömijčid* vont, de leur propre initiative, enrichir leur répertoire.

3.2 La naissance d'un répertoire de démonstration

3.2.1 Le développement des techniques de chant diphonique et leur classification

Entre les années 1950 et 1960 les techniques de chant diphonique sont peu développées. À la lecture des archives du théâtre de Hovd et de la Radio nationale de Mongolie mentionnées plus haut, le nom des techniques de chant diphonique employées dans les programmes de concert ou dans les enregistrements n'est jamais précisé. Mais à l'écoute des bandes ou des vinyles, on rencontre principalement le style de l'*isgeree höömij* (chant diphonique sifflé). Mark van Tongeren observe que dans les années 1970 à Touva, peu de chanteurs sont capables d'aller au-delà de deux styles diphoniques (2004, p. 88). Il partage comme moi l'idée que l'arrivée du *höömij* sur scène a sans doute participé au développement de ses techniques (*ibid*., p. 122). Certes, mais cela émanait sans doute d'une influence extérieure, survenue dans les années 1980.

Au regard des enregistrements et des concerts de *höömij*, l'ethnomusicologue, l'apprenti diphoneur, le voyageur de passage ou l'amateur de musique mongole peut vite se rendre compte de l'importance que les chanteurs donnent au nombre de techniques diphoniques qu'ils pratiquent. C'est l'une des premières choses qu'un *höömijč* exposera, lorsqu'il parlera de sa tradition et ce, quel que soit le contexte. Si le chanteur vient à faire une démonstration de *höömij*, il y a de fortes chances pour que celui-ci enchaîne plusieurs techniques, à la fois pour montrer sa connaissance, la variété des timbres pratiqués, mais aussi pour mettre en avant sa spécificité dans la tradition. D'un chanteur à l'autre, le nombre de techniques apprises varie : l'un connaît quatre types de *höömij*, l'autre six, certains cinq, ceci pouvant aller jusqu'à douze. Cette distinction et surtout l'exposé presque systématique de ce savoir ne sont pas le fruit du hasard.

Au début des années 1980, le musicologue et folkloriste mongol Žamcyn Badraa s'est intéressé de près au *höömij*, jusqu'à en établir une classification[211]. Auparavant, les chanteurs n'y prêtaient pas grande attention et se contentaient de diphoner le style le plus répandu de chant diphonique sifflé. Odsüren explique, de manière générale, que des chanteurs comme Sunduj, Cerendavaa, Sengedorž, Tojvgoo et lui-même ne classifiaient pas ce qu'ils diphonaient. Badraa quant à lui arrivait et classifiait (6/10/10). C'est ainsi qu'Odsüren a été sollicité par le chercheur qui lui expliquait que les techniques étaient si diversifiées que l'on pouvait les classer (*ibid*.). Dans son article intitulé « La musique des gens de montagne et de rivière » (*Uultan ustny duu huur*), Badraa critique l'art traditionnel et sa représentation scénique. En prenant l'exemple de l'ensemble Altajn cuuraj (dans lequel joue et diphone Sengedorž), il montre qu'il faut promouvoir l'art *höömij* à travers ses techniques :

> « […] en général, l'art *höömij* a été abondamment étudié par les chercheurs des États-Unis, de Grande-Bretagne, Russie, France, Japon, etc. et les recherches sur le *höömij* mongol ont été systématisées par ces efforts. La classification des techniques de *höömij* a déjà été effectuée. Mais récemment, il y a eu des *höömijčid* comme Sunduj qui prétendent connaître beaucoup de choses et qui se contredisent, en théorisant autrement et en changeant leurs premiers témoignages. C'est ce répéter que de dire "pour nous le *höömij* est juste une seule chose" et "le *harhiraa* est un grondement ou du *höömij* touva". Ce genre de problème d'explication n'aide pas à la promotion et à la diffusion correcte de l'art merveilleux du *höömij*. Au contraire, il serait bon de supporter l'aspiration artistique de Cerendavaa, Ganbold, Gantulga, Javgaan et les efforts singuliers de Sengedorž à enrichir les techniques de *höömij*. » ([1987] 2005, p. 168)[212]

Ce texte montre que la pratique du style *harhiraa* par Sunduj n'était pas claire, car ce dernier avait tendance à dire que c'était un genre touva. Ž. Badraa souhaitait visiblement que cela soit corrigé afin de mettre en avant la pratique mongole et son développement technique. Comme le rapporte ce texte, il est probable que Badraa ait été influencé par la recherche étrangère pour élaborer sa propre classification.

---

[211] Pegg raporte que 3 chercheurs russes ont travaillé à une classification des instruments et des chants avant et juste après la révolution mongole : Pozdneev, Rudnev et Vladimirtsov. Leurs critères de classification étaient l'ethnie et la religion. Cela fut critiqué par le régime soviétique. Des chercheurs mongols tels que Bjambyn Rinčen et Galsangyn Rinčensambuu ont classifié la musique mongole avec d'autres éléments, prenant en compte les chants composé pendant la période soviétique, afin de les mettre en avant et de promouvoir une théorie musicale servant la cause socialiste (2001, p. 271-274).

212 Le texte cyrillique mentionne deux écritures pour le chant diphonique (*höömej* et *höömij*). Traduit du mongol : […] ер нь хөөмэй судлал, тэр дундаа монгол хөөмэй судлал Америк, Англи, Зөвлөлт, Франц, япон зэрэг олон орны эрдэмтэн мэргэдийн нөр чармайлтаар цэгцээ олсон, хөөмэйлэх барилын нь ангиллыг нэгэнт тогтоосон байтал сүүлийн үес Сундуй мэтийн хөөмэйч эш үндэсгүй мэдэмхийрч урьд ярьж мэдээлж байснаасаа буцан ухарч, будлин уймарч элдвээр онолдох болсныг энд мөн давтаж "бидний үзэж байгаагаар хөөмий бол ердөө л ганц зүйл юм" гэж буюу хархираа хөөмэйг нэг бол "архиралт", эсвэл Түваа хөөмэй гэх мэт хийсгэлэн тайлбарлаж байгаа нь хөөмэйн гайхамшигт урлагийг зөв ойлгуулан сурталчлахад ус болно уу гэхээс тус болохгүй. Харин хөөмэйлэх арга барилыг баяжуулах гэсэн Сэнгэдоржийн өөрийн нь оролдлого, мөн Цэрэндаваа, Ганболд, Гантулга, явгаан нарын уран бүтээлч эрмэлзлэлийг дэмжвээс зохих сайн үйлс даруй мөн хэмээлтэй.

Arrivé à Čandman', en rencontrant Cerendavaa, Badraa lui demande de penser avec lui comment classifier les types de chants diphoniques pratiqués à l'époque (Cerendavaa 2009, communication personnelle). Cerendavaa en pratique six à ce moment-là. Le film *Mongol höömej* (Le *höömij* mongol, 1983) est le premier document mongol à exposer une classification. Selon ce documentaire, le chant diphonique se divise en deux styles principaux, *ujangyn höömij* (*höömij* mélodieux) et *harhiraa* (*höömij* profond). Le premier style regroupe une série de techniques (*tehnik*) expliquées par Cerendavaa : *hamryn höömij* (*höömij* de nez) et *tagnajn höömij* (*höömij* de palais) se produisent la pointe de la langue au palais ; *hoolojn höömij* (*höömij* de gorge), *bagalzuuryn höömij* (*höömij* de gorge[213]) et *ceežnij höömij* (*höömij* de poitrine) se font la langue en bas. Quant au *harhiraa*, il le décrit comme un bourdon grave dépourvu de mélodie d'harmoniques. Badraa distingue ces techniques les unes des autres selon la manière d'utiliser les résonateurs corporels. Avant cela, les termes désignant les techniques variaient principalement entre *höömij*, *isgeree höömij* (chant diphonique sifflé) et *harhiraa*. Les termes employés par les chanteurs faisaient d'abord référence à quelque chose d'ordre musical, comme *isgeree*, le sifflement. Avec les termes formulés par Badraa et Cerendavaa, la distinction se fait à partir des parties du corps qui entrent en action selon la technique employée. La proposition de classification se répand largement dans le monde de la recherche et celui des arts, puisqu'elle est exposée dans ce film, *Mongol höömij* réalisé par Badraa lui-même. Mais au départ, les termes employés ne sont pas identiques et varient selon les sources qui y font référence. En 1983, la même année de sortie du film, un texte sur l'enseignement du chant diphonique à Čandman' met en avant quatre types de *höömij* : 1, *bagalzuuryn* ou *harhiraa höömij* (*höömij* de gorge ou *harhiraa*), 2, *hamryn* ou *gunšaa höömij* (*höömij* nasal ou nasillard), 3, *ceežnij höömij* (*höömij* de poitrine) et 4, *gedesnij höömij* (*höömij* de ventre) (Haš-Erdene 1983, p. 1).

Cette idée, que Cerendavaa confirme encore aujourd'hui, est devenue un *leitmotiv* pour les autres chanteurs qui ont dû se positionner par rapport à cette classification. Au printemps 2009, à l'occasion d'une tournée en Allemagne, je regarde ce film avec Cerendavaa dans notre hôtel. Je m'étonne de voir que les termes employés par Cerendavaa et le nombre de techniques (six dans le film) ont augmenté à sept. Cerendavaa me répond qu'au moment du film, les chanteurs diphoniques et lui-même ne s'intéressaient pas à tous ces aspects et connaissaient peu de choses sur leur technique vocale par rapport à aujourd'hui. Ainsi, ce nombre est devenu la référence pour la recherche et l'ensemble de la communauté musicale

[213] Selon Cerendavaa dans le film, cette seconde forme de chant diphonique de gorge se différencie de la première par une respiration retenue au niveau de la gorge (1983).

du moment. Par conséquent, jusque dans les années 1990, on rencontre encore régulièrement la mention de six types de chant diphonique, exposée le plus souvent à partir du témoignage de Sunduj. Les termes changent et on rencontre alors les types suivant : *amany höömij* (*höömij* de bouche), *hamryn höömij* (*höömij* de nez), *hoolojn höömij* (*höömij* de gorge), *ceežnij höömij* (*höömij* de poitrine), *höndij* ou *hevlijn höömij* (*höömij* profond) et *harhiraa höömij* (Zemp et Trân Quang 1991 ; Desjacques 1992 ; Trân Quang 1995, Pegg 2001a). Carole Pegg précise que l'on rencontre trois différentes classifications à Čandman' et les termes varient encore selon les individus (2001a, p. 62). Pour moi, la classification apportée par Badraa dans le milieu du chant diphonique n'a fait que soulever une série de débats sur la manière de produire les techniques diphoniques. Si celles-ci n'étaient pas autant différenciées avant les années 1980, les chanteurs ont eu, grâce à la recherche, l'opportunité de formuler à leur guise des termes correspondant à leur réalité technique, parfois différente de leurs voisins. Ainsi, exprimée à travers ces classifications, cet ensemble de techniques apparaît comme des variations de timbres allant d'un chanteur à l'autre, montrant toute la diversité de cette tradition.

Par la suite chez les chanteurs, l'idée de représenter son *höömij* en s'identifiant à partir d'une classification fait son chemin dans la tradition. Cela devient un élément identitaire musical incontournable. Les jeunes apprentis *höömijčid* connaissent mal l'existence de ce film, mais ils en ont pourtant gardé les traces puisque leurs aînés se sont tous positionnés par rapport à cela. Dans leur discourt, ils continuent de mettre en avant le nombre de technique diphoniques connues et tentent, toujours pour se distinguer, de les combiner entre elles pour en inventer d'autres. Les termes employés et le nombre de techniques continuent de varier d'un chanteur de *höömij* à l'autre.

Il s'agit là d'un bel exemple d'une tradition influencée par le discours de la recherche et la diffusion média. Badraa, nous le verrons, a grandement participé à développer le chant diphonique en Mongolie et ce dans plusieurs directions. Jusqu'ici, cette affirmation selon laquelle Badraa aurait été à l'origine de la classification du *höömij* dans le discours des chanteurs n'a pas encore été mise en avant. La petite-fille du chercheur, Cecencolmon (aussi anthropologue) reconnaît qu'il n'existe pas de recherche à ce sujet et confirme mon intuition (20/06/11, communication personnelle). Nous allons voir maintenant que cette classification n'est autre que le point de départ sous-jacent au développement du répertoire du chant diphonique.

3.2.2 Diphoner plusieurs techniques de *höömij* le temps d'une pièce

Nous savons qu'entre les années 1950 et jusqu'au milieu des années 1980, la place consacrée au chant diphonique dans les programmes de concerts est encore restreinte. Ce sont surtout les répertoires des chants longs et des chants courts ainsi que des pièces solistes de vièle cheval qui sont mis en avant. De fait, l'apparition d'un *höömijč* sur scène est réduite au temps d'une ou deux pièces, tout au plus. Selon moi, cette contrainte de format a participé à développer la naissance d'un répertoire de démonstration (Curtet 2006, p. 19-22), permettant aux chanteurs de *höömij* de déployer toutes leurs capacités vocales dans un temps court[214]. C'est dans ce dessin que Sunduj enchaîne parfois *a cappella* des techniques de chant diphonique en répétant une même mélodie pour montrer sa capacité vocale en concert ou lorsqu'on lui demande une démonstration de *höömij*. Cette idée est reprise et concrétisée par Sodovyn Gantulga (1962-2010) en 1986, à l'occasion du IIe Festival de la jeunesse Allemande et Mongole, en Allemagne, avec la création d'une pièce portant le nom de *Mongol höömejn dörvön töröl* (Quatre sortes de *höömij* mongol) (Ceden-Iš 2009, p. 126-127). Deux ans plus tard, T. Ganbold développe une idée similaire en novembre 1988, à l'occasion d'une série de concerts donnés à la Maison des Cultures du Monde à Paris[215]. À l'époque, sa pièce ne porte pas de nom. L'enregistrement du concert, édité l'année suivante par la Maison des Cultures du Monde, mentionne le titre de *Khöömii*[216]. Mais le livret du disque précise qu'il s'agit d'une démonstration de trois sortes de *höömij*, utilisant le chant diphonique de poitrine (*ceežnij höömij*), celui de gorge (*bagalzuuryn höömij*) et le chant diphonique profond (*harhiraa*) (Bois 1989, p. 5)[217]. Selon le témoignage de Ganbold au sujet de l'élaboration de cette pièce, celle-ci a été produite entre les représentations données à Paris. Elle n'a pas été montrée sur scène tout de suite. En effet, le programme de ce concert intitulé *Musiques rares de Mongolie* (Bois 1988) ainsi que la vidéo VHS d'archive de l'un des concerts ne présentent pas cette pièce[218]. Le titre donné pour l'édition du disque n'est pas celui que Ganbold a donné par la suite, pourtant à la même période. Hugo Zemp et Trân Quang Hai ont filmé une

[214] Au sujet d'un solo de cithare *ëočin* combinant un ensemble de mélodies, Desjacques explique que « les musiciens professionnels aiment créer en assemblant plusieurs mélodies de chants populaires » afin de montrer, dans le temps d'une seule pièce, toute leur maîtrise instrumentale (1995, p. 9).

[215] Communication personnelle de T. Ganbold, rencontré à plusieurs reprises en 2004, 2005 et 2007. Ceden-Iš rapporte aussi cette anecdote (2009, p. 129).

[216] La romanisation du Mongol cyrillique « хөөмий » ou « хөөмэй » est variable et de nombreuses versions existent, telles que *khöömii, xöömii, höömii, xöömij, xöömei, khöömei*, etc. Je conserve ici le choix pris dans le livret.

[217] Cf. CD W 260009, Maison des Cultures du Monde, coll. INEDIT, 1989, pl. 5.

[218] Ce programme est disponible en ligne sur la base documentaire Ibn Battuta du Centre de documentation de la Maison des Cultures du Monde de Vitré : http://mcmbase-alexandrie.fr, cote d'archive MN.4-297. Consulté le 2/04/13. La vidéo d'archive m'a été montrée sur place dans ce centre par la documentaliste Edith Barré en 2012. Elle n'a toujours pas été référencée à ce jour sur la base de donnée.

interview de Ganbold en 1988 pour le film *Le chant des harmoniques*. En demandant à Ganbold le nom qu'il a donné à sa pièce, il s'agit de *Mongol höömijn holboo ajalguu* (Liaison de mélodie de *höömij* mongol). Ce n'est qu'au début des années 1990 que Ganbold va « fixer » la forme que va prendre cette pièce, qui portera en alternance soit le nom *höömijn holboo ajalguu* ou de *höömij*[219]. Dans une version enregistrée en 1995, dans le disque *Le chant des steppes*, Ganbold a conservé l'alternance entre les trois techniques de chant diphonique mentionnées plus haut. Mais la pièce est plus construite. Il commence par chanter le texte « Pour vous tous, je vais vous chanter quatre sortes de *höömij mongol* » (*Zee, erhem hündet ta bühendee, mongol höömijn dörvön törlijg sonorduul''ja*) avec la technique du *harhiraa*. Ensuite il diphone un thème en chant diphonique sifflé en homorythmie avec la vièle. Ce thème sera repris et reviendra au centre de la pièce, comme un refrain. La pièce suit la structure suivante, que l'on peut diviser en quatre sections :

1 : Introduction

- Introduction à la vièle
- Texte introductif chanté en *harhiraa*

2 : Présentation

- Thème en chant diphonique sifflé (*isgeree höömij*) x2
- Chant diphonique de nez profond (*hamryn harhiraa*) qui s'ouvre sur la voyelle A
- Chant diphonique de gorge (*bagalzuuryn höömij*)
- Chant diphonique de nez (*hamryn höömij*)
- Chant diphonique de nez profond (*hamryn harhiraa*)

3 : Récapitulation

- Reprise du thème en chant diphonique sifflé x2
- Reprise et variante sur la démonstration de *höömij* de gorge, de nez, puis de nez profond

4 : Conclusion

- Conclusion sur un coup d'archet de vièle et un bourdon de *harhiraa*

[219] Cf. les CDs *Enchanting Mongolia. Traditional Music of Mongolia*, Nebelhorn 016 (1993) et *Le chant des steppes*, Label Bleu-MCA LBLC 2523 (1995).

Afin de déployer leur éventail technique, le temps d'une pièce minutée pour la scène dans un programme limité face à un public occidental, Gantulga et Ganbold montrent leur virtuosité dans le temps le plus court. Ces pièces sont devenues aujourd'hui une référence pour tous les chanteurs de *höömij*. Chacun se doit de les connaître et de les pratiquer pendant son apprentissage. Elles apparaissent maintenant systématiquement au programme d'un concert ou d'un disque de chant diphonique mongol. Par la suite, d'autres chanteurs créent des variations à partir de ces pièces et inventent de nouvelles compositions. C'est ainsi qu'un répertoire de démonstration du chant diphonique est né (Curtet 2006, p. 19-23). Ce répertoire reste la plupart du temps l'apanage des solistes, avec leurs instruments d'accompagnement de prédilection, la vièle *ekel* ou *morin huur* et le luth *tovšuur*. Voici une version proche de la pièce de Ganbold interprétée par le fils de Cerendavaa, Cogtgerel (1990) :

🎧 Exemple audio 16. *Dörvön höömijnij töröl* (Quatre types de *höömij*) par C. Cogtgerel, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, avril 2007, édité par Buda Musique sur le disque *Tserendavaa & Tsogtgerel, Chants diphoniques de l'Altaï mongol* (2008) ; durée : 2'56.

La version diffère légèrement de celle de Ganbold, mais la pièce reste identifiable avec un effet refrain :

1 : Introduction

- Introduction à la vièle

2 : Développement

A

- Thème en chant diphonique sifflé (*isgeree höömij*) x2
- chant diphonique de nez profond (*hamryn harhiraa*) qui s'ouvre sur la voyelle A
- Texte chanté en *harhiraa*

A'

- Thème en chant diphonique sifflé (*isgeree höömij*) x2
- Thème en voix de gorge (*šahalt*) x2

A

- Thème en chant diphonique sifflé (*isgeree höömij*) x2

3 : Conclusion

- Conclue sur la reprise du thème en ralentissant avec un léger ornement mélodique en *tagnajn höömij* (chant diphonique palatal trillé) caractéristique de son père, Cerendavaa.

Nous verrons dans le chapitre suivant que Ganbold est resté à plusieurs niveaux une référence à suivre pour la plupart des jeunes chanteurs de la génération de Cogtgerel.

3.3 La virtuosité et le vibrato

On assiste à un nouvel intérêt pour la virtuosité. La technique du chant diphonique devient différente entre la steppe de montagne et la scène, entre le monde rural et le monde urbain. Les pasteurs qui diphonent le mieux dans les campagnes ont pour la plupart une activité ponctuelle de concerts et enregistrent parfois un disque ou figurent sur une compilation. Ceux qui en font leur métier abandonnent le nomadisme pour s'installer en ville, à Ulaanbaatar, Hovd ou Ulaangom[220] pour jouer dans un théâtre, enseigner auprès d'une école ou fonder un ensemble. Dans ce contexte, le timbre du *höömij* se façonne et se transforme.

3.3.1 Variations de timbre, plusieurs noms pour un seul style

Ce développement de la virtuosité et de la concurrence crée aussi des oppositions parmi les détenteurs de la tradition. De nombreux chanteurs ont des avis divergents sur la pratique et certains faits historiques. Les trente dernières années voient la multiplication des techniques de chant diphonique. Ce phénomène vient de l'influence de Badraa qui les pousse à classifier leur musique et sans doute de la concurrence entre les chanteurs. Ils développent ainsi des techniques pour mettre en avant leur individualité. Par exemple, l'appellation du style le plus répandu est *isgeree höömij* (*höömij* sifflé) pour certains, ou *ujangyn höömij* (*höömij* mélodieux), *altajn šingen höömij* (*höömij* au ton clairsemé de l'Altaï), *narijn höömij* (*höömij* aigu) etc. pour d'autres. Avec des analyses spectrales d'exemples sonores de ces techniques, j'ai montré qu'il s'agissait bien d'un style identique (Curtet 2006, p. 133, 137 et 139-145). Cette différence terminologique reflète la volonté des chanteurs de se distinguer les uns des autres par une recherche timbrique singulière. Ils donnent donc parfois des noms différents à un style ou une technique de chant diphonique similaire, pour mettre en avant la spécificité de leur timbre vocal et par là leur identité musicale.

[220] Hovd et Ulaangom sont respectivement les « villes » des provinces de Hovd et Uvs dans l'Altaï mongol.

3.3.2 Le timbre et le style de Sunduj

La scène a d'autres impacts sur le *höömij*. Sunduj introduit la mode de l'utilisation des échelles occidentales en chant diphonique, notamment le demi-ton. Cette expérience est plus ou moins réussie. En effet, il arrive que les *höömijčid* doivent rehausser légèrement leur bourdon (parfois d'un demi-ton) pour accéder au demi-ton harmonique recherché dans la mélodie. En changeant momentanément cette hauteur, ils sortent ainsi de l'aspect habituel de la technique vocale, qui doit conserver un bourdon continu sur la même hauteur. En cherchant à diphoner sur les gammes occidentales pour obtenir de nouveaux harmoniques, les techniques de modulation de la langue deviennent plus complexes. Utiliser le chant diphonique avec des mélodies du répertoire classique occidental revient à comparer le *höömij* au chant lyrique et non à une technique vocale fondée le timbre et le concept de diphonie. Rappelons ici que le *bel canto* accompagné d'instruments traditionnels se développe avec succès dans les steppes (Aubin 1973, p. 51-52). Badraa en donne l'exemple : « À vrai dire, avoir des chanteurs d'opéra est l'une des réussites importantes de notre culture musicale socialiste. C'est aussi notre fierté du développement ! » (*Ünendee duurijn duučidtaj bolson maan' socialist högžmijn soël urlagijn maan' neg čuhal ololt, bidnij högžlijn bahdal bilee !*) ([1977] 2005, p. 151).

La notion de virtuosité que l'on retrouve chez les chanteurs de *bel canto* s'impose désormais dans la pratique du chant diphonique, notamment avec le placement du vibrato dans les tenues harmoniques. Alain Desjacques explique que le vibrato arrive avec le jeu de la vièle cheval remodelé sur celui du violoncelle. Selon l'ethnomusicologue, il n'existait pas dans la tradition auparavant. Avec la diffusion radiophonique et télévisée le vibrato devient une tendance générale. A. Desjacques remarque que cette technique ornementale apparaît comme une pratique courante chez les jeunes chanteurs professionnels. Pour lui, c'est Sunduj qui l'apporte au chant diphonique, car ce n'est pas une habitude à la campagne (2009, p. 60). Dans les années 1960, très peu de chanteurs savent moduler avec ce vibrato. Dans une présentation du disque *Vocal and instrumental music from Mongolia* (Jenkins [1977] 1994), Trân Quang Hai observe que le vibrato de Sunduj sur les enregistrements semble apparaître comme une technique personnelle tant il est continu sur tout le chant. Les autres enregistrements réalisés par L. Vargyas ([1967] 1990) et R. Hamayon (1973) ne présentent pas cette caractéristique (1979, p. 71). Selon A. Desjacques, Sunduj serait l'un des premiers à être parvenu à utiliser le vibrato avec virtuosité. « C'est aussi la marque du chanteur diphonique professionnel qui se démarque, de cette façon, du traditionnel populaire » (*ibid.*,

p. 60). Formé à la technique du *bel canto*, Sunduj a apporté une couleur spécifique à ce style, un vibrato prononcé sur les harmoniques. Cela donne un résultat étonnant, rendant les harmoniques particulièrement saillantes, fines et la présence du bourdon vocal réduit, en arrière sur le plan sonore, comme nous pouvons l'entendre dans cet exemple sonore et le constater sur le sonagramme qui suit :

Exemple audio 17. *Govijn öndör* (Le Grand du Gobi), *isgeree höömij* (*höömij* sifflé) et vibrato par D. Sunduj, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°31254, 1965 ; 1'03.

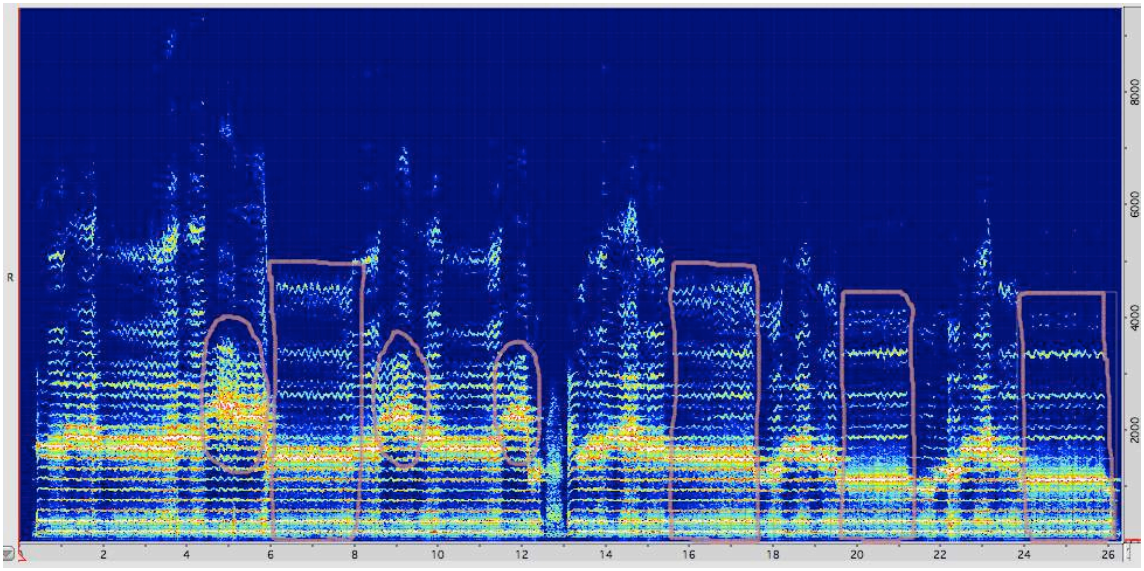


Illustration 35. Sonagramme du vibrato de D. Sunduj, extrait de 0'33 à fin, réalisé à partir de l'exemple audio 17.

Dans ce sonagramme, le vibrato de Sunduj se réalise de deux manières. Pour atteindre les harmoniques les plus aiguës de la mélodie, l'un des vibratos demande une contraction supplémentaire des muscles de la gorge, afin de placer plus en avant le sifflement diphonique. Avec cette contraction, les résonances formantiques diminuent au-dessus de la ligne mélodique. Les trois zones entourées d'un ovale l'illustrent : on peut observer dans ce mouvement la diminution de la présence du bourdon et des résonances ainsi que la saillance de la partie mélodique. L'autre vibrato survient le plus souvent sur les notes tenues des phrases mélodiques descendantes. Le bourdon est plus appuyé, voire parfois légèrement saccadé. Sa présence plus importante laisse échapper clairement trois zones de résonance. Cela renforce aussi la tenue mélodique de l'harmonique, dont le sifflement varie légèrement

dans le même mouvement que l'appui effectué sur le bourdon vocal. Les quatre zones encadrées d'un rectangle mettent en avant ces passages significatifs.

Plus tard dans sa carrière, Sunduj est parvenu à effacer son bourdon vocal de l'audible (Zemp et Trân Quang 1989 ; Desjacques 1992, p. 43). La contraction sur les muscles de la gorge et ce vibrato poussés à l'extrême étaient tels qu'il parvenait momentanément, le temps d'émettre un harmonique, à faire disparaître le bourdon. Cet élément significatif a fasciné les jeunes générations qui tentent de percer le mystère technique du maître. Mais jusqu'ici, je n'ai entendu aucun *höömijč* parvenir au même résultat. Ce timbre particulier devient très vite une habitude et, par la suite, le trait identitaire des chanteurs de Čandman' qui tentent de s'en rapprocher. Plus largement aujourd'hui, c'est devenu celui de toute la Mongolie. Nous le verrons dans les chapitres suivant et l'entendrons au fil des exemples musicaux. Devenu le modèle pour tous, l'accomplissement technique à atteindre, Sunduj participe ainsi à la construction d'un véritable emblème musical national. Sunduj ouvre la voie à la génération suivante, qui créera de véritables « écoles » à partir de sa pratique.

Alain Desjacques propose de considérer la place du vibrato dans sa dimension idéologique. Le pouvoir politique prône le fait que le socialisme est un progrès pour la société depuis les années 1940 :

> « Dans le souci de créer littéralement un art classique contemporain de la Mongolie communiste, le gouvernement envoie toute une génération d'artistes de l'après-guerre en formation en URSS et ses pays satellites » [et en parallèle, des spécialistes russes séjournent à la capitale] (*ibid.*, p. 61). […] « Les dirigeants mongols montrent une ferme volonté à créer une nouvelle identité culturelle, enracinée en partie dans le patrimoine populaire, et les Russes ne ménagent pas leurs efforts pour les y aider » (*ibid.*, p. 62).

Un autre genre vocal aux arrangements typiquement occidentaux se répand dans toute la Mongolie : le chœur et l'écriture polyphonique.

3.4 Les premiers chœurs de chant diphonique

Comme je l'ai déjà mentionné, c'est dans un chœur interprétant une louange à l'Altaï que le chant diphonique apparaît pour la première fois sur scène. La tentative compositionnelle de Luvsanšarav est simple[221]. À la fin de la pièce, le chœur tient un accord conclusif de 4 mesures sur la tonique fa. Dans cet espace Cedee introduit librement la mélodie principale de la louange. Lors de notre rencontre, Luvsanšarav m'explique qu'il n'a jamais

[221] Voir la partition entière d'*Altajn magtaal* de D. Luvsanšarav dans l'annexe 2, p. 460.

noté ce chant diphonique sur partition, mais qu'il avait simplement indiqué au chanteur là où entrer dans le chœur, c'est-à-dire ici à partir de la mesure 64 :

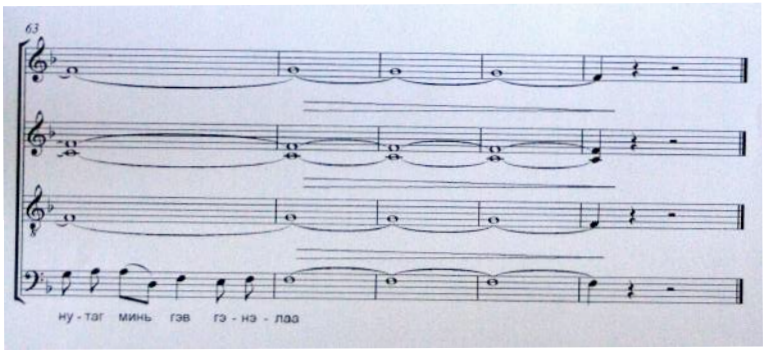


Illustration 36. Final extrait de la partition d'*Altajn magtaal* de D. Luvsanšarav. Là où le *höömij* est entré pour la première fois en scène.

Par la suite la tendance dominante s'étendra jusqu'au chœur de *höömij*. Pendant la période soviétique, c'est en monodie que se font les premières tentatives de diphoner à plusieurs sur une même mélodie d'harmoniques et dans une seule technique donnée. Plus haut, Cerendavaa rapportait l'anecdote d'une sélection pour participer à une compétition au début des années 1970. C'est une chef de chœur qui aurait fait diphoner pour la première fois Cerendavaa et Davaažav ensemble (Cerendavaa 13/08/09). Cela n'était donc pas venu d'une intention des chanteurs mais d'une demande extérieure. Par la suite, au début des années 1980, ils fondent avec d'autres musiciens du village de Čandman' l'ensemble Žargalantyn cuuraj (L'écho du mont Žargalant). Il s'agit du premier ensemble de *höömij* (*höömijn čuulga*) en Mongolie. Bien que présenté comme tel, il n'incluait pas que du chant diphonique, mais aussi de la vièle, du chant et des récitations de poèmes. Il était à l'époque composé de M. Cerenčimed, B. Erdenečimeg (femme du maire de Čandman'), Ž. Enhtör, S. Cednee, D. Cerendavaa, Č. Erdenebat, C. Davaahüü et R. Davaažav, qui n'était pas un membre permanent (Cerendavaa 2011, communication personnelle). Les enregistrements qui ont été conservés sont rares. Les seuls, à ma connaissance, viennent des archives de la Radio nationale de Mongolie et sont trois pièces arrangées, *Esön erdenijn oron* (Le pays aux neufs trésors) de P. Badarč, *Goož Nan Aj* et *Bujant gol*[222]. La première d'entre elles est la plus intéressante. Elle reflète la pensée compositionnelle de l'époque et cette tentative de diphoner à l'unisson au sein d'un arrangement musical :

[222] Enregistrement daté du 22 décembre 1986. *Hovd*, bandes n°1.32699, 2.32700 et 3.04799, format non renseigné.

🎧 Exemple audio 18. *Esön erdenijn oron* (Le pays aux neufs trésors) par l'ensemble Žargalantyn cuuraj, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°4, 1.32699, enregistré le 22/12/1986 ; durée : 4'28.

Sur l'unisson de chant diphonique réalisé à deux voix, un poème est déclamé (sur le thème du pays natal), puis le groupe entonne un chœur, avant de terminer par les voix diphoniques *a cappella*. Un texte accompagnant une brochure de Žargalantyn Cuuraj datée de 1983 met en avant plusieurs informations concernant le rôle de cet ensemble à l'époque soviétique. Il s'agit d'un groupe variable qui ne comprend pas uniquement les musiciens mentionnés dans l'enregistrement ci-dessus. Avec l'aide de l'école de Čandman' et des pionniers soviétiques (*pioner*)[223], Žargalantyn Cuuraj a la mission de développer l'apprentissage du chant diphonique en entraînant les jeunes vers les exemples les plus décorés que sont Sunduj ou Cerendavaa. En effet, il peut atteindre 20 à 25 personnes lorsque les apprentis du village s'y ajoutent[224]. Cet engouement pour le chant diphonique à Čandman' a visiblement été encouragé par une volonté locale dès que les reconnaissances ont commencé à se multiplier et avec l'apparition de ce nouvel ensemble. Très tôt, ce concept du chœur est repris par la communauté. Le film *Mongol Höömej* de Žamcyn Badraa et D. Hišigt par exemple, montre des enfants, rangés en ligne, chantant une mélodie de *höömij* en chœur à l'occasion d'une fête à Čandman' (1983). Carole Pegg a aussi enregistré, en 1989, un trio de chant diphonique (2001a, p. xvii et CD du livre encarté pl. 37) mené par Cerendavaa avec son style personnel de *hosmolžin höömij* accompagné de deux autres chanteurs dans le style du chant diphonique sifflé.

Si, dans le cadre amateur, la forme chorale devient une référence dans les représentations au niveau professionnel, les chanteurs de *höömij* font partie intégrante du chœur. Lors de nos dernières discussions en été 2010, le *höömijč* Ganbold évoque son passage dans l'ensemble militaire de musique et de danse (*Cergijn duu büžgijn čuulga*) au début des années 1980. Il avait l'obligation de s'échauffer la voix avec la chorale en chantant et aussi en diphonant. En dehors de sa place de soliste, il faisait partie intégrante de l'ensemble, constituant à lui seul un pupitre de chant diphonique. Tongeren remarque un phénomène similaire à Touva. Il rapporte un événement historique important pour le chant diphonique de cette région. Si la séparation des voix du chœur classique en quatre registres existe, elle se

[223] Les « pionniers » sont la catégorie enfant de la Ligue de la jeunesse révolutionnaire (*huv'sgalt zaluučuudyn evlel*) (Pegg 2001, p. 277).
[224] Voir le texte complet original et traduit en français dans l'annexe 4, p. 472. Ce document issu de la collection personnelle de D. Daržaa est l'un des rares exemplaires encore conservé à Čandman'.

retrouve avec des techniques de chant diphonique prenant des places analogues, comme le *kargyraa* pour la voix de basse, le *khöömei* pour le ténor ou l'alto et le *sygyt* pour le soprano. Cette chorale diphonique aurait été créée autour de 1968 par le chanteur Maksim Dakpai accompagné de trois autres chanteurs de *höömij*, à l'occasion d'un festival des nationalités soviétiques donné à Novossibirsk. C'est lors de telles occasions que l'on harmonisait souvent les chants populaires (2004, p. 87). Par la suite de nombreux ensembles touvas ont repris cet exemple, comme Huun Huur Tu puis Alash, leurs successeurs. Ainsi l'utilisation du *höömij* en chœur aurait d'abord émergé en Mongolie dans les années 1950 pour se développer à partir des années 1970 alors que ce phénomène n'aurait commencé que dans les années 1960 à Touva. Y a-t-il eu une influence musicale réciproque entre ces deux régions ? Il semblerait que cela n'ait pas été le cas pendant la période soviétique. Les Mongols ont longtemps conservé le chant diphonique collectif à l'unisson alors que les Touvas ont très vite développé le chœur diphonique harmonisé. Ce n'est qu'à partir des années 1990 que l'on rencontrera lentement quelques tentatives inspirées des voisins touvas en Mongolie.

Chez les Mongols, la dimension scénique donne de nouvelles place et image au *höömijč*. Il n'est plus *höömijč* justement, mais il prend le rôle d'un véritable chanteur, tendant vers le modèle de celui d'opéra, nous le verrons bientôt. Si le personnage qui est donné à voir change, le répertoire donné à entendre doit changer lui aussi.

3.5 Remarques préliminaires sur l'évolution du répertoire

On assiste à la naissance de nouvelles formes de chant comme le *nijtijn duu* (litt. chanson commune) et *zohiolyn duu* (litt. chanson composée). Marsh explique à ce sujet qu'il s'agit là de formes écrites, faites pour être jouées par des professionnels dans le nouveau médium du concert. Leur courte durée allant de trois à quatre minutes est idéale pour les programmes de concert, pour les émissions de radio, les films et les enregistrements (2009, p. 52). Desjacques remarque, encore dans les années 1990, que les musiciens professionnels gardent l'habitude de composer des pièces regroupant plusieurs mélodies de chants populaires, leur permettant d'exposer dans un temps court différents aspects de leur technique vocale ou instrumentale (1995, p. 10). La scène en tant qu'institution, nouveau lieu, nouvel environnement, bouleverse le monde des musiques traditionnelles. L'arrivée de formats standards spécifiquement composés à cette intention ne fait qu'influencer davantage les formes traditionnelles. Pour s'adapter à la scène, celles-ci se voient réduire la durée des pièces et la taille des répertoires. L'augmentation ou la réduction des corpus musicaux en Mongolie

apporte aussi une autre écoute et un nouveau rapport aux musiques traditionnelles. Parce que le temps de jeu est limité et standardisé pour le « format concert », certains répertoires vocaux et instrumentaux diminuent considérablement. Le répertoire des chants longs *urtyn duu* par exemple, dont un chant pouvait contenir plus d'une vingtaine de couplets et dépasser les vingt minutes d'exécution, comptait plus de deux mille cinq cent pièces, toutes ethnies confondues, depuis les sources les plus anciennes connues[225]. Selon Ajuuššavyn Alimaa, seulement une soixantaine de chants longs seraient encore pratiqués, la plupart du temps dans des formats réduits pour la scène, dépassant rarement la durée de quatre minutes. *A contrario* les pièces de *höömij* et les chants de louanges *magtaal* intégrant du *höömij* ou des voix de gorge se multiplient. La durée d'exécution d'une mélodie en chant diphonique dépasse rarement la minute. Cette caractéristique correspond parfaitement à son intégration dans le programme de concert, où sont recherchés à la fois la variété et la multiplication du nombre de numéros. Mais la très courte durée d'interprétation du *höömij* fait qu'il est peu représenté au départ. Cela n'est sans doute pas assez long pour intéresser davantage le public. Ainsi, les chanteurs développent le répertoire et utilisent le *höömij* dans des pièces rentrant dans le format habituel de trois à quatre minutes. Nous verrons plus loin que l'augmentation de ce corpus mènera à des programmes entièrement consacrés au chant diphonique à partir des années 1990.

Nous avons vu que la période soviétique avait apporté un certain nombre de changements dans la pratique du chant diphonique sur scène. Regardons à présent comment ces habitudes évoluent dans la période postsoviétique et comment le *höömij* devient une forme spectaculaire à part entière.

4. Le *höömij* dans sa forme spectaculaire au XXIe siècle

En l'espace d'une quarantaine d'années, le *höömij* et, de manière générale, la musique, ont été amenés à une forme modelée pour la scène, dans la perspective de construire une musique nationale et de former des artistes soviétiques[226]. Nous citions plus haut Hamayon qui considère le passage de la période présoviétique au soviétisme comme un glissement. Celui-ci opère toujours dans la transition de l'ère soviétique au capitalisme. On refonde les pratiques, mais on retrouve une conception des arts traditionnels (*jazguur urlag* ou *ulamžlalt urlag*) restés au rang de « populaire » (*ardyn*) pour certains et de « classique » (*songodog*)

[225] Communication personnelle d'Ajuuššavyn Alimaa, ethnomusicologue de l'Académie des sciences d'Ulaanbaatar, été 2009.

[226] Ce projet de fixation pourrait être envisagé comme le laboratoire de confection de la pensée patrimoniale mongole actuelle. Je reviendrai sur ce point au chapitre 8.

pour d'autres, avec la musique nationale mongole (*ündesnij högžim*) faisant toujours référence. Pour comprendre ce cheminement, parcourons l'évolution du chant diphonique mongol dans les trente dernières années.

À partir de 1990, la Mongolie passe du régime soviétique au régime capitaliste et se retrouve dans un certain esprit d'ouverture. Dans ce mouvement, la scène devient rapidement un véritable vivier de création dans tous les domaines : musique contemporaine ou classique, rock, pop, hip-hop, musique néo-traditionnelle, danse, théâtre et performance. Le chant diphonique est utilisé en interaction avec ces formes et ces genres. Les *höömijčid* développent encore leur technique vocale pour l'adapter aux rencontres et continuent à se démarquer des autres à la recherche de l'originalité. La diffusion des musiques traditionnelles mongoles sur les scènes internationales commencée pendant la période soviétique sous le contrôle de l'État passe « hors de contrôle ». Le réseau des salles de spectacle et les possibilités de travailler avec le chant diphonique sont encore relativement restreints en Mongolie. L'intérêt du tourisme et la curiosité des étrangers croissants, les musiciens exportent leur musique, jusqu'à s'installer à l'étranger pour saisir l'opportunité de jouer plus souvent et avec de meilleures conditions financières. L'augmentation de la diffusion de cette musique participe à élaborer l'image du chant diphonique en patrimoine à l'international. En effet, le *höömij* est acclamé au-delà des frontières et devient une chose à ne pas manquer dans la plupart des représentations données à l'étranger. La mode musicale internationale influence les musiciens professionnels mongols de deux façons. D'une part, la mondialisation qui est entrée dans le pays se glisse là où l'expérimentation avec la tradition est favorable. D'autre part les rencontres faites par les musiciens à l'étranger et les expériences musicales vécues par les artistes mongols qui y résident amènent d'autres idées possibles.

4.1 Dans un théâtre d'Ulaanbaatar

L'exemple de la programmation d'un seul théâtre suffit pour rendre compte des transformations que le chant diphonique connaît depuis 1990. À Ulaanbaatar, l'*Ulsijn dramijn erdmijn teatr* (Théâtre national dramatique et académique) qui abrite le *Mongol ulsyn ündesnij duu büžgijn erdmijn čuulga* (Ensemble de l'Académie nationale de musique et de danse) représente à l'année un certain nombre de créations musicales et chorégraphiques, ainsi qu'un concert destiné aux touristes joué tous les jours à dix-huit heures de la fin mai à la fin septembre. Ce théâtre s'inscrit dans une démarche de création et de mélange des musiques

et des danses, dans la continuité de ses fonctions premières sous le régime socialiste, qui étaient de proposer une musique nationale, à partir des traditions existantes et de l'exemple soviétique. À l'heure du capitalisme et de la mondialisation, il s'agit de conserver et d'entretenir cette musique nationale désormais considérée comme « classique », en lui donnant une dimension internationale et en usant de fusions diverses.

En janvier 2010, j'assiste à la première de ce que sera le concert destiné aux touristes de l'été à venir. La musique « traditionnelle » telle qu'elle pouvait être représentée dans le même type de programme en 2004[227] n'a presque plus sa place. Six ans plus tôt, le concert proposait une série de pièces issues des répertoires vocaux et instrumentaux traditionnels dans leur « version concertante[228] ». Pour rappeler que cette forme existe, le programme de 2010 ne présente plus qu'une seule pièce de chant long *urtyn duu* accompagné de vièle cheval. Ce chant ne dépasse pas les trois minutes. Ensuite, un chant de louanges (*magtaal*) au désert de Gobi est interprété par trois *höömijčid* qui superposent leurs techniques diphoniques *a cappella* en guise d'introduction de la pièce. Ce phénomène apparu dans les années 1980 est nouveau dans la pratique des *magtaal* et devenu systématique parmi les ensembles néo-traditionnels. Après la succession de quelques chorégraphies calquées sur le ballet russe, sont interprétées des compositions orchestrales de compositeurs mongols (tels que Žancannorov, Šarav ou Čuluun) et étrangers (Bizet et Tchaïkovsky). L'orchestre est composé d'instruments traditionnels : luths *šudraga*, vièles *morin huur* et *huučir*, grandes vièles *ih huur*, cithares sur tables *jatga* et *ëočin*, flûtes *limbe*, cors *ever büree*, et d'un ensemble de percussions incluant des timbales, une caisse claire et des cymbales. Les musiciens sont vêtus de costumes à paillettes inspirés des tenues vestimentaires des groupes ethniques et des étapes de l'histoire du costume mongol (les styles de chapeaux vont des Huns aux Mandchous). Placé dans la disposition de l'orchestre symphonique, l'ensemble est dirigé par un chef d'orchestre dont l'habit en forme de *deel*[229] reprend la queue de pie. L'orchestre joue *Tosongijn oroj*[230] (Le sommet du mont Toson), une composition de H. Altangerel créée en 2009. C'est l'une des premières œuvres symphoniques écrites pour orchestre, *höömij* et vièle *morin huur* solo.

[227] Date de mon premier séjour en Mongolie, à l'occasion duquel j'ai suivi l'ensemble des concerts d'été destinés aux touristes à Ulaanbaatar.

[228] Accompagné d'une orchestration occidentale.

[229] Robe traditionnelle mongole.

[230] Il s'agit du titre d'un chant long *urtyn duu*. Le compositeur n'en a conservé que le thème repris par le chanteur de *höömij* à deux fois dans la pièce.

Illustration 37. Le soliste Ojuungerelijn Čuluunbaatar et l'orchestre de l'Ensemble de l'Académie nationale de musique et de danse, lors de l'exécution de *Tosongijn oroj* d'Altangerel, festival Roaring Hooves, Ulaanbaatar, 26/06/10, J. Curtet.

Le programme continu et présente Khusugtun[231], un jeune groupe issu du récent courant musical Mongol des *Ethnic Folk Bands*[232]. Celui-ci se distingue par l'appellation anglaise d'*Ethnic Ballad Group*, contrairement au groupe Altan Urag, fondateur du courant, qui joue une fusion rock et musique traditionnelle classée *Mongolian Folk Rock*. Le nom de Khusugtun désigne « des nomades qui utilisent des chariots tirés par des bovins » selon leur définition. Le groupe revendique ainsi son appartenance à la culture nomade. Mais le sextette (composé de deux joueurs de vièle *morin huur*, un joueur de grande vièle *ih huur*, un joueur de luth *dombra* kazakh et de *djembé* africain, une joueuse de cithare *jatga*, dont trois musiciens chantent le *höömij*) fait pourtant dans le moderne. La polyphonie diphonique superpose différentes lignes et techniques de *höömij*. C'est une vision sonore du chœur encore rare, qui se trouve au même état expérimental dans quelques autres ensembles néo-traditionnels turco-mongols. Cela a déjà été entendu à Touva avec l'ensemble Hun Huur Tu et leurs successeurs, mais en Mongolie, Khusugtun semble être le premier à le pratiquer.

[231] J'utilise ici la romanisation du cyrillique employée par le groupe.

[232] La terminologie anglaise est utilisée par les groupes eux-mêmes pour qualifier leur courant musical. Il n'existe pas de terme approprié en langue mongole. La plupart des groupes exposent le nom du courant en anglais puis le sous-titrent d'une explication en mongol.

Illustration 38. L'ensemble Khusugtun sur la scène du théâtre dramatique d'Ulaanbaatar, le jour de leur premier concert intégral, 9/07/10, J. Curtet.

Enfin, avant la clôture orchestrale, vient l'extrait d'une danse rituelle bouddhiste *cam* accompagnée par les musiciens de Khusugtun aux tambours, grandes cymbales, trompes *urt büree* et *höömij*. Il s'agit là d'un syncrétisme élaboré sur scène et spécifiquement destiné au tourisme. Pegg mentionne déjà cette pratique de danse *cam* accompagnée de *höömij* dès 1990. Il s'agissait d'une représentation de *cam* organisée par l'agence touristique Juulchin[233] destinée principalement aux étrangers. La technique diphonique employée par les moines acteurs était le *harhiraa* (*höömij* profond), qui n'est pas sans rappeler les voix gutturales profondes de certains moines tibétains. Pegg relate aussi une performance similaire en 1993 à la frontière russo-mongole de la province de l'Uvs à l'occasion d'un anniversaire des relations Touva-Mongolie (2001a, p. 289-290).

[233] Je conserve ici la romanisation adoptée par cette firme.

Illustration 39. L'ensemble Khusugtun accompagnant la danse *cam* au théâtre dramatique d'Ulaanbaatar, août 2009, capture d'écran réalisée à partir des rushs du film *Maîtres de chant diphonique*, J.-F. Castell.

L'influence du tourisme et des stéréotypes identitaires étrangers de la culture mongole prend aussi le dessus dans la direction artistique que suit le chant diphonique. Les concerts entièrement consacrés au *höömij* apparaissent vraisemblablement avec les ensembles touva, notamment grâce à la grande diffusion de Huun Huur Tu dans les années 1990. C'est certainement l'engouement des étrangers pour le chant diphonique qui développe cette nouveauté. Les Mongols commencent ce genre de programme plus tardivement, à partir des années 2000, en organisant des festivals de chant diphonique à Hovd et Ulaanbaatar, puis Čandman'. Si les événements entièrement consacrés au genre se font de plus en plus nombreux, regardons à titre comparatif avec la période soviétique, quelques exemples plus contemporains.

4.2 Les *höömijčid* en tournée

4.2.1 Le réseau étranger

L'intérêt économique soulevé par le réseau des tournées incite les musiciens à venir s'installer à l'étranger. C'est ainsi que plusieurs musiciens diplômés de l'Université d'arts et de culture ou du Collège de musique et de danse d'Ulaanbaatar commencent à arpenter l'Europe, l'Asie et plus rarement le continent américain. L'ensemble Egschiglen (Belle mélodie) fondé par Migdoržijn Tümenbajar s'installe en Allemagne au milieu des années

1990 et y séjourne jusqu'à présent. Grâce à un contrat avec l'agence Albakultur, ce sont plus de 135 concerts effectués entre 1995 et 2012 à l'international[234]. En parallèle, l'ensemble Altaï-Khangaï tourne régulièrement en Europe dans les années 1990, en séjournant trois ans en Allemagne et deux ans en Hollande, aidé par le label Pan Records et l'ethnomusicologue Mark van Tongeren. Très tôt, ces musiciens sont programmés dans les lieux les plus prestigieux, comme le Carnegie Hall à New York. En s'installant au centre de l'Europe, les musiciens bénéficient d'une grande mobilité pour leurs tournées et d'un nouveau confort de vie, adapté à leur projet de création et à la sortie régulière de disques. Un tel réseau de salles et de festivals ne pourrait satisfaire leur demande en Mongolie et dans les pays frontaliers. La demande croissante des programmateurs a aussi permis de pouvoir inviter des musiciens ponctuellement à l'année pour des séries limitées de concerts. Avec l'association Routes Nomades que je dirige par exemple, nous avons pu organiser ou participer à 64 concerts entre 2006 et 2013, sans que cela ne soit une activité principale[235].

Ce réseau de la culture à l'étranger garantit aux musiciens mongols une large diffusion de leur musique. Il apporte aussi une reconnaissance internationale dont les échos retentissent jusque dans leur pays. Cela fait d'eux des artistes parmi les plus respectés. Ce sont ceux qui ont réussit à l'étranger qui deviennent les exemples à suivre. On reprend leur répertoire, voire leur nom. C'est le cas par exemple des ensembles Egschiglen et Dörvön Berkh qui trouvent leurs homonymes dans la jeune génération. Mais dans bien des cas, ce qui est montré sur scène s'inscrit dans un héritage ancré dans la tradition, avec tout ce que celle-ci englobe d'histoire et de changements.

4.2.2 Quelques programmes de concerts

Les programmes de concerts sont des sources historiques importantes. Les informations y sont plus ou moins détaillées, mais elles permettent d'identifier rapidement ce qu'on joue à une époque donnée, par qui, pour qui et dans quel contexte (Lacombe 2010, en ligne). Une recherche en soit pourrait être consacrée à l'évolution de la musique mongole à travers l'étude des programmes de concert. Nous en avons déjà un aperçu ici avec les quelques documents d'archive de concert du théâtre de Hovd évoqués plus haut et présentés en annexe. Ces sources sont exclusivement des programmes-livrets, qui se distinguent de

[234] Selon la liste des concerts en ligne sur le site d'Albakultur : http://www.albakultur.de, consulté le 9/04/13. Il s'agit des mentions des plus importants événements. L'agence ne liste pas exhaustivement tous les concerts effectués par Egschiglen depuis le début de leur carrière en 1991.

[235] Les musiciens invités étaient principalement Cerendava & Cogtgerel et l'ensemble Dörvön Berkh.

l'annonce de concert. Distribués en salle, ils accompagnent et guident l'auditeur tout au long du concert (Lacombe, *ibid*.). Il s'agit ici de se prêter un instant à cette dimension comparative à l'échelle modeste de quelques programmes significatifs. Cela permettra d'illustrer comment les *höömijčid* s'inscrivent dans une continuité partant d'un épicentre d'élaboration dans l'Ulaanbaatar des périodes soviétique et postsoviétique. Ayant eu l'occasion d'organiser ou de suivre de nombreux concerts avec plusieurs ensembles mongols, j'ai remarqué plusieurs habitudes prises par les musiciens. Afin de mettre en avant celles-ci, voici un tableau comparatif de quatre programmes donnés respectivement en 2004 par Egschiglen (*höömijč* B. Amartüvšin) et Altaï-Khangaï (*höömijč* N. Ganzorig), en 2006 par Cerendavaa et Cogtgerel (tous deux *höömijčid*) et en 2013 par Dörvön Berkh (quartet de chant diphonique, avec N. Sengedorž, B. Odsüren, D. Cerendavaa et N. Ganzorig). Bien que le fait d'être partie prenante dans l'organisation de ces événements ait pu être d'une quelconque influence, le choix des pièces présentées dans ces programmes émanait librement des musiciens. Dans le tableau, les pièces contenant du chant diphonique sont marquées par le signe « H ». Ce symbole permet de visualiser à quel point le *höömij* est répandu dans ce type de concert.

Egschiglen programme de concert 2004 (formule en trio)	**Altaï-Khangaï** programme de concert 2004	**Cerendavaa & Cogtgerel** programme de concert 2006	**Dörvön Berkh** programme de concert 2013
1. *Altajn matgaal* (Chant de louanges à l'Altaï). H	1. *Altajn matgaal* (Chant de louanges à l'Altaï) H	1. *Žargalant altajn magtaal* (Louanges au Žargalant Altaï) H	1. *Höömijn uria duudlaga* (Appels diphoniques) H
2. *Bujlgan šar* (Le chameau jaune, solo de vièle cheval)	2. *Uulgan šaryn javdal* (L'allure du chameau jaune agité, solo de vièle cheval)	2. *Žanžin güünij sajvar haltar tatlaga* (L'amble de la jument baie du prince Žanžin, solo de vièle cheval)	2. *Altajn magtaal* (Chant de louanges à l'Altaï) H
3. *Tavan höömijnij töröl* (Cinq types de *höömij*) H	3. *Honin žoroo mor'– höömij* (L'amble du mouton cheval) H	3. *Dörvön höömijnij töröl* (Quatre types de *höömij*) H	3. *Höömijn magtaal* (Chant de louanges au chant diphonique) H

4. *Temüüžin (magtaal)* (Louange à Temüüžin) H	4. *Tavan hasag* (Légende des cinq Kazakhs) H	4. *Üžesgelent Altaj* (L'Altaï magnifique, chant long)	4. *Höömij Cuur* (improvisation entre *cuur* et *höömij*) H
5. *Üülen bor* (solo de vièle cheval)	5. *Bogd Dünžingarav magtaal* (Chant de louanges aux monts Bogd Dünžingarav) H	5. *Govijn öndör* (Le grand du Gobi, chant populaire) H	5. *Toroj bandi* (chant long, *hosmolžin höömij*) H
6. *Höhöö Namžil* (légende de Namžil le Coucou) H	6. *Engerijn gurvan hajlaas* (Les trois ormes de la pente de la montagne)	6. *Žonon haryn tatlaga* (solo de vièle cheval)	6. *Hurdan mor'ny magtaal* (Chant de louanges au coursier) H
7. *Tavan hasag* (légende des cinq Kazakhs) H	7. *Tatlaga güilgee* (Flux de tatlaga, solo de vièle cheval)	7. *Buural mor'* (Le cheval rouan, *höömij*) H	7. *Temeen žingijn cuvaa* (La caravane de chameaux) H
8. *Čandman' nutag* (Le pays natal de Čandman', chant de louanges) H	8. *Žancannorovyn högžmüüd* (Musiques de Žancannorov)	8. *Dünžingaravyn magtaal* (Chant de louanges aux monts Dunžingarav) H	8. *Ser hargajn süüder* (L'ombre du mélèze) H
9. *Hadyn orojgoor* (Les sommets de la montagne) H	9. *Hangaj* (Chant de louange au Hangaj) H	9. *Hargaj döngö* (Chaines en ébène, chant long)	9. *Höömejn törlüüd* (Types de chants diphoniques) H
10. *Tümen agt* (Dix mille chevaux)	10. *Havar* (Printemps, solo de vièle cheval)	10. *Uulgan šar* (L'allure du chameau jaune agité, solo de vièle cheval)	10. *Builgan šaryn javdal* (Le chameau jaune, solo de vièle cheval)
11. *Dunžingarav magtaal* (Chant de louanges aux monts Dunžingarav) H	11. *Mandah nar* (Le levé du soleil, chant populaire) H	11. *Baraigaad bajdaa Bajan hajrhan* (La montagne Bajan vue de loin, sifflement *isgeree*)	11. *Janžinlhamyn magtaal* (Chant de louanges à Janžinlham) H
	12. *Tümen agt - Acag* (Mille chevaux - Frais)	12. *Höhöö Namžil* (légende de Namžil le Coucou) H	12. *Žangar* (extrait de l'épopée du héro Žangar) H

13. *Manduul* (Chant de louanges au roi Manduul) H	13. *Hosmolžin höömij* (*Höömij* combiné) H	13. *Höhöö Namžil* (Légende de Namžil le Coucou) H
14. *Čingis Haan* (Chant de louanges à Gengis Khan) H	14. *Tavan hasag* (Légende des cinq kazakhs) H	14. *Eh Orny magtaal* (Chant de louanges à la Terre-Mère) H
	15. *Žargalant altajn magtaal* (Louanges au Žargalant Altaï) H	

Tableau 3. Comparaison de quatre programmes de concert.

Chaque programme commence ou presque (à l'exception de Dörvön Berkh) par une louange à l'Altaï. Cela n'est pas fruit d'un hasard et ce pour plusieurs raisons. L'ancienne tradition de jouer *Altajn magtaal* en prélude à l'épopée dans l'ouest de la Mongolie conserve ici une place symbolique et anecdotique. Les musiciens mongols aiment placer cette pièce en ouverture car comme le veut l'ancienne coutume, elle permet d'obtenir la faveur des esprits maîtres des lieux. Dans ce contexte, c'est faire en sorte que le concert se déroule bien. C'est aussi en quelque sorte une invitation à un voyage dans les musiques mongoles, comme si la suite du programme était en soit semblable à une épopée pour le public. Mais nous savons qu'*Altajn magtaal* a été la première pièce à présenter le chant diphonique sur scène en Mongolie. C'est donc naturellement que les *höömijčid* lui rendent hommage et perpétuent là l'un des hymnes les plus forts de leur tradition. Le chant de louange *magtaal* fait partie des formes privilégiées. Grâce à son caractère rythmique, dynamique et joyeux, les musiciens en placent tout au long de leur programme pour contraster avec des pièces d'allure plus mélancolique, plus lentes. Les 4 programmes se terminent d'ailleurs par un chant de louange, qui peut différer selon les choix des ensembles. Mais cela permet de clôturer le concert sur une note énergique.

Une pièce soliste de vièle cheval est souvent placée en deuxième position, avant de dévoiler le répertoire de démonstration cher aux chanteurs de *höömij*, qui apparaît ici à l'unanimité à la troisième place. La marque laissée par Ganbold est présente. Amartüvšin d'Egschiglen, qui n'est autre que le neveu de Ganbold, interprète *Tavan höömijnij töröl* (Cinq types de *höömij*), une variante de la pièce d'origine adaptée à la virtuosité de l'interprète.

Cogtgerel suit aussi les traces de son aîné et reprend au plus près le *Dörvön höömijnij töröl* (Quatre types de *höömij*) du maître. Ganzorig quant à lui se démarque de la pièce d'origine. Ses compositions *Honin žoroo – höömij* et *Höömijn magtaal* (chant de louanges au chant diphonique), jouées respectivement avec Altaï-Khangaï et Dörvön Berkh, reposent essentiellement sur l'idée de déployer ses capacités techniques diphoniques en alternant avec une série de couplets chantés en voix de gorge. Au sein du concert, les *höömijčid* reviendront souvent sur la présentation d'une pièce de démonstration de chant diphonique. Amartüvšin interprète sa propre composition, *Čandman' nutag* (Le pays natal de Čandman') dans laquelle, entre les louanges destinées à son village natal, il montre de nombreuses techniques de *höömij*, comme le fait Ganzorig. Cerendavaa exécute *a cappella* la mélodie du chant court *Buural mor'* (Le cheval rouan) dans un thème et variations avec le chant diphonique de lèvres (*uruulyn höömij*). Au cœur de leur programme, les chanteurs de Dörvön Berkh lancent une démonstration de leurs techniques de *höömij* avec le numéro *Höömejn törölüüd* (Types de chants diphoniques). Un par un, ils diphonent d'abord diverses mélodies dans les techniques de leur choix, puis toujours chacun leur tour une même mélodie dans le style *isgeree höömij* (chant diphonique sifflé).

Ensuite les positionnements des pièces en commun changent. Il y a nettement moins de systématique. Mais on retrouve souvent au programme les fameux *Höhöö Namžil* (légende de Namžil le Coucou), *Tavan hasag* (légende des cinq Kazakhs), *Dunžingarav magtaal* (chant de louanges aux monts *Dunžingarav*). On remarque une alternance fréquente de pièces solistes de vièle cheval, de chants de louanges ou d'arrangements de chants populaires. Les chants longs ont une place minime. Ils ne semblent être défendus que par Cerendavaa dans les concerts donnés avec son fils et Dörvön Berkh, avec les pièces *Üžesgelent altaj* (L'Altaï magnifique), *Hargaj döngö*, qu'il chante accompagné de la vièle cheval ou *Toroj bandi*, qu'il diphone avec la technique du *hosmolžin höömij* (chant diphonique combiné). Cette initiative vient curieusement du seul musicien de ces ensembles à avoir conservé le mode de vie nomade et son activité de pasteur.

Le chant diphonique est désormais partout lorsque l'on a affaire à des chanteurs de *höömij* professionnels. Pourtant, l'ensemble Egschiglen est constitué aussi d'habiles instrumentistes et chanteurs, mais sur 11 titres, 8 utilisent ponctuellement du *höömij*. On en vient à se demander si les pièces instrumentales des autres programmes ne sont pas là pour reposer la voix des *höömijčid*, tout simplement.

Par manque de notoriété et d'une grande diffusion entre les années 1950 et 1970, le *höömij* n'était employé qu'occasionnellement pour un ou deux morceaux dans un concert. Le *höömijč* à l'époque ne pouvait pas tout faire sur scène et l'on ne lui demandait que de montrer sa technique vocale. Progressivement, il est devenu une curiosité, jusqu'à devenir le centre d'intérêt des concerts dans les années 2000. Mais les concerts exclusivement consacrés au chant diphonique semblent être la conséquence d'une demande croissante du public étranger. Les quatre programmes présentés ici sont ceux auxquels j'ai pu assister en France, dans des salles aussi importantes que le Théâtre Claude Lévi-Strauss du musée du quai Branly, l'Amphi-Opéra de l'Opéra de Lyon ou encore le festival Le Rêve de l'Aborigène à Airvault. Les mêmes musiciens en Mongolie ne montreraient pas les choses de la même manière ou alors, devant un public beaucoup plus restreint. C'est à travers le cas de la création de Dörvön Berkh et d'une expérience partagée avec Cogtgerel que je voudrais discuter de la question des publics et des différences culturelles qui se confrontent au chant diphonique lorsqu'il est sur scène.

4.2.3 Qui s'intéressera à *Dörvön Berkh* ?

L'ensemble Dörvön Berkh par exemple a été réuni pour la première fois à Ulaanbaatar en avril 2007. Le projet, à mon initiative, de réunir quatre personnalités du chant diphonique mongol sur scène, a été accueilli de différentes manières par les institutions culturelles susceptibles de programmer ce spectacle. Lorsque je rencontre A. Ceden-Iš, à l'époque directeur du Théâtre national dramatique de la capitale, celui-ci me propose de programmer Dörvön Berkh accompagné d'un orchestre de soixante musiciens avec une mise en scène haute en couleurs. Selon lui, sans cela l'audience sera faible. Personne ne s'intéressera à ces maîtres dans un simple concert cherchant à présenter un répertoire « traditionnel ». Je rencontre aussi des financeurs potentiels, comme la compagnie Nomin, qui détient le grand magasin d'état *Ih Delgüür* en centre ville. Leur ambition n'est pas de faire du mécénat avec ces chanteurs de renom, mais du business, en jouant sur leur image, la couleur musicale nationale et l'attrait du tourisme pour le chant diphonique. La commission chargée d'étudier la demande propose de programmer les musiciens dans un mini-théâtre situé au dernier étage du magasin (un véritable immeuble). Ainsi ils pourraient jouer pendant toute une semaine à différentes heures de la journée pour que les clients viennent se détendre au cours de leurs achats. Bien que le contexte et le décor soient différents, nous ne sommes pas loin d'une conception des animations de foire. C'est avec un musée national, la Galerie nationale d'art

moderne (*Mongolyn uran zurgijn galerej*) que l'organisation du concert se concrétise. Leur ambition est de respecter notre proposition et notre position artistique. Ils sont sensibles à notre demande. Deux concerts sont donnés les 7 et 8 avril 2007, annoncés avec une communication nationale, grâce aux journaux, télévisions et radios. Le public ne dépasse pas la centaine de personnes par soir. Ce sont des gens de la culture qui sont là, des familles des musiciens, des étrangers, chercheurs et quelques amis qui ont suivit l'aventure. Tout le monde est ravi de l'événement. Mais y aurait-il pu y avoir plus de monde après tous ces efforts ? A. Ceden-Iš avait raison. Le grand public mongol ne s'intéresse pas à un concert qui n'éblouit pas les yeux, qui ne donne pas dans le « spectaculaire ».

4.2.4 Le *höömij* de scène selon le goût mongol

Pourtant quelques concerts de chant diphonique sont organisés à Hovd ou Ulaanbaatar, soit dans le cadre d'une compétition nationale ou internationale, soit pour mettre en avant une nouvelle création. Les canons esthétiques sont bien différents. Parmi quelques rares pièces *a cappella* ou accompagnées d'un seul instrument comme on pouvait l'entendre dans les années 1960 et 1970, la plupart des *höömijčid* privilégie l'accompagnement de toute autre manière. Le style ethno-rock par exemple pourra faire l'objet d'un concert entier avec l'ensemble Khusugtun ou encore Altan Urag. Le public s'y déplace en nombre. L'accompagnement orchestral ou, plus modeste, avec un enregistrement synthétique en *play-back* satisfait aussi la foule. Dans ce cas ce sont rarement des mélodies mongoles qui sont présentées, mais la reprise d'airs étrangers mondialement connus. Si nos oreilles occidentales considèrent cela comme *kitsch*, ce n'est pas le cas pour celles des Mongols. Inversement ceux-là comprennent difficilement pourquoi la plupart des Occidentaux n'aiment pas l'utilisation du chant diphonique présenté de cette manière dans un concert. À l'occasion de sa première venue à l'étranger et en France en 2006, Cogtgerel et moi avons été confrontés à ce débat dès le premier concert. Lors d'une répétition, je lui demandais quel était son programme. Il avait intégré plusieurs de ces pièces en *play-back* au sein d'un répertoire plus « traditionnel » de chants de louanges, mélodies de chants courts et démonstrations de techniques de *höömij*. Sa volonté de refléter l'ensemble de la pratique du chant diphonique mongol était clairement exprimée. Ces *play-back* sont justement ce que les festivals de musique dites « du monde » produits à l'étranger ne veulent pas montrer de ce que nous considérons comme un goût *kitsch*. Cogtgerel était déçu, et il n'a pas compris de suite cette différence culturelle. Il a fallu l'expérimenter pour la connaître. J'avais pensé le premier concert privé et intime, pour que

Cogtgerel et son père Cerendavaa s'adaptent à l'environnement français. Il était organisé dans le studio de danse de la Compagnie Prana à Rennes, réunissant une cinquantaine de personnes. Le programme des pièces traditionnelles défile et touche à sa fin. Le public est ébahi par la virtuosité de Cogtgerel et en demande encore. Sans annoncer son bis, Cogtgerel entonne avec sa vièle cheval la mélodie italienne d'*O sole mio*. Il est fier de son numéro et ne fait que répéter une habitude lancée par Sunduj, qui reprenait les airs d'opéras en chant diphonique pour montrer sa technicité et sa virtuosité[236]. Être capable de diphoner les mélodies des autres, c'est faire preuve d'ouverture pour un *höömijč*. C'est aussi se démarquer de la tradition, en prouvant qu'avec le *höömij* on peut presque tout faire. Face à Cogtgerel, le public a gardé les yeux grands ouverts, la bouche bée, mais pour une autre raison cette fois-ci. Les gens ont entendu des mélodies pentatoniques mongoles, des rythmes cavaliers, des timbres et des chants évoquant le monde du nomadisme pendant plus d'une heure. Et soudain s'offre à leurs oreilles une mélodie typiquement occidentale dont on avait complètement oublié l'existence le temps d'un concert dépaysant. C'est un choc des cultures qui se joue sous nos yeux et Cogtgerel l'entend bien lorsqu'il termine son morceau. Les applaudissements sont moins forts, moins enthousiastes, moins engageants. Et le concert s'arrête là. Le public et Cogtgerel repartent, chacun avec un avis mitigé. Plus tard Cogtgerel revient vers moi et me dit qu'il a compris cette différence et qu'il fera attention aux différents publics à l'avenir. C'est ce qu'il fait depuis 2006. Avec plus de 50 concerts organisés avec lui et son père, j'ai remarqué qu'il n'a plus jamais montré ce côté de son répertoire, quelque soit les planches, au Théâtre de la Ville comme dans les petites églises de campagne. Mais en Mongolie la donne change. À plusieurs occasions, j'ai pu observer que Cogtgerel n'avait pas caché cette image propre au goût mongol et qu'il l'assumait pleinement une fois dans son pays. Lors d'une compétition internationale de chant diphonique à Ulaanbaatar en 2009, Cogtgerel apparaît sur scène en costume noir et nœud papillon. Il diphone sur l'air de *Time to say goodbye* avec un *play-back* et on l'acclame.

🎧 Exemple audio 19. *Time to say goodbye* par C. Cogtgerel, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°TP-883-2, *Höömejn koncert*, enregistré en public, Ulaanbaatar, mai 2009 ; durée 3'01.

[236] Nous verrons plus loin que ce critère est important dans l'apprentisage académique du chant diphonique.

En janvier 2013 Cogtgerel crée un nouveau spectacle, qui n'est autre que la réalisation scénique pour son diplôme de Master en art. Sur la scène de l'Opéra d'Ulaanbaatar, il diphone avec le *höömijč* Naranbadrah. Entourés d'un orchestre, de *play-back* et d'un véritable *show* son et lumière, les deux chanteurs sont sur les deux côtés du plateau, tenant le micro comme un chanteur de pop ou de variété avec, derrière eux, des écrans géants. Cogtgerel m'a dit avoir dépensé en tout quelques milliers de dollars pour cet événement. Selon lui, sans ces moyens, le jeu n'en valait pas la chandelle. Le public est celui de l'élite, mongole d'abord, principalement de la politique et de la culture et le milieu des expatriés.

Malgré son jeune âge, 23 ans en 2013, Cogtgerel fait preuve d'une grande maturité. Ayant compris les différentes sensibilités, les tendances, les goûts des Mongols et des étrangers, selon le type de scène sur laquelle il se trouve, il parvient habillement à se distinguer. Le répertoire qu'il choisit permet de le comprendre certes, mais visuellement c'est aussi avec le costume qu'il fait toute la différence. L'habit et le chapeau mongol ont une longue tradition de la représentation et de l'identification (Bianquis et Dulam 2013[237]). Dans les théâtres d'Ulaanbaatar, les metteurs en scène l'ont toujours exploité, des représentations à la soviétique pour exalter les minorités ethniques jusqu'à nos jours avec les idées les plus contemporaines. Ainsi les musiciens n'ont que l'embarra du choix lorsqu'il s'agit de présenter un nouveau spectacle. La nouvelle tournée d'un spectacle déjà existant sera aussi prétexte à la commande d'une nouvelle *deel* de soirée. Sur sept invitations faites à Cerendavaa en France, je l'ai vu déjà porter cinq *deel* différents. Il dépensait pour cela des sommes astronomiques, fasciné sans doute par l'idée d'un voyage en Europe. Cogtgerel quant à lui opte pour trois types de tenues de scène selon des contextes clairs, comme l'illustrent ses photographies :

[237] Conférence « Patrimoine et territoire : le chapeau mongol », donnée le 13 mai 2013 au colloque *Espace et patrimoines mongols*, Otasie, ENS, Paris.

Illustration 40. Les tenues de scène de Cogtgerel.

-1 (image de gauche). C. Cogtgerel au Centre de documentation de la Maison des cultures du Monde à Vitré, 2/06/12, Š. Nomindar'.

-2 (image au centre). Naranbadrah et Cogtgerel. Photo de promotion de concert. Collection personnelle de C. Cogtgerel, octobre 2012, Boldoo.

-3 (image de droite). C. Cogtgerel pendant le concert du 11/11/12 au Palais de la culture d'Ulaanbaatar. Collection personnelle de C. Cogtgerel. S. Šar.

Le costume traditionnel « sobre » montre une musique mongole adaptée aux canons esthétiques occidentaux, mais aussi à l'image rurale du pays que nous pouvons nous en faire. Le costume « flashy » est celui de l'esthétique mongole, flamboyante du spectacle contemporain. L'utilisation du « costar » se démarque et laisse entrevoir deux ambitions : la volonté de placer le chant diphonique comme une discipline classique mongole et l'envie de se montrer comme un Pavarotti. Sunduj avait donné le ton en intégrant le vibrato à la technique du chant diphonique. Ses successeurs continuent dans cette voie en s'identifiant désormais directement au comportement et à l'apparence de « vrais chanteurs », notamment lyrique. Un bon chanteur classique est souvent apprécié pour sa capacité à aller aux extrêmes de sa tessiture, que ce soit dans les graves comme dans les aigus, ce dernier registre étant le plus spectaculaire pour les voix élevées. Je montrerai dans le chapitre 7, consacré à l'enseignement du chant diphonique, que de la même manière, dépasser la tessiture de Sunduj est un but à atteindre dans tout apprentissage, en milieu rural comme à l'université.

En observant le mouvement de spectacularisation, j'ai parcouru les apports successifs des scènes des périodes soviétique et postsoviétique dans la pratique et la représentation du chant diphonique mongol. Une idée relativement précise du phénomène d'acculturation est apparue à travers la soviétisation, la nationalisation, et l'occidentalisation de la musique mongole et du *höömij*. Mais ces apports extérieurs, qui ont construit progressivement la tradition dans sa forme actuelle, sont le reflet de moins d'un siècle d'histoire. Ce que je remarque dans la fixation du jeu, du répertoire du chant diphonique avec la scène se retrouve-t-il à l'échelle de la production enregistrée ? Une observation parallèle complémentaire au concert avec l'enregistrement pourrait permettre de préciser certains points de fixation ou de développement et mettre en avant d'autres innovations apportées dans la pratique du *höömij*. J'ai souligné que certaines pièces étaient devenues des références dans les programmes de concerts. Certaines habitudes ont été acquises dans le « diphoner sur scène » à la suite de Sunduj. Mais comment, au-delà et en complément de l'enregistrement de terrain, connaître davantage le répertoire et les techniques du chant diphonique ? Les enregistrements d'archive et la production discographique commercialisée s'avèrent êtres un terrain de jeu parallèle pour les musiciens, qui fixent les traces de leur pratique dans le temps, les laissant pour l'histoire.

Chapitre 6

L’avènement du disque

et la fixation de la pratique

Si la « fixation » de la pratique a commencé avec la scène et plus tard la classe académique, nous le verrons, l’enregistrement a tenu une place importante dans le processus de changement du chant diphonique. En effet, des premiers enregistrements de *höömij* mongol réalisés à la fin des années 1950 jusqu’à 2012, une évolution constante de la technique vocale et du répertoire apparaît, marquée par les apports successifs de certains chanteurs. Certaines de ces contributions sont devenues des modèles de référence, reprises et entretenues par des générations grâce à la mémoire, la transmission orale, mais aussi le support enregistré. Dans la perspective d’établir un regard historique sur l’évolution du chant diphonique en Mongolie, l’enregistrement est un excellent document lorsqu’il peut être abordé au sein d’un large corpus, collecté au préalable. Il semble impossible à ce jour de savoir comment les *höömijčid* diphonaient avant le début du XXe siècle et avant les premiers enregistrements. Allant des archives sonores aux derniers disques sortis, cet ensemble de sources peut permettre d’étudier l’évolution d’une tradition musicale dans la période contemporaine. En complément du témoignage oral collecté sur le terrain, l’enregistrement apporte un ensemble d’informations permettant d’envisager l’étude des techniques de chant diphonique, du répertoire, des modes musicales, des références survenues dans l’évolution de la tradition.

Quelques usages de l’enregistrement

L’étude de l’évolution d’une pratique musicale à partir de l’enregistrement n’est pas nouvelle. Selon les objectifs de la recherche, de nombreuses directions peuvent être prises. Pour illustrer les tendances et montrer dans quelle perspective je m’inscris, je me fonderai sur quelques exemples, sans prétendre à l’exhaustivité.

Au début des années 1960, Gronow montre que si les enregistrements ont une influence sur la musique populaire et traditionnelle, les chercheurs à cette époque n'ont pas encore prêté attention à l'étude de tous les types d'enregistrements (commerciaux et autres) et de leur rôle dans la formation, l'évolution et la diffusion des styles musicaux (1963, p. 225). Entre les années 1970 et 1980, quelques ethnomusicologues comme Racy, Gronow, Wallis et Malm s'intéressent à l'histoire de l'industrie du disque et de son influence sur les musiques traditionnelles. Jusqu'ici, l'intérêt ne porte pas sur l'enregistrement en tant que tel, mais il tend vers une historicisation de son usage dans des sociétés. En 1982, à partir d'une discographie des musiques d'Amérique tropicale, Jean-Michel Beaudet réalise un inventaire et une analyse des enregistrements édités, lui permettant d'obtenir un aperçu des principales caractéristiques de ces musiques.

C'est à partir des années 1990 que des travaux plus poussés apparaissent. Etienne Bours, journaliste spécialisé dans les « musiques du monde » réalise une analyse discographique à partir des enregistrements commercialisés des peuples de l'Arctique. Pour lui, une discographie n'est que le reflet d'une musique et de ceux qui la pratiquent (1991, p. 6). S'il montre ainsi la diversité musicale et les contextes qui y sont associés, il est important pour l'ethnomusicologue, néanmoins, de compléter ce type de travail avec les données remarquées et relevées sur le terrain. À cet égard, pour la recherche ethnomusicologique, Caroline Bithell propose une méthode complémentaire utilisant les enregistrements de terrain et les enregistrements commerciaux (1996). En présentant l'impact du revivalisme de la musique et de la culture corse des vingt dernières années, elle montre qu'une activité intense d'enregistrement est apparue. Bithell observe les enregistrements de musique traditionnelle vocale (la polyphonie notamment) et les implications politiques et artistiques véhiculées à travers l'interprétation des chants. À partir de ce cas d'étude, elle tente de montrer comment le processus d'évolution de la musique peut opérer.

Dans l'introduction de leur ouvrage *Musiques du monde arabe et musulman. Bibliographie et discographie*, Christian Poché et Jean Lambert affirment que le support discographique ne doit plus être écarté d'une étude d'ensemble de la musique (2000, p. 17). Dans cette perspective, s'est tenu récemment le colloque « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission », organisé à l'université Antonine en juin 2010. L'énoncé de la problématique générale, formulé par François Picard, était le suivant :

> « Il s'agit de voir les usages des enregistrements, tout particulièrement ceux publiés, à la fois pour la musicologie (étude des musiques), pour la transmission des musiques (car les musiques non écrites ne sont plus depuis un siècle des musiques de l'éternel présent ethnologique), et pour l'ethnomusicologie (avec l'étude de l'usage des enregistrements). » (cité par Abou Mrad 2010, p. 9)

Plusieurs études de cas répondent à cette réflexion que je développerai plus loin. Je me fonderai ponctuellement sur les articles de Jean During (2011), Séverine Gabry et Frédéric Lagrange (2010). Sylvie Le Bomin rappelle qu'aujourd'hui en ethnomusicologie, l'enregistrement peut être considéré comme un objet esthétique, une source historique, un outil d'analyse et faire l'objet d'une analyse[238]. On peut par exemple obtenir une idée de l'évolution du répertoire en comparant les archives sonores et la pratique actuelle d'une musique. S. Le Bomin rappelle que le travail de l'ethnomusicologue est de théoriser des savoirs implicites, de matérialiser ce qui est non verbalisé. Dans ce cadre, l'enregistrement s'avère être un outil essentiel (2013[239]).

Pierre Bois, ethnomusicologue et producteur de disque du label Inédit, montre que mettre la musique sur un disque revient à transformer « un objet vivant en produit inerte ». Sur le rôle que peut avoir le disque dans une dimension historique, P. Bois ajoute qu' « Au-delà du rôle documentaire, le disque peut être considéré comme la représentation de l'état d'une musique au moment où elle est recueillie. En la faisant basculer brutalement du présent au passé, il s'inscrit immédiatement dans un temps historique et s'affirme en quelque sorte comme un objet muséographique. » Ainsi, dans un sens, on peut envisager le disque dans une dimension patrimoniale comme « objet fabriqué » au même titre que des masques ou autre objet exposé dans une vitrine de musée ; mais dans un autre sens « la captation du processus de fabrication ou de création situe le disque dans une dimension artistique ou sensible. » La musique traditionnelle se trouve être prise dans une évolution permanente et la question de la fixation pose problème. Pour P. Bois, le disque se trouve donc au cœur de plusieurs oppositions parallèles : « objet fabriqué vs processus de fabrication, dimension patrimoniale vs dimension sensible, temps historique vs temps musical » (2001, p. 69).

Hervé Lacombe explique que l'enregistrement a amené des « ruptures sans précédent avec l'ancienne réalité musicale » :

---

[238] Pierre Bois évoque aussi le fait que le développement de l'ethnomusicologie est indisociable de celui de l'enregistrement et que celui-ci est un moyen d'analyser les musiques enregistrées (2009, p. 2).

[239] Communication « L'enregistrement comme élément fondateur et outil de l'ethnomusicologie », donnée au colloque *Musique et enregistrement*, université Rennes 2, 14 mars 2013.

> « L'exécution et l'écoute sonore d'une musique (que l'on peut distinguer de l'écoute silencieuse, réalisée par exemple en lisant une partition) ont toujours lié l'ici et le maintenant. Exécutants et public éventuel vivaient cette expérience dans un même lieu et dans un même temps. Une fois achevée (déchiffrage d'une pièce à quatre mains, concert de musique de chambre, représentation d'opéra, etc.), cette expérience se trouvait définitivement perdue, si ce n'est sous la forme de témoignages écrits qu'elle pouvait susciter, notamment dans la presse, et dans le souvenir des personnes présentes. […] Grâce au développement de l'enregistrement, il devint possible d'entendre des artistes du monde entier. La radio en directe a amplifié cette conquête sur l'espace. Mais transmettre en tout lieu un même instant de musique reste une expérience éphémère. L'enregistrement seul apporte une mise à distance avec le *maintenant*. Aujourd'hui, en 2013, il nous est possible d'écouter une musique exécutée il y a un siècle, toute musique enregistrée depuis un siècle. » (2013, p. 5-6)[240]

Cette expérience d'écoute de la musique est aussi valable pour la transmission, j'y reviendrai, car avec l'enregistrement, l'information peut se passer en partie de la présence effective d'un homme, laissant l'auditeur seul face à la machine. Cela a un impact considérable sur la diffusion et la transmission des musiques du monde entier et des informations culturelles ou exotiques qu'elles peuvent véhiculer aux oreilles étrangères.

Les études concernant la musique mongole et touchant ces questionnements sont encore peu nombreuses. Comme je l'ai mentionné dans l'état de la recherche en introduction générale, de nombreux travaux d'analyse acoustique et spectrale ont été effectués à partir d'enregistrements de chant diphonique. À ma connaissance, en dehors de cette profusion concentrée dans un domaine précis, les enregistrements de *höömij* n'ont pas été abordés dans une perspective historique. Avec l'exemple du chant diphonique mongol et de sa discographie, nous allons pourvoir mettre en évidence que, par l'enregistrement, se relève l'historicité d'une pratique et donc aussi un devenir, des transformations à l'intérieure de la tradition qui a longtemps été considérée, à tort, comme « immuable ». Selon les termes d'Hervé Lacombe, l'enregistrement renvoie le chant diphonique à l'histoire et l'historicise (2013, communication personnelle). Nous allons donc voir comment l'enregistrement va conduire à modifier le rapport des chanteurs mongols avec l'histoire de leur tradition de chant diphonique. Dans ce dessein, j'ai constitué un corpus discographique allant des archives sonores de Mongolie aux dernières autoproductions sorties à Ulaanbaatar. L'examen de ces sources va me permettre de les constituer en témoignage. Elles révèleront l'évolution du *höömij* sur une période identique à celle du phénomène de spectacularisation rapporté au chapitre précédent, soit des années 1950 au début des années 2010. En analysant le répertoire du chant diphonique mongol à travers sa production enregistrée, il devient possible d'aborder

[240] Communication donnée au colloque international « Musique et enregistrement », université Rennes 2, 14-16 mars.

la question de la standardisation et le rapport que les *höömijčid* entretiennent avec l'enregistrement.

1. Une discographie du chant diphonique mongol

1.1 Préambule historique

Les travaux de Pekka Gronow ont contribué à l'histoire de l'industrie de l'enregistrement en Orient. Au moment de la première guerre mondiale, les compagnies de disques avaient déjà couvert une grande partie des pays asiatiques (1981, p. 252). Vers 1910, la firme Pathé enregistre les minorités de l'Empire russe, comme les Arméniens, Géorgiens, Kalmouks, Tatars etc. (*ibid*., p. 264). Au début du XXe siècle, la plupart des compagnies de disques ont réalisé qu'il était important d'enregistrer la musique traditionnelle afin d'étendre leur *business* naissant (*ibid*., p. 273). Gronow nous apprends que la première compagnie de disque russe est fondée en 1902 par Gramophone à Riga. Dès 1915, 15 compagnies sont recensées en Russie. Elles ont produit un total de 20 millions d'enregistrements en 1912 et la branche russe de Gramophone dit avoir réalisé 20000 enregistrements concernant les 40 langues de l'Empire russe (Riess 1966, p. 80, cité par Gronow 1975, p. 92).

Après la révolution soviétique, l'industrie du disque est socialisée le 20 août 1919. Entre les années 1920 et 1930, les enregistrements sont produits par l'usine *Pamyati 1905 g.* à Moscou. Entre les années 1940 et 1950 l'industrie du disque est sous la supervision du Comité d'Information de la Radio et la compagnie Melodija. En 1961 l'industrie du disque soviet a déjà réalisé environ 35 000 enregistrements. C'est Melodija qui prend le monopole sur l'ensemble de l'URSS. La production s'étend à 94,5 millions d'enregistrements en 1960 jusqu'à 170,5 millions en 1970. Les enregistrements fabriqués sont alors des disques 33 tours. Chaque année Melodija sort 1200 nouveautés (Gronow 1975, p. 92). Entre 30 à 40 % du catalogue sont consacrés aux musiques folkloriques (*narodnaja muzyka*) (*ibid*., p. 93). Gronow rapporte les statistiques soviétiques officielles de la production discographique de l'année 1959. Parmi ces enregistrements, qui concernent aussi bien la musique traditionnelle que celle des compositeurs soviétiques, on rencontre notamment : seize 33 tours et cent quinze 78 tours de musique bachkire, trois 33 tours et soixante-neuf 78 tours de musique bouriate, trente-neuf 33 tours de musique kalmouke du Daghestan, trois 33 tours et vingt-huit 78 tours des Kalmouks d'ASSR, dix-sept 78 tours de musique touva et enfin sept 78 tours Khakasses. (1975, p. 96-97). La plupart de ces enregistrements sont vendus dans les aires

respectives où ils ont été produits (*ibid*., p. 98). Par conséquent, la diffusion de ces musiques reste relativement limitée, bien que la radio participe en parallèle à un développement plus large. P. Gronow ajoute que les enregistrements des minorités sont rarement dupliqués, à moins d'une commande de 50 ou 1000 exemplaires. De fait les disques de ces régions reculées restent durs à trouver, même sur place, dans les aires de production. L'ethnomusicologue reconnaît que même pour les chercheurs, dans les années 1970, ces productions de Melodija étaient difficiles d'accès, comme celles de musique touva des années 1950 (*ibid*., p. 98-99).

En 1981, il précisait que l'histoire de la production discographique de nombreux pays d'Asie restait à faire et à documenter et que des recherches approfondies permettraient sans doute de comprendre comment la technologie occidentale à été adaptée aux cultures orientales et comment elle les a transformées (Gronow 1981, p. 272). Si la firme Melodija a existé en Mongolie et que ce pays, en tant que satellite de l'Union soviétique, a contribué à ce grand mouvement d'enregistrement des musiques dites « folkloriques », l'histoire de la production discographique qui a suivi jusqu'à nos jours reste encore à faire. Puisque l'histoire de l'enregistrement en Mongolie est un terrain vierge, je propose une infime contribution, à partir de l'exemple des productions concernant le chant diphonique. Malgré ce choix restreint, nous allons voir que ce corpus est déjà considérable. Les analyses et les résultats présentés, complétés par une démarche analogue étendues aux autres formes musicales mongoles, pourraient permettre à l'avenir d'accéder à une discographique généralisée de référence sur la musique mongole.

1.2 Constitution de la discographie

Puisque « l'industrie culturelle » est devenue un élément important dans le développement du *höömij*, l'analyse de la discographie du chant diphonique mongol, des premiers enregistrements à nos jours, pourrait s'avérer pertinente et représentative d'un état de la tradition du chant diphonique mongol. Cette discographie est un élément important dans l'étude contemporaine du chant diphonique. Relativement nouvelle dans la recherche, la discographie peut être une archive pour l'histoire. On peut y observer l'identité des praticiens, mais aussi les appropriations dans les techniques diphoniques, le répertoire, les modes lancées par un disque ou un autre, en somme l'ensemble de l'évolution d'une tradition musicale. Mais la publication des disques doit être aussi considérée en comparaison avec ce qui est entendu

sur le terrain. Je ne dis pas « ce que l'on enregistre » car, selon les relations que l'on a, les musiciens ne donnent à l'ethnomusicologue que ce qu'ils veulent. Par conséquent, ce qui est enregistré n'est pas toujours représentatif de l'ensemble de leur connaissance du répertoire. Ce n'est qu'avec certains musiciens, avec qui les relations se sont élargies à l'amitié, que l'on peut prétendre, tout en travaillant en binôme, à enregistrer l'intégralité d'un répertoire. Ainsi, en comparaison avec mes observations de terrain, nous verrons si les enregistrements publiés sont représentatifs d'un état de la tradition qui englobe à la fois les pratiques rurales et urbaines ou si cela ne concerne que le milieu professionnel.

1.2.1 Critères de sélection des enregistrements

Mon corpus discographique est limité au domaine mongol et ne concerne pas les productions des chanteurs de *höömij* Touvas, Altaïens et Khakasses. Sont présentés l'ensemble des enregistrements d'archive et des éditions intégrant des *höömijčid* mongols, dans la plupart des tendances musicales auxquelles la tradition a recours : de la musique « traditionnelle » rurale, d'influence soviétique, jusqu'au courant ethno-rock. Les musiques comme la variété ou le hip-hop qui intègrent le chant diphonique à des fins ornementales, suggestives, parfois sous forme de *sample*, ne sont pas prises en compte.

1.3 Description du corpus enregistré

1.3.1 Collecte des enregistrements

Entre 2003 et 2012, j'ai constitué une discographie me permettant d'avoir une vue suffisamment large sur l'évolution de la pratique des générations de chanteurs se côtoyant présentement.

J'ai consulté les principales archives sonores de la musique traditionnelle mongole, conservées dans deux institutions :

1. À l'Institut de langue et de littérature de l'Académie des Sciences de Mongolie (*Mongol ulsyn šinžleh uhaany akademi, Hel zohiolyn hüreelen*) : la collection du folklore mongol et des dialectes locaux (*Mongol aman zohiol, nutgijn ajalguuny hömrög*).
2. À la Radio nationale de Mongolie (*Mongolyn Ündesnij Olon Nijtijn Radio*) : le fonds en or (*Altan fond*) et le fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

Parallèlement, j'ai collecté les enregistrements disponibles sur le marché européen, puis dans les collections personnelles des musiciens mongols. À chaque séjour en Mongolie, je flâne chez les disquaires et partout où la musique se vend. En l'état actuel, mon corpus est constitué de :

- 48 bandes magnétiques, provenant à la Radio nationale de Mongolie,
- 2 bandes magnétiques venant de l'Institut de langue et de littérature,
- enregistrements commerciaux représentant 6 disques vinyles, 4 cassettes et pas moins de 172 disques compacts (CD).

L'ensemble de ces références est regroupé sous la forme d'une discographie, classée par date et nom de chanteur. Le lecteur pourra s'y référer à tout moment au cours de ce chapitre. Ce corpus couvre une production allant de l'année 1957 à 2012, soit 55 années d'enregistrements produits. Malgré ce volume de données important, ma collecte n'est pas exhaustive. Il manque quelques productions sorties en Chine, au Japon et en Corée, ainsi que les disques réalisés en Mongolie entre 2012 et 2013. N'ayant pas eu l'occasion de m'y rendre depuis l'automne 2011, je n'ai pas intégré ces derniers. Certaines cassettes, dont la circulation avait diminué dès le début des années 2000, et les enregistrements les plus récents produits directement pour Internet, comme les vidéo-clips diffusés sur Youtube, ne sont pas inclus.

L'industrie culturelle est un élément important d'étude dans le développement du *höömij*. Des premiers enregistrements à nos jours, l'analyse du corpus enregistré s'avère pertinente et représentative d'un état du *höömij* en Mongolie. Une observation et une écoute attentives de cet ensemble m'a permis de mettre en avant certains exemples significatifs des changements dans la pratique, contribuant à son évolution et faisant ainsi date dans l'histoire du chant diphonique.

Illustration 41. Aux archives de la Radio nationale de Mongolie. Une bande magnétique en cours de lecture et une pile de boîtes de bandes magnétiques, détails, Ulaanbaatar, septembre 2011, J. Curtet.

2. Des archives sonores à l'autoproduction : état du *höömij* à travers ses enregistrements

Sur le terrain, il n'est pas évident de trouver une information précise quant à la constitution du répertoire de chant diphonique. Si les chanteurs de chant long donnent une réponse numéraire relativement proche de la réalité de leur connaissance musicale, c'est rarement le cas pour les chanteurs de *höömij*. Un postulat répandu leur permet de satisfaire la demande. Davaažav témoigne que, « en général, si une personne a tout appris du *höömij*, elle pourra diphoner n'importe quelle chanson » (*Er n' höömijg büren tögs sursan hün bol jamar č l duug höömijlnö*, 6/08/09). Daržaa son oncle, précise que :

> « Si une personne apprenait à diphoner une chanson, elle pouvait tout diphoner. On peut diphoner si la pensée et la respiration sortent correctement. On diphone les chansons qu'on a appris à chanter. Il est également possible de diphoner sur le chant long. »[241]

Ce que remarquait Xavier Bellenger en 1986, dans le livret du disque *Mongolie. Musique et chants de tradition populaire* (p. 5), est toujours valable aujourd'hui. Grâce à cette réponse, les chanteurs ne quantifient pas précisément le nombre de pièce de leur répertoire. À ce jour, cela n'a jamais été mis en avant. C'est donc à partir de ce corpus que je propose une première tentative.

[241] Témoignage enregistré le 7/08/09. Traduit du mongol : Хөөмийгөөр нэг л дуу оруулаад авсан хүн дуу болгоныг оруулана. Өөрийн бодол амьсгаа 2оо зөв л гаргавал дуу болгон ордог. Сурсан дуу болгон ороно. Ямар сайндаа уртын дуу ордог байсан.

En considérant tous les enregistrements en ma possession, j'ai d'abord établi une liste de façon bibliographique, afin de présenter l'ensemble du corpus à travers une discographie du chant diphonique mongol. Ensuite, j'ai procédé à la réalisation d'un grand tableau regroupant l'ensemble des pièces enregistrées contenant du chant diphonique, catégorisées dans les répertoires à travers lesquels le *höömij* se pratique. Pour présenter ce travail, j'ai choisi de lister dans l'ordre chronologique chaque nouvelle pièce rencontrée à sa première date d'apparition dans ce corpus. Les tableaux qui viennent sont le fruit d'un travail minutieux et inédit. Dans leur ensemble, ils révèlent le répertoire enregistré du chant diphonique mongol en l'état actuel.

2.1 Le répertoire du *höömij* mongol

Le répertoire (*uryn san*) du *höömij* mongol est principalement constitué : 1. de la reprise mélodique d'autres répertoires dont le texte est habituellement chanté, 2. d'ajouts à des couplets d'un chant.

2.1.1 *Bogino duu*

Les premières mélodies enregistrées sont issues du répertoire des chants courts (*bogino duu*). Dans un système d'échelle pentatonique anhémitonique, leur structure est courte comme le nom l'indique. D'allure rythmée, leur exécution peut être lente ou allante. Ces caractéristiques sont idéales pour permettre au chanteur de diphoner une pièce le temps d'un souffle, voire celui de deux respirations. Entre 1957 et 2011, 70 chants courts se distinguent. Si Čimeddorž et Sunduj ont contribué les premiers à enregistrer 11 de ces pièces, Ganbold à lui seul a fait un nouvel apport de 11 pièces. À partir des années 1990, ce sont 37 pièces, soit plus de la moitié du répertoire actuel, qui sont enregistrées par différents chanteurs. Les titres apportés par Čimeddorž et Sunduj restent des références. Mais un apport constant dans ce répertoire dans le temps est notable. Le répertoire des chants courts est immense et varie d'une ethnie à l'autre. Pour le chant diphonique, il est une source d'inspiration et de référence presque intarissable.

Bogino duu - Répertoire des chants courts diphonés			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Goož Nan Aj *Dörvön uul* *Mandah nar*	1957	D. Sunduj G. Čimeddorž	*Sunduj, Čimeddorž-Höömij*
Buural mor'	1957	G. Čimeddorž	*Sunduj, Čimeddorž-Höömij*
Šiden huar (Sijlen huar)	1963	D. Sunduj	*Höömej-Aman huur*
Gunan har	?	G. Čimeddorž	*Höömej-Aman huur*
Gunan har	1965	Šagdar	*Efirees hasagdsan duunuud*
Honin žoroo mor'	?	G. Čimeddorž	*Höömej-Aman huur*
Honin žoroo mor' *Sijlen böör* *Arvan tavny sar*	1979	D. Sunduj	*Musical Voices of Asia : Mongolia*
Ser ser salhi	1983	Has-Očir	*Jazguur urlag-Zavhan*
Serevger hadny zereglee	1983	D. Cerendavaa	*Jazguur urlag-Hovd*
Toorojn cagaan els *Cenherlen haragdah uul*	1983	Mönhsanaa	*Jazguur urlag-Uvs*
Hadat tööm *Dund tööm*	1986	Dašdavaa	*Hövsgöl ajmag*
Junden göögöö *Öörijn nutag* *Namryn hongor salhi*	1987	T. Ganbold	*Sans titre*
Hümüün törölhtön	1996 *1987*	D. Cerendavaa	*Jargalant Altaï*
Garyn arvan huruu *Alag mor'*	(80's)	Žancančoj T. Ganbold	*Ardyn högžim*
Šargyn šargyn žoroo	?	G. Čimeddorž	*Höömej-Aman huur*
Hüder dungujdaa nutag	?	G. Čimeddorž	*Goclol duučid-ardyn duu*
Talyn tavan tolgoj *Erdene uul*	1991	D. Cerendavaa	*Hovd ajmag*
Gandij mod *Hotgojdyn unaga* *Jantaj van göögöö*	1995	T. Ganbold	*Le chant des steppes*
Šigširgijn aj *Göölöö* *Žuuraj geldene*	1999	N. Ganzorig	*Naariits Bïïlye*
Hüüš Damdin *Schiluustain Gorowan* *Schowgor* *Namchai awarga*	1999	M. Cogtgerel M. Njamgerel	*Tuuls*
Avgyn cagaan uul *Aduučin* *Mogoj heer*	1999	S. Zulsar	*Blue Sky*
Gangan borlog	2000	Bat-Bajar D. Ganpürev	*Börte 1 Mongolian ethno-jazz*
Üglee šaazgaj *Hadyn orojgoor*	2001	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Sounds of Mongolia*
Argagüj amrag *Ambling dragons*	2002	D. Alimaa	*My earth and my people with huumii sound*
Danaabal	2002	Ašid	*Wonder Land*

Algirmaa	2002	D. Enhžargal	*Hoirr Öngö. Sounds of a Modern Nomad*
Ülemžijn čanar (comp. Danzanravžaa)	2002	E. Sandagžav	*Khoomey*
Hartaj sarlag *Elstijn ganga l nutag*	2004	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Zazal*
Šar had	2004	L. Bazarvaan' Enhbajar	*Mongolian Throat Singing Song*
Toohuu negen sevger (gos)	2005	Hosoo	*Gesang des Himmels*
Samryn gurvan tolgoj	2006	S. Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*
Jaran zagaan aduu *Meendeg* *Chamaigaa gelgui yahav* *Zezegtei harmai*	2007	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Gereg*
Navčtaj mod	2008	Ja. Cogtbaatar	*Khovd Altai khuumei*
Boodogtoj sevgerüüd *Gerijn čimeg* *Holoo bajna* (=Hadyn orojgoor) *Bokoož gelgüj jaahav* *Üdelt* *Düüren zaan* *Harhan nüd* *Tengerijn salhi*	2009	Ad'jaadorž Bajarsajhan	*Throat Song Collection of All Mongolian Ethnic Groups*
Ser hargajn süüder	2010	N. Sengedorž	*Masters of Mongolian Overtone Singing*
Aranžidmaa *Seržijmaa*	2011	C. Cogtgerel	*Mongolian Throat Singing*
Coohor mor' *Namryn hongor salhi* *Ehijn nutag*	?	T. Ganbold	*Mongolian Khuumii*

Je renvoie le lecteur à la plage 15 du disque en annexe pour écouter l'exemple d'une série de chants courts diphonés par T. Ganbold en 1987 (*Junden göögöö*, *Sijlen böör*, *Namryn hongor salhi*, *Öörijn nutag*).

2.1.2 *Urtyn duu*

En parallèle aux chants courts, les chants longs (*urtyn duu*) figurent parmi les premières mélodies enregistrées en chant diphonique. Leur caractère mélismatique et non mesuré demande au chanteur une gestion du souffle plus importante. Par conséquent, l'exécution se passe généralement en plusieurs souffles. L'une des nombreuses ornementations spécifiques à l'*urtyn duu* pour décorer un mot, une syllabe et marquer un moment sémantique important d'une strophe est le trille. Il peut être restitué en chant diphonique par l'usage d'un vibrato spécifique sur une note harmonique, comme le fait Sunduj, ou par un mouvement rapide de la pointe de la langue contre le palais, comme Cerendavaa le maîtrise avec sa technique de *tagnajn höömij* (chant diphonique palatal). Nous

pouvons observer ici que le nombre de pièces est moindre, s'élevant à 14 au total. L'apport de nouvelles pièces est irrégulier. Les chants longs qui figurent au répertoire du chant diphonique, comme *Dörvön nastaj haliun* (Le cheval isabelle âgé de 4 ans) et *Govijn öndör* (Le Grand du Gobi), sont les plus faciles d'exécution. Leur ambitus mélodique est relativement restreint par rapport à d'autres mélodies qui demandent une grande virtuosité pour réaliser des passages rapides de voix de poitrine en voix de tête ou encore des sauts d'intervalles impressionnants. De telles techniques apparaissent difficiles pour la modulation harmonique et leur connaissance laisse entrevoir déjà la maîtrise du chanteur.

Urtyn duu - Répertoire des chants longs diphonés			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Dörvön nastaj haliun *Govijn öndör*	1957	G. Čimeddorž D. Sunduj	*Sunduj, Čimeddorž-Höömij*
Govijn öndör	?	G. Čimeddorž	*Sans titre (78t. n°109)*
Combon tuurajt hüren	?	G. Čimeddorž	*Höömej-Aman huur*
Combon tuurajt hüren	1965	Šagdar	*Efirees hasagdsan duunuud*
Toroj bandi *Hüren tolgojn süüder*	1969	D. Sunduj	*Sunduj höömij*
Tümen eh	1983	D. Cerendavaa	*Sans titre*
Širee nuur	1986 *1984*	N. Sengedorž	*Mongolie : Musique et chants de l'Altaï*
Sender uul (Sünder uul)	1987	T. Ganbold	*Sans titre*
Önčin cagaan botgo	1991	D. Cerendavaa	*Hovd ajmag*
Erdene zasgijn unaga	1992	Javgaan	*Virtuosos from the Mongol Plateau*
Hoër bor *Ar hövč*	2001	?	*Orčin üe-Höömej*
Övgön šuvuu	2002	D. Cerendavaa	*Chandman' Song*
Huurhun Haliun	2007	Egschiglen	*Gereg*

L'interprétation d'*Önčin cagaan botgo* (Le chamelon orphelin blanc âgé d'un an) par Cerendavaa montre que l'esprit du chant long reste conservé dans l'exécution vocale. Nous pouvons apprécier sa technique de *tagnajn höömij* (*höömij* de palais trillé), avec ses fameux trilles placés sur les notes tenues :

🎧 Exemple audio 20. *Önčin cagaan botgo* (Le chamelon orphelin blanc âgé d'un an) en *tagnajn höömij* (*höömij* de palais trillé) par D. Cerendavaa, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande magnétique n°33132, enregistrée les 25-26/05/1991 ; durée : 3'43.

Habituellement le texte n'entre pas en jeu dans la pratique du chant diphonique, mais dans l'exécution de certaines mélodies de chants longs, Cerendavaa emploie une technique de son invention, le *hosmolžin höömij* (*höömij* combiné). C'est un chant diphonique qui « combine », comme son nom l'indique, la prononciation du texte et l'émission mélodique harmonique. Sa version de *Toroj bandi* (nom d'un personnage), initialement réalisée en chant diphonique sifflé (*isgeree höömij*) par Sunduj en 1969, montre son apport technique à la tradition :

Exemple audio 21. *Toroj bandi* (nom d'un personnage) en *hosmolžin höömij* (*höömij* combiné) par D. Cerendavaa, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, avril 2007, édité par Buda Musique sur le disque *Tserendavaa & Tsogtgerel, Chants diphoniques de l'Altaï mongol* (2008) ; durée : 4'15.

Dans le prolongement de cet apport à la diversité des techniques de *höömij*, que Cerendavaa, ses fils et quelques chanteurs comme S. Zagd-Očir sont les rares personnes à maîtriser, le chant long peut être chanté en voix de gorge pressée (*šahmal hooloj*). *Höörhön Haliun* (Le joli cheval crème), est souvent exécuté dans ce style, notamment par B. Amartüvšin avec l'ensemble Egschiglen, et Cogtgerel. Généralement, la mélodie principale est chantée avec son texte en voix de gorge, dans la tradition du chant long, puis diphonée avec la technique *isgeree höömij* (*höömij* sifflé), soutenu par une rythmique à la vièle cheval évoquant le galop.

2.1.3 *Magtaal*

Le chant de louange est le genre qui a intégré et présenté en premier le chant diphonique sur scène, dans la version historique officielle donnée par la recherche et les chanteurs. Symboliquement, c'est donc naturellement que le répertoire des *magtaal* est devenu l'apanage des *höömijčid*. Je recense à ce jour 34 chants de louange à travers les enregistrements.

Dans le contexte rural, *Altajn magtaal* était avant tout un prélude à l'épopée et existait sous une forme détachée, comme le montre l'enregistrement du barde T. Enhbalsan sur la plage 8 du disque en annexe. Arrivée dans un arrangement composé, la mélodie était d'abord diphonée par Cedee. Mais à partir des années 1980, une nouvelle version plus proche de la forme épique précédente a été mise au goût du jour. Cerendavaa raconte comment il s'est retrouvé par hasard à devoir diphoner dans un chant de louanges à l'Altaï :

> « Le grand festival d'Ulaanbaatar a eu lieu au parc des enfants. À cette époque, Žam'jan, le barde renommé Monsieur Urtnasan et Avirmed devaient fondre tous les trois *Altajn magtaal*. Tout à coup la femme de Monsieur Avirmed est tombée malade et il n'a pas pu y participer. Gombosüren, le metteur en scène, m'a introduit à ce groupe à la place de Monsieur Avirmed. Pour la première fois, je devais fondre *Altajn magtaal* avec eux. C'est ainsi que j'ai eu ma première médaille d'or avec le *höömij*, en chantant *Altajn magtaal* avec ces deux vieillards. [À ce jour], j'ai remporté deux médailles d'or au total. » (13/08/09)[242]

Historiquement, c'est vraisemblablement à partir de là qu'une nouvelle version de la louange serait arrivée dans le répertoire du *höömij* et reprise ensuite par de nombreux chanteurs. Je n'ai pas réussi à retrouver l'enregistrement correspondant à la première version partagée par Cerendavaa avec les bardes urianhaj, mais j'ai découvert une interprétation s'en rapprochant, datée de 1983 :

🎧 Exemple audio 22. *Altajn magtaal* (chant de louanges à l'Altaï) par D. Cerendavaa (acc. luth *tovšuur*), archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°9.32275, enregistré à la radio le 24/01/1983 par Ž. Badraa ; durée : 6'12.

Le chant de louange, dont le texte est chanté d'une voix claire ou de gorge, est agrémenté de passages en *höömij*. L'arrivée sur scène de ce genre dans le répertoire du chant diphonique donne aux *höömijčid* de nouvelles possibilités : bénéficier d'un caractère musical différent et contrastant avec la simple mélodie diphonée dans le programme, et se représenter dans un rôle similaire à celui du chanteur de chansons plus habituel, en s'accompagnant d'une vièle ou d'un luth.

[242] Témoignage enregistré le 13/08/09. Traduit du mongol : Их наадам маань Улаанбаатар хотод хүүхддийн паркад болсон. Тэр үед Жамьяан гэдэг хүн, алдарт туульч Уртнасан гуай, Авирмид 3 Алтайн магтаал хайлах ёстой байсан. Гэтэл Авирмид гуайн самган өвдөөд оролцож чадаагүй. Гомбосүрэн найруулагч намайг Авирмид гуайн оронд оруулж. Анх тэр 2той Алтайн магтаал хайлахаар боллоо. Ингээд анх хөөмийгөөр алтан медаль авч. Алтайн магтаалаар тэр 2 хөгшинтөй хамт алтан медаль нийтдээ 2 алтан медаль авсан.

Magtaal - Répertoire des chants de louanges avec *höömij*			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Altajn magtaal	1957	G. Čimeddorž	*Sans titre (78t. n°106)*
Mongol gerijn magtaal	1983	D. Cerendavaa	*Jazguur urlag-Hovd*
Höörhön zeerd mornij magtaal	1986 *1984*	D. Žancančoj	*Mongolie : Musique et chants de l'Altaï*
Bodg Dünžingaravyn magtaal *Khangayn magtaal*	1989	Javgaan T. Ganbold Javgaan	*Mongolie, musique vocale et instrumentale*
Manduul haany magtaal	1996 *1994*	Ja. Cogtbaatar	*Jargalant Altai*
Čingis haany magtaal	1997	Hosoo D. Ganpürev	*Egschiglen. Gobi*
Ulaanbaatarin magtaal *Zavkhan nutgin magtaal*	1997	Javgaan	*Altai-Khangain-Ayalguu*
Morin tsergiin magtaal *Manduuxai xatan*	1998	N. Ganzorig	*Gone with the wind*
Jonon xar morini magtaal *Bogd xaan uulin magtaal*	2000	N. Ganzorig	*Melodious tree*
Chingges Khaanii magtaal	2001 *1992*	Ž. Mönhbat	*Mongolian Traditional Classical Music*
Temujin (magtaal)	2001	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Sounds of Mongolia*
Hogno Khaani magtaal	2002	Khukh Mongol	*Chinggis Khaan*
Takhilgiin magtaal	2002	E. Sandagžav	*Khoomey*
Buural tohojn magtaal	2003	E. Tojvgoo	*Whistle in the Wind*
Ertni Khongor Aduu	2004	B. Batžargal	*Mongolian traditional throat singing*
Dalai lamiin magtaal	2004	L. Bjambahišig	*Borjigon Nutag*
Khöömii *Mongolian faith*	2004	Hosoo	*Transmongolia*
Gal shargiin unaga *Jargalant Altai magtaal* *Khan Bogd Magtaal*	2005	Khan bogd	*Magtaal-Höomij*
Ekh Ornii Magtaal *Khöömiin magtaal*	2006	N. Ganzorig	*Naadam*
Mongol nutgiin magtaal	2006	D. Cerendavaa	*Chant diphonique de l'Altaï mongol*
Tuva magtaal	2006	S. Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*
Aduu sürgijn magtaal *Tesijn golyn magtaal* *Tavan golyn magtaal*	2008	L. Lhamragčaa	*West Mongolian Praising & Khuumei*
Yanjinlxamiin magtaal	2010	N. Sengedorž	*Masters of Mongolian Overtone Singing*
Guchin gurwan gowiin magtaal	2011	C. Cogtgerel	*Mongolian Throat Singing*

Altajn magtaal existe dans plusieurs versions, variant selon les groupes ethniques et l'emplacement du campement d'un côté ou de l'autre de la chaîne de montagnes. La version de Cerendavaa pourrait être à l'origine de la forme choisie par les *höömijčid* dans les concerts. À Čandman', une version locale, *Žargalant Altajn magtaal* (chant de louanges au mont

Žargalant Altaï) a été enregistrée par l'ensemble Khan Bogd d'Ulaanbaatar en 2005. La pièce a été apprise par l'un des membres, G. Žambaa, car le père T. Gerelcogt et l'oncle T. Ganbold sont originaires du village. Cet exemple montre que la date d'édition du disque n'est ici que pour témoigner d'une évolution du répertoire et en aucun cas pour attester systématiquement de la création de la pièce, bien que cela puisse être parfois le cas. Dès 2004, j'ai pu entendre ce chant à plusieurs reprises sous la *ger* de Cerendavaa et enregistrer un extrait sous celle de Davaažav :

Exemple audio 23. *Žargalant Altajn magtaal* (chant de louanges au mont Žargalant Altaï) par R. Davaažav (acc. luth *tovšuur*), enregistrement de terrain, Čandman', province de Hovd, 6/08/09 ; durée : 2'45.

La poésie de la louange est destinée aux montagnes de l'Altaï, mais aussi aux esprits maîtres des lieux. Dans cette version chantée en voix claire, le *höömij* intervient après plusieurs strophes pour conclure le chant.

Si la mélodie de *magtaal* diphoné a été introduite très tôt sur scène et au même moment en enregistrement (1957), peu de nouvelles pièces en dehors des louanges à l'Altaï ont vu le jour dans les années 1980. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié des années 1990 que ce genre est devenu un recours compositionnel récurant pour les *höömijčid*.

Dans le cadre musical du *magtaal*, en dehors du contexte de pratique de l'épopée, c'est la génération suivant celle de Cerendavaa qui commence les premières tentatives compositionnelles destinées spécifiquement au chant diphonique. Nombre de pièces sont aujourd'hui considérées comme représentant un corpus de *magtaal* « classiques » par les jeunes *höömijčid*. Ces derniers connaissent rarement leur origine, pourtant récente dans l'histoire de la pratique. Au départ, l'exécution du *magtaal* ne sort pas du cadre de la reprise d'un élément traditionnel issu du genre épique. La transmission de cette musique est orale, mais cela ne signifie pas que des musiciens soient perçus et se revendiquent comme étant les auteurs d'une pièce. En s'appropriant le genre des chants de louanges, les *höömijčid* s'éloignent ensuite de ce qui a été transmis à l'origine pour n'en garder que le cadre formel (des couplets accompagnés d'un rythme répétitif) et stylistique (une mélodie souvent identique à chaque couplet, réalisée dans un chant proche de la déclamation). À partir de ce matériau, ils élaborent une forme de composition dans laquelle ils intègrent le chant diphonique. Ces nouvelles pièces constituantes de leur répertoire relèvent toujours de l'oralité. Mais lorsqu'elles sont appréciées par la communauté des musiciens, elles deviennent

alors des standards de la musique traditionnelle. Ces « compositions » seront entretenues par les générations futures, mais aussi modifiées selon les besoins des interprètes qui, à leur guise et selon leur technique de *höömij*, pourront changer certains passages. Par exemple, *Manduul haany magtaal* a été créé par le *höömijč* Ja. Cogtbaatar au début des années 1990. Dans la même période, *Chingges Khaanii magtaal* a été élaboré par Ž. Mönhbat. Plus récemment, *Ekh Ornii Magtaal* et *Khöömiin magtaal* ont été composés par N. Ganzorig avec l'ensemble Altaï-Khangaï. N. Sengedorž quant à lui a élaboré *Yanjinlxamiin magtaal* en 2007, juste avant de le jouer pour la première fois sur scène avec l'ensemble Dörvön Berkh à Ulaanbaatar le mois d'avril de la même année[243]. Pour composer ce *magtaal*, Sengedorž a pris la traduction mongole d'un texte bouddhiste tibétain dédié à Janžinlham, la déesse de l'art. Son icône se retrouve dans la plupart des foyers des musiciens en Mongolie. Sengedorž a travaillé à tous les postes du théâtre dramatique de Hovd, de balayeur, éclairagiste, à acteur, chanteur puis directeur. D'obédience bouddhiste, il souhaitait rendre hommage à ce qui a fait de lui un artiste.

Toujours en respectant certains codes du *magtaal*, des textes plus personnels apparaissent, parfois signés de la main de poètes reconnus. N. Ganzorig compose *Ekh Ornii Magtaal* (Chant de louanges à la terre-mère) d'après le poème *Eh oron* de Š. Dulmaa en 2005 et l'enregistre avec Altaï-Khangaï en 2006. Le refrain de la louange, en lien avec la thématique de la terre maternelle, affirme une fierté venant des musiciens pour les spécialités de leur pays :

> « Je suis né dans le pays mongol où se trouve la mélodie du *höömij* et la vièle cheval »
> (*Morin huur höömijn egšigtej, Mongol gazar torson yum bi*).

Les textes des *magtaal* sont habituellement dédiés à la nature. Mais pour le projet du disque *Naadam* (2006), Ganzorig élabore au même moment sa propre louange au chant diphonique, *Höömej magtaal*. Il y chante en voix claire et gutturale l'amour qu'il porte à cette technique vocale :

> 🎧 Exemple audio 24. *Höömej magtaal* (chant de louanges au *höömij*) par N. Ganzorig (acc. luth *tovšuur*), enregistré en concert le 18/07/09 au festival Le Rêve de l'Aborigène, Airvault, édité par Pan Records sur le disque *Dörvön Berkh. Four Shagai Bones. Masters of Overtone Singing* (2010) ; durée : 4'29.

[243] Cette pièce figure sur le disque *Masters of Mongolian Overtone Singing* (Pan Records 2010).

Le texte de cette louange est le suivant[244] :

Höömej magtaal	***Chant de louange au chant diphonique***
Tenger gazryg dorgioson	Le *harhiraa* puissant comme un gong,
Harangat hüčit harhiraa	Qui fait trembler le ciel et la terre !
Golyn usyg celelzüülsen	Le *höömij* mélodique,
Ajalguu egšigt höömej	Qui fait onduler l'eau de la rivière !
Orčlon horvoog ujaraah	Mon *höömij*, ma mélodie
Ajalguu höömej min' ee	Qui touche l'univers !
Övög deedsijn ongodyg	Mon *harhiraa* par enchantement
Duudah uvdistaj harhiraa minu ee	Qui appelle les esprits des ancêtres !
Ard tümnees irsen	Le *harhiraa* surpuissant
Aguu hüčit harhiraa	Qui vient du peuple,
Altaj Hangaj uulandaa	Le *höömij* qui va être chanté en harmonie
Ajalguulan duulagdah höömej minu ee	Aux montagnes de l'Altaï et du Hangaï !
Uulyn salhi šig hüngeneh	Le *harhiraa* au son profond
Bargil duut harhiraa	Grondant comme le vent de la montagne,
Talyn salhi šig isgereh	Le *höömij* mélodieux et harmonieux
Ujangat jaruu höömej minu ee	Sifflant comme le vent de la steppe !

Nergüjn Ganzorig

Entre chaque strophe, Ganzorig insère des passages mélodiques et ornementaux avec plusieurs techniques de chant diphonique. Il mêle ainsi le répertoire des louanges à celui des démonstrations de *höömij* et peut, le temps d'une pièce, déployer toute sa virtuosité.

2.1.4 *Nijtijn duu*

Pendant la période soviétique naît le genre de la chanson composée (*nijtijn duu*) qui laissera ensuite la place au *zohiolyn duu* (chanson composée), faisant office de musique de variété. Les mélodies à la mode sont aussi reprises par les chanteurs de *höömij*, notamment lorsque celles-ci prennent pour titre des lieux du pays natal de la province de Hovd : *Bujant gol* (La rivière bienfaitrice) coule à Hovd et travers le nord de la province, *Har us nuur* est un lac situé au nord-ouest de Čandman'.

[244] Traduction française de Š. Nomindar'.

Nijtijn duu / Zohiolyn duu - Répertoire des chants composés diphonés			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Eruu cagaan bolžmor	1969	D. Sunduj	*Sunduj höömij*
Bujant gol (comp. Baldan)	1977 *1974*	D. Sunduj	*Vocal Music of Mongolia*
Ehijn ač	1983	D. Sunduj	*Sans titre*
Bajan hajrhan (comp. Baldan)	1983	D. Cerendavaa	*Jazguur urlag-Hovd*
Minij hongor hotod bij	1983	Mönhsanaa	*Jazguur urlag-Uvs*
Torguud nutag *Hüren haalgataj delgüür*	1989	T. Ganbold	*Mongolie, musique vocale et instrumentale*
Tuulyn ursgal šönödöö sajhan	1999	S. Zulsar	*Blue Sky*
Hongor cagaan Sutaj (comp. C. Aravdan)	2001	D. Cerendavaa	*Orčin üe-Höömej*
Har us nuur (comp. Dorž)	2002	Ašid	*Wonder Land*
Nogoon dari ehijn burelbaa	2002	D. Alimaa	*My earth and my people with huumii sound*
Tal nutgijn duu (comp. Žagdal)	2006	S. Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*
Eejdee	2008	Ja. Cogtbaatar	*Khovd Altai khuumei*
Üdelt	2009	Ad''jaadorž	*Throat Song Collection of All Mongolian Ethnic Groups*
Zuudnij Gov' (comp. Činzorig)	2011	C. Cogtgerel	*Mongolian Throat Singing*
Huu mini haa duulž javaa bol (comp. Šaraa)	?	T. Ganbold	*Mongolian Khuumii*
Munhijn us	?	S. Bajasgalan	*Mongolian Khoomei*

Le lecteur pourra réécouter *Bujant gol* interprétée par Sengedorž sur la plage 3 du disque en annexe. Cette mélodie est devenue un véritable hymne, reprise par l'ensemble des chanteurs de *höömij* issu de la province de Hovd. En dehors de cet exemple, ce répertoire est généralement moins prisé par les chanteurs à travers les enregistrements. Mais cela ne les empêche pas de le diphoner pour eux, dans un cadre quotidien. Les entendre le faire est une occasion rare, mais je reste convaincu que cette pratique est répandue. Non loin de la frontière touva, lors de ma visite à Tes (province de l'Uvs) chez le pasteur bajad Lhamsürengijn Mangalžav, celui-ci s'est mis à diphoner spontanément la mélodie d'une chanson de Žavhlan, un célèbre chanteur de variété (26/09/10).

🎧 Exemple audio 25. *Zoolon zoolon Zambuulin* (Žavhlan, comp. Batsüh) par L. Mangalžav, enregistrement de terrain, Tes, province de l'Uvs, 26/09/10 ; durée : 1'33.

2.1.5 Musique classique

Nous avons vu que Sunduj avait l'habitude de rependre des mélodies de Tchaïkovsky ou Bizet en chant diphonique. Depuis le début des années 1980, la musique classique (*songodog*) mongole est aussi entrée dans la pratique des *höömijčid*. Les pièces présentées dans ce tableau sont toutes écrites par des compositeurs mongols.

Songodog - Répertoire de musique classique diphonée			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Dörvön cagijn tal (comp. Mördorž)	1983	Has-Očir	*Jazguur urlag-Zavhan*
Manduhaj cecen hatan (comp. Žancannorov)	1988	T. Ganbold	*N. Jantsannorov, Manduhai The Wise*
Mother Sky of Mongols *Land of Mind* *After crussing the Mount Altai* (comp. Žancannorov)	1992	T. Ganbold	*Eternal Power of the Sky*
Han höhij (comp. Šarav, Mend-Amar)	1999	N. Ganzorig	*Naariits Bïïlye*
Tsagaan Suvraga (comp. Žancannorov)	2000	D. Ganpürev	*Börte 1 Mongolian ethno-jazz*
Jamaanij bodog (comp. Hangal)	2002	N. Ašid	*Wonder Land*
Wonderful Mountains of Mine (comp. Gončigsumlaa) *Melody of the steppe* (comp. Žagdal)	2004	N. Ašid	*My Motherland*
Melody of khuumii (comp. Žancannorov) *My Homeland* (comp. Namsraižav) *Khanlig* (comp. Altanhujag) *Stamp of the sky* (comp. Žargalsajhan)	2005	N. Naranbadrah	*Falcon King*
Büleen nuram (comp. Žancannorov)	2006	Č. Bat-Ojuun	*Classic Khuumei*
Chilguun Bodol (comp. Žancannorov) *Khavar* (comp. Daramsüren)	2006	N. Ganzorig	*Altaï-Khangaï, Naadam*
Hunnu (comp. Bat-Erdene)	2007	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Gereg*
Nacagdoržijn högžmijn Höömej morin huurt zoriulsan koncert (comp. *Nacagdorž*)	2009	Temüüžin	*Höömejn koncert*

Le nombre de mélodies en usage est de 18. La première mélodie classique mongole diphonée connue est *Dörvön cagijn tal* (La steppe des quatre saisons) du compositeur Luvsanžambyn Mördorž (1919-1996). Enregistrée par Has-Očir en 1983 à l'occasion du festival d'art traditionnel de la province de Zavhan, cette mélodie fait partie aujourd'hui des « classiques » du chant diphonique dans l'apprentissage.

🎧 Exemple audio 26. *Dörvön cagijn tal* (La steppe des quatre saisons) par S. Has-Očir, *isgeree höömij* (*höömij* sifflé), archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande magnétique n°1.04054, enregistrée à la radio le 19/01/1983 par Ž. Badraa ; durée : 1'13.

Parmi ces musiques classiques figurent certaines musiques de film, *Manduhaj cecen hatan* (Manduhaj la reine sage, Balžinnjam 1989), *Eternal Power of the Sky* (*Mönh tengerijn hüčin dor*, Sous le pouvoir du ciel éternel, Balžinnjam 1992) signées par le compositeur Nacagijn Žancannorov (1948-). Il a fait appel à T. Ganbold à deux reprises pour diphoner certains passages de ses partitions. Comme de nombreuses compositions de Žancannorov, la musique de *Manduhaj cecen hatan* est devenue une référence pour l'ensemble des musiciens de Mongolie, avec plus tard *Büleen nuram* (La cendre tiède, Žigžidsüren 1990), une autre musique de film.

2.1.6 « Compositions »

Le développement des chants de louanges et des pièces de démonstration de chant diphonique dans les années 1980 laisse progressivement le *höömijč*-interprète ou *höömijč*-arrangeur pour donner place au *höömijč*-créateur. Au milieu des années 1980, l'ensemble Žargalantyn cuuraj utilise le *höömij* dans ses créations sous contrôle politique. Quelques *magtaal* sont élaborés dans les années 1990. Mais ce n'est qu'à partir des années 2000 que naissent des nouvelles créations originales, entièrement composées par des ensembles, parfois avec l'aide d'un arrangeur ou directement par les *höömijčid*. Entre 2000 et 2010, pas moins de 64 pièces de nouvelle musique voient le jour[245]. Comme pour les chants de louanges, l'élaboration de ces pièces prend forme dans un terreau d'influences des répertoires traditionnels (*magtaal*, *bogino duu*, etc.) et contemporains (musique de variété, rock, classique). Elles sont considérées par les musiciens mongols comme des compositions à part entière, bien que les apports divers les placent dans une catégorie hybride.

***Höömijn zohiomž* –** "Compositions" des chanteurs de *höömij*			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Ësön erdenijn oron (poème Badarč)	1986	Žargalantyn Cuuraj	*Hovd*
Erdene uul	1995	D. Ganpürev Egschiglen	*Traditionelle mongolische Lieder*
Börte *Buddha* *Tsogt Taij* *Dschingis Khaanii mori*	2000	D. Ganpürev	*Börte 1 Mongolian ethno-jazz*
Hope-prayer's reading	2000	Davaanjam Zorigoo	*Altain Orgil. The cold fallen in the valley*
Shepherd at a Mountain	2000	Hosoo	*Altai*

Chandmani nutag	2001	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Sounds of Mongolia*
Setgemdsch	2001	Hosoo	*Höömijn Domog*
Zurgaan tumen Mongolia	2001	Ž. Mönhbat	*Mongolian Traditional Classical Music Art*
Dörvön Ojradyn urna	2001	E. Tojvgoo	*Orčin üe-Höömej*
Caatan büžig	2001	E. Tojvgoo	*Orčin üe-Höömej*
Great Eagle Dance (comp. R. Oppermann)	2002	D. Enhžargal	*Hoirr Öngö. Sounds of a Modern Nomad*
Dorvon uuliin San (comp. B. Odsüren) *Dorvon oirad* (comp. B. Odsüren)	2002	Khukh Mongol	Chinggis Khaan
Boerte chinu	2003	Boerte	*Muruudlyn Salkhi*
Altai buyant Altai Khairkhan	2003	C. Palamžav	*Whistle in the Wind*
Baigaliin uzesgelen *Setgemj* *Sairaltsaan*	2004	Khukh Mongol	*Minii nutag*
Morin erdene	2004	Bat-Ojuun	*Classic Khuumei*
Mongolchun	2005	Khangal	*Arvagar heeriin salhind*
Elkelbeg *Tengeriin duu* *Tangarag* *Salhinii hee* *Burged* *Bodrol* *Haranhui*	2005	Hosoo	*Gesang des Himmels*
Mongol Naadam *Khetsuum loo* *Joroo ugsiin kholboo* *Meduut goyoi* *Eejee dursakhui* *Goloyog khöörkhii* *Möngön Bögi*	2006	N. Ganzorig	*Altaï-Khangaï. Naadam*
Khaan tuukh	2006	S. Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*
Khulguud *Durvun ulirliin ays* *Nutgaa Durslaa* *Mongol Nutag* *Uliin Khalzan Davaa* *Jamukha*	2007	Hosoo	*Memories of my Homeland*
Nutgiin Zamd	2007	B. Amartüvšin	*Egschiglen, Gereg*
Durvun nohoi	2008	Ja. Cogtbaatar	*Khovd Altai khuumei*
The ode to fire (comp. Očirbajar) *Here tonight* (comp. Očirbajar) *In my heart* (comp. Očirbajar) *Human in the earth* (comp. Očirbajar)	2009	B. Battömör	*The Pellucid River Buynt* (sic.)
Dörvön bulag *Altan haraacaj* *Gurvan toom*, etc…	2009	Khusugtun	*Ethnic-ballad group*

[245] Je n'ai pas encore intégré les pièces de l'ensemble Altan Urag, mais ce sont pour la plupart des compositions.

Dans ce large champ de « compositions », l'imaginaire des musiciens fait appel à la musique traditionnelle telle qu'elle a pu évoluer avec l'histoire. Ces pièces sont empreintes d'une trace stylistique de la période soviétique et de mondialisation, intégrée en accéléré depuis les années 1990. Les ensembles comme Egschiglen, Khukh Mongol et Altaï-Khangaï s'inscrivent dans cette lignée. D'autres se démarquent dans une veine plus expérimentale, comme l'ensemble Boerte, en explorant par exemple les possibilités techniques des instruments mongols. Selon les directions prises, on retrouve aussi les influences du rock, de la pop, parfois du disco, de la transe dans leur acception occidentale et asiatique, ou encore de l'ethno-rock, particulièrement à la mode dans les régions sibériennes. Ce dernier style est représenté actuellement par les ensembles Altain Orgil, Altan Urag, Domog et Khusugtun. Ici on crée à plusieurs, comme cela se remarque dans le courant occidental des « musiques actuelles » en composant et en vivant collectivement le projet du groupe. Dans ce processus, le chant diphonique émerge à la fois comme un outil instrumental et comme un chant soliste.

J'invite le lecteur à réécouter *Ësön erdenijn oron* de l'ensemble Žargalantyn Cuuraj sur le disque annexe et à visiter quelques liens sur Internet pour découvrir les compositions récentes des ensembles à tendance « ethno-rock » ou « ethno-folk » comme Altan Urag et Khusugtun[246].

2.1.7 Démonstrations

Avec les *magtaal* et les compositions, se développe le répertoire de démonstration. Une explication sur sa genèse a déjà été exposée dans le chapitre précédent. Le tableau présenté ici ne rend compte que des pièces composées pour la démonstration des techniques de *höömij* à partir de l'apport de T. Ganbold. Il ne mentionne pas les démonstrations techniques enchaînées autour d'une même mélodie par les chanteurs. Cela étant particulièrement répandue en concert et moins présent sur les enregistrements.

[246] Les sites officiels de ces groupes présentent des enregistrements en ligne sur http://altanurag.mn/ (rubrique vidéo) et http://www.khusugtun.com/en.htm (rubriques album et vidéo), consulté le 12/05/13.

Höömijn holboo ajalguu - Répertoire de démonstration de *höömij*			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Khöömii	1989	T. Ganbold	*Mongolie, musique vocale et instrumentale*
Mongol Höömiin Holboo Ayalguu *Höömii Olon Yanzin Ontslogood* *Mongol Höömiin Gurban Törö1*	1992	T. Ganbold T. Ganbold, Tüvšinžargal, Javgaan	*Höömii and Urtyn Duu*
Variations of Mongolian throat singing	1993	T. Ganbold	*Enchanting Mongolia*
Khuumii	1993	Ja. Cogtbaatar	*Mongolia. Ensemble Mandukhai*
Xöömii performing	1994	Javgaan	*Virtuosos from the Mongol Plateau*
Medley of xöömij styles *The five main xöömii types*	1994	N. Sengedorž D. Cerendavaa	*Jargalant Altai*
Tömör xuur, xöömij	1995	T. Ganbold	*Le chant des steppes*
Höömij	1997	Javgaan	*Altai Khangain ayalguu*
Mongol höömejn dörvön holboo	1998	G. Alimaa	*Sans titre*
Höömiin törluud	1998	Enhžargal	*Traditional songs of Mongolia*
xöömij	1998	N. Ganzorig	*Gone with the wind*
Mongol khöömiin torol	1998	D. Bajarbaatar	*Sons Divins*
Mongolian khomey	1999	D. Gantulga	*Mongolian National Song and Dance ensemble*
Haramgui	2000	B. Amartüvšin	*Zazal*
Shepherd at a mountain lake	2000	Hosoo	*Altai*
Mongol Khoomi (national)	2000	Altain Orgil	*The cold fallen in the valley*
Huumiin dorvon torol	2001	Mönhbat	*Mongolian Traditional Classical Music Art*
Mongol Höömij	2001	Hosoo	*Die Höömij-Legende*
Khoomii	2002	D. Cerendavaa	*Delhijn Čingis Haany Akademič D. Cerendavaa*
Mongol khoomiin torol	2004	B.Batžargal	*Sounds of B. Batjargal*
Dan	2004	Č. Bat-Ojuun	*Classic Khuumei*
Toohuu negen sevger	2005	Hosoo	*Gesang das Himmels*
Different ways of Throat-Singing	2005	Otgonhüü	*Khar Khorum*
Khuumein turul	2006	Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*
xöömijni töröluud	2010	Dörvön Berkh	*Masters of Mongolian Overtone Singing*

De nombreuses pièces portent un nom similaire, annonçant soit le chant diphonique par « höömij », soit la démonstration proprement dite, soit le nombre de techniques de *höömij*.

2.1.8 Mélodies étrangères

Dans ses concerts à l'étranger, Sunduj avait l'habitude de diphoner des mélodies locales pour montrer sa virtuosité et attirer davantage l'attention sur sa technique vocale en étonnant son public. Cette idée a été reprise par ses successeurs, Ganbold et Sengedorž notamment. Les jeunes ont conservé cette ambition. Nous gardons en mémoire l'envie de Cogtgerel de diphoner *O Sole Mio* à l'occasion de son premier concert en France. Cela reste en quelque sorte la « cerise sur le gâteau » des concerts de chant diphonique et survient plus

rarement dans les enregistrements. Cela s'explique premièrement par le besoin de séduire le public étranger dans l'instant du concert. Un tel moment pourrait difficilement être adapté sur un disque. Deuxièmement, les *höömijčid* privilégient une certaine identité mongole à travers leurs disques en choisissant des pièces caractéristiques de leur pratique.

Le nombre de mélodies étrangères diphonées connues est incalculable tant les chanteurs de *höömij* tournent dans de nombreux pays. Sengedorž, dès sa première venue en France en 1973, avec un premier passage au festival des arts traditionnels de Rennes, diphonait déjà *Alouette* et *Frère Jacques* pour un public approprié. Il faisait de même au Japon en donnant dans la couleur locale avec *Akatombo*. Ces mélodies rentrent dans les échelles pentatoniques anhémitoniques et il est facile de les diphoner rapidement. Elles tombent « sous la langue » ou « au palais », comme le confirme la présence de la mélodie coréenne *Arirang* au répertoire du chant diphonique.

Gadaadyn ajalguu - Mélodies étrangères diphonées			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Čajkovskij Neopolitan duu	2001	T. Ganbold S. Zulsar	*Orčin üe-Höömej*
Akatombo	?	N. Sengedorž	*Japon-Mongolyn hoorond diplomat harilcaa* *togtoocny 25 žilijn ojd zoriulsan Mongol* *Ulsyn Morin Huuryn čuulgyn koncert*
Akatombo	2001	N. Sengedorž	*Mongol nutgijn salhi*
O Solo Mio	2003	Chavkhdas	*Morin Khuur Quartet*
Talyn salhi (comp. I. Tomita)	2004	B. Amartüvšin	*Egschiglen. Zazal*
Remix of Italian, *Russian and French* *Tronero* *Moon light*	2005	N. Naranbadrah	*Falcon King*
Satana Aki	2005	Otgonhüü	*Mandakh nar*
Sorrento *Oi Moroz*	2006	Č. Bat-Ojuun	*Classic Khuumei*
Arirang *Khoit nutgiin khavar*	2006	S. Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*
Bäu'rin *Duuren zaan*	2006	Egschiglen	*Gereg*
Kita kuni no Haru *Satanoki* *El Condor Pasa*	2008	Undarmaa	*Khoomei singer*
Hana	2009	B. Battömör	*The Pellucid River Buynt* (sic.)
Time to say goodbye	2009	C. Cogtgerel	*Höömejn koncert*
Furusato	?	S. Bajasgalan	*Mongolian Khoomei*

Les mélodies italiennes sont prisées. Cela indique un exotisme certain que les Mongols portent pour l'Occident romantique. Les reprises de ce type ne semblent pas être puisées au-delà du continent européen. Je reste persuadé que des mélodiques américaines se diphonent. L'apparition d'une version d'*El Condor Pasa* sur le disque d'Undarmaa en 2008 en est la preuve. Je ne présenterai pas de nouvel exemple sonore dans cette catégorie et renvoie le lecteur à l'interprétation de *Time to say goodbye* par Cogtgerel sur le disque en annexe à la plage 19.

2.1.9 Autres catégories musicales

Quelques catégories musicales minoritaires employées avec le chant diphonique montrent une recherche de diversité dans la pratique. Au regard du corpus d'enregistrements, je recense 2 mélodies issues du répertoire des chants satiriques (*Šog duu*), diphonées à 25 années d'écart.

Šog duu - Répertoire des chants satiriques diphonés			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Googos Žoogos	1983	R. Davaažav	*Jazguur urlag-Hovd*
Airxinii shog	2008	D. Cerendavaa	*Chants Diphoniques de l'Altaï Mongol*

Devenu rare en Mongolie, le chant-dialogué (*harlicaa duu*) est exécuté par deux personnes, parfois un couple, discutant ou se disputant en chantant chacun leur tour. Ce répertoire aurait pu faire l'objet d'une reprise inventive de la part des *höömijčid*. Tour à tour, ils pourraient diphoner sous la forme d'une joute, en employant des techniques de chant diphonique variées. Il n'en est rien. Seul Cogtgerel a repris le plus simplement possible la mélodie de *Sam''jaa noën* (Seigneur Sam''jaa) en 2011.

Harlicaa duu - Répertoire des chants-dialogués diphonés			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Sam''jaa noën	2011	C. Cogtgerel	*Mongolian Throat Singing*

Il m'est arrivé de lire ou d'entendre dire que l'on berçait les bébés avec du chant diphonique (Tongeren 1995, p. 297-298, Pegg 2001a, p. 60-63). En dehors de Cerendavaa diphonant pour calmer l'un de ses petits-enfants sous sa *ger*, je n'ai jamais rencontré d'autres situations de la sorte en Mongolie. Dans les enregistrements, seul Ganzorig a réalisé l'arrangement d'une berceuse avec du *höömij* en 1997.

Büüvejn duu - Répertoire des berceuses diphonées			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Büüvejn duu	1999 *1997*	N. Ganzorig	*Naariits Bïïlye*

La musique mongole est par définition une évocation de la nature. Les pièces qui lui sont dédiées sont nombreuses, tout comme les références aux sonorités naturelles. Dans le corpus du *höömij*, seule *Eeven golyn ursgal* (Le courant de la rivière Eev) porte à la fois la marque de la légende et de l'évocation naturelle. Elle constitue une catégorie à part, qui est déclinée sous de nombreuses formes à travers les pratiques vocales, instrumentales et les danses de l'ouest de la Mongolie. Sa mention dans les légendes et dans l'imaginaire des habitants de l'Altaï est récurrente, mais sa place dans les enregistrements l'est nettement moins.

Bajgalijn čimee - Pièces diphonées évoquant la nature			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Eeven golyn ursgal	(1980's)	Pürvee	*Jazguur urlag-Bajanhongor*
Eeven golyn ursgal	1988	Cerendorž	*Zavhan*
Eevijn gol	2001	N. Sengedorž	*Mongol nutgijn salhi*
Baigaliin chimee	2006	Altaï-Khangaï	*Naadam*
Baigaliin tsuurai	2006	D. Cerendavaa	*Chant diphonique de l'Altaï mongol*

Pourtant, il arrive qu'en concert, les musiciens créent des pièces pour évoquer la nature et plonger l'auditoire dans une ambiance, une écoute particulière, souvent dans une exécution non mesurée, donnant une sensation d'infini en laissant durer les bourdons diphoniques au chant et en jouant sur les harmoniques de la vièle. Ces pièces portent le nom de *Baigaliin chimee* (Le bruit de la nature), jouée par Altaï-Khangaï, ou *Baigaliin tsuurai* (L'écho de la nature), par Cerendavaa et Cogtgerel. J'ai eu l'occasion d'expérimenter la conception et l'exécution de cette dernière à de nombreuses reprises. Née d'abord pour la

scène lors de la première tournée française de Cerendavaa et Cogtgerel (2006), que j'accompagnais occasionnellement en trio, *Baigaliin tsuurai* est diphonée *a cappella* avec 3 voix et 3 techniques de chant diphonique. Telle était la consigne donnée par Cerendavaa pour façonner une progression sonore laissant entendre les échos de la nature. Sur scène, toujours en suivant les conseils du maître, la concentration devait se faire avant de jouer, en coulisse, en s'imprégnant du lieu. Mais en studio ou toute autre situation d'enregistrement pour laisser une trace, Cerendavaa nous demandait de nous imaginer la nature, quelle qu'elle soit : la grandeur du mont Žargalant Altaï, les cascades qui y coulent, le vent, la steppe, mais aussi les Alpes et la nature française, afin que chacun retrouve son espace pour improviser.

Les légendes (*domog*) occupent une place importante dans la littérature orale. Certaines sont reprises et évoquées à travers la musique et la danse. Seulement deux légendes connues se pratiquent avec le *höömij*, souvent exécutées à la manière du *magtaal*, dans une déclamation rythmique soutenue et cavalière. L'ensemble Altaï-Khangaï les a enregistrés en 1998, dans l'un de ses premiers disques, *Gone with the wind*.

Domog - Répertoire des légendes avec *höömij*			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Tavan hacag *Höhöö Namžil*	1998	Altaï-Khangaï	*Gone with the wind*

Le répertoire épique reste en marge. Le *magtaal* qui y était autrefois intégré en prélude a été développé séparément, dans une forme spécifique. Toutefois, l'extrait de l'une des épopées les plus célèbres en Mongolie, *Žangar*, de quelques milliers de vers à l'origine, a été repris dans certaines occasions. Ce sont le plus souvent des chanteurs de louanges comme Cerendorž et Odsüren ou un barde hoton, Bajarmagnaj, à l'avoir enregistré.

Tuul' - Répertoire des épopées avec *höömij*			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Zhangar (extrait)	1993	Cerendorž	*Musiques de Mongolie*
Jangar	2005	B. Bajarmagnaj	*Jangar*
Jangar (extrait)	2008	L. Lhamragčaa	*West Mongolian Praising & Khuumei*
Jangar	2010	B. Odsüren	*Masters of Mongolian Overtone Singing*

L'épopée de *Žangar* est réduite à une anecdote, en concert et sur disque. Comme cela se fait avec le *magtaal*, l'extrait peut être conclu par un chant diphonique :

🎧 Exemple audio 27. *Jangar* par B. Odsüren (acc. luth *tovšuur*), enregistré en concert le 18/07/09 au festival Le Rêve de l'Aborigène à Airvault, édité par Pan Records sur le disque *Dörvön Berkh. Four Shagai Bones. Masters of Overtone Singing* (2010) ; 2'59.

L'usage des mélodies étrangères à la culture turco-mongole est devenue une habitude dans la pratique du *höömij*. J'ai soulevé à plusieurs reprises l'hypothèse d'une influence voire de l'appropriation du chant diphonique touva par les Mongols. Cela a pu être démontré en partie avec l'entrée récente du style *harhiraa* en Mongolie dans les années 1980. Si des techniques s'échangent et se développent d'une région à l'autre, qu'en est-il du répertoire ? La reprise exacte des pièces touvas reste peu répandue chez les chanteurs mongols. Les maîtres comme Odsüren, Ganbold ou Cerendavaa ne veulent pas entendre parler de la pratique de leurs voisins, qui selon eux est complètement différente. De fait, la discographie mongole reste pauvre en échantillons touvas.

Répertoire touva repris par les chanteurs de *höömij* mongols			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titres des enregistrements**
Bumbuulei *Tuva Khoomi*	2000	Altain Orgil	*The cold fallen in the valley*
Khoomii with wiggle *The Tuva national song*	?	Altain Orgil	*Abtai sain hani ih orgoo*
Tuva magtaal	2006	S. Zagd-Očir	*Mongolian Khuumei*

En discutant avec de nombreux chanteurs de *höömij*, la question de l'influence touva dans leur musique ou leur technique vocale reste soit sans réponse, soit apparaît comme un sujet à éviter. Ou alors, l'existence d'un lien est évoquée secrètement, comme me l'a confirmé B. Amartüvšin (2004). Lors de ma rencontre avec Zorigoo et son frère Davaanjam en 2005 à Ulaanbaatar, je réalisais que leur ensemble, Altain Orgil, était sans doute le seul au début des années 2000 à revendiquer clairement le style touva dans leur musique. En dehors de cela, le recours au style touva est pourtant bien suggéré dans la pratique d'autres musiciens. Nous avons entendu précédemment dans *Höömej magtaal* (chant de louange au *höömij*) que Ganzorig fusionnait les styles mongols et touvas dans cette création (cf. le CD en annexe plage 24).

Ce répertoire du chant diphonique présenté à travers la production enregistrée n'est en l'état qu'une liste de pièces. Pourrait-il être révélateur d'une fixation de la pratique ? Cela se révèle-t-il aussi à travers l'examen discographique ?

2.2 La standardisation

2.2.1 Les « tubes » traditionnels

En affinant la recherche dans le corpus discographique à travers l'ensemble des titres enregistrés recensés, des pièces apparaissent comme des références reprises régulièrement par les *höömijčid*. La constance de leur présence en concert et sur disque érige ces pièces en de véritables tubes de la musique traditionnelle et participe ainsi à une standardisation du répertoire. Une étude au cas par cas suivant les catégories représentées précédemment serait fastidieuse. Je ne garderai ici que deux exemples pour illustrer mon propos.

2.2.1.1 Le chant de louanges à l'Altaï

Altajn magtaal est le titre le plus joué et le plus enregistré dans l'histoire du chant diphonique. En comptabilisant toutes les reprises de ce chant de louanges dans mon corpus d'enregistrements, je recense, toutes versions confondues, 68 pièces entre 1957 et 2010[247]. Le tableau présenté en annexe 5 montre l'usage constant et abondant de ce chant de louange.

À l'écoute de deux versions enregistrées, celle du barde T. Enhbalsan, dans le disque d'Alain Desjacques *Mongolie. Chants kazakhs et tradition épique de l'ouest* ([1986] 1993) et

[247] Voir la liste des versions enregistrées d'*Altajn magtaal* présentée en annexe 5 p. 479.

l'autoproduction de l'ensemble Altaï-Kangaï, *Melodious tree* (2000), le contraste de jeu est saisissant. La première version est un enregistrement de terrain d'ethnomusicologue. Cet enregistrement est censé représenter ce que Enhbalsan, barde de l'ethnie Zahčin pratiquait encore il y a quelques années dans un contexte en dehors de la scène et de l'industrie culturelle. Le tempo est lent, le barde est seul et s'accompagne de son luth pour soutenir le chant. La deuxième version, éditée 14 ans plus tard, montre une nouvelle facette du chant de louanges à l'Altaï, passé à travers des influences occidentales. L'ensemble Altaï-Khangaï est professionnel et crée habituellement des arrangements à partir de pièces traditionnelles. Le chant est exécuté à trois voix avec une harmonisation des voix mais aussi de l'accompagnement instrumental des vièles cheval. Le tempo est vif, l'écoute du texte n'est plus la même. L'emploi du chant diphonique est très présent.

Sur scène en parallèle, nous avons vu que, depuis le début des années 1980, ce titre est devenu une pièce d'ouverture ou de conclusion de la plupart des concerts de chant diphonique. Grâce à cette standardisation, c'est aussi devenu une pièce obligatoire dans l'apprentissage et elle figure au programme du cursus de l'université d'art et de culture d'Ulaanbaatar pour former les futurs chanteurs de *höömij* professionnels. Malheureusement, à cause du format de l'enregistrement, ce chant de louanges qui, jadis, pouvait durer entre 20 minutes et 1 heure d'exécution en prélude des épopées, est passé à 10 minutes de jeu, voire 5 le plus souvent. Le texte a donc été raccourci considérablement et les éloges aux esprits résumés à trois paragraphes, au lieu d'une dizaine, selon les versions. Le cadre du concert et celui du format imposé par le support d'enregistrement a contribué à appauvrir à tous les niveaux ce qu'était *Altajn magtaal* dans la première moitié du XXe siècle. Mais d'un autre côté, l'arrivée de cette pièce dans l'histoire du chant diphonique nous montre un exemple de « sédimentation d'une pratique en œuvre », pour reprendre l'expression d'Hervé Lacombe. Avec 50 ans d'enregistrement, *Altajn magtaal* ne relève presque plus de la tradition orale mais se fige et devient une œuvre. L'exemple de l'arrivée des pièces de démonstration de *höömij* dans la pratique est à ce propos particulièrement significatif.

2.2.1.2 Les démonstrations de *höömij*

Dans le chapitre précédent, j'exposais la genèse et le contexte d'élaboration des pièces créées par T. Ganbold et Gantulga dans les années 1980. Les versions originales de *Dörvön höömijn töröl* (Quatre types de höömij) ou *Höömijn holboo ajalguu* (Liaison mélodique de höömij) ont été reprises maintes fois sur scène et sur disque. Cette répétition et

l'enrichissement apporté par les chanteurs en multipliant les démonstrations techniques au sein de ce cadre (*Tavan höömij töröl*, Cinq types de höömij, etc.) participent à la standardisation des pièces, les élevant au rang d'œuvres de l'oralité. Dans le temps, les chanteurs s'approprient la norme de Ganbold et Gantulga, mais la transforment tout en respectant ses codes. C'est en développant les expérimentations à partir de ce cadre que les chanteurs de *höömij* vont aussi s'en détacher en composant leurs propres démonstrations de chant diphonique, contribuant ainsi à enrichir le répertoire et à donner une place centrale à la création individuelle dans leur pratique. À cet égard, une question se pose : s'il existe des standards et un apport de plus en plus important de « compositions » orales, quel serait présentement le « répertoire type » du chant diphonique ?

2.2.2 Existe t-il un répertoire type ?

Au regard de ma discographie, en somme, un bon disque de chant diphonique mongol produit en Mongolie doit aujourd'hui contenir au moins : *Altajn magtaal* ou un à plusieurs autres chants de louanges, une série de chants courts, éventuellement un chant long et une composition quel que soit le style. C'est là que l'orientation et l'influence musicales se montrent le plus. À l'intérieur de ce cadre évoluent de nombreuses directions et tentatives prises par les musiciens. On assiste à l'apport de nouveaux arrangements, de mélodies de chants courts ou longs qui n'ont pas encore fait l'objet d'un enregistrement, de nouvelles fusions sonores.

Pour certains *höömijčid*, leurs disques ne sont autres que la représentation matérialisée de leur répertoire. C'est ce qu'affirment Erdenehüü et Ganzorig par exemple, lorsque je leur demande de m'énumérer les noms des pièces de leur connaissance. Pour me répondre, ils comptabilisent les titres enregistrés sur l'ensemble de leur discographie. Cerendavaa quant à lui ne s'y réfère que pour s'assurer que certains titres de sa pratique n'y figurent pas. Le disque apparaît donc comme le garant, la référence fixe du répertoire oral. En somme, pour le musicien professionnel mongol, la connaissance du répertoire est directement liée avec sa création artistique, le concert et la fixation d'un état de son travail sur le disque qui devient une référence pour lui comme pour les autres. Jusqu'ici, cela semble être un cas presque généralisé pour le milieu professionnel. Mais qu'en est-il pour les chanteurs de *höömij* amateurs ?

En regroupant mes données avec les témoignages des chanteurs entendu sur le terrain – en incluant ceux qui n'ont pas été enregistrés –, il apparaît que les pièces présentées dans

l'ensemble de mon corpus constituent bien le répertoire général du chant diphonique. La pratique amateur et professionnelle du *höömij* telle qu'elle se distingue aujourd'hui utilise le même répertoire. Une seule différence se retrouve dans l'exigence d'exécution d'une pièce qui n'est pas la même pour un pasteur qui chante en gardant son troupeau ou lors d'une veillée sous la *ger* et un chanteur qui enregistre en studio.

En été 2009, je rends visite à Davaažav pour lui proposer d'enregistrer tout son répertoire. Le chant de ce maître de *höömij* a été peu diffusé à travers les disques. Il n'est référencé que dans les archives de la Radio nationale de Mongolie et figure dans une partie de leur édition dans le disque de Pan Records, *Jargalant Altaï. Xöömij and other Vocal and Instrumental Music from Mongolia* (1996)[248]. Malgré l'existence de ce disque, Davaažav n'a encore jamais eu la démarche de « sortir » un disque, comme Cerendavaa l'a fait à plusieurs reprises dans le même village. En revenant sur ma proposition, qu'il accepte quelques jours plus tard, Davaažav fait un choix précis, pensé au préalable avant d'enregistrer. Il m'explique qu'il ne souhaite pas tout enregistrer et garder du répertoire pour d'autres occasions. Ce sont donc 15 pièces que nous enregistrons sous sa *ger*. L'ordre présenté est celui de l'enregistrement, qui devait être identique à celui qui figurerait sur la copie du disque que je lui laisserai en présent.

[248] Cf. discographie : *Jazguur urlag-Hovd* et *Uran sajhančid-ardyn duu* (1983), *Hovd* (1986), *Jazguur urlag-Hovd* (années 1980), *Jagarlant Altaï. Xöömij and other Vocal and Instrumental Music from Mongolia* (1996).

Pièces conservées aux archives années 1980	**Pièces enregistrées sur le terrain en 2009**
Combon tuurajt hüren	*Žargalant Altajn magtaal*
Dörvön nastaj haliun	*Avgyn cagaan uul* (*bogino duu*)
Googos Žoogos	*Bujant gol* (*nijtijn duu*)
Goož Nan Aj	*Höörhön Haliun* (sifflement) (*urtyn duu*)
Ësön erdenijn oron (P. Badarč), avec l'ensemble Žargalantyn cuuraj	*Dörvön cagijn tal* (classique)
Goož Nan Aj, avec l'ensemble Žargalantyn cuuraj	*Dörvön uul* (*bogino duu*)
Bujant gol, avec l'ensemble Žargalantyn cuuraj	*Törsön nutag* (sifflement) (*bogino duu*)
Sijlen böör	*Goož Nan Aj* (*bogino duu*)
Toroj bandi	*Govijn öndör* (*urtyn duu*)
	Gunan har (*bogino duu*)
	Hüü čin' duulž javna (Votre fils continue de chanter)
	Höörhön Haliun (sifflement)
	Toroj bandi (*urtyn duu*)
	Combon tuurajt hüren (*urtyn duu*)
	Hümüün törölhtön (*bogino duu*)

Tableau 19. Le répertoire enregistré de R. Davaažav.

Selon ce tableau comparatif, les enregistrements d'archive ne sont sans doute pas représentatifs de toute la connaissance musicale de Davaažav dans les années 1980. Mais notre expérience de 2009 confirme un certain nombre de points sur l'influence de l'enregistrement dans la pratique du chant diphonique. Le répertoire est constitué de louange, chants courts et longs, chants composés et mélodies de musique classique mongole. Davaažav commence délibérément par un chant de louange à l'Altaï puis il alterne entre les genres diphonés avec à deux reprises la présence de la mélodie du chant long *Höörhön Haliun* sifflée qui structure l'enregistrement en deux parties. L'ouverture par la louange et cette pensée

formelle laisse bien entrevoir une influence sur l'intention de Davaažav. De même, lorsqu'il enregistre *Žargalant Altajn magtaal*, la version locale de la louange à l'Altaï, il n'en joue qu'un extrait. Selon lui, la pièce dans son intégralité serait trop longue pour le disque par rapport au reste. Comme l'explique Abdallah ce support participe, comme le concert, au formatage et à la réduction des pièces par les musiciens (2010, p. 55).

En parallèle à cette expérience, la plupart des enfants et adultes enregistrés entre 2004 et 2011 dans la région de Čandman' n'emploient que des mélodies référencées dans la discographie lorsqu'on leur demande une démonstration de *höömij*. Parmi le corpus, ce sont les mélodies suivantes qui reviennent le plus souvent pour ceux qui ne diphonent que *a cappella* :

- Chants courts : *Goož Nan Aj, Dörvön uul, Buural mor', Gunan har, Sijlen böör, Arvan tavni sar, Garyn arvan huruu, Gandij mod, Mogoj heer, Avgyn cagaan uul*
- Chants longs : *Dörvön nastaj haliun, Govijn öndör, Combon tuurajt hüren, Toroj bandi*
- Chants composés : *Bujant gol*
- Musique classique : *Dörvön cagijn tal* (comp. Mördorž), *Han höhij* (comp. Šarav, Mend-Amar), *Büleen nuram* (comp. Žancannorov)

Pour ceux qui pratiquent le *höömij* en s'accompagnant d'un luth ou d'une vièle, s'ajoutent à cette liste modèle les pièces suivantes[249] :

- Chants de louanges : *Altajn magtaal, Bodg Dünžingaravyn magtaal, Manduul haany magtaal, Čingis haany magtaal, Temüžinij magtaal*
- Démonstrations de *höömij* : *Dörvön höömijn töröl*
- Légendes : *Tavan hacag, Höhöö Namžil*

L'ethnomusicologue Séverine Gabry posait la question de la fossilisation du répertoire à partir de l'exemple des chants coptes enregistrés. À partir du cas de la musique des chrétiens d'Egypte et du souci des coptes de conserver celle-ci en patrimoine, S. Gabry montre que c'est avec l'enregistrement que le moyen de conserver est devenu le plus prisé (2010, p. 68). Dans le contexte mongol, des habitudes ont été prises, des pièces que je viens de citer plus haut en exemple sont devenues clairement des « tubes traditionnels ».

[249] Il arrive que certains chanteurs diphonent la mélodie d'*Altajn magtaal* et de *Dörvön höömijn töröl* sans instrument.

Le modèle enregistré comme fixation de la pratique se retrouve aussi à l'échelle des arrangements des chansons traditionnelles. L'exemple de la reprises à l'identique des titres sortis sur les disques de l'ensemble Egschiglen est particulièrement révélateur. Au regard de leur production discographique, j'ai eu souvent l'occasion d'entendre en concert la réplique exacte de leurs arrangements, particulièrement chez les jeunes ensembles issus du Collège de musique et de danse ou de l'Université d'art et de culture d'Ulaanbaatar. Les disques *Sounds of Mongolia* (2001), puis *Zazal* (2004) ont été particulièrement repris par les ensembles Khan Bogd (*The Khan Bogd Ensemble*, 2003) et Mongol Egschiglen, ce dernier reprenant même le nom du groupe. Plus récemment, les chanteurs Ad'jaadorž et D. Bajarsajhan ont repris les titres *Hunnu* et *Meeneg* du dernier disque d'Egschiglen, *Gereg* (2007) sur leur opus *Throat Song Collection of All Mongolian Ethnic Groups* (2009, pl. 14, 15). Malgré cela, la part de créativité est de plus en plus forte depuis les années 1990.

2.2.3 La part de créativité

Je remarque que, dans un certain cadre, les musiciens continuent d'enrichir leur répertoire en apportant en permanence des nouvelles pièces et des nouvelles compositions, rendant la tradition vivace. Dans les premiers enregistrements des années 1950, le ton a été donné à plusieurs reprises pour le goût des chants courts et longs, puis dans les années 1980 pour la démonstration technique et, progressivement, l'ouverture à la création à travers le développement des démonstrations et des louanges. Entre les années 1990 et 2000, le nombre de nouveaux chants courts diphonés double. J'observe un apport régulier et de plus en plus important en *magtaal* dès le début des années 1990 avec, en même temps, le développement et la multiplication des compositions. L'ouverture laisse place à l'expérimentation. Le chanteur de *höömij* anglais Michael Ormiston le remarque déjà à travers le deuxième disque de l'ensemble Altaï-Khangaï, *Naariits Bïïlye* (1999)[250]. Ganzorig mêle le *höömij* au répertoire des pièces instrumentales solistes (*tatlaga*). Il parle de la création d'une nouvelle tradition, mais à ce jour seul Altaï-Khangaï en est resté le spécialiste, se démarquant du reste par cette originalité. S'ajoute à cela d'autres tentatives dans ce disque, comme la reprise d'une mélodie de berceuse, *Büüvejn duu*. De telles expériences à partir des répertoires restés encore vierges pour le chant diphonique ne sont pas uniques mais restent rares. Deux chants satiriques ont été

[250] Information en ligne sur le site de M. Ormiston, en ligne, URL : http://www.soundtransformations.co.uk/mongoliancdnaariitsbilyelinernotes.htm, consulté le 9/05/13.

diphonés à ce jour, *Googos Žoogos* par R. Davaažav en 1983 et *Airxinii shog* par Cerendavaa et Cogtgerel en 2008. Ce dernier a aussi enregistré le chant-dialogué *Sam''jaa noën* en 2011.

L'enregistrement est aussi un support de création pour le chant diphonique. L'exemple singulier de l'émergence de la technique de *dandildah* en est la preuve. L'enregistrement à lui seul a permis l'élaboration de cette technique de chant diphonique particulière qui ne serait peut-être pas apparue dans une autre relation que celle de l'auditeur-imitateur qu'a été Has-Očir avec un certain disque vinyle[251]. Ce chanteur de *höömij* hotgojd est peu connu en dehors de sa province d'origine, Zavhan. De fait, peu de musiciens mongols lui attribuent la paternité de cette technique de chant diphonique. Au début des années 1980, en écoutant l'enregistrement de pièces solistes de luth *šanz* sur vinyle, Has-Očir, tente d'imiter le jeu de l'instrument avec le *höömij*. C'est en reproduisant le caractère rythmique et sautillant du plectre employé dans le jeu de ce luth qu'il invente la technique de *dandildah*, consistant à diphoner en prononçant l'onomatopée « dandil »[252], comme nous le ferions sur « lalala » en occident. Décoré de médaille d'or et d'argent à différents festivals des arts traditionnels pour sa nouvelle technique, Has-Očir devenu célèbre a pris le surnom de « Dandil Hasaa » dans la région (Sandagžav 2010, p. 108).

🎧 Exemple audio 28. *Ser ser salhi*, technique *dandildah* par S. Has-Očir, bande n° 2.32256, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, enregistré à la radio le 19/01/1983 par Ž. Badraa ; durée : 1'10.

Dans la première apparition enregistrée de Has-Očir aux archives de la Radio nationale de Mongolie, il est précisé la mention de *aman tašiltaar*, *dandildah* pour cette technique qui a été catégorisée par Badraa dans les jeux vocaux de bouche frappée. Pourtant maintenant, ce terme n'est plus en usage. Les chanteurs de *höömij* n'ont conservé que celui de *dandildah* ou *dangildah* ou encore *dandil höömij*, considérant cela parmi les types de *höömij* ornementaux. Selon moi, cette technique, encore nouvelle au début des années 1980, apparaissait à part dans la classification naissante du chant diphonique par Badraa et n'était pas mentionnée comme du *höömij* pour une raison particulière. En écoutant l'interprétation du chant court *Ser ser salhi*, Has-Očir chante la mélodie et superpose des battements de langue qui font émerger la même mélodie en harmoniques. Contrairement au chant diphonique habituel, ici, le bourdon est absent puisqu'il est remplacé par le chant. Cette mélodie

[251] Sur ce point, Sandagžav affirme qu'il s'agit de la radio et nom d'un disque (2010, p. 107).

[252] Selon le témoignage de la femme de Has-Očir, rencontrée à Tes le 27/09/10, et le neveu de Has-Očir, Enhžargal, à Uliastaj le 30/09/10.

fondamentale est la base vocale pour l'émission harmonique. Nous pouvons entendre une nouvelle dimension sonore du timbre par l'imitation du son de cet instrument. C'est la fusion de l'évocation du jeu instrumental et d'une utilisation de la voix instrumentalisée.

L'enregistrement est un objet d'étude intarissable. L'emballage du disque par exemple, apporte encore d'autres informations à mon analyse.

2.2.4 L'image du disque

Caroline Bithell explique que les enregistrements commerciaux en tant que médiateurs diffèrent des productions ethnographiques : la plupart du temps il s'agit là d'actes délibérés, conscients, avec des choix faits par les musiciens et la maison de disque quant au contenu, au style, à la présentation. On remarque aussi « souvent une intention claire pour promouvoir quelque chose avec un discours associé qui n'est pas toujours complètement attesté dans la documentation accompagnant l'enregistrement. » Il faut aussi être dans les standards et un degré d'originalité est demandé pour justifier la production d'un nouveau disque (1996, p. 47). Ainsi l'enregistrement commercial donne des informations précises sur comment les musiciens perçoivent leur propre tradition et comment ils souhaitent se montrer aux autres. Au regard de la discographie corse observée par C. Bithell, les choix stylistiques résultent souvent d'une orientation à la fois politique et esthétique (*ibid*., p. 49). Ils peuvent êtres observés à partir des critères suivants : l'exploitation d'éléments distinctifs exotiques, la réflexion théorique et rationnelle, le discours sur le chant, le placement de la voix et le timbre, la stylisation, la référence à d'autres musiques (*ibid*., p. 49-55).

Dans notre exemple, la place des autres musiques (étrangères, classique, touva) a été mise en avant et nous obtenons une visions d'ensemble sur le niveau d'acculturation musicale du chant diphonique mongol. D'un point de vue de l'image, ce sont certains titres et les visuels des pochettes de disque qui laissent entrevoir la revendication d'une culture nomade, mais aussi d'un chant diphonique typiquement mongol. En parcourant les titres des disques rencontrés dans la liste des pièces présentées ci-dessus, de nombreuses références reprennent les expressions de « *Mongol höömij* » ou « *Mongolian throat singing* » pour étendard. Le *höömij* étant devenu une curiosité touristique, les autoproductions des *höömijčid* se sont développées au début des années 2000. La mention plus courte de « *overtone singing* », « *throat singing* » ou « *höömij* » (dans ses multiples translittérations) accompagnant le titre principal garantit au visiteur étranger qu'il va retrouver sur le disque l'objet de son désir. Pour

que la musique se vende en Mongolie, on privilégie les titres en anglais, norme internationale passe partout et accessible au plus grand nombre.

Illustration 42. Pochettes de disques de *höömij* sortis en Mongolie (2009 et 2008).

Ces deux pochettes des disques de B. Battömör et A. Davaazorig témoignent du contraste et de l'univers musical dans lequel les musiciens se placent. Comme les photographies de Cogtgerel et ses tenues de scène multiples le montraient, sur le disque, se retrouve, de la *deel* au costar, la représentation et l'évocation de la culture nomade et de la nature, ou la revendication d'une musique s'apparentant à l'image du milieu classique. Une étude approfondie de l'ensemble des pochettes de disque de *höömij* apporterait à ce sujet encore d'autres données.

Au regard du corpus enregistré, nous pouvons observer à quel point le chant diphonique s'est répandu à travers le disque dans les deux dernières décennies. De fait, les jeunes apprennent le *höömij* en écoutant les maîtres, tels que Sengedorž, Cerendavaa ou Odsüren mais aussi en imitant les dernières tentatives de fusion musicales expérimentées à la capitale par les nouveaux *höömijčid*. L'apprentissage se fait de bouche à oreille ou d'enceinte à oreille à travers l'imitation du disque, de la sélection mp3 stockée sur un baladeur, ou en regardant des vidéo-clips de *höömij* conservés sur le téléphone. L'enregistrement occupe une place considérable et grandissante dans l'entourage des *höömijčid*. Il convient donc de s'intéresser au rapport qu'ils entretiennent avec, puisque ce média apparaît comme un outil de transmission majeur.

3. Le rapport des *höömijčid* à l'enregistrement

3.1 À l'écoute du timbre

Au cours de l'automne 2003, je me rends pour la première fois en Allemagne rendre visite aux musiciens de l'ensemble Egschiglen. Je vois, chez les uns et les autres, de nombreux disques de musique mongole. C'est pour moi l'occasion d'entendre des enregistrements auxquels je n'avais pas eu accès auparavant et de découvrir les productions locales réalisées en Mongolie. Alors que nous écoutons ces disques ensemble mes hôtes sortent de la pièce. Ne sachant pas s'il s'agit pour eux de vérifier l'infusion du thé ou de surveiller la cuisson du repas, je ne pose aucune question. Cela se répète à plusieurs reprises et je réalise que c'est lorsqu'une intervention de chant diphonique survient dans les enregistrements que les musiciens s'écartent. Ils m'expliquent alors que l'éloignement est préférable pour vérifier si le timbre vocal d'un *höömijč* est bon. Le chanteur de l'ensemble, Amartüvšin (dit Amraa), est à une période de sa carrière où il se demande s'il n'est pas le meilleur de Mongolie. Par précaution, il se plaît à le vérifier avec ses acolytes vièlistes et contrebassiste-cheval. La venue d'un apprenti étranger est un bon prétexte pour réécouter certains enregistrements. Amraa prend le soin de me montrer ce qui est le plus intéressant mais aussi le moins abouti dans le chant diphonique. Selon lui et les membres d'Egschiglen, un bon *höömijč* doit pouvoir faire entendre son sifflement harmonique (*isgeree*) en avant avec de la puissance (*hüč*) et une belle couleur (*goë öngö*). Quelle que soit la manière dont le disque a été enregistré et la qualité de l'appareil d'écoute, si la performance est bonne cela s'entendra en s'éloignant de la source sonore. Une telle expérience peut paraître étrange au lecteur, mais effectivement, plus on s'éloigne de la source sonore (un *höömijč* ou un haut parleur diffusant le son d'un *höömijč*) plus les harmoniques ressortent finement du reste. Selon mes informateurs, cela ne fonctionne que lorsque le chanteur est talentueux. Le lecteur peut faire l'expérience en prenant au hasard l'un des extraits de chant diphonique sur les enregistrements présentés en annexe, ou avec un disque en sa possession. Normalement pour l'auditeur, si le chanteur est bon, le changement de perception du sifflement diphonique entre une écoute proche de la source et une écoute éloignée (une ou deux pièces plus loin) est immédiat. Curieusement, les critères d'appréciation du *höömij* à travers l'enregistrement et les enceintes qui le diffusent ne sont autres que ceux des musiciens de l'Altaï, qui aiment entendre le *höömij* en jouant avec l'espace et l'environnement. Il y a donc un transfert du jugement esthétique du timbre diphonique d'un contexte à l'autre, de l'ancien au moderne.

Ces musiciens professionnels ne font qu'adapter une sensibilité profondément ancrée dans la culture nomade à leur environnement quotidien.

Cette appréhension sonore du *höömij* n'est pas propre à Egschiglen. Le fils de Cerendavaa me faisait remarquer quelques années plus tard, en écoutant un disque sur son poste dans sa chambre d'étudiant à Ulaanbaatar, qu'il était bon de s'éloigner du poste pour écouter la qualité du *höömij*. Mais cela n'est pas propre aux Mongols non plus. Je garde en mémoire l'une des première séances de travail avec Trân Quang Hai dans son bureau du Musée de l'homme. C'était en 2004. Assis devant son célèbre spectrographe, le micro à la main, je devais parvenir à placer mon sifflement harmonique en avant du bourdon vocal, tout en contrôlant visuellement si le renforcement des fréquences de ma voix opérait sur l'écran. Mon professeur n'était pas dans la pièce et pourtant, tout en rangeant quelques dossiers dans une autre salle, en m'écoutant m'égosiller, il m'ordonnait de contracter davantage les muscles de ma gorge, de diphoner plus ou moins fort selon mes efforts. Avec la distance, il pouvait entendre cet effet sonore se produire ou s'éteindre à travers mes vocalises expérimentales.

Maintenant que cette relation au timbre a pu être généralisée, regardons comment les musiciens mongols et les *höömijčid* utilisent l'enregistrement dans la transmission.

3.2 La transmission avec l'enregistrement et la diffusion enregistrée

Léothaud et Lortat-Jacob définissent un type d'acculturation récent et dominant aujourd'hui, diffusé par les médias comme les disques, cassettes et la radio (2000, p. 14). Ces ethnomusicologues s'interrogent sur l'étendue du phénomène qui, dans le cas des musiques de la Méditerranée, procède « toujours dans le même sens et massivement par marginalisation croissante (ou même négation) des forces vives de la tradition, ce type d'acculturation, outre qu'il aboutit à une navrante uniformisation, risque *in fine* de conduire à la mort les plus belles musiques de la tradition orale […] » (*ibid*.). Pour reprendre l'expression d'Alessandro Arbo, avec l'importance que prend l'enregistrement dans la production et la création musicale, on assiste à une « culture phonographique[253] » qui se place dans notre cas à la frontière de l'écrit et de l'oral.

En assistant à plusieurs concerts d'Egschiglen en France entre les années 2003 et 2004, je constate qu'Amraa aime interpréter les chants de louanges dans le style touva. En m'intéressant à sa collection de disques, chez lui en Allemagne, je note la présence de

[253] Intervention orale lors du colloque *Musique et enregistrement*, Université Rennes 2, 14-16 mars 2013.

nombreuses références touvas, dont le fameux disque de Gennadi Tumat (2000, PAN 20-90). Ce chanteur est une légende du *höömij* touva et Amraa m'avoue qu'après Ganbold, son oncle en Mongolie, c'est Tumat qu'il préfère. Les compositions d'Amraa présentent une fusion des genres mongol et touva. En ayant appris avec les deux, directement auprès de Ganbold et indirectement avec Gennadi Tumat via ses enregistrements, Amraa a ainsi créé son propre style.

En Mongolie, la diffusion et l'imitation du *höömij* à partir de l'enregistrement a commencé dans les années 1960 avec la radio et le disque vinyle. À cette période, l'enseignement du chant diphonique dans sa forme élaborée n'existait pas telle qu'on la rencontre au début du XXIe siècle.

Le *höömijč* halh Erdenehüü se rappelle que le chant diphonique a commencé à être radiodiffusé vers 1962. C'est en écoutant le *höömij* de Čimeddorž à la radio qu'il a eu l'envie d'apprendre. Pourtant, son père et ses frères étaient capables de faire un son proche de celui du *höömij*, sans y parvenir exactement. Je n'ai pas réussi à savoir si ces personnes voulaient imiter les enregistrements entendus à la radio où si cet apprentissage venait d'ailleurs, au niveau local ou familial. Erdenehüü, qui parvenait mieux que les autres à sortir un son, a d'abord tenté de réaliser la mélodie de *Goož Nan Aj* en chant diphonique. Alors qu'il travaillait à la radio du district de Harhorin, située au sommet d'une montagne, il enregistrait son *höömij* avec un magnétophone pour apprendre. En s'écoutant et en répétant l'opération à plusieurs reprises, il est enfin parvenu à diphoner d'autres mélodies (14/07/10).

À Touva, le phénomène est aussi répandu. Mark van Tongeren prend pour exemple Kaigal-ool Khovalyg, le petit-fils du premier chanteurs Kombu Ondar enregistré en 1934. Malgré une descendance familiale appropriée pour transmettre le chant diphonique, Khovalyg ne l'a jamais entendu car celui-ci est décédé avant sa naissance. Il a appris le *höömij* dans les années 1970, en écoutant la radio et en imitant les sons entendus (2004, p. 105).

Vers la fin des années 1980, alors âge d'une quinzaine d'années, Ganzorig a commencé par apprendre la vièle cheval puis les chants de louanges. En travaillant la contraction de gorge pour chanter le *magtaal* il s'est ensuite intéressé au chant diphonique. C'est en écoutant la radio ou en regardant la télévision qu'il a tenté de comprendre comment diphoner. Les exemples enregistrés auxquels il se référait étaient toujours ceux de Sunduj ou Ganbold (30, 31/07/09)[254].

[254] Mark van Tongeren rend compte aussi du fait que Ganzorig a appri en écoutant la radio et la télévision, mais il ajoute qu'au moment de sa rencontre, il ne connaissait pas les noms des chanteurs qu'il imitait (2004, p. 126).

Si dans les deux cas Erdenehüü et Ganzorig assument pleinement le fait d'avoir appris de cette manière, d'autres chanteurs de *höömiij* le cachent ou se contredisent dans leur discours sur l'utilisation de l'enregistrement dans l'apprentissage. Face au chercheur sans doute, ils se sont parfois gardés d'en parler, se rendant compte qu'ils ne s'inscrivaient pas dans la lignée d'un apprentissage traditionnel. Cerendavaa par exemple, m'a avoué avoir eu recours à l'enregistrement seulement sept ans après notre première rencontre. J'avais remarqué qu'il écoutait souvent des cassettes de Ganbold et de Sunduj régulièrement dans sa jeep, mais je n'avais fait aucun rapprochement. Et un jour, alors que nous écoutions Ganbold, entre les bosses de la piste qui donnaient à l'enregistrement un caractère sautillant, Cerendavaa me dit que jeune, Ganbold était un grand *höömijč*. Il m'avoue qu'il a souvent cherché à l'imiter, notamment en écoutant ses cassettes. Pendant la période soviétique, Cerendavaa était chauffeur de camion. Il passait son temps sur la route et pouvait ainsi travailler son chant en écoutant la radio, n'ayant pas encore de lecteur de cassette. L'appareil installé dans sa jeep lui permet de prolonger cette habitude toute en l'affinant, car si la radio ne diffuse pas toujours le même programme, la cassette, elle, permet d'être réécouté à sa guise.

Ces exemples ne sont pas exclusifs au chant diphonique. En parallèle, d'autres genres musicaux sont appris de la même manière, depuis que la diffusion radiotélévisée existe à grande échelle en Mongolie. Bajasgalan, chercheur de l'Académie des sciences d'Ulaanbaatar, rapporte une anecdote au sujet de l'épopée. Janživyn Cegeen, un bajad de Malčin dans la province de l'Uvs, a travaillé de nombreuses années comme directeur du centre culturel du village. Pendant l'exercice de cette fonction, en 1998, il a eu l'idée d'enregistrer Lhagva, un barde renommé et âgé de 82 ans à l'époque. Ce dernier chantait et jouait avec sa vièle *ekel* plusieurs épopées, comme *Han Haranguj*, *Bum-Erdene* et *Hürel-Erdene* (Le trésor de bronze). Cegeen n'a enregistré que le *tuul' Hürel-Erdene*. C'est en écoutant cette épopée de 20 minutes mot à mot à partir de son enregistrement qu'il a pu mémoriser et apprendre à l'interpréter. Bien qu'il ne descende pas d'une lignée familiale de barde, il a eu l'occasion de représenter ce *tuul'* sur scène à plusieurs occasions, toujours contraint de le réduire à 5 minutes pour le format concert (2008b, p. 124-125). Grâce à l'enregistrement, l'épopée continue d'exister dans un autre contexte. La mélodie, son texte et le sens qu'il véhicule se transmettent malgré tout. Dans un autre registre, lors de notre rencontre au festival des arts traditionnels de la capitale en 2011, la danseuse darhad Lhagvaažij m'explique qu'intéressée par les arts traditionnels, elle a eu envie d'en apprendre. Pendant la période soviétique, les festivals et concours d'art traditionnel sont diffusés par la

radio et la télévision. Au cours des retransmissions des décades de la province de Hövsgöl organisées à Ulaanbaatar en 1959, Lhagvaažij découvre Davaa faire le *hoolojn limbe*, l'imitation vocale de la flûte. En écoutant et en observant la musicienne, elle parvient à l'imiter et réaliser quelque chose de semblable. Depuis, elle continue à son tour de perpétuer cette technique vocale sur scène pour la faire connaître à plus grand nombre (1/07/11).

Ce phénomène, qui semble exister partout en Mongolie, a été amplifié et accéléré avec l'arrivée d'Internet, des prises Usb, du format Mp3 et plus récemment de la téléphonie mobile. Mais au moment où ces technologies se développent, le disque apparaît encore comme une référence. Comme je l'évoquais dans le chapitre précédent, le jeune Cogtgerel vient en France pour la première fois en 2006. Avant la tournée de concerts programmée, nous avons le temps pour une session de studio qui lui permet, avec Cerendavaa, d'enregistrer un premier opus[255]. Nous n'avons que deux jours pour ce travail. Une fois les pièces sélectionnées et enregistrées avec son père, Cogtgerel profite des quelques heures de mise à disposition du lieu qu'il reste pour enregistrer autre chose, qui ne figurera pas sur le disque, pour lui. Il diphone sur une série de pièces arrangées « à la soviétique » pour orchestre d'instruments traditionnels. Ces arrangements sont des plages musicales préenregistrées tirées d'un disque de Ganbold. Selon Cogtgerel et ce que m'a confirmé Ganbold par la suite lors d'une leçon en 2010, ce dernier avait laissé spécifiquement ces musiques en fin de disque pour que les jeunes puissent s'entraîner à diphoner par-dessus en les écoutant[256]. Ces enregistrements circulent entre les élèves de la classe de *höömij* de l'Université d'art et de culture. Pour Cogtgerel qui venait d'y entrer en 2006, c'était une direction de travail à suivre, un but à atteindre. Il tentait de se mesurer à l'exercice en expérimentant lui-même l'enregistrement de son chant à partir de ces plages instrumentales. Dans le studio, Cogtgerel profitait de la qualité des enceintes pour écouter l'état de son travail et réaliser que certaines mélodies ne passaient pas. Cerendavaa, impatient de sortir d'ici, lui disait qu'il était bon d'avoir tenté cette expérience, mais qu'à l'avenir, il faudrait dépasser le niveau de ce chanteur.

C'est là un côté « pédagogique » du disque, employé consciemment par le maître Ganbold. Cerendavaa à son tour donne une dimension de la sorte à l'enregistrement lorsque ses stages de chant diphonique se terminent. Avec une certaine orientation commerciale, il tente de vendre ses disques en précisant qu'il sera possible d'écouter et réécouter une

[255] Il s'agit du disque *Tserendavaa et Tsogtgerel, chant diphonique de l'Altaï mongol*, produit par Routes Nomades, RN01, 2006. Tiré à 300 exemplaires, il est épuisé aujourd'hui. Le titre a été repris ensuite pour une autre édition en 2008, réalisé avec Buda Musique, mais le contenu est différent.

[256] *T. Ganbold, Mongol höömijn ajalguu*, Anorad, 1997, plages 24 à 27.

référence, la sienne, qui ne bougera pas, pour retravailler ce qui a été vu en stage. Mais on peut s'interroger sur l'impact réel l'impact de ce procédé.

Trân Van Khê voit que les enregistrements pourraient êtres utilisés dans la transmission des traditions. Mais il met en garde sur le fait que ceux-ci ne peuvent en aucun cas prendre la place du maître qui sera le seul à pouvoir aider l'apprenti dans son parcours. Ce n'est que lorsque le maître a disparu, ou qu'il ne soit pas présent à tous les niveaux, que l'enregistrement peut s'avérer d'une grande utilité. En effet, il permet une reproduction en grande quantité, mais aussi la répétition qui permet de se concentrer sur un point précis de l'exécution musicale (1980, p. 27-28). Aujourd'hui à l'occasion d'un stage ou d'une leçon il est désormais possible de conserver la totalité d'un enseignement pour soi, avec le dictaphone ou le téléphone portable. Dans le processus d'imitation du maître, Laurent Aubert affirme que la leçon est préférable à l'enregistrement, dans la mesure où ce dernier est un « prolongement direct de l'enseignement oral », qui constitue une source d'information précieuse. Le risque de copier systématiquement le modèle du maître peut aussi fermer les portes de l'inspiration individuelle ([2001] 2011, p. 135). Je reviendrai sur ce point dans l'étude détaillée de la discographie. À partir de l'exemple de la musique iranienne, Jean During propose une « esquisse de modélisation des voies de transmission » :

> « […] le processus de transmission […] se déroule entre la présence et l'absence, entre les personnes et leurs traces, entre les replis de la mémoire et les sillons du disque. Durant toute la période préindustrielle, l'apprentissage était présentiel et oral. […] Idéalement l'apprentissage se faisait de maître à élève. […] une variante de ce processus est la transmission par immersion. L'immersion dans le milieu permet d'accéder à un excellent niveau […]. À l'époque moderne, le "milieu" intègre la présence (des professeurs ou des cercles de connaisseurs), les transcriptions et les enregistrements ou les médias comme le film et la radio. C'est ce mode d'apprentissage mixte qui est de loin le plus répandu actuellement. Une variété rare est l'autodidactisme traditionnel […] [qui se fait] par immersion dans le milieu et en écoutant tout ce [que l'on peut] à la radio et par les disques. Contrastant avec cet exemple rare, le type de transmission le plus courant de nos jours est simplement l'autodidactisme par tâtonnement. Les jeunes se lancent dans la musique en s'appuyant uniquement sur des enregistrements, des partitions, des méthodes, des séquences didactiques ou artistiques sur Youtube, et lorsqu'ils butent sur les difficultés, ils se contentent de prendre quelques leçons afin d'acquérir seulement des rudiments techniques » (2011, p. 25-26).

Nos chanteurs de *höömij* se retrouvent dans cette modélisation à différents niveaux. Au regard de mon terrain, il n'existe pas à ce jour de transmission « à l'ancienne », simplement de maître à élève qui subsiste dans le milieu du chant diphonique et sans doute dans les autres pratiques musicales mongoles. La plupart, comme nous l'avons évoqué plus haut, s'inscrivent soit dans le mode d'apprentissage mixte, comme l'exemple de Cogtgerel l'illustre, soit dans

une forme d'autodidactisme, comme le montre le cas de Ganzorig qui, malgré son apprentissage à partir de source enregistrée, n'a pas été empêché d'être reconnu par sa communauté et de jouer à l'international. Il est fréquent de croiser l'été, lors de la saison touristique, des jeunes chanteurs de *höömij* encore en apprentissage (cela s'entend), autodidactes tâtonnants. L'ambition pour eux n'est pas de devenir de grands maîtres, on ne leur donne d'ailleurs pas cette place, mais principalement de profiter de la situation économique estivale.

Tant que les autres modes de transmission existent et sont les modèles dominants, la tradition n'est à mon sens pas encore en danger. Mais si les autodidactes tâtonnants deviennent un jour les modèles à suivre pour les générations futures, la transmission de la tradition sera en péril. En effet, l'enregistrement à lui seul ne rend pas compte d'un certain nombre de choses que les apprentis ne perçoivent pas. Dans la transmission à travers un disque par exemple, la gestuelle et certaines positions de bouche dans le chant (Billiet 2011, p. 37) ne sont pas verbalisées (Abou Mrad et Béchéalany 2010, p. 39). Pierre Bois précise que l'oralité transmise de maître à élève est indispensable dans la transmission de la musique :

> « Si l'enregistrement sonore peut apporter une pierre à cet édifice, il n'est en aucun cas suffisant. Il peut même être réducteur car si l'on considère un patrimoine musical comme un ensemble cohérent s'inscrivant dans une dynamique culturelle à la fois diachronique et synchronique, l'enregistrement sonore n'est guère plus qu'une photo prise à un instant T qui ne révèle que ce qu'elle montre et ignore tout ce qui est hors champ » (2009, p. 2).

En prenant l'exemple du *radif* dans l'apprentissage de la musique iranienne, Jean During insiste sur l'importance du principe de l'oralité et ajoute que :

> « Loin d'être une déficience du système musical, l'absence d'écriture est la condition de la transmission vivante et précise du répertoire, car l'écriture (à moins de devenir illisible) ne rend pas compte de tous les détails de l'exécution, mais seulement des grandes lignes. La pédagogie orale est directe et efficace. L'élève écoute son maître et reproduit instantanément le passage exécuté en imitant tous les gestes. Il est donc important de voir comment joue le maître, de sorte que l'enregistrement seul ne suffit pas. » (During 2010, p. 267)

Si voir les gestes du maître reste fondamental, l'enregistrement ne le donne pas quand c'est un disque, mais la vidéo et le tutoriel l'ont déjà remplacé. Pour le chant diphonique de tels enregistrements existent, mais ne viennent pas des chanteurs mongols ou touvas. En dehors du cas de Trân Quang Hai dont la finalité reste scientifique, ce sont les étrangers de passage ou ceux qui ne sont pas passés dans ces régions « éloignées » qui mettent en ligne des vidéos de démonstration explicative dans leur propre langue et souvent étonnées par rapport à la

manière de faire autochtone. De fait cela n'aura pas d'influence sur la pratique des jeunes mongols.

François Picard explique que la malle ou la bibliothèque sont un moyen de transmission (2010, p. 13). Mais, dans une visée commerciale, les disquaires et plus largement Internet avec la diffusion de la musique via les transferts et partages de données en sont un autre. Dans la recherche de terrain ethnomusicologique, Bithell recommande de garder à l'esprit la possibilité de l'influence des enregistrements commerciaux lorsque l'on fait de nouveaux enregistrements ethnographiques. À partir du cas de la musique corse, elle explique que les cassettes et les disques sont en large circulation, mais que les enregistrements de terrain restent difficiles d'accès, voire parfois inconnus du grand public. Les enregistrements commerciaux servent alors de modèles aux jeunes musiciens (1996, p. 57). Cela reste vrai dans le contexte mongol.

En allant un jour aux archives sonores de l'Académie des sciences de Mongolie, je croise Žambaa dans la rue. Il a appris le chant diphonique de son père Gerelcogt et n'est autre que le neveu de Ganbold. Il est issu de l'une des plus grandes familles de chanteurs de *höömij*. Comme de nombreux musiciens de sa génération, il pratique les *magtaal*, ces chants de louanges arrangés avec du chant diphonique. Ravi de savoir que je peux accéder aux archives, il me demande s'il peut venir avec moi pour écouter les anciens *magtaal* et, éventuellement, pouvoir les reprendre par la suite pour les jouer un jour en concert. Dans l'impossibilité de lui répondre favorablement, bloqué par une lourdeur administrative digne d'un roman de Gogol, je ne peux même pas être en mesure de lui procurer la copie des enregistrements. Les musiciens ne peuvent pas accéder aux enregistrements de référence de leur patrimoine culturel dans leur propre pays, alors que ceux-là restent oubliés sur des étagères poussiéreuses ou rarement, passent un instant entre les mains d'un chercheur. Face à ce problème récurrent et généralisé, la jeune génération se tourne alors naturellement vers les seuls disques commerciaux à sa disposition. Parmi ces enregistrements, où le synthétiseur Yamaha et ses multiples programmes, l'électronique et la transe, dernière en date, sont à la mode, comment les jeunes vont-ils retrouver et reproduire la trace d'une technique vocale qu'ils recherchent ? Lors d'une visite rendue à la fin d'un cours d'Odsüren à l'Université nationale de Mongolie, je questionnais les nouveaux élèves sur leurs références discographiques et leurs chanteurs de *höömij* préférés. Dans les réponses, peu d'entre eux se sont référés à un grand maître comme Cerendavaa ou Ganbold, qui ont pourtant été largement enregistrés. Les noms récurant étaient Zagd-Očir et Naranbadrah, deux anciens élèves

d'Odsüren particulièrement à la mode dans toutes sortes de fusions. Il y a des exemples à suivre, mais il existe aussi une réception discographique et une mode qui influencent les choix des chanteurs.

3.3 La réception des enregistrements

La communauté des chanteurs de *höömij* est concernée en premier lieu par la production discographique. Il est important de replacer ce rapport entre les musiciens et l'enregistrement dans la dimension de la réception des auditeurs autochtones. À partir de l'exemple de la polyphonie corse C. Bithell pose la question de la réception des Corses à l'écoute des enregistrements (1996, p. 55). Les auditeurs reçoivent-ils la musique dans sa représentation authentique ? Ou la perçoivent-ils comme une invention qui pourrait avoir un certain mérite artistique, mais dans lequel ils ne se reconnaitraient pas du fait d'un écart avec la tradition qu'ils connaissent ?

Ce qui a été révélé quant au goût des Mongols pour certains types de concerts va de même pour les tendances musicales enregistrées. Si l'auditeur occidental en quête d'exotisme sera nettement plus sensible à la publication d'enregistrements de type ethnographique (le plus souvent réalisé par des étrangers), l'auditeur mongol y prêtera moins d'attention, en dehors de l'*intelligentsia* d'Ulaanbaatar. Les Mongols préfèreront se tourner vers les productions discographiques les plus modernes, soit dans le courant ethno-rock, soit dans celui de la musique programmée sur ordinateur ou synthétiseur. Une différence majeure entre nos deux cultures est celle du goût pour l'effet de réverbération ajouté. Ganzorig s'empressait de me faire découvrir l'enregistrement de *Naadam*, le dernier disque de son ensemble, Altaï-Khangaï, autoproduit en Mongolie. Dès la première écoute, je bondis. Toutes les plages du disque sont à mes oreilles surchargées en effet de réverbération. Ganzorig m'explique que c'est l'ingénieur du son du studio qui, avant le mixage final, a ajouté de son plein gré et sans aucun avis des musiciens cet effet caverneux. Selon ce dernier, le son était trop fade et sec pour que le disque soit apprécié à sa sortie. Ganzorig n'y voyait pas d'inconvénient pour le public mongol, mais il n'était pas surpris de ma réaction et connaissait déjà celle des Occidentaux. Face au succès d'Altaï-Khangaï en Mongolie et en Europe, il était embarrassé par cette situation, n'ayant pas les moyens de faire deux mixages et deux disques pour les différents marchés. Les musiciens mongols doivent souvent faire face à ce compromis. Pour ceux qui n'ont pas la chance de pourvoir exporter leur musique au-delà des frontières, l'opportunité de vendre des disques au cours de la saison touristique les ramène à une

situation analogue. Il n'est pas rare dans ce contexte de voir sortir des disques multi-facettes, mêlant à la fois des plages traditionnelles au caractère ethnographique et des créations, recouvrant parfois de nombreux courants musicaux.

L'été 2010, je me retrouve face à une situation similaire à celle de Ganzorig. De retour en Mongolie, je retrouve rapidement mes amis Cogtgerel et Žindalaj, un étudiant de *höömij* de Mongolie-Intérieure avec qui j'ai partagé les bancs de l'université d'art et de culture dans la classe d'Odsüren. Au bar, j'allume mon ordinateur pour que nous puissions nous faire écouter nos derniers enregistrements respectifs. Je leur montre l'une de mes compositions, *Šönijn tald aduu jancgaana* chantée et diphonée dans le style du *magtaal*, à partir du poème du même nom, de Dolgoryn Njamaa. Joué avec mon trio Meïkhâneh, accompagné d'une percussion iranienne, le *tombak*, j'accompagne mon *höömij* et chant de gorge d'un luth *dombra* kazakh. Le son est acoustique et sans effet. Žindalaj l'écoute avec attention. Il me montre à son tour un titre en élaboration, l'arrangement d'un chant court. Il s'agit de la version instrumentale préparée en attente de la prise studio du chant diphonique. Je l'écoute aussi avec attention à travers la culture de mes oreilles. Surpris par la profusion d'effets et de sons de synthétiseurs donnant une ambiance électronique très particulière à l'entourage du *höömij*, je lui demande pourquoi il n'a pas choisi d'utiliser des instruments acoustiques pour faire cet arrangement. Žindalaj me répond de suite très sérieusement que peu de gens s'intéressent au son acoustique ici. S'il veut que son disque marche, que sa chanson soit diffusée à la radio, l'acoustique est justement à éviter. Cela reste donc une question de goût, qui varie selon la région où l'on se trouve. Mais il existe aussi un phénomène d'endoculturation chez les jeunes qui apprennent le *höömij*. Certains, souvent attirés par le gain d'argent avec les touristes l'été et les tournées de concerts à l'étranger, bien plus que par la perpétuation d'un patrimoine local et parfois familial, se mettent à apprendre en brûlant les étapes.

À travers la scène et l'enregistrement, cette deuxième partie a brossé le cadre de référence dans lequel les chanteurs de *höömij* évoluent sans cesse aujourd'hui. Malgré l'importance de ce contexte dans la vie des musiciens, la transmission de maître à élève persiste. D'ailleurs, il n'y a jamais eu autant d'élèves qu'autrefois. Cela pourrait venir sans doute de cette image du *höömij* diffusée à grande échelle dans les concerts, les disques et les médias. L'intérêt pour le chant diphonique augmente, mais en apprenant le *höömij*, la nouvelle génération à de nouvelles attentes, de nouvelles ambitions. Le chant diphonique de demain dépendra des enseignements dispensés actuellement et de ce que les élèves en feront.

Cette remarque peut paraître banale et évidente. Mais derrière tout cela, le *höömij* aurait-il été influencé par la pensée d'une politique patrimoniale ? Pour tenter de répondre aux questions sous-jacentes à cette réflexion sur l'avenir, la troisième partie de cette thèse examinera deux autres aspects de la transmission : l'enseignement et la patrimonialisation. J'observerai et comparerai les modes de transmission dans des milieux distincts : le rural et l'urbain. Dans cet environnement poreux, entre la steppe et la ville, les rapports de maîtres à élèves prennent forme et le *höömij* continue d'évoluer, à travers les critères esthétiques et techniques de ses enseignements. Pour finir, j'étudierai l'emprise de la politique culturelle dans la constitution du chant diphonique en un emblème national et international.

Troisième partie

Une histoire d’avenir :

l’enseignement
et la patrimonialisation
du chant diphonique mongol

Introduction de la troisième partie

De nombreux aspects historiques, anthropologiques et ethnomusicologiques du chant diphonique mongol ont été abordés jusqu'ici. Nous avons maintenant une vue d'ensemble relativement complète sur ce qui a été transmis du *höömij* jusqu'à nos jours, à travers son histoire et la culture dans laquelle il a pris forme. Dans la continuité chronologique de son histoire, toujours placée sous le signe de la transmission, je vais m'intéresser à ce qui façonne le chant diphonique pour l'avenir, ce qui est en train de construire l'histoire de demain, en examinant son enseignement actuel et la patrimonialisation de cette tradition vocale.

En 1977, Žamcyn Badraa publie un article intitulé « L'éducation de la musique » (*Högžmijn bolovsrol hümüüžil*). Ce texte est révélateur des préoccupations du développement de l'activité artistique et musicale à la période soviétique :

> « Il devient de plus en plus clair que selon le progrès de la société et la prospérité de l'art, les besoin de l'art et de son rôle dans la société augmentent. Autrement dit, nous devons chanter et danser davantage et la musique deviendra quelque chose dont nous aurons toujours besoin. Le rôle de tout art réside dans la forme concrète de sa participation et son influence pragmatique à la vie sociale. Le rôle de l'art dépend de ces caractéristiques et de la société qui le reçoit. L'art de la musique est aussi relatif aux différents aspects de la politique et de l'idéologie de la société, comme le niveau du pouvoir industriel et les caractéristiques de la communication industrielle. […] Depuis ses origines, le rôle de la musique est de montrer un modèle, une organisation, ainsi que la production et l'éducation, aux différents membres de la société, en aidant les hommes à organiser leur travail. […] N'importe quelle forme artistique a le pouvoir de l'éducation. En général, l'art influence les pensées, le courage, le sentiment, l'imagination des gens et modifie éventuellement l'apparence et la forme de l'intelligence. Le rôle éducatif de la musique a été respecté depuis les temps anciens. En général, les philosophes et les chercheurs orientaux ont fondé un concept de l'éducation de la musique, comme ils ont évalué le rôle de l'éducation de celle-ci. Il y a de nombreux philosophes qui ont évalué et évaluent le rôle éducatif de l'art, tel que les philosophes classiques de la Grèce antique, come Pythagore, les théoriciens occidentaux en esthétique, et les savants de l'URSS. Nos maîtres idéologiques, Marx, Engels et Lénine, ont placé la théorie et la conclusion de ce rôle dans une nouvelle étape. Dans notre société, ce rôle est de plus en plus utile. La musique est un art qui ne reflète pas seulement les qualités de l'esprit comme le patriotisme, la bravoure et le courage, la patience et la générosité, mais aussi, il les développe et les active. La musique à plus de possibilités d'encourager et d'inspirer le peuple et de l'unifier. C'est pourquoi la musique est le meilleur outil pour, non seulement divertir le peuple, mais aussi l'éduquer avec sociabilité. […] Le Parti a proposé deux objectifs à atteindre à l'occasion du 17e Congrès du Parti révolutionnaire du peuple : se rapprocher de la Russie et des autres pays socialistes à tous les niveaux et habituer le peuple au mode de vie socialiste. Conformément à ces deux directives, l'Union des compositeurs mongols, à l'occasion de sa 3ème réunion, a mis en avant deux enjeux : identifier le rôle de l'art de musique à la mise en œuvre de ces objectifs, ainsi qu'évaluer la condition actuelle de la culture musicale mongole et conclure la demande découlant de cette condition. Généralement, l'éducation musicale est un système pour préparer les professionnels de l'art de la musique, comme les compositeurs, musicologues, chanteurs, instrumentistes, chefs

d'orchestre et professeurs. Selon l'expérience de la Russie et des autres pays, ce système s'est bien implanté et nous avons maintenant un modèle national. […] Mais pour répondre au besoin croissant de la culture musicale, le système actuel n'est pas suffisant. Au minimum, nous devons établir trois ou quatre écoles primaires spécialisées dans la musique à travers les provinces. Nous devons aussi agrandir les collèges de musique. Nous devons prêter une attention spéciale à préparer les ressources humaines professionnelles pour diriger les cours de musique et fournir tous les outils pédagogiques, ainsi que les livres qui les accompagnent. Jusqu'à ce jour, nous n'avons pas de système national prêt pour les grands professionnels de l'art de la musique. Il commence à être tard pour l'établir et nous n'avons pas suffisamment de cadres qui ont été préparés à l'étranger. Nous devons prendre de grandes mesures pour répondre à ces besoins. […] Tant que cela diverti, donne un amusement artistique et esthétique, et participe à créer de grands travaux en nous dévouant pour notre pays et notre société, l'ensemble de la musique classique traditionnelle, la musique classique professionnelle et la musique légère sont utiles et toutes doivent être accessibles aux membres de la société socialiste. » (Badraa 1977, p. 146, 148, 149, 150, 151)[257]

[257] Traduit du mongol : Урагшлан давшиж байгаа нийгмийнхээ жамаар урлаг маань урган цэцэлгэх тусам урлагийн хэрэгцээ, нийгэмд гүйцэтгэх хэрэг үүрэг улам ч ихэссээр байгаа бодот байдал бидэнд тов тодорхой болж байна. Нэг үгээр хэлэхэд бид урьд урьдаас гойд илуу дуулах хөгжимдэх хэрэгтэй болж, дуу хөгжим, бидэнд тун ч их хэрэг болж байна. Аливаа урлагийн хэрэг үүрэг гэдэг бол түүний биетэй нөлөө, нийгмийн ахуй амьдралд оролцож байгаа баримттай хэлбэрийн нэр юм. Урлагийн хэрэг үүрэг ямар байх нь нэгд, түүний өөрийн нь шинж чанар, хоёрт, түүний нөлөөг хүртэх нийгэм хоёроос шууд хамаардаг. […] Хөгжмийн урлагийн тухайд ч мөн адил түүний хэрэг үүрэг үйлдвэрлэх хүчний түвшин, үйлдвэрлэлийн харилцааны шинж чанар зэрэг нийгмийн улс төр, үзэл суртлын олон талтай уялдаа хамаатай. […] Дуу хөгжим дөнгөж үүсч, хараахан урлаг болоогүй байх цагаасаа хүний ажил хөдөлмөрийг зохион байгуулахад тус болж, олон үеийн хуримтлуулсан ажил үйлдвэрлэлийн туршлагыг өөртөө шингээн агуулах, үеэс үед дамжуулах зэргээр нийгмийн гишүүдэд үлгэр заавар, зохион байгуулалт, үйлдвэр-хүмүүжлийн хэрэг үүрэгтэй байсаар ирснийг санах хэрэгтэй. […] Урлагийн ямар ч төрөл зүйл заавал хүмүүжүүлэх чадалтай. Хүртэн хүлээн авах буюу сэтгэл судлалын нэр томъёогоор хэлбэл "хуран мэдэх" хүн ардын бодол, мэдрэл, зориг, төсөөлөл, дүрслэх бодол тэргүүтэнд нөлөөлсөөр урлаг хүн ардын оюун ухааны төрх төлвийг өөрчлөн байгуулдаг байна.

Хөгжмийн урлагийн хүмүүжүүлэх хэрэг үүргийг эрт дээр цагаас ихэд эрхэмлэх үнэлж иржээ. Хүний хүмүүжил, ёс суртахууны хэв журмыг тогтоох үйлсэд оюун ухаан, сэтгэл санаагаа уйгагүй зарсан дорнодахины гүн ухаантан гүн бодолтон нар хөгжмийн урлагийн хүмүүжүүлэх хэрэг үүрийг дээдлэн үнэлснээр "хөгжмийн боловсрол" гэдэг хөгжмийн мэргэжил мэргэшлийн ухааны тухайлсан ухагдахууныг үүсгэн нээж, үндэслэн боловсруулсан түүхтэй. Фитагороос авахуулаад эртний Герегийн сонгодог гүн ухаантан, өрнө дэхины урлаг гоозүйн онолч мэргэд, орос зөвлөлтийн соён гэгээрүүлэгч эрдэмтэд хөгжмийн урлагийн хүмүүжүүлэх хэрэг үүрийг онцгойлон үнэлж ирснийг тоочиж баршгүй. Манай үзэл суртлын багш Маркс, Энгельс, Ленин нар энэ хэрэг үүрийн онол дүгнэлтийг шинэ тавцан дээр тавьж өгсөн. Манай нийгэмд энэ хэрэг үүрэг өдрөөс өдөрт чухал холбогдолтой болсоор байна. […] Хөгжим гэдэг сонсоч түмний эх оронч үзэл, эрэлхэг зориг, хатуужил тэсвэр, өгөөмөр тусч сайн санаа зэрэг сэтгэлийн чанарыг зөвхөн тусгаад зогсохгүй өрнүүлэн хөгжүүлж, идэвхжүүлэх чадал төгс урлаг юм. Түүчлэн үй олны нягт эв зүй, сэтгэл санааны нэгдлийг зангидаж, мэдрэл зоригий нь нилэнхүй бадруулах боломжоор хөгжим улам чиг их. Тийм учраас олон түмнийг бодох санах, сэтгэлээ хөгжөөхдөө ч, ажил үйлсээрээ ч хамтач шинжтэй байх хамт олонч сэтгэл санаатай болгон хүмүүжүүлэхэд хөгжим шилдэг хэрэглүүр болдог байна. […] Монголын хөгжмийн уран бүтээлчдийн III их хурал энэ асуудлыг дэвшүүлэхдээ МАХН-ын XVII их хурлаас дэвшүүлсэн Зөвлөлт Холбоот Улс болон ах дүү хамтын нөхөрлөлийн оронтой бүх талаар ойртон нягтрах, мөн тус оронд социалст аж төрөх ёсыг хэвшүүлэх гэсэн хоёр чухал зорилттой уялдуулж, түүнийг биелүүлэхэд хөгжмийн урлагийн гүйцэтгэх үүргийг тодорхойлох, Монголын хөгжмийн соёл урлагийн өнөөгийн түвшин, түүнээс үүдэн гарч байгаа шаардлагыг дүгнэх хоёр гогцоот асуудалтай шууд холбож үзсэн юм. […] Угтаа хөгжмийн боловсрол гэдэг хөгжмийн урлагийн мэргэжилтэн буюу хөгжмийн зохиолч, судлагч, дуучин, хөгжимчин, удирдаач, багш нарыг бэлтгэх тогтолцоо юм. […] Гэвч улс нийгэм болон урлаг соёлын хөгжлийн шаардлагаас ургаж гараад байгаа цаашдаа ч гарах хөгжмийн соёлын нийгмийн хэрэгцээг хангахад одоогийн энэ сургах бэлтгэх тогтолцоо турь муудаж, бяр дутаж байгаа нь илт байна. Наанадаж аймаг дундын хөгжмийн гурав дөрвөн бага сургууль байгуулах, хөгжмийн дунд сургуулийг нэмэн өргөтгөх хэрэгтэй байна. Хөгжмийн боловсрол хичээлийг зохих ёсоор зохион байгуулж удирдаж чадахуйц багшлах хүчнийг тусгайлан бэлтгэх, сургалтын материаллаг бааз, хичээлийн хэрэглэгдэхүүн, хөгжмийн хичээлийн олон төрлийн сурах бичиг тэргүүтнээр хангахад онцгой анхаарал тавиуштай байна. Одоо болтол хөгжмийн урлагийн дээд мэргэжилтнийг бэлтгэх үндэсний тогтолцоо байхгүй байгаа, бий болгох нь цагаасаа баахан оройтох тийшээ хандаж байгаа, гадаадад бэлтгэж байгаа хөгжмийн дээд мэргэжилтэй боловсон хүчний хүрэлцээ муу дутуу гуцуу байгааг нухацтай бодож далайцтай арга хэмжээ авууштай болж байна. […] Бидэнд үнэхээр уран сайхан гоозүйн цэнгэлийн амсуулж, улс нийгэмдээ идэвхитэй зүтгэж их үйлсийг бүтээхэд маань тус хэрэг болж байгаа бол ардын сонгодог хөгжим, мэргэжлийн

La pensée véhiculée ici, touchant le développement de la musique mongole, sera comblée plus tard par la création de l'Université d'art et de culture[258] à Ulaanbaatar et l'instauration d'une politique culturelle patrimoniale, en marche à la période soviétique et de plus en plus développée à partir des changements de 1990. Žamcyn Badraa montre une volonté politique et l'ambition de développer l'éducation de la musique à tous les niveaux. Selon moi, derrière ce projet se glisse l'influence d'une politique patrimoniale en devenir à la période soviétique, qui se transformera dans un autre état d'esprit après 1990 pour rejoindre les idées de l'Unesco.

Dans le souci de développer l'enseignement du chant diphonique, Badraa tente d'organiser des cours de *höömij* à Ulaanbaatar dans les années 1980 avec Cerendavaa, puis Ganbold et lance le grand projet de l'institutionnaliser à travers l'enseignement d'Odsüren à l'Université d'art et de culture au début des années 1990. Nous allons voir que dans la dynamique d'un tel contexte, des chanteurs de la région de Čandman' et ceux d'autres provinces de l'Altaï, ont développé des modes d'enseignement spécifiques et fondé de véritables « écoles » de tradition orale, reconnues comme telles aujourd'hui dans la communauté des *höömijčid*. Ils ont ainsi participé à l'évolution des techniques de chant diphonique, des répertoires et des contextes de jeu. Je vais donc m'attarder à montrer comment cette génération, née entre la fin des années 1940 et les années 1950, a marqué une étape décisive dans l'orientation du *höömij* que nous connaissons aujourd'hui. La volonté d'ouverture et de transmission de cette génération est à regarder sous l'influence de cet esprit de développement des arts traditionnels ambiant, à cheval entre les périodes soviétique et postsoviétique.

Des années 1950 au début du XXIe siècle, d'importantes transformations sont survenues dans la pratique de cette technique vocale. Elles sont la preuve de l'existence des mécanismes d'une tradition vivante. Le septième chapitre brossera une esquisse des enseignements actuels du chant diphonique à travers un parcours allant d'un maître à l'autre et d'une région à l'autre. Je comparerai deux modes d'enseignements, l'un rural et l'autre urbain, représentés par les personnalités de Dašdoržijn Cerendavaa à Čandman' et Baataryn Odsüren à l'Université d'Art et de Culture d'Ulaanbaatar. Je montrerai que les deux tendances

---

сонгодог үлэмжид хөгжим, хөнгөн буюу дагшаа хөгжим аль аль нь хэрэгтэй, аль аль нь социалист нийгмийн гишүүдийн хүртээл баялаг болох учиртай билээ.

[258] D'abord sous le nom de *Deed suurgul'* (École des hautes études) en 1990, cette université prend ses fonctions sous le nom de *Mongol uslyn Soël urlagijn ih suurgul'*(Université d'art et de culture de Mongolie) en 1992. Avant cela, les cours en art et culture étaient dispensés à l'Université nationale de Mongolie, selon les informations fournies par le site officiel de l'université, en ligne : http://msuac.edu.mn/menu/107, consulté le 27 juin 2013.

de Čandman' et d'Ulaanbaatar sont des exemples suivis par les autres enseignants en Mongolie, à partir desquels ces derniers se mesurent et se positionnent. De nouvelles interrogations sur la transmission du *höömij* surviendront et me ramèneront à la question de la diffusion de cette pratique transfrontalière. En examinant l'enseignement dans l'Uvs chez les Bajad et celui des Touvas de Bajan-Ölgij, je montrerai comment les uns se tournent vers Touva et les autres se tournent vers Čandman'. Ces données établies, la question de l'identité du *höömij* « mongol » se posera, lorsque j'examinerai la patrimonialisation de cette technique vocale, objet du huitième et dernier chapitre.

Ce chapitre final dressera un aperçu de la situation du chant diphonique face au phénomène de patrimonialisation de l'Unesco. Le *höömij* a fait l'objet de deux inscriptions successives sur les listes du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité, l'une par la Chine et l'autre par la Mongolie, bien que cela ait été contesté par Touva. Prit au cœur d'une discorde politique qui dépasse de loin les volontés locales des musiciens, le chant diphonique se retrouve manipulé à des fins identitaires. Cela ne va pas sans conséquences sur sa pratique et sa transmission. J'exposerai un rapide historique de l'émergence de la pensée patrimoniale mongole et examinerai le projet politique de développement du chant diphonique. Je tenterai d'expliquer la situation et d'évoquer les enjeux qui ont amené les trois pays (Russie, Mongolie, Chine) à ne pas inscrire le chant diphonique à l'Unesco ensemble. Enfin, je montrerai quelles sont les premières conséquences de ces inscriptions sur la transmission du *höömij* en Mongolie.

Dans cette dernière partie de la thèse, je mets à profit mon observation participante à deux niveaux. Celui de l'apprenti *höömijč*, pour le chapitre 7, m'a permis de vivre de l'intérieur l'apprentissage et d'observer l'enseignement de mes maîtres et d'autres chanteurs. En tant que chercheur, à la demande de la Commission nationale de la Mongolie pour l'Unesco, j'ai eu l'opportunité de participer à la constitution du dossier de demande d'inscription du *höömij* sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Cette expérience de collaboration scientifique mise à profit pour des fins politiques et patrimoniales m'a permis d'observer de l'intérieur les stratégies et le mécanisme en marche dans la construction de l'avenir du chant diphonique mongol.

Chapitre 7

Esquisse des enseignements du *höömij* en Mongolie

De « l'école de la maison » aux bancs de l'université

Deux méthodes traditionnelles d'enseignement de la musique ont été mises en avant par Carole Pegg. La première, *gerijn surguul'* (l'école de la maison) est transmise par les parents ou l'entourage. La deuxième, *najr naadmyn surguul'* (l'école de fête et de festival) est transmise par des artistes de renommée à l'occasion de leur intervention dans le contexte d'une célébration domestique ou d'un festival des arts (2001a, p. 256). Mais ces lieux ne sont pas exclusifs et il convient d'exposer une vue plus large en guise de préambule.

Pour les pasteurs nomades, il y a surtout la steppe, la montagne, l'espace dans lequel on vit et on nomadise, complété par le village et par la cour de l'école. Aujourd'hui à Čandman', certains apprentis *höömijčid* circulent dans un espace de semi sédentarité : ils vont à l'école la semaine sans rentrer chez eux et retrouvent la yourte familiale pour le week-end. À cette occasion, pendant le gardiennage des troupeaux, les petits pasteurs peuvent alors en côtoyer d'autres, comme eux, qui apprennent le chant diphonique. Assis dans la steppe, sur un rocher ou à cheval, le temps est long si les animaux sont calmes. C'est alors l'occasion idéale pour s'essayer à quelques exercices, en dehors des oreilles familiales, ou d'échanger des explications sur la manière de faire. Ce moment d'échange peut se retrouver en dehors de la classe, dans la cour de récréation à l'école, ou au dehors.

La découverte du *höömij* et l'envie de l'apprendre peut provenir de différentes situations : en entendant un pasteur diphoner à la pâture, dans les réunions collectives en famille, à l'occasion d'une célébration (mariage, cérémonie de première coupe des cheveux d'un enfant, etc.) ou d'une plus grande fête, comme le *naadam*. Ce n'est qu'après avoir tenté secrètement de produire le son du *höömij* que l'enfant ira de son plein gré auprès de ses aînés montrer sa motivation à apprendre. L'enfant ira soit revoir la ou les personnes entendues à la cérémonie, ou cherchera dans son entourage quelqu'un capable de lui transmettre. À ce

moment, la personne susceptible de devenir le référent principal dans la transmission jugera de ce qu'il adviendra et montrera éventuellement une première explication sur la technique vocale. De manière générale, à la campagne, la transmission du *höömij* se fait de père en fils, ou avec un aîné de la famille (oncle, cousin) et parfois un voisin. Ce référent a le statut de maître (*bagš*) et dispense son enseignement sous sa *ger*. L'élève se déplace pour venir le voir selon le besoin où lorsque le maître le lui demande.

J'ajouterais à la liste de C. Pegg une troisième voie d'apprentissage : l'institution. Nous savons que c'est au cours de la période soviétique que l'enseignement de la musique sur le modèle occidental est apparu, en classe, avec des niveaux et des distinctions. Depuis le début des années 1990, en parallèle aux cadres de la *ger* et de la fête, le chant diphonique est entré dans l'enseignement de l'Université nationale de Mongolie et de l'Université d'Art et de Culture d'Ulaanbaatar. Ces institutions sont devenues une référence à laquelle les enseignants de la campagne s'identifient et se mesurent. En milieu rural, le modèle institutionnel s'introduit dans les théâtres, les centres culturels, les classes des écoles, autant de lieux déjà prédisposés, mais aussi de manière plus implicite dans la pratique de « l'école de la maison ».

Afin de dresser un aperçu général sur l'état de l'enseignement du *höömij* en Mongolie, je propose une esquisse en trois temps. D'abord, je présenterai la situation de Čandman', à partir du cas de Cerendavaa. Ensuite, j'exposerai l'institutionnalisation du chant diphonique à Ulaanbaatar, où l'enseignement est assuré par B. Odsüren à l'Université d'Art et de Culture. Enfin, je montrerai que les exemples donnés par Čandman' et Ulaanbaatar donnent un ton général influençant considérablement les autres zones de pratique (provinces de Zavhan, Uvs, Bajan-Ölgij), bien que le chant diphonique dans ces régions puisse avoir d'autres lieux d'origine. Je m'attacherai à montrer aussi comment les techniques et le répertoire entrent en jeu dans l'enseignement. Ainsi, ce chapitre donnera un tableau général des différentes « écoles » de *höömij*.

1. L'élaboration d'une transmission personnalisée à Čandman'

1.1 La transmission dans les années 1930-1960

Au regard des archives consultées dans les provinces de Hovd, Zavhan et Ulaanbaatar[259], il ne semble pas exister pour le moment de documentation, enregistrée ou

[259] Il s'agit des archives du théâtre dramatique de Hovd (1965-2002), des archives du théâtre d'Uliastaj à Zavhan, des Archives Nationales Centrales d'Ulaanbaatar dans les fonds concernant l'opéra national (1950-1975

écrite, expliquant comment le *höömij* était transmis avant les années 1930. Heureusement, les plus âgés de mes informateurs rencontrés sur le terrain se rappellent de la pratique d'autrefois. Grâce à leur mémoire, il devient possible d'obtenir une idée du processus de transmission au moment de leur enfance. J'ai donc assemblé les informations obtenues auprès de trois pasteurs halh, Dügerijn Daržaa (1933-), Gombocedengijn Margad (1939-2005) et Mjatavyn Šagž (1939-2010), résidant tous dans les environs de Čandman'[260]. En observant l'apprentissage actuel des jeunes de cette région, nous verrons plus loin que des similitudes apparaissent et qu'il devient alors possible de distinguer ce qui est conservé et adapté d'une génération à l'autre dans la pratique. Mais les témoignages sont à écouter avec prudence. L'influence de la politique des années 1960, promouvant la mise en avant des coutumes représentées comme des folklores afin de faire ressortir « l'unicité mongole » (Aubin 1993, p. 141), suivie d'un esprit de patrimonialisation ambiant en Mongolie depuis les dix dernières années, ont participé à la construction d'une tradition mongole généralisée. Cependant, n'ayant pas d'alternative pour compléter ces données orales avec d'autres sources, je dois considérer ces traces mémorielles conservées par les anciens pour combler mon questionnement.

L'apprentissage du *höömij* se faisait par l'imitation d'une personne issue d'un entourage proche, dans les moments de réunions collectives autour du travail de la moisson pour préparer l'hiver, des caravanes de chameaux pour aller chercher du riz et de la farine, de la garde des troupeaux et des diverses activités agricoles ou de construction imposées par le régime soviétique (Šagž 14/08/04). Il existait parallèlement une passation pratiquée sous la *ger*. Ces modes de transmission informelle étaient et sont toujours qualifiées par les musiciens de *gerijn surguul'* (école de la maison), un terme qui montre l'importance de l'imprégnation de la vie quotidienne.

Entre onze et douze ans, Daržaa se rappelle avoir commencé son apprentissage au cours d'une moisson près de la rivière Cagaan (Blanche) en imitant un certain Ceren, surnommé « Gogol ». Ce dernier s'exerçait le soir lorsque le travail était terminé. La transmission se faisait par imitation de la personne référent, accompagnée de quelques questions sur la manière de chanter. On utilisait un bol (*ajagaar deveh*, aussi mentionné par

et 1980-2002), et le théâtre dramatique (1943-1971). Cette recherche n'a malheureusement pas encore pu être complétée avec les archives des provinces d'Uvs et Bajan-Ölgij. Ce travail sur les écrits concernant le chant diphonique produits sous la période soviétique est en cours. Il faudrait étendre la recherche à des sources plus anciennes pour affirmer avec certitude l'absence d'informations écrites sur le *höömij* avant les années 1950. La période antérieure aux années 1950 et les décennies suivantes révèlent des programmes de concerts archivés par les théâtres, mettant en avant les premières utilisations du chant diphonique sur scène.

[260] Je me réfère à une série de témoignages enregistrés le 14 et 15/08/04 pour Šagž et Margad et le 7/08/09 pour Daržaa.

Pegg 2001a, p. 63) ou les mains, que l'on agitait devant la bouche afin de mieux s'entendre en obtenant de l'écho (*cuuraj*), dans le but d'améliorer sa technique. Par la suite, Daržaa a notamment appris auprès de Sunduj en commençant par la mélodie du chant long *Dörvön nastaj haliun* (7/08/09). À cette époque, apprendre le chant diphonique était un acte expérimental. Il n'y avait pas d'exercices spécifiques relatifs à une pédagogie élaborée. Chacun devait trouver par lui-même en suivant les indications des aînés : à savoir, comment prendre son inspiration et gérer son souffle, comment contracter les muscles de sa gorge et placer sa langue dans la cavité buccale pour moduler les harmoniques. En ce temps, les *höömijčid* n'étaient pas nombreux à Čandman' et nos trois témoins ont pu côtoyer les frères T. Derem et T. Čuluun, H. Ceren (dit Ceren Googoo), S. Cedee et plus tard Sunduj.

Illustration 43. D. Daržaa montrant l'utilisation du bol comme résonateur dans l'apprentissage du *höömij*, Čandman', 3/09/10, J. Curtet.

Daržaa, Margad et Šagž estiment qu'au moment de leur enfance, la technique vocale et les variantes techniques du chant diphonique n'étaient pas aussi développées qu'aujourd'hui. Selon eux, on ne pratiquait que l'*isgeree höömij* (chant diphonique sifflé), appelé aussi *šahaltyn höömij* ou *šahalttaj höömij* (chant diphonique pressé) et le *harhiraa*. Ces *höömijčid* précisent qu'à cette époque, ils avaient l'ambition de « diphoner » mieux que la génération précédente. Rappelons qu'il s'agit d'une période où selon l'idéologie socialiste, le peuple était constamment mis en concurrence pour obtenir de lui les meilleurs résultats. Cela s'est vérifié dans les milieux de l'industrie et de l'agriculture avec les coopératives de l'économie collective où chaque ferme se devait d'être toujours plus performante que les

autres (Aubin 1967, p. 146) ; mais aussi dans les arts et la musique, avec des concours[261] organisés par l'État pour élire les meilleurs représentants du district, de la province et du pays tout entier, qui étaient présentés comme des héros (Pegg 2001a, p. 266-280). La génération des *höömijčid* des années 1930 et la suivante ont connu le développement d'une nouvelle identité et d'une nouvelle idéologie culturelles avec l'installation de la pensée soviétique. À cette période, selon mes informateurs, la transmission du chant diphonique ne dépassait pas le cadre du processus d'imitation d'un entourage familial ou d'un voisinage proche, dans les provinces de l'ouest, à Zavhan, Hovd, Uvs et Bajan-Ölgij.

Progressivement dans les années 1970 et 1980, chanter le *höömij* est devenu un nouvel enjeu économique pour les pasteurs qui pouvaient êtres rémunérés en jouant au théâtre, ou en participant à une tournée de concert à l'étranger, sous l'organisation et le contrôle de l'État. C'est à travers cette tendance à la professionnalisation que les pratiques du chant diphonique se sont rapidement transformées. Nés sous la période soviétique, les musiciens ont transmis leur savoir à travers le prisme de cette politique et des nouvelles manières de penser qu'elle a imposées. Ainsi, avec la mise en avant de la pratique de certains individus halh, venus de Čandman' pour la plupart, remarqués dans les concours de chant et devenus les habitués des théâtres ou des centres culturels, des enseignements plus personnalisés sont progressivement apparus. C'est de cette manière et grâce au renforcement de la représentation des traditions sous la politique soviétique, repris plus tard par la politique de patrimonialisation, que, dans les mentalités, Čandman' est devenu le lieu d'origine incontesté du *höömij* et le point de départ du renouveau de la pratique (Pegg 1992a, p. 40-42).

Nous allons voir que dans la dynamique d'un tel contexte, des chanteurs de la région de Čandman' (et ceux d'autres provinces de l'Altaï) ont développé des modes d'enseignement spécifiques et fondé de véritables écoles de tradition orale, reconnues comme telles aujourd'hui dans la communauté des *höömijčid*. Ils ont ainsi participé à l'évolution des techniques et des répertoires. Je vais tenter de montrer comment cette génération a marqué une étape décisive à partir des années 1980 et 1990 dans l'orientation de la « tradition » que nous connaissons aujourd'hui.

Sur le même principe que « l'école de la maison », en conservant les éléments idiomatiques de la pratique du chant diphonique, des *höömijčid* ont proposé de nouvelles manières d'enseigner. Ils les ont développées entre la fin des années 1970 et les années 1990. De cet héritage, les jeunes *höömijčid* actuels revendiquent l'apprentissage auprès d'un maître,

[261] Concours qui sont devenus jusqu'à nos jours de véritables institutions à la campagne (Legrain 2010, p. 66).

souvent issu de la même ethnie. Pourtant, lorsque les aînés de leurs professeurs rendent compte de leur propre formation quarante ans plus tôt, ce sentiment d'appartenance à un maître ou à une ethnie en particulier est absent. Bien qu'ils puissent avoir cité des modèles, la pratique était fondée sur l'imitation, sans suivre de cours ni pratiquer des exercices spécifiques régulièrement.

1.2 L'enseignement de Dašdoržijn Cerendavaa

À Čandman', plusieurs pasteurs halh ont élargi leur enseignement à un grand nombre de personnes. Pour prendre l'exemple le plus significatif dans cette région, D. Cerendavaa (1954-) a appris le *höömij* à une époque où les exercices n'étaient pas encore en usage. Cerendavaa raconte qu'il lui aura fallu plus d'un an et demi avant de comprendre comment contracter les muscles de sa gorge et encore quelques mois avant de parvenir à un timbre diphonique qui lui semblait convenable. Si Cerendavaa est devenu un important transmetteur du *höömij* aujourd'hui, c'est parce qu'il ne voulait pas que la génération suivante se retrouve dans la même situation que lui. Dans sa jeunesse, il pensait déjà à transmettre différemment et souhaitait que tout le monde puisse apprendre plus facilement.

1.2.1 Un apprentissage difficile

Né en 1954 à Čandman', d'ethnie halh, Cerendavaa a grandi dans une famille de pasteurs, au rythme des nomadisations. Son intérêt pour la culture et la musique vient de son père Dašdorž qui, au cours des longues veillées sous la *ger*, chantait des chants longs et récitait des mantras bouddhistes. Cerendavaa se souvient que, déjà à l'âge de 5 ans, le *höömij* de son père retenait toute son attention. Mais son vrai contact avec le *höömij* a commencé à l'âge de six ans alors qu'il écoutait son oncle maternel, Ölmijbat. Ce dernier était bon siffleur et diphoneur et lui rendait souvent visite pour l'instruire de ces techniques. On pouvait l'entendre chanter le *höömij* à une distance de 5 à 8 kilomètres. Ölmijbat a transmis à Cerendavaa la technique du sifflement (*isgeree*) avec la mélodie *Garyn arvan huruu* (Les dix doigts de la main) (Cerendavaa 15/08/04, 5/04/07 et 13/08/09). C'est ainsi qu'il a appris de lui comment utiliser sa langue pour la modulation diphonique et diphoner sur des grandes distances. Dašdorž montrait à son fils comment contracter les muscles de sa gorge et comment réaliser une mélodie en *höömij*. Au printemps 1973, Cerendavaa revient de la pâture

et trouve un invité chez lui, Mahan Čuluun (un autre nom donné à T. Čuluun[262]), décisif pour son avenir. Ce vieillard à la barde blanche et au visage bruni portait l'uniforme de soldat. Il connaissait le jeu de la flûte *limbe*, le *höömij* et la vièle cheval. Dašdorž annonce à son fils qu'il apprendra la vièle avec cette personne. Mahan Čuluun demande à Cerendavaa de jouer une *tatlaga* (pièce soliste instrumentale). Ce dernier avait déjà appris deux pièces de Pürev, un vièliste de Dörgön. Il montre alors *Žonon har* et *Žanžin güünij sajvar haltar*. À l'écoute, Mahan Čuluun pense que Cerendavaa sera doué pour la musique. Le père demande alors à l'invité de rester passer la nuit pour qu'il apprenne quelque chose à son fils. Mahan Čuluun reste trois nuits et montre *Balčin samgany sajvar heer* et *Altajn Žonon har* à la vièle, puis la mélodie d'*Eeven gol* avec la vièle et le chant diphonique (Cerendavaa 13/08/09). Mahan Čuluun avait l'habitude de conclure *Eeven gol* avec du chant diphonique. Aujourd'hui encore, on remarque que les louanges *magtaal* et les légendes *domog* chantés par Cerendavaa sont toujours conclues par une mélodie diphonique. Plus tard, Cerendavaa apprend auprès de Margad alors qu'ils travaillent ensemble comme conducteurs et transporteurs de bois et de charbon pour la coopérative. Mais il affirme avoir eu d'autres modèles qu'il a imités, comme Cedee et Sunduj. En 1979, Cerendavaa rencontre Sunduj qui venait participer à la célébration des 40 ans de Čandman'. En passant une semaine à ses côtés, il parvient enfin à trouver son style, une façon idéale de diphoner. C'est à partir de là que Cerendavaa considère avoir commencé à bien diphoner.

Avec du recul, Cerendavaa considère le temps de son apprentissage comme long et difficile, car il n'a pas suivi un enseignement régulier auprès d'un professeur en particulier. Au départ la gorge gratte, le sang monte à la tête, des larmes viennent, on tousse et la tête tourne. Après 20 jours d'exercice la gorge continue de le gratter, mais lorsque cette gêne part, le *höömij* s'améliore. Pour bien apprendre, il faut pratiquer en chantant face à ses mains placées en creux devant la bouche ou avec un bol qui sert de résonateur.

[262] C. Pegg rapporte une histoire similaire sur les débuts de l'apprentissage de Cerendavaa, mais elle ne donne pas autant de détails (2001, p. 64).

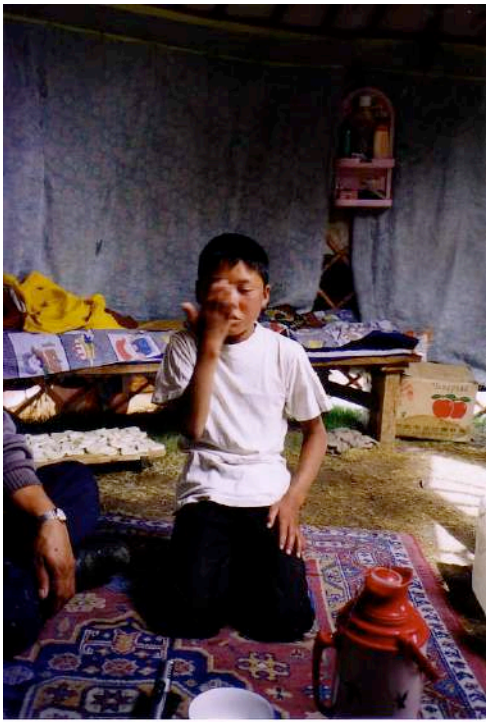


Illustration 44. Un élève de Cerendavaa travaillant l'écoute de son *höömij*. Le battement de sa main est effectué en guise de retour face à sa bouche, Čandman', été 2004, J. Curtet.

Diphoner face au vent (*salhiny ögsüür höömijlöh*, mentionné aussi par Pegg 2001a, p. 63) est aussi un bon exercice pour progresser. Cerendavaa se rappelle que lorsqu'il parvenait à chanter face au vent, cela le rendait heureux et un sentiment positif l'animait. Souhaitant apprendre avec conviction, adolescent, il priait le ciel de devenir un bon *höömijč* et rester en bonne santé. Lorsqu'il chantait dans des lieux naturels vierges, il raconte avoir ressenti des choses fortes qui figurent parmi les meilleurs moments passés à diphoner.

Son premier acte de transmettre le *höömij* à quelqu'un remonte à sa période d'apprentissage, alors qu'il s'exerçait avec ses camarades en gardant les cheptels. Vers l'âge de dix ans, il gardait les moutons avec T. Ganbold, Nömrög, Baasanžav et d'autres. Les jeunes se montraient les exercices et se corrigeaient les uns les autres quant à leur manière de placer la langue dans la cavité buccale, de presser sur la gorge, de respirer, ou de trouver un bon bourdon (Cerendavaa 5/04/07).

1.2.1.1 Le répertoire de Cerendavaa

Après avoir appris le sifflement *isgeree*, le *höömij* et la vièle, Cerendavaa apprend les chants longs, mémorisés auprès de sa communauté dans les fêtes et les cérémonies. Son père a participé à cette transmission, mais c'est principalement auprès de Daržaa et Šagž qu'il retiendra le répertoire des trente-cinq chants longs (*urtyn duu*) pratiqués dans la région de Čandman'[263]. Il s'agit des chants suivants :

Hoër Altaj nutag (Le pays des deux Altaï)
Öndör Altaj (Le Haut Altaï)
Öndörlögč Altaj (L'imposant Altaï)
Asaryn öndör (Le destin fabuleux)
Han uul (La montagne Roi)
Bogdyn öndör (La grandeur du mont Bogd)
Bogdyn uulyn Sendem (Sendem dans la montagne Bogd)
Narijn šarga (Le petit cheval fauve)
Žaahan šarga (Le petit cheval alezan)
Dömön (Gentil coursier)
Dörvön tuurajtaj erdemt (Le cheval érudit)
Ar hövč (La dense forêt du Nord)
Amar Tüvšin (Sérénité)
Ulaahan mörön (Le fleuve roux)
Olomgüj dalaj (Océan infini)
Üzesgelent Altaj (L'Altaï magnifique)
Erdemt bagahan šarga (Le petit cheval fauve érudit)
Narijn sajhan (Le beau cheval svelte)
Combon tuurajtaj hüren (Le cheval bai aux sabots bombés)
Menget bagahan heer (Le cheval bai taché)
Hargaj döngö (Chaines en ébène)
Širee büren (nom propre)
Bor boryn bjalzuuhaj (L'alouette brune)
Övgön šuvuu hoër (Le vieil homme et l'oiseau)
Hüren žoroo (L'amble du cheval marron)
Gajhamšigt bogd lam (Le Bogd lama merveilleux)
Hüren tolgojn süüder (L'ombre de la colline marron)
Tooroj bandi (nom d'un personnage)
Hulst nuur (Le lac Hulst)
Urihan hongor salhi (Le vent gentil)
Šalzat baahan šarga (Šalzat le cheval fauve)
Erdenet zasgijn unaga (Le poulain du comté d'Erdene)
Höörhön haliun (Le joli cheval crème)
Tengerijn agaar (Le temps du Ciel)
Henzhen Cajvar (Le cheval clair né tardivement dans la saison)

[263] J'ai enregistré l'intégralité de ces chants longs auprès de Šagž, suite à sa demande. Sa volonté de laisser la trace de sa connaissance aux générations futures et à sa famille sur support papier et cassette a été ainsi comblée lorsque je lui ai offert les copies de cette collecte : *Šagž guajn duulsan 35 urtyn duu* (35 chants longs chantés par monsieur Šagž), avec Alimaa Ajuužav, collecte des textes et enregistrements, 2005, 32 p. avec 2 cassettes audio (copié en 10 exemplaires).

Cerendavaa diphone sur certaines mélodies de ce corpus, notamment *Tooroj bandi*, *Övgön šuvuu hoër* ; ainsi que *Önčin cagaan botgo* (Le chamelon blanc orphelin âgé d'un an), *Dörvön nastaj haliun* (Le cheval isabelle âgé de quatre ans), qui ne sont pas inclues dans ce corpus.

Il diphone sur un grand nombre de mélodies de chants courts (*bogino duu*), ainsi que des mélodies étrangères apprises lors de ses tournées. Sans quantifier ces mélodies, ses disques nous donnent la liste des chants suivants :

Buural mor' (Le cheval gris)
Hümüün törölhtön (L'humanité)
Dörvön uul (Les quatre montagnes)
Goož Nan Aj (nom d'un personnage)
Arvan tavny sar (La pleine lune)
Sijlen böör (nom d'un personnage)
Govijn öndör (Le Grand du Gobi)
Bajan Hajrhan (nom d'une montagne)

Comme d'autres *höömijč* de sa région, il a aussi appris les louanges (*magtaal*) en s'accompagnant du luth *tovšuur*. Il quantifie ce corpus à une dizaine de pièces, dont :

Altajn magtaal (chant de louanges à l'*Altaï*)
Žargalant Altajn magtaal (chant de louanges au mont Žargalant Altaï)
Högnö haany magtaal (chant de louanges aux montagnes Högnö haan)
Mongol gerijn magtaal (chant de louanges à la nouvelle *ger*)
Dužjingaravyn magtaal (chant de louanges aux montagnes Dunžingarav)
Mongol nutgijn magtaal (chant de louange à la Mongolie)

Cerendavaa conte aussi le répertoire des légendes (*domog*), en chantant accompagné de sa vièle, comme la légende de *Höhöö Namžil* (Namžil le coucou), ainsi que des satires, telle qu'*Airhiny šog* (Les méfaits de l'alcool *arhi*). Avec cette culture musicale considérable, il figure parmi les plus grands détenteurs des répertoires de la région de Čandman' et parmi les musiciens traditionnels de l'Ouest de la Mongolie les plus importants.

1.2.2 Enseigner au plus grand nombre

Avoir appris sans véritablement suivre d'enseignement construit a donné à Cerendavaa l'envie de transmettre le *höömij* simplement et de le rendre accessible à tous, quels que soient l'âge et le sexe. En prenant tout ce que ces maîtres lui ont transmis, il a développé différentes manières de diphoner. Pour construire son enseignement, il dit avoir gardé le meilleur de chacun de ses modèles (un timbre, une technique, des manières de placer la langue dans la bouche pour moduler) et reconstitué le tout à travers des séries d'exercices, en distinguant plusieurs techniques diphoniques. Cerendavaa connaît sept sortes de *höömij*, dont la classification au départ a été influencée par les styles de *höömij* de ses aînés. Selon lui, chacun a sa manière de diphoner, sa propre technique, son timbre personnel. Afin de donner un enseignement clair et facile, Cerendavaa a développé son enseignement en transmettant ces techniques dans un ordre précis :

1. *uruulyn höömij* (*höömij* de lèvres)
2. *tagnajn höömij* (*höömij* de palais)
3. *bagalzuuryn höömij* (*höömij* de gorge)
4. *hamryn höömij* (*höömij* de nez)
5. *ceežnij höömij* (*höömij* de poitrine)
6. *hargia höömij* (*höömij* profond)
7. *hosmolžin höömij* (*höömij* combiné)

Cette liste a été formulée la première fois en 1981. Pour Cerendavaa, on ne distinguait pas les techniques de chant diphonique comme cela auparavant. Construite avec l'aide du musicologue Žamcyn Badraa, cette classification est la première du genre et reste une référence aux yeux de Cerendavaa, puisqu'elle a été « approuvée par la recherche », comme il se plaît à la dire :

> « En 1981, j'ai inventé des sortes de *höömij*, avant cela on ne parlait pas des sortes de *höömij*. Personne n'en a jamais parlé dans le monde avant moi. J'ai compris qu'il était possible de classifier les techniques apprises de mes bons maîtres. Les choses que j'ai dites ont été écrites et approuvées. » (13/08/09) [264]

[264] Témoignage enregistré le 13/08/09. Traduit du mongol : 1981 онд л хөөмийн төрөл гэдгийг би гаргасан болохоос биш хөөмийн төрөл гэж ярьдаггүй байсан. Хэн ч дэлхийд хөөмий олон төрөл байдгийг яриагүй байж байхад ярьсан эзэн нь би. Би ярихдаа ийм сайхан багш нараасаа арга барилаа төрөлжүүлж болох юм байна гэдгийг олж авсан. Би тэгээд ч хэлсэн үнэлэгдсэн цаасан дээр бичигдсэн.

Cerendavaa a élargi l'apprentissage aux femmes. Il raconte qu'en 1982, il a choisi trois filles qui n'étaient pas timides et dont les dispositions physiques étaient proches de celles des hommes. Après être parvenu à leur transmettre le *höömij*, Cerendavaa a prouvé que les femmes pouvaient apprendre cette technique. Il revendique avec fierté que ce sont les femmes de Čandman' qui ont été les premières à l'expérimenter au début des années 1980.

Illustration 45. Begzijn Bolormaa (1968-), l'une des premières femmes *höömijč* parmi les élèves de Cerendavaa, dans son appartement, Hovd, été 2004, J. Curtet.

Il commence par transmettre à Begzijn Bolormaa (1968-), Margadyn Davaasüren (1968-) et Seržmjadag (date inconnue) au moment de leur adolescence. Pourtant, cousine du côté paternel de Cerendavaa, Bolormaa a son père et ses frères qui diphonent à domicile, mais ceux-ci ne lui ont rien transmis. De même pour Davaasüren, dont le père, Margad, est un *höömijč* réputé dans la région.

Sous l'impulsion de Badraa, Cerendavaa a eu l'opportunité de donner une série de cours de *höömij* à Ulaanbaatar en 1987 (15/08/04). Cette expérience ne s'est pas développée dans la capitale, mais a été poursuivie Čandman'. Cerendavaa a aussi ouvert la pratique aux étrangers. L'ouverture du pays au tourisme en 1990 a contribué à développer l'enseignement du *höömij* aux voyageurs de passage, qui ont pu connaître cette musique grâce aux tournées et aux disques réalisés en Europe, aux États-Unis et au Japon notamment à partir de la fin des

années 1960[265]. Ainsi depuis la fin des années 1970, Cerendavaa affirme avoir transmis le *höömij* à environ 200 élèves[266] en Mongolie, dont 150 Mongols.

Dans la région de Čandman', de nombreux habitants disent avoir appris le chant diphonique avec Cerendavaa. La majorité d'entre eux sont des pasteurs. Cerendavaa étant l'aîné d'une grande famille, il a principalement transmis à ses frères et parfois à leurs enfants. Il a transmis aussi à sa famille élargie, à des cousins ou des membres aux liens de parenté plus larges. Ensuite viennent les voisins et les amis de la famille, nomadisant dans le même secteur. Si l'on est originaire de Čandman', en montrant une motivation suffisante, il est facile pour un enfant de demander des conseils à un maître comme Cerendavaa. Mais les liens de maître à élève ne sont pas si évidents. Comme partout, la concurrence existe et il est préférable pour Cerendavaa de transmettre principalement et qualitativement aux membres de sa famille. Ensuite, les autres auront un enseignement dans lequel il ne leur dira pas tout. Il en va de même avec les étrangers. Les anecdotes sur les faits et gestes des apprentis ponctuels chez Cerendavaa sont nombreuses et restent dans la mémoire de la famille comme des anecdotes plus ou moins amusantes.

1.2.4 Les exercices en usage

1.2.4.1 L'imprégnation dans la nature et la vie quotidienne

Pour décrire l'enseignement de Cerendavaa qui suit, je me fonde sur mon expérience personnelle à ses côtés : l'observation et le partage des moments d'apprentissage de ses enfants (dont Cogtgerel), l'assistance de mon professeur dans l'organisation, la traduction et la médiation de nombreux stages donnés en France, et, enfin, mon apprentissage personnel. Pour le maître, un bon *höömijč* se doit d'être fort, honnête, intelligent, respectueux envers les autres, si possible bon cavalier et bon lutteur. La qualité d'une performance de *höömij* se remarque dans le choix du timbre diphonique, l'évocation possible d'un milieu naturel, la capacité respiratoire[267], la puissance de la voix et enfin la beauté mélodique. Ces références se retrouvent en général dans l'appréciation du chant sous ses multiples aspects en Mongolie

[265] Les premières compilations ethnographiques de musiques traditionnelles de Mongolie sorties à l'étranger sont : *Mongol nepzene*, 1967 ; *Mongolia*, 1970 ; *Chants mongols et bouriates*, 1973 ; *Instrumental Music of Mongolia / Vocal Music of Mongolia*, 1977 ; *Musical Voices of Asia : Mongolia*, 1979 ; *Musique et chants de tradition populaire, Mongolie*, 1986 ; *Mongolie : musique et chants de l'Altaï*, 1986 ; *Mongolie, musique vocale et instrumentale*, 1989. Depuis les années 1990, le nombre de disques consacrés à la Mongolie (à l'étranger comme dans le pays) augmente régulièrement.

[266] Selon les témoignages enregistrés les 14/08/04, 15/09/05 et 13/08/09.

[267] La durée d'exécution d'une mélodie de *höömij* dépasse rarement la minute. Dans l'apprentissage, on commence par « diphoner » une mélodie en faisant des pauses respiratoires. Par la suite, les chanteurs confirmés la réalisent le plus souvent le temps d'un souffle.

(Legrain 2007, p. 6-7 et 2011, p. 143, 267, 307, 466-469). Il m'est difficile de rendre compte du déroulé de son enseignement dans le temps car la fréquence de ses leçons diffère de la régularité de type scolaire. De manière générale, une leçon de *höömij* de Cerendavaa peut être méditée, repensée et retravaillée maintes fois par l'élève avant d'aborder la suivante. Il donne une grande part de liberté à l'interprétation des exercices et des explications, qui restent concis et ouverts. C'est en répétant que l'élève intègre les différents éléments du *höömij*.

Chez Cerendavaa, la leçon prend place au moment où on ne l'attend pas. Après de nombreux séjours depuis 2004 en compagnie de sa famille, je n'ai pas remarqué de régularité spécifique dans les moments de transmission. Mon observation m'amène à penser que l'enseignement du *höömij* de Cerendavaa est intégré à celui de la vie quotidienne. Il est tout aussi important de savoir surveiller un troupeau de mouton, savoir nomadiser, s'occuper d'un poulain que de chanter les chants longs au bon moment au cours des cérémonies ou encore diphoner une mélodie. Ma première leçon a lieu en été 2004. Je suis assis sous la *ger* à boire le thé avec Cerendavaa. Nous discutons de choses et d'autres. Il me demande soudainement de lui montrer une mélodie en chant diphonique. Sans préparation aucune, je lui diphone *Dörvön uul* (Quatre montagnes). Il m'écoute attentivement en fumant sa cigarette. La fin de mon chant laisse place à un long silence. En me regardant, il me fait comprendre que lorsque je saurai diphoner face au vent, je pourrai revenir le voir pour une première leçon. Cet instant de transmission a duré cinq minutes, tout au plus. Pour l'Occidental, cela paraît surprenant au départ tant je suis habitué et assigné à un rythme scolaire depuis la petite enfance. J'attendais plus d'explications, d'autres exercices, une leçon d'une heure en somme, dans un format plus classique. Je m'adapte et pratique l'unique exercice, en me plaçant face au vent, dans la steppe qui borde son campement d'été et le mont Žargalant Altaï. Quelques jours plus tard, alors que nous nous promenons sur le flanc de cette montagne, Cerendavaa me montre comment le *höömij* est né de l'imitation des sons de l'eau. Assis sur une roche, il diphone selon les flots du petit torrent qui circule entre les pierres. Il m'invite à m'asseoir et à faire de même. La leçon se termine ainsi. En réalité, c'est là qu'elle commence. Le temps de s'imprégner et de se prêter à l'exercice lorsque l'occasion se présente au cours de mon séjour ou de retour en France, je comprends progressivement que, comme l'évoquent les légendes, en se mesurant à la nature, le corps apprend intuitivement à trouver la puissance de voix et le timbre recherchés dans le chant diphonique.

L'enseignement de Cerendavaa se fonde sur l'imitation et l'imprégnation. Il donne des exercices pour faire progresser l'élève dans des directions précises dont la compréhension

appartient avant tout à l'élève. On commence par apprendre à contracter la gorge afin de trouver le timbre idéal pour diphoner. On doit rechercher une hauteur de bourdon correspondante à sa tessiture. Cerendavaa insiste particulièrement sur ces deux aspects, avant de passer à l'étape suivante. L'élève doit prononcer en boucle les sept voyelles de l'alphabet mongol (A-E-I-O-U-Ö-Ü) avec un timbre de gorge, en mettant les lèvres en avant, afin de favoriser la sortie des harmoniques. Ensuite, on commence à délier et muscler la langue avec un exercice de prononciation toujours basé sur la succession des voyelles, en y ajoutant les sons « L » et « G ». Sur un bourdon guttural, on chante le temps d'un souffle l'exercice suivant : *langele, lengele, lingele, longele, lungele, löngele, lüngele*. Cela permet, tout en travaillant son timbre guttural (bourdon et prononciation du son « G »), d'exercer sa langue contre le palais (lorsque l'on prononce les « L »). En prononçant le son « L », on place naturellement la pointe de la langue contre la partie osseuse du palais. Une fois la langue disposée ainsi, on doit contracter le pharynx et le larynx davantage pour faire sortir les harmoniques. Tant que ces exercices ne sont pas correctement acquis, Cerendavaa n'enseigne pas de mélodie. Une fois que l'élève commence à diphoner des mélodies avec une technique de *höömij* de son choix (le plus souvent *höömij* de lèvres ou *höömij* de palais), il le fait travailler sur les différentes techniques diphoniques. Ce n'est que plus tard qu'il lui donne des notions d'ornementation mélodique.

De manière générale, l'enseignement à domicile est régi par le maître et la temporalité mongole rurale. Dans ce cadre, Cerendavaa ne change pas ses habitudes quelles que soient les circonstances. Otgonbaatar (Otgoo), mon ami et interprète, m'a accompagné à plusieurs reprises lors de mes premiers séjours chez mon maître. En 2008, Cerendavaa a profité de ce contact pour organiser la venue d'un touriste américain qui souhaitait apprendre le *höömij* tout en restant logé chez le maître. Ne parlant pas anglais pour l'un, ni mongol pour l'autre, Otgonbaatar a dû rester un mois sur place pour les aider. Il a pu aussi assister à l'anecdote que je rapporte. Dès son arrivée, cet Américain demande à Cerendavaa de rester un mois chez lui pour apprendre avec des cours réguliers. Cerendavaa accepte en échange de mille dollars. L'homme de passage parvient à faire descendre le prix à huit cents. L'affaire est conclue. Otgonbaatar rapporte que le séjour commence bien, dans la convivialité du campement. Mais le temps passe et Cerendavaa ne donne toujours pas de première leçon. Il a pourtant touché l'argent, mais l'Américain attend toujours en voyant le maître vaquer tous les jours aux nombreuses activités du pastoralisme. Un jour, il lui demande une leçon et Cerendavaa, surpris, lui donne entre deux activités. L'étranger commence à pratiquer les exercices, mais attends la prochaine leçon du lendemain. Ne voyant pas Cerendavaa réagir, par

l'intermédiaire d'Otgonbaatar, il lui demande une nouvelle leçon. En réponse, le maître explique qu'il n'arrive pas encore à maîtriser les premiers exercices et le laisse à sa pratique personnelle. Le temps passe et celui qui s'est invité s'impatiente. Dans un rapport de consommateur certain, il en veut pour son argent. Pour Cerendavaa, quel que soit le montant donné, il ne transmet pas tant que l'élève n'a pas compris et intégré les choses dans sa pratique. Une discussion animée survient à ce sujet. L'élève veut plus de cours au regard de la somme dépensée. Ferme, Cerendavaa lui fait comprendre que cela ne changera rien. L'Américain, déçu, continu sa pratique jusqu'à la fin du terme qu'ils se sont fixés et repart avec un sentiment amer. Ainsi la rencontre ne s'est pas vraiment faite et la transmission s'est mal passée. Pourtant, Cerendavaa est habitué à donner des cours et de stages aux étrangers depuis longtemps. Curieusement, dans un programme cadré, il semble donner l'essence de son enseignement. À titre comparatif, voici le déroulé d'un stage type, qu'il donne régulièrement en France dans le cadre des activités de mon association, Routes Nomades[268].

1.2.4.2 Le stage d'initiation

Avec un format occidental imposé par la norme des festivals et des stages musicaux, l'atelier d'initiation type va d'une durée de deux à trois heure, mais le contenu reste libre de choix pour Cerendavaa. Dans ce cadre les participants sont novices : certains ont une vague connaissance du chant diphonique, d'autres viennent pour rencontrer l'artiste, d'autres pour voyager un peu, d'autres viennent chercher une nouvelle approche de la voix, pour la musique, le chant ou le théâtre, et enfin certains sont en quête d'exotisme, persuadés de venir apprendre une technique vocale chamanique.

- Présentation

Le groupe de stagiaires assis en cercle, Cerendavaa commence par une présentation personnelle rapide. Il ne mentionne pas de qui il tient sa tradition. Il préfère mettre en avant son idée de transmettre au plus grand nombre et expose sa classification de sept types de *höömij* dont il reste le seul auteur.

- Échauffement

[268] Grâce à ces activités, j'ai pu assister Cerendavaa dans les 16 stages suivant : en 2006 au C.P.F.I.-Le Mans et Rennes, Festival Les Orientales de St. Florent-le-Vieil, en 2008 à Chanac, Mons en Bareul et La Piscine-Dunkerque, en 2009 de nouveau à La Piscine-Dunkerque, Freiburg, Musée des arts asiatiques de Nice, en 2010 au C.P.F.I.-Le Mans et à la Cité des Arts de Chambéry, en 2010 avec le Théâtre de la Ville à Paris, en 2012 au Voûtes à Paris, à Rubrouck et en 2013 au Musée du quai Branly à Paris et de nouveau au C.P.F.I.-Le Mans.

Pour commencer en douceur et réveiller le corps, Cerendavaa propose une série d'exercices d'étirements et de respiration appris de ces deux principaux élèves anglais, Michael Ormiston et Candida Valentino, au cours de stages donnés ensemble en Grande-Bretagne. Les stagiaires sont debout et occupent l'espace de la pièce. On commence par étirer les bras vers le haut puis se délasser les épaules, la nuque et la tête. Ensuite, on inspire profondément en montant les bras vers le haut et en rejoignant les mains droites. Une fois joints, les mains et les bras descendent devant le visage comme dans une posture de prière, puis le corps se baisse et l'on relâche les bras ballants vers le sol tout en expirant. L'opération est à faire une dizaine de fois. Pour finir les mains placées sur les hanches, le dos bien droit, on tourne la tête lentement autour de l'axe de la colonne vertébrale dans un sens, puis dans l'autre.

- Travail sur des voyelles

Pour commencer à chanter, il faut prononcer les sept voyelles de l'alphabet mongol (A-E-I-O-U-Ö-Ü) en pressant sur sa gorge, après avoir pris une bonne inspiration. On chante d'abord voyelle par voyelle le temps d'un souffle sur la hauteur de bourdon qui vient spontanément, puis on chante les sept voyelles enchaînées dans un même souffle. Pendant que le chœur novice chante ces exercices, Cerendavaa prend ce moment pour vérifier chez chacun si le timbre du bourdon guttural recherché est bon.

Illustration 46. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, province de Hovd, été 2009, capture d'écran extrait des rushs du film *Maîtres de chant diphonique*, J.-F. Castell.

Exemple audio 29. Les sept voyelles mongoles dans l'exercice de contrôle du bourdon vocal, par D. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, enregistrement de terrain, Darvi, province de Hovd, été 2009 ; durée : 0'42.

C'est aussi l'occasion pour Cerendavaa d'expliquer la manière dont il faut respirer. Il montre son ventre qu'il rentre tout en inspirant, puis, en poussant légèrement dessus, il bloque sa respiration tout en conservant la poussée. Ensuite, il entretient l'avancée, le gonflement du ventre, tout en chantant le bourdon.

- Travail sur des phonèmes

Tout en continuant à travailler sur le bourdon vocal, la couleur de base (*suur' öngö*), pour obtenir un bourdon au timbre guttural, il faut muscler et délier la langue. Pour cela, Cerendavaa fait travailler le chœur sur la prononciation des phonèmes suivants : *langele*, *lengele*, *lingele*, *longele*, *lungele*, *löngele*, *lüngele*. Cet ensemble est répété en cycle le plus longtemps possible, toujours le temps d'un souffle. Cet exercice fait travailler à la fois le souffle, la pression sur la gorge, la musculation de la langue et la sortie des harmoniques à travers la recherche de sonorités gutturales (G) et labiales (L) dans la prononciation simultanée des voyelles (AN, EN, IN, ON, UN, ÖN, ÜN).

Exemple audio 30. Exercice « *langele* », par D. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, enregistrement de terrain, Darvi, province de Hovd, été 2009 ; durée : 0'26.

À ce stade, Cerendavaa demande aux participants s'ils entendent les harmoniques qui émanent de l'exercice et du son du chœur. La plupart du temps, il demande aux stagiaires de sortir un à un du chœur pour écouter de l'extérieur les sons harmoniques qui flottent au-dessus des bourdons vocaux. L'oreille doit se faire à ce timbre progressivement. Par la suite, plus on entendra les harmoniques, plus il sera facile de diphoner.

- « L » la langue au palais

Le dernier exercice part de la prononciation de la lettre « L » et d'une description de son emplacement contre le palais osseux. La pointe de la langue vient se placer contre celui-ci. On doit contracter la gorge tout en conservant la position de la langue au palais pour faire sortir des harmoniques.

Illustration 47. Cerendavaa montrant avec ses mains à l'un de ses élèves la position de la langue à adopter contre le palais, mont Žargalant Altaï, Čandman', été 2009, capture d'écran extrait du film *Maîtres de chant diphonique*, J. - F. Castell.

🎧 Exemple audio 31. Exercice « l » la langue au palais, par D. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, enregistrement de terrain, Darvi, province de Hovd, été 2009 ; durée : 0'34.

Après avoir passé en revue l'exercice avec chacun, Cerendavaa tente de trouver une hauteur de bourdon avec laquelle chacun sera le plus à l'aise. Celle-ci est souvent proche de la tessiture naturelle de la parole, qui varie considérablement d'un individu à l'autre. Après cela, il demande aux stagiaires de pratiquer une quinzaine de minutes individuellement dans un coin afin de revoir l'ensemble des exercices et surtout d'entendre les harmoniques qui en émanent. Après cela, les exercices sont repris ensemble et lorsque le temps le permet, il repasse en revue les participants un à un, afin que chacun puisse entendre ses propres harmoniques.

- Fin

Pour conclure, Cerendavaa termine le stage en diphonant une mélodie populaire ou en jouant un extrait du chant de louange à l'Altaï, en s'accompagnant de son luth *tovšuur*.

La modulation harmonique n'est jamais abordée dans ce type d'initiation. Dans un stage plus long, cela peut être le cas selon le niveau des participants.

1.2.4.3 Le stage avancé

Souvent persuadés d'avoir acquis une compréhension générale de la technique vocale, les stagiaires d'un stage avancé s'attendent à apprendre davantage de répertoire. Ce type de stage est plus long et peut aller de la journée au week-end complet. Pourtant, Cerendavaa ne souhaite pas transmettre de nouvelles choses si, à ses oreilles, le timbre du bourdon n'est pas mongol, c'est-à-dire puissant et guttural. Il est arrivé que de nombreux stages destinés à des praticiens « avancés » deviennent des stages d'initiation. Ainsi, il reprend la série d'exercices du stage d'initiation, mais avec une exigence plus affinée, notamment sur la gestion du souffle et la pression sur la gorge. Il montre de nouveau quelle est sa manière de respirer et comment contracter la gorge à travers ces exercices de base. En d'autres termes, il reprend tout à zéro.

Après avoir fait travailler les participants sur l'exercice de prononciation de la lettre « L », il propose des exercices de prononciations de certains mots, comme « *höömij* » ou « *hul* » combinant à la fois des sons qui font appels aux mouvements gutturaux et labiaux de la langue mongole permettant de faire travailler à la fois le muscle de la langue et le placement des muscles de la gorge. Ensuite, il diphone un extrait de mélodie sur trois harmoniques conjoints, ou, selon le niveau collectif, la mélodie d'*Eeven gol* (La rivière Eev) ou, si le niveau est bon, *Dörvön uul* (Quatre montagnes). Les participants doivent mémoriser oralement la ligne mélodique que l'on répète et la restituer en chant diphonique. Après une mémorisation collective, chacun travaille un instant dans son coin. En passant chacun en revue, on reprend les exercices afin d'affiner encore le timbre de gorge pour favoriser la sortie des harmoniques. Les participants doivent de nouveau travailler individuellement avant un second passage en revue pour que Cerendavaa donne à l'écoute quelques conseils supplémentaires quant à la manière de positionner la langue, les lèvres, prendre son souffle ou donner un timbre guttural plus prononcé dans l'émission du bourdon. Pour conclure ce stage, il propose aux stagiaires de diphoner en chœur sur la mélodie apprise et de faire ensuite une improvisation diphonique collective. Là, chacun chante sur la hauteur de son choix, avec la technique diphonique qu'il connaît et les harmoniques qu'il veut.

1.2.4.4 La modulation des harmoniques

Jusqu'ici la modulation harmonique proprement dite n'a pas été explicitement abordée dans l'enseignement. Après dix années passées aux côtés des chanteurs de *höömij*, j'ai rarement eu l'occasion de les voir enseigner comment diphoner une mélodie. En Mongolie, les élèves qui viennent voir Cerendavaa connaissent déjà le principe technique du chant

diphonique. Ils ont d'abord essayé la modulation d'une mélodie seule en imitant ceux qui le pratiquent, puis ils viennent voir le maître pour lui demander conseils et explications. Celles-là sont implicites à deux de ses exercices fondamentaux : le travail de fluctuation des voyelles et celui de l'enchaînement cyclique à partir de *langele*, *lengele*, etc. D'abord l'élève doit s'approprier des positions, se faire des empreintes physiques. Ensuite il doit perfectionner le timbre de sa voix et entendre la couleur spécifique recherchée. C'est à ce stade qu'il peut commencer à appréhender la modulation du sifflement harmonique. D'une voyelle à une autre, d'un mouvement de lèvre ou de langue à l'autre, le son module naturellement. Le jeu de l'apprentissage consiste alors à entendre cet aspect du changement de mieux en mieux, puis de faire coïncider le mouvement de la langue ou des lèvres à l'oreille. Celle-ci va permettre de guider le geste modulatoire. Avec ces simples exercices Cerendavaa enseigne déjà le principe du *höömij* dans sa globalité.

Une fois cela compris, l'élève n'a plu qu'à tenter de restituer ces mouvements à partir d'une mélodie qu'il connaît. Il faut une attention particulière pour pouvoir ajuster précisément les positions de langue ou de lèvre qui correspondent aux notes que l'on souhaite produire. Ce temps d'apprentissage peut être plus ou moins long d'un individu à l'autre. Pour parfaire cet aspect final de la technique vocale, j'ai compris comment se passait la transition de la mémorisation d'une mélodie à sa réalisation en chant diphonique en observant Cogtgerel. Enfant, au début de son apprentissage, il a d'abord intégré les mélodies en les chantant, puis en les sifflant avant de pouvoir les diphoner. J'ai observé aussi Cerendavaa siffloter de nombreuses mélodies au volant de sa jeep. J'ai montré dans la première partie de la thèse que pour les Mongols le *höömij* était un prolongement du sifflement (*isgeree*). En effet, les mouvements de modulation du son sont proches. Siffler est une manière d'intégrer à la fois le répertoire en recherchant les placements de la langue et d'apprendre à diriger la langue ou placer les lèvres correctement pour le chant diphonique. Dans l'enseignement de Cerendavaa, cela n'est jamais expliqué ainsi, c'est à l'élève de le comprendre. De mon expérience, une fois la première mélodie acquise avec la technique du *höömij*, j'ai retenu qu'il n'existait pas de position identique lorsque l'on changeait de bourdon ou de technique diphonique pour réaliser la même mélodie. Cela s'explique par le fait que la cavité buccale change de forme selon que le bourdon est grave, médium ou aigue et que la position de la langue ou des lèvres doit s'adapter en conséquence. Ainsi, plus les bourdons choisis seront aigus, plus l'espace de modulation de la langue sera restreint, que celle-ci soit placée contre le palais ou contre les dents de la mâchoire inférieure. Il en est de même pour la modulation avec les lèvres. Plus le

bourdon est aigu, plus le mouvement des lèvres s'amplifie. À l'inverse, plus les bourdons sont graves, plus la langue ou les lèvres peuvent moduler sur un grand espace.

Entre l'imprégnation de la vie quotidienne avec des exercices donnés au compte-goutte et le format du stage d'initiation, Cerendavaa évolue parfaitement dans les temporalités mongole et occidentale. Mais il semble faire des choix selon le contexte et peut-être même selon l'interlocuteur. Cerendavaa fait partie de ces *höömijčid* à avoir davantage personnalisé la pratique et sa transmission en renforçant le rapport de maître à élève et en diffusant le chant diphonique en dehors de sa région, à l'échelle du pays puis à l'international. Au sein de sa génération, il fait partie des rares pasteurs à avoir conservé un mode de vie nomade et poursuivi une activité régulière de concert et d'enseignement du *höömij*. En l'espace de quarante années, Cerendavaa a participé à l'enregistrement de sept disques[269], est apparu dans plusieurs films documentaires[270] et a donné quelques dizaines de concerts dans le monde entier, dont les États-Unis, le Japon, la Russie et l'Europe. Parallèlement, il a développé son enseignement chez lui et à l'étranger. Depuis quelques années, les habitudes prises en Europe dans le cadre des stages se retrouvent projetées dans certains lieux de son enseignement, comme l'école, le centre culturel du village ou d'autres villages alentours.

Malgré toute cette diffusion du savoir, l'essentiel et les secrets de famille de Cerendavaa sont transmis en priorité à son deuxième fils, Cogtgerel et depuis peu le petit dernier, Haš-Erdene.

1.2.5 Rester à Čandman' ou partir : Cogtgerel pour perpétuer l'héritage

Alors que plusieurs musiciens traditionnels ont quitté la steppe pour les villes de Hovd ou d'Ulaanbaatar et sont rentrés dans les théâtres et les circuits culturels professionnels, Cerendavaa milite en conservant sa vie nomade. Il continue ainsi de perpétuer sa musique dans son contexte « d'origine ». De même, il maintient une transmission de bouche-à-oreille avec certaines des techniques transmises par ses aïeux. Grâce à cela, il est devenu – avec Davaažav – l'un des principaux enseignants du chant diphonique parmi les pasteurs de sa

[269] Dans l'ordre chronologique des parutions : *Musique et chants de tradition populaire, Mongolie*, 1986 ; *Jargalant Altai. Xöömii and other vocal and instrumental music from Mongolia*, 1996 ; *Mongolia, Living Music of the Steppes, Instrumental Music and Song from Mongolia*, 1997 ; *Chandman' Song*, 2002 ; *Tserendavaa et Tsogtgerel, chant diphonique de l'Altaï mongol*, 2006 ; *Tserendavaa et Tsogtgerel, Xoër Altai, Chants diphoniques de l'Altaï Mongol*, 2008 ; *Dörvön Berkh, Four Shagai Bones, Masters of Mongolian Overtone Singing*, 2010.

[270] Pour leur caractère scientifique, citons notamment : *Mongol höömej* de Ž. Badraa, 1983 ; *Les steppes insolites de Mongolie* de H. Draper, 1994 ; *Maîtres de chant diphonique* de J.-F. Castell, 2010.

région. Conscient de la situation changeante du chant diphonique, Cerendavaa met en évidence des différences de transmission du *höömij* sur trois générations :

> « Dans mon temps, respecter les anciens et être intimidé était une tradition nomade mongole. Comme on dit, “une personne a un grand frère et une robe a un col” [*Hün ahtaj, deel zahtaj*]. Aujourd’hui, les choses sont différentes. L’art du *höömij* change en fonction de l’évolution du temps et entre dans un univers complètement différent de celui de l’époque de notre apprentissage. Ainsi le *höömij* se diffuse et se promeut avec des manières très singulières. Ma génération a appris par l’imitation. Lorsque nous écoutions un *höömijč*, nous apprenions son comportement en le regardant et en le sentant. Comme cela, les jeunes d’aujourd’hui apprennent en écoutant un CD et en regardant un vidéo-clip. Nous sommes arrivés dans ce temps-là. »[271]

Cette différence entre l’imitation naturelle de l’entourage, la relation d’un maître à élève puis l’imitation par l’écoute de supports enregistrés montre à quelle vitesse les modes de transmissions ont évolué en Mongolie. Face à cela, conscient de la situation et de la vitesse à laquelle les choses évoluent au début de ce nouveau siècle, Cerendavaa a décidé que l’avenir de Cogtgerel serait différent du sien.

Illustration 48. Cogtgerel à l’âge de 14 ans jouant un chant de louange en s’accompagnant de sa viële cheval, sous la *ger* familiale, Čandman’, été 2004, J. Curtet.

[271] Témoignage enregistré le 5/04/07. Traduit du mongol : Хүн ахтай дээл захтай гэдэг шиг ахмад настай хүнээ их хүндэтгэж айж эмээдэг нүүдэлчин Монголын зан үйл байж л дээ. Тэр нь өнөөдөр өөрчлөгдөөд мөн хөөмийн урлаг маань тэр цаг үеээ дагаж өөрчлөгдсөөр бидний сурч байсан, хүмүүжиж байсан цаг үеэс шал ондоо ертөнц рүү орж ирж алхаж байгаа учраас бас их өвөрмөц арга хэлбэрүүдээр хөөмий сурталчлагдаж тархаж байна л даа. Бид бол хүнийг алсаас сонсож сурсан. Хүний арга барилыг сонсоод, тэр үед хараад мэдрээд авчихдаг байж. Одоогийн залуучууд түүнтэй адилаар СД сонсоод, клип харж сурдаг ийм цаг үе рүүгээ ирчихлээ.

Cerendavaa a huit enfants. Cinq filles et trois garçons. Parmi eux, tous n'ont pas appris le *höömij* ou ne le pratiquent pas à un niveau avancé. Son fils aîné, Ganaa, a appris étant enfant. Mais très vite son père n'a pas souhaité qu'il poursuive cette pratique. Chez les pasteurs nomades, le premier fils doit devenir éleveur, car il faut assurer la survie de la famille avec le maintien de l'élevage. Ganaa parle peu du *höömij*, bien qu'il le connaisse et le pratique parfois en gardant ses troupeaux.

Le deuxième fils, Cogtgerel, a été désigné pour être le successeur de la tradition. À l'âge de treize ans, Cogtgerel commence à apprendre progressivement et régulièrement. Il pratique les exercices donnés par son père entre les multiples activités de la vie d'enfant de pasteur : le gardiennage des troupeaux, la traite, la tonte de la laine, les naissances des nouveaux bétails, le domptage des chevaux ou des chameaux. Certaines activités comme surveiller les cheptels lui permettent des moments de calme. Il y trouve l'occasion de pratiquer en contemplant les animaux et la nature qui l'entoure. Dans d'autres situations, entre deux activités ou le soir sous la *ger*, il répète les exercices de *höömij*. Parallèlement, il apprend le jeu de la vièle cheval et de la guimbarde en bambou (*hulcan huur*). Après trois années d'apprentissage dans la steppe, son père le désigne comme jeune virtuose. Alors Cerendavaa décide de l'inscrire à l'université d'art et de culture à Ulaanbaatar, dans la classe de chant diphonique de Baataryn Odsüren. Depuis le début des années 1990 le *höömij* est enseigné à l'université, dans la capitale, à plus de 1500 kilomètres[272] à l'est de Čandman'. Mais du village on entend que pour la première fois, une classe préparant au premier diplôme officiel de chanteur professionnel de chant diphonique va être créée. Pour Cerendavaa, c'est l'occasion rêvée de donner à son fils une autre destinée que celle de pasteur. Il souhaitait qu'il parcoure le même chemin artistique, en allant encore plus loin.

Mais Cogtgerel, alors âgé de seize ans, n'a pas encore le droit d'entrer à l'université. Cerendavaa et Odsüren ayant de bonnes relations depuis longue date, l'inscription s'est faite facilement, c'est-à-dire en usant de leurs connaissances et d'une politesse d'entre-aide répandue. Dans ce protocole « traditionnel », on ne refuse pas une demande venant d'un artiste comme Cerendavaa, reconnu et décoré par l'État. Cogtgerel doit alors venir s'installer en ville et quitter ses habitudes nomades, loin de chez lui. Le voyage est long, il faut trois jours de fourgon et cela coûte cher pour une famille nomade. Cogtgerel prend la route et ne reviendra à la maison que dans un an. Pendant quatre ans, Cogtgerel suit la formation

[272] Selon les informations données par le site officiel de la province de Hovd, en ligne : http://www.khovd.gov.mn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=737&Itemid=48, consulté le 27 juin 2013.

hebdomadaire de l'université. Les cours lui permettent d'atteindre un niveau de perfection rare parmi les *höömijč* actuels. À 19 ans, Cogtgerel avait déjà dépassé son père dans la maîtrise de la technique, mais pas encore dans la qualité du timbre. C'est presque chose faite en 2013, alors qu'il n'est âgé que de 23 ans.

Malgré le fait que Cerendavaa lègue son fils aux bras d'un autre maître, ce n'est pas pour autant qu'il va laisser son fils faire ce qu'il veut. L'apprentissage familial n'est donc pas encore terminé pour Cogtgerel, car Cerendavaa veut lui apprendre le métier de la scène. En tournée, organisée à l'occasion des activités de mon association Routes Nomades, j'observe fréquemment l'attention que le père porte sur son fils autour du spectacle sur de nombreux points comme l'habillage, la présentation, la tenue sur scène, l'attitude à avoir en chantant ou en jouant de la vièle cheval, le choix des pièces du programme, etc. Lorsque Cogtgerel prend une mauvaise habitude, les remarques vont bon train, même en public. Par exemple, la tendance chez les jeunes chanteurs va pour se rapprocher de la pratique diphonique des Touvas. Au moment de la fin du chant diphonique, pour conclure la mélodie, les Touvas ont l'habitude de marquer la fin du bourdon par une accentuation appuyée. Cela se retrouve parfois chez les Mongols, par imitation. À chaque fois que Cogtgerel utilise ce trait de style, Cerendavaa lui fait un reproche systématique en lui interdisant de recommencer, lui expliquant que l'on n'est pas sur scène pour faire comme les voisins (touvas) et montrer leurs traditions au détriment des leurs. Il faut mettre en avant le style mongol de Čandman'. Malgré cela, il laisse Cogtgerel évoluer avec le style académique d'Ulaanbaatar.

À l'étranger de même, les *höömijčid* représentent la « nation mongole ». Depuis la fin des années 1980, l'État a reconnu l'intérêt du *höömij* sur la scène internationale. Cette technique vocale est devenue un véritable emblème musical représentant une nation toute entière, comme la vièle cheval. La tradition multiplie encore ses chemins et devient ici une représentation et un élément identitaire d'une nation. Du local au global, le *höömij* englobe des spécificités individuelles, familiales et ethniques, et devient mongol dans sa représentation nationale et internationale. Cette tradition appartient donc aux institutions politiques et culturelles de la Mongolie, et aux Mongols en général, dont la construction du concept identitaire « d'être Mongol » remonterait au début des années 1990 (Kaplonski 2004, p. 7). De fait, comme la plupart des instruments et techniques vocales emblématiques, longtemps après l'institutionnalisation de l'enseignement de la vièle *morin huur*, le *höömij* est la dernière pratique vocale en date issue du pastoralisme à être entrée dans l'enseignement de

« conservatoire ». Nous allons voir quel a été l'apport d'une institution spécifique sur la pratique rurale, inscrivant celle-ci dans le rang académique de la nation.

2. L'académisation

Depuis la révolution de 1990, après avoir basculé dans un régime capitaliste sans transition, la Mongolie est en pleine ouverture à la mondialisation. La population se retrouve brusquement transportée dans un *boom* socioculturel. Du jour au lendemain, les libertés d'expression, de religion et de culture sont de nouveau possibles. Les changements sociaux survenus sur moins d'un siècle, de la fin du féodalisme au soviétisme puis au capitalisme, avec, en parallèle, le développement des centres culturels et des théâtres dans tout le pays, la création d'ensembles d'État et, à partir de 1990 de théâtres privés, ont multiplié et encouragé un processus de patrimonialisation des pratiques artistiques dans la conscience collective. La transmission orale existe toujours dans les campagnes de l'Altaï. Mais à partir de 1992, placé au centre des programmes politiques, le *höömij* rentre dans l'enseignement institutionnel. Avec cette institutionnalisation, l'académisation du *höömij* est en marche. Académiser consiste à rendre une pratique officielle et conventionnelle pour en faire une référence. Le chant diphonique se fige, se systématise et je vais montrer comment. Les informations que je présente, visant à décrire ce processus d'institutionnalisation, sont inédites à ce jour. Elles ont été regroupées à travers plusieurs témoignages enregistrés auprès de Baataryn Odsüren, l'acteur principal de cette académisation[273]. Je rends compte de cela sous la forme d'un récit, complété par différents écrits. La plupart des explications qui décrivent ou théorisent l'enseignement d'Odsüren sur lequel je me fonde proviennent de mon observation participante à travers mon apprentissage du *höömij* auprès de ce maître.

2.1 La transmission du *höömij* institutionnalisée

Žamcyn Badraa a joué un grand rôle dans l'étude des musiques traditionnelles de Mongolie à la période soviétique. Il ne partageait pas toujours les idées du Parti et tentait parfois de conserver un certain regard objectif dans ses travaux sur la musique (Marsh 2009, p. 97-99). Malgré cela, il a contribué à tous les niveaux a mettre la pratique halh du *höömij* en avant : en encourageant des *höömijčid* halh plus d'autres, en désignant Čandman' (peuplé de

[273] Témoignages enregistrés les 22/09/04, 14/05/07, 29/07/09, 6/10/10.

Halh) comme le berceau de la tradition à travers son film *Mongol höömej* (1983), et en instaurant des séries de cours de *höömij* à Ulaanbaatar, avec des enseignants halh uniquement, comme D. Cerendavaa, T. Ganbold, puis B. Odsüren, qu'il introduisit à l'Université[274].

Dans la continuité d'un processus d'institutionnalisation des traditions commencé à la période soviétique (Marsh 2009, p. 47-72), c'est en 1992, à l'initiative de Žamcyn Badraa, qu'une première classe de *höömij* est créée à l'Université Nationale de Mongolie (Herlen 2010, p. 4). L'objectif de la classe est de former des chercheurs plus que des chanteurs. Pourtant à ce jour c'est principalement des chanteurs qui en sont sortis diplômé. Mais en 2006, une seconde classe délivrant un diplôme de *höömijč* professionnel ouvre à l'Université d'Art et de Culture d'Ulaanbaatar (Herlen, *ibid*.). Dans chaque université, l'enseignement est confié à B. Odsüren. *Höömijč* halh de la province de Zavhan, il est le seul enseignant à transmettre le *höömij* dans ce contexte[275]. Cette position lui permet de rayonner sur les pays frontaliers et à l'international. Il enseigne régulièrement en Mongolie-Intérieure à Hohhot et dans plusieurs écoles de musique ainsi qu'à Ulaan Ude en Bouriatie. Il donne des cours ponctuels à domicile aux étrangers de passage et quelques stages de chant diphonique en accompagnement de ses concerts[276]. Comme Cerendavaa, il revendique le fait d'avoir ouvert la pratique du chant diphonique aux femmes et formé les premières chanteuses professionnelles, comme Gavaagijn Alimaa, la toute première et Pürevsürengijn Ösöhžargal, actuellement *höömijč* de l'ensemble Khukh Mongol.

[274] Cette analyse apparaissait limpide à travers le discours de la plupart de mes informateurs entendus sur le terrain depuis 2004.

[275] À Touva, l'institutionnalisation de l'enseignement du *höömij* a aussi commencé entre 1992 et 1993 (Süzükei 2009, p. 9). Pour aller plus loin sur ce sujet, Levin et Süzükei rapportent comment Kongar-ool Ondar est devenu professeur de *höömij* à l'université des arts de Kyzyl (2006, p. 205-209).

[276] J'ai pu observer l'enseignement d'Odsüren à de nombreuses reprises entre la Mongolie, la France et l'Allemagne. Grâce aux activités de mon association, Routes Nomades, je l'ai assisté dans ses stages, notamment au Musée des arts asiatiques de Nice en 2009 et au Musée du quai Branly à Paris en 2013.

Illustration 49. Le bâtiment n°2 de l'Université d'Art et de Culture, dans lequel sont dispensé les cours de chant diphonique de B. Odsüren, Ulaanbaatar, été 2009, capture d'écran des rushs du film *Maîtres de chant diphonique*, J.-F. Castell.

2.2 L'enseignement de Baataryn Odsüren

2.2.1 Du chant de gorge au chant diphonique

Baataryn Odsüren est né en 1949 à Aldarhaan dans la province de Zavhan, dans l'ouest de la Mongolie. En suivant sa famille vivre à Dörvölžin, Odsüren rencontre Suvdyn Mjagmar qui pratique le *höömij*. Tous les enfants de la famille Suvd le pratiquaient. L'été, Odsüren se souvient que Mjagmar lui apprenait à chanter les voyelles et la technique du souffle pour maîtriser le chant diphonique, allongé au bord de la rivière. En s'asseyant sur lui, ce dernier lui demandait de diphoner en même temps. Encore jeune enfant, Odsüren pleurait. Selon lui, c'est à l'armée qu'il est devenu véritablement un chanteur et musicien. Il jouait à l'époque de plusieurs instruments, dont le trombone dans la fanfare de l'armée. Au retour de son service militaire Odsüren ne se dirige pas vers la musique, mais devient professeur de conduite à Ulaanbaatar. Ce n'est qu'en 1981 qu'il s'investit dans les arts, en suivant l'enseignement de Doržbalyn Žancančoj (1940-2004), un musicien-conteur et joueur de vièle qui travaillait à la Chambre des Contes (Desjacques 2009, p. 94-95). Žancančoj n'a transmis qu'à trois élèves, Bjambahišig (qui deviendra membre d'Altaï-Khangaï avec N. Ganzorig) et un certain Sühbat. Ensemble ils apprenaient par cœur les chants épiques comme *Hilen galzuu baatar* (Le héro fou courroucé), *Agaj ulaan haan* (Le seigneur rouge Agaj), et récitaient les morales *ërtöncijn gurvan sajhan* (Trois belles de l'univers), ainsi que les chants de louanges

tels que *Höörxön zeerd mor'ny magtaal* (Chant de louanges au joli cheval châtain), *Činggis haany magtaal* (Chant de louanges à Činggis Haan), *Arhiny hošin magtaal* (Chant de louanges et satires à la vodka). Odsüren relate que Žancančoj transmettait le respect de la coutume à ses élèves. Il était interdit de s'asseoir « au-dessus » des chanteurs de *magtaal* plus âgés que soit. De même, on ne pouvait pas prendre la parole avant eux. Odsüren rapporte aussi que son apprentissage avec Žancančoj lui a permis de passer de l'épopée au chant de louange et de la louange au chant diphonique. Il précise que son maître ne pratiquait pas le *höömij* mais connaissait très bien son principe[277]. C'est ainsi qu'il lui a conseillé d'apprendre le chant diphonique, dont la technique d'installation du bourdon est proche du timbre guttural utilisé dans le chant des louanges et des épopées. Dans la même période, en 1986, Žancančoj incite Odsüren à enseigner le chant diphonique. Pour l'aider, grâce à Badraa, il se rapproche d'un député pour obtenir l'autorisation des autorités qui acceptent. Bien qu'Odsüren n'ait pas encore finit son apprentissage, il se retrouve a expérimenter son enseignement pour trois élèves : Damdingijn Gantulga, Tarvažavyn Ganbold et un certain Enhbajar[278].

Très rapidement, il commence à enseigner, et devient le premier professeur à transmettre dans un cadre universitaire. Contrairement aux chanteurs issus des provinces de l'Altaï (Hovd, Uvs, Bajan-Ölgij), Odsüren a développé une pédagogie fortement inspirée du conservatoire occidental. Ses cours, nettement plus variés en exercices et toujours expliqués dans les moindres détails, laissent moins de place à la dimension implicite de l'enseignement de Cerendavaa.

2.2.2 Le répertoire d'Odsüren

De son apprentissage auprès de Žancančoj, Odsüren connait trois épopées : *Hilen galzuu baatar* (Le héro fou de colère), *Agaj ulaan haan* (Agaj le seigneur rouge), *Ezen tenger haan* (Le seigneur maître du ciel). Chacune d'entre elles dure respectivement six heures, sept heures et trois heures environ. Par la suite, il a appris un extrait de *Žangar* (nom d'un héro), qu'il peut exécuter pendant plus de trente minutes, et un passage de *Geser mergen haan* (Geser le seigneur sage).

Quant aux *magtaal*, Odsüren ne les a pas quantifiés. Il cite *Altajn magtaal* (Chant de louanges à l'Altaï), *Arhiny hošin magtaal* (Chant de louanges et de satires à la vodka), *Lenin*

[277] Curieusement, Alain Desjacques a enregistré Žancančoj au début des années 1980 et il diphone pour conclure l'extrait d'une épopée (Desjacques 2009, p. 96).

[278] Sur ce point Odsüren n'est pas toujours clair et Ganbold de son côté nie avoir assisté aux leçons d'Odsüren, mais affirme que celui-ci a suivit un temps son enseignement.

bagšin magtaal (Chant de louanges au maître Lénine), *Zaluusyn magtaal* (Chant de louanges des jeunes), mais il en connaît bien d'autres. Sa connaissance des vœux *erööl*[279] est grande car il peut en réciter dans toutes les occasions.

En chant diphonique, Odsüren se fonde sur le principe de la connaissance technique qui permet de diphoner « ce que l'on veut ». Il diphone de nombreux chants courts, mais il ne connaît que deux chants longs dans leur forme étendue (*ajzam*) : *Combon tuurajt hüren* (Le cheval brun aux sabots en forme de tasse) et *Höörhön haliun* (Le joli cheval crème). Curieusement, il est souvent difficile d'aborder la question de son apprentissage du chant diphonique et le maître reste évasif. De fait, je ne suis pas en mesure de présenter une liste complète des pièces qui constituent son répertoire. Malgré cela, exposer sa pédagogie est plus aisé, tant il aime en parler.

2.2.3 Le développement d'une pédagogie

Odsüren a développé une véritable pédagogie du chant diphonique, construite à partir de son expérience d'apprentissage de l'épopée et des chants de louanges. Avant d'aborder les exercices et les principes qu'il met en œuvre dans sa transmission du *höömij*, il convient d'exposer son apprentissage de l'épopée (*tuul'*) et des chants de louanges (*magtaal*), afin de montrer ensuite comment il les intègre méthodologiquement dans son enseignement.

2.2.3.1 Fondements de la pédagogie d'Odsüren

Les exercices d'apprentissage valables pour l'épopée et le chant de louange permettent de délier la langue pour parfaire la prononciation et de travailler la contraction des muscles pour chercher un timbre vocal guttural dans la récitation des textes. Selon Odsüren, ce point de départ est excellent pour asseoir une base solide dès les débuts de l'apprentissage du *höömij*.

Avant d'apprendre les chants de louanges, il est nécessaire d'apprendre la prononciation des virelangues (*hurdan žoroo*, litt. « amble rapide »), comme :

- *Orcon boroo norson ul mörööröö ulmaitana* (La pluie tombée, il y a des traces mouillées)
- *Honhor gudger gazar* (La terre en relief)

[279] Répertoire d'éloges, de vœux poétiques, prononcés le plus souvent dans les rassemblements collectifs à l'occasion d'un mariage, d'une naissance, de la première coupe des cheveux d'un enfant, etc.

- *Ergen deer elee, here, galuu gurav ergeldene* (Sur le rivage, le milan, le corbeau et le canard tournent dans le ciel)
- *Törijn altan süldijg* (L'armoire d'État en or)
- *Tölijn alcan süld* (L'armoire bancale du petit bétail)

Il faut les réciter à plusieurs reprises très rapidement, le temps d'un souffle. On les utilise à la fois pour l'apprentissage de la langue mongole, pour faire travailler la langue et le souffle. Cela permet l'obtention d'une prononciation claire. Odsüren recommande de compléter ce type d'exercice avec la lecture des textes des chants pour améliorer la clarté de l'énonciation[280].

Pour l'épopée, il faut s'entraîner avec des exercices pour la gorge. Le premier exercice consiste à garder longtemps la gorge contractée, tout en expirant. Ensuite, on passe à un exercice similaire en prononçant des voyelles, puis des mots. Les lèvres doivent articuler correctement. Dans un deuxième temps, il est possible de choisir de faire ces exercices avec une voix de gorge pressée (*šahmal hooloj*) ou l'émission diphonique de *harhiraa* (*höömij* profond). Il est possible de travailler la voix gutturale en fredonnant une mélodie la bouche fermée. Si l'élève ne trouve pas spontanément par l'écoute comment obtenir un timbre vocal guttural, Odsüren montre avec ses doigts là où la contraction doit avoir lieu en touchant la gorge de l'élève puis la sienne. Ce ressentit physique est un moyen supplémentaire pour améliorer le placement de sa voix.

Illustration 50. Lors d'un cours particulier à domicile, Odsüren me montre là où je dois contracter les muscles de ma gorge pour obtenir un timbre vocal guttural, capture d'écran des rushs du film *Maîtres de chant diphonique*, juillet 2009, J.-F. Castell.

[280] Selon lui, si l'on prononce correctement et clairement les *magtaal* qui seront entendus par une audience, ces chants seront écoutés et enregistrés dans les mémoires. C'est une façon d'apprendre sous la *ger*.

Žancančoj a influencé Odsüren dans l'élaboration de sa pédagogie. Il lui conseillait de travailler soixante-dix heures uniquement sur la contraction de gorge, pour que les élèves aient une bonne base[281]. Odsüren a dû penser la suite tout seul. Il affirme avoir préparé suffisamment d'exercices pour contenir mille deux cents heures de cours. Selon lui, si quelqu'un apprend tout cela, il devient forcément un bon chanteur de *höömij*. Voici donc un aperçu des objectifs à atteindre sur les quatre niveaux dispensés à l'université d'art et de culture.

2.2.3.2 La progression des élèves dans les grandes lignes

Dans cette université, la transmission se focalise sur une pratique destinée principalement à former des musiciens de scène. Cela influence considérablement les exigences techniques de l'enseignement académique, qui se fonde en général d'abord sur la technicité et la virtuosité, plutôt que de laisser place à l'intuition et la spontanéité, comme Laurent Legrain le montre à travers l'exemple de l'éducation de l'attention à la voix en milieu rural (2010, p. 62 ; 2011, p. 313-416).

Ce cursus est fréquenté par des jeunes étudiants et étudiantes venus de tout le pays. Curieusement, ceux qui ont déjà commencé à apprendre le *höömij* à la campagne, dans les provinces de l'Altaï, sont les moins nombreux. Des jeunes de Mongolie-Intérieure et d'autres étrangers (du Japon et de France notamment) viennent pour quelques mois ou pour suivre l'ensemble de la formation[282]. Malgré le cadre universitaire, la sélection des futurs élèves fonctionne presque comme dans un conservatoire occidental. Odsüren commence par enseigner trente heures obligatoires avant de voir si l'élève peut ou non apprendre. Pendant ce temps d'essai, l'élève travaille son bourdon vocal dans l'intervalle d'une quinte, entre le si et le mi. Une fois les trente heures passées, si le maître n'est pas satisfait et que l'élève semble vouloir continuer, il lui donne encore une chance. Alors, l'élève pourra décider librement ou non de s'arrêter. Dans les deux premières promotions diplômées en 2009 et 2013, les élèves inscrits connaissaient déjà au préalable la technique du chant diphonique. Cela n'est plus toujours le cas avec la nouvelle promotion actuelle.

L'enseignement dispensé par Odsüren est le même quel que soit le sexe. Il n'adapte pas spécifiquement les choses pour les femmes, les considérant capables des mêmes résultats

[281] Odsüren ne m'a pas précisé la période sur laquelle devaient être pratiqués ces exercices.

[282] J'ai eu l'opportunité de suivre une année de formation en classe de chant diphonique dans cette université, dans le cadre d'une bourse EGIDE du Ministère des Affaires Étrangères, en 2006-2007. Cela m'a permis d'observer de près l'enseignement d'Odsüren.

que les hommes. Pendant cette formation de quatre ans, les cours hebdomadaires sont répartis sur quatre niveaux progressifs, sanctionnés par des examens de fin d'année. En première année, au premier semestre, les élèves travaillent sur la respiration et la contraction de la gorge. Au second semestre, c'est la modulation des voyelles et l'intégration d'une dizaine de mélodies simples issues du répertoire des chants courts, comme *Dörvön uul, Goož Nan Aj* et *Maamuu našir* (comptine, comp. Luvsanšarav). Le cours s'intensifie en deuxième année avec un travail autour de mélodies plus complexes dans trois répertoires différents. Pour les chants de type court ou composé, les élèves apprennent *Bujant gol* (La rivière bienfaitrice). Pour le chant long dans leur forme la plus simple (*besreg*) Odsüren choisit *Combon tuurajtai hüren*. Enfin, les élèves abordent une mélodie classique mongole, *Dörvön cagijn tal* (La steppe des quatre saisons, de Mördorž). C'est donc à travers l'apprentissage du répertoire que le professeur fait progresser les élèves sur les questions de la contraction de la gorge, de la technique du souffle et des placements de langue dans les différentes techniques de modulation harmonique. En troisième année, le demi-ton dans la modulation harmonique est abordé. Les élèves doivent êtres capables de diphoner à la fois dans le pentatonisme anhémitonique de la musique traditionnelle mongole, mais aussi sur des échelles européennes comprenant des demi-tons. Les placements de langue pour atteindre ces derniers sont difficiles. C'est une prouesse technique. En quatrième année, les élèves apprennent à diphoner les mélodies des chants longs dans leur forme complexe (*ajzam*), des mélodies étrangères, comme celles de l'opéra italien et des chants courts aux rythmes rapides, plus difficiles à réaliser avec les placements de la langue au palais. Si l'aspect technique semble tenir une grande place dans l'apprentissage, une fois la modulation harmonique maîtrisée, on se concentre aussi sur l'esthétique de la mélodie, en travaillant le vibrato et des ornements harmoniques comme le trille. Au final, le *höömijč* professionnel doit savoir diphoner sur trois octaves et pouvoir chanter le *höömij* en lisant une partition. Pour Odsüren, savoir lire la musique et connaître sa théorie sont les marques d'un professionnalisme assuré.

Pour illustrer le projet d'enseignement professionnel général d'Odsüren, je vais montrer une série d'échantillons qui sont le fruit d'une véritable pédagogie.

2.2.4 Une année en classe de chant diphonique

J'ai eu l'opportunité de passer l'année scolaire 2006-2007 dans le cours de *höömij* de l'université d'art et de culture. En parallèle aux heures de classe destinées aux élèves mongols, Odsüren a souhaité donner des cours spécifiques aux étrangers. Nous étions quatre

élèves dans cette classe : un Japonais, deux de Mongolie-Intérieure et moi. Les cours se sont déroulés en langue mongole. Selon les semaines et la progression, nous rejoignions parfois la classe mongole la plus avancée, elle-même divisée en deux groupes, d'un côté, les débutants de première année, de l'autre, les deuxième et troisième années. La fréquence de nos cours était de quatre séances par semaine, à raison d'une heure chacune, répartie entre lundi, mardi, jeudi et vendredi matin.

Les observations et les résultats qui suivent proviennent de mes notes prises en cours. Je résume ici les principaux exercices pratiqués pour donner une vue d'ensemble sur la manière dont Odsüren enseigne les paramètres fondamentaux du chant diphonique (respiration, recherche du timbre vocal guttural, maîtrise des techniques diphonique et répertoire). Lors de ces séances, cela n'a pas changé, nous étions toujours assis sur une chaise, droit, face à une grande glace murale. Odsüren, assis près d'un piano donne les indications sans cesse, tel un véritable *coach* vocal. Il centre sa pédagogie sur des éléments issus de la tradition rurale (la technique de la respiration et la contraction des muscles de la gorge notamment) qu'il a poussé à l'extrême pour développer la virtuosité des apprentis *höömijčid*.

Illustration 51. B. Odsüren au piano, lors d'un cours avec des élèves de première année, Université d'Art et de Culture, Ulaanbaatar, septembre 2009, J. Curtet.

La structure des cours diffère d'un jour à l'autre. Selon la progression des élèves, le maître s'adapte, mais il préfère diversifier les exercices pour que les élèves suivent une progression régulière à tous les niveaux de travail de leur chant diphonique. Si les structures des cours sont variables, leur point commun est l'absence d'échauffement vocal, contrairement à ce que l'on pourrait penser d'une classe académique. Les élèves doivent être prêts. Odsüren suit ses élèves méticuleusement. Il n'hésite pas à adapter ses exercices pour des cas particuliers où les élèves devraient développer un aspect de la pratique qui leur causerait des difficultés. Dans les cours, quel que soit le niveau, on retrouve systématiquement des exercices pour apprendre à maîtriser son souffle, contracter les muscles de sa gorge, obtenir un timbre guttural, muscler les lèvres et la langue, et progresser à travers l'apprentissage du répertoire. Odsüren alterne le contenu de ses cours parmi un grand nombre d'exercices allant de la musculation de l'appareil phonatoire à la maîtrise des timbres de chaque technique de *höömij*.

2.2.4.1 Musculation de l'appareil phonatoire

Aux exercices de prononciation des voyelles, qu'il conserve dans ses cours, il préfère les virelangues, qui permettent aux élèves de muscler à la fois les lèvres, la langue et de travailler la tenue de leur souffle. Leur utilisation, empruntée aux exercices pratiqués dans l'enseignement des épopées, semble être une nouveauté dans l'enseignement du *höömij*. Odsüren tient cette idée de son apprentissage personnel des louanges et des épopées, dans lesquelles les virelangues sont utilisés pour apprendre à prononcer correctement le texte. Il propose de nombreuses combinaisons de phonèmes à travers des exercices d'endurance et de prononciation rapide. En voici une série d'exemples :

- Avec le style *harhiraa*, chanter en comptant en mongol à partir du mot *hul* (grand bol pour boire l'*ajrag*) le plus longtemps possible, le temps d'un souffle : *1 hul, 2 hul, 3 hul, 4 hul, 5 hul, 6 hul, 7 hul, 8 hul, 9 hul, 10 hul*, etc.

🎧 Exemple audio 32. Exercice « 1 hul », par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10 ; durée : 0'33.

- Même exercice avec un virelangue, à répéter en cycle, en articulant le mieux possible :

Minij nutag šüleg, honhor güdger gazar (poème « Mon pays natal », terre de monts et vallées)

- En alternance entre deux virelangues et prononcées chacune avec une technique de *höömij* différente, Odsüren fait travailler à la fois prononciation, contrôle des muscles de la gorge et maîtrise du timbre vocal.

Exemple audio 33. Exercice de prononciation de virelangues, par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10, durée : 0'19.

- Avec une voix gutturale puissante, prononcer *langele, lingele, longele,* cycliquement dans un même souffle.
- Imiter le bruit d'une moto[283]. La pointe de la langue est roulée contre les dents de la mâchoire inférieure. Simultanément, la partie centrale de la langue touche la partie osseuse du palais. En maintenant la langue dans cette position, presser la gorge fortement et pousser énergiquement sur le diaphragme en prononçant l'onomatopée *trrrrrrr*.

Exemple audio 34. Exercice « *trrrrrrr* », par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10 ; durée : 0'09.

- Avec le *harhiraa* ou une voix de gorge contractée, prononcer en alternance le plus vite possible et le temps d'un souffle les mots suivants : *dorgoro, dergere*, puis : *dolgor, delger*.
- Avec l'émission *harhiraa* compter le plus loin possible les « bouteilles blanches » (*cagaan lonh*) dans un même souffle : 1 *cagaan lonh*, 2 *cagaan lonh,* 3 *cagaan lonh,* 4 *cagaan lonh,* 5 *cagaan lonh*, 6 *cagaan lonh,* 7 *cagaan lonh,* etc.
- Apprendre par cœur les premiers couplets d'*Altajn magtaal* (chant de louanges à l'Altaï) et être capable de les réciter en voix de gorge contractée et *harhiraa*
- Réciter par coeur les deux premières strophes du poème de D. Nasagdorž *Minij nutag šüleg* (poème « Mon pays natal ») avec le *harhiraa*.
- Prononcer le mot *salhi* (vent) suivit des onomatpées *le, le, le, le, le, lei* le plus vite possible avec une voix gutturale. La pointe de la langue est placée contre le palais. Progresser toujours le temps d'un souffle dans l'ordre suivant : a-répéter « *salhi, le, le,*

[283] Selon Odsüren, il est naturel d'imiter les sons qui nous entourent, quels qu'ils soient.

le, le, le, lei » 4 fois ; b-répéter la même chose 4 fois suivit de la mélodie *Dörvön uul* ; c-répéter la même chose 8 fois suivit de *Dörvön uul*. Lorsque le souffle vient à bout, afin de le tenir plus longtemps, il faut se pencher légèrement en arrière, ne pas se tendre ni se crisper vers l'avant.

- En diphonant 1-la pointe de la langue posée contre le palais puis 2-la pointe de la langue contre les dents de la machoire inférieure, on ouvre la moitié droite de la comissure des lèvres, et en gardant le centre collé, on ouvre la moitié gauche. Alterner ainsi pendant tout le chant, avec ou sans mélodie prédéfinie.
- En prononçant le mot *guril* (farine), on fait travailler la langue en roulant le « r » un instant puis en conservant la pointe la langue au palais avec le « l » le plus longtemps possible pendant que le professeur compte ; de même avec *duulal* (chant) pour les placements de langue effectués à partir du « l ».

🎧 Exemples audio 35 et 36. Exercices « *guril* » puis « *duulal* », par B. Odsüren et une classe d'élèves de première année de l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, septembre 2009 ; durées : 0'28 et 0'31.

2.2.4.2 Étendue de la tessiture et travail de la modulation

De nombreux exercices de gammes avec ou sans diphonie sont accompagnés d'un piano pour stabiliser la justesse de la voix. Ils permettent aux élèves d'étendre leur tessiture, comme dans l'apprentissage du chant lyrique. Voici quelques exemples :

- Pour agrandir la tessiture harmonique, chanter la mélodie *Dörvön uul* : a- en partant d'un do grave et en montant par demi-ton sur une sixte jusqu'au la. Plus le bourdon est haut plus les harmoniques sont difficiles à faire sortir. b- en partant du la et en descendant jusqu'au do.
- Avec l'*isgeree höömij*, diphoner deux octaves 1-de fa à fa, puis 2-de sol à sol, et ainsi de suite en montant dans la gamme. Attention : lorsque l'on atteind le fa deuxième octave, la ponte la langue est proche des dents. Pour obtenir les harmoniques au-dessus du fa, c'est alors le milieu de la langue qui bouge en remontant très légèrement. Avec l'*isgeree höömij*, partir d'un bourdon sur le do grave. Diphoner 3 harmoniques puis descendre le bourdon par ton. Lorsqu'on chante avec des bourdons aigus, l'esthétique veut que l'on entende le bourdon et les harmoniques, deux sons distincts

net. Avec les bourdons graves, on préfèrera faire entendre 3 sons. Le bourdon, les harmoniques et le son du souffle. C'est plus joli.

- Prendre un bourdon de plus en plus grave avec l'*isgeree höömij*. Plus on descend la hauteur du bourdon, plus il faut presser la gorge pour éclaircir lers harmoniques. Prendre un bourdon de plus en plus aigu avec l'*isgeree höömij* sur la mélodie *Dörvön uul*.
- Diphoner sur un ton dans le grave puis diphoner sur le même bourdon à l'octave supérieure.
- Pour améliorer et étendre la tessiture du *harhiraa*, prendre un bourdon aigu et prononcer les voyelles A-É-I-O-Ü. Chanter des mélodies avec la techniques du *harhiraa höömij* ou *isgeree harhiraa*.
- Descendre le bourdon le plus bas possible, tout en gardant la bonne couleur du *cuuraj höömij*. Monter le bourdon le plus haut possible en pressant correctement sur la gorge pour obtenir un bon *isgeree höömij*. Même série d'exercices avec le *harhiraa*.

Les élèves pour la plupart ont déjà une connaissance du principe de la modulation harmonique avant de commencer à suivre cet enseignement. Odsüren emploie aussi l'exercice des voyelles qui indique implicitement la démarche à suivre pour moduler. Les élèves sont censés connaître les mélodies que l'on doit diphoner. Si ce n'est pas le cas Odsüren ne prend pas la peine de leur chanter oralement une mélodie, il donne en avance une partition du chant original avec son texte, que l'élève doit déchiffrer et préparer pour les séances à venir. Lorsqu'une technique de modulation pose problème, Odsüren n'explique pas la solution verbalement, il montre par des gestes avec ses mains comment la langue se place au palais ou contre les dents de la mâchoire inférieure.

Pour travailler les multiples aspects de la modulation harmonique et faire comprendre les différences de timbre entre les techniques, le maître n'hésite pas à faire passer les élèves d'une technique diphonique à une autre dans un même exercice.

Illustration 52. Odsüren emploie aussi des gestes avec les mains pour indiquer la position et le mouvement de la langue lors de la modulation harmonique, Ulaanbaatar, Université d'Art et de Culture, 4/10/10, J. Curtet.

2.2.4.3 Les techniques de *höömij*

Odsüren revendique la connaissance de douze techniques de chant diphonique. Les noms qu'il leur donne restent une énigme pour ses élèves comme pour le chercheur car ils peuvent parfois varier[284]. Quoi qu'il en soit, voici douze types de *höömij* tels qu'Odsüren me les a montrés lors de notre première rencontre en 2004 :

1. *harhiraa höömij* (*höömij* profond)
2. *hargia höömij* (*höömij* profond médium)
3. *cuuraj höömij* (*höömij* écho)
4. *üjelzsen cuuraj höömij* (*höömij* écho trillé)
5. *šuluun cuuraj höömij* (*höömij* écho droit)
6. *hamryn höömij* (*höömij* de nez)
7. *dorgio höömij* (*höömij* « gargarisé »[285])
8. *herheree höömij* (*höömij* dont le bourdon se fait à partir du son produit par le hoquet)

[284] Dans un article écrit en 2001 et publié en 2006, Odsüren propose une classification différente de celle qu'il m'a exposé : 1. *cuuraj šuluun höömij* (*höömij* écho droit), 2. *cuurajtaj isgeree höömij* (*höömij* sifflé avec écho), 3. *ujelzsen cuuraj höömij* (*höömij* écho trillé), 4. *šuluun harhiraa höömij* (*höömij* profond droit), 5. *isgereetej harhiraa höömij* (*höömij* profond avec sifflement), 6. *tuulijn harhiraa höömij* (*höömij* profond d'épopée), 7. *herheree höömij* (höömij à partir du son produit par le hoquet) , 8. *hamryn höömij* (höömij de nez), 9. *šuluun isgeree höömij* (*höömij* sifflé droit), 10. *narijn isgeree höömij* (*höömij* sifflé aigue), 11. *uruulyn höömij* (*höömij* de lèvres), 12. *dandildah höömij* (*höömij* syllabique) (2006, p. 193-194).

[285] Ce terme de « gargarisé » n'est ici que pour décrire l'action produit par le chanteur sur son bourdon vocal. En mongol, *dorgio* est une secousse. Le verbe *dorgih* désigne « secouer » ou l'action de bouger en tremblant (Cevel 1966, p. 201).

9. *isgeree höömij* (*höömij* sifflé)

10. *dandildah höömij* (*höömij* syllabique)

11. *došgiraa höömij* (*höömij* labial vibré)

12. *hosmolžin höömij* (*höömij* combiné)

Il arrive qu'Odsüren emploie d'autres termes, nous allons le voir, mais cela pour décrire des variantes techniques au sein d'un même type de *höömij*.

Pour le maître, chaque technique a un timbre différent et l'élève doit être capable de l'entendre et de le distinguer dans sa pratique lorsqu'il passe d'une technique à l'autre. L'inspiration puis la gestion du souffle avec le diaphragme sont les mêmes pour toutes les techniques. Odsüren explique la différence qui réside entre ces techniques de *höömij* :

> « Pour toutes les sortes de *höömij*, si l'on suppose que la respiration et la contraction sont les mêmes, les mouvements de la langue sont différents. Donc il doit y avoir un nom. On l'appelle [par exemple] *dorgio höömij*. On a tous un prénom différent, ici c'est pareil. S'il s'entend différemment, il faut des appellations différentes pour les distinguer. »[286]

Si les noms donnés distinguent des couleurs, des timbres (*öngö*), parmi les techniques de chant diphonique, il existe principalement deux esthétiques différentes transmises par Odsüren. Premièrement, pour l'*isgeree höömij*, le bourdon est médium ou aigu et en retrait sur le plan sonore alors que les harmoniques sont saillants et puissants. Deuxièmement, pour le *cuuraj höömij* (appelé parfois *davhar höömij*, litt. chant diphonique étagé) et le *hargia höömij*, le bourdon est en avant sur le plan sonore et le spectre harmonique plus riche, plus épais. À l'intérieur de ces procédés de renforcement des couches sonores, le bourdon, la mélodie d'harmoniques et les résonnances éventuelles auront une importance différente selon la technique employée.Voici par exemple quelques indications d'Odsüren quant à la manière de produire certaines techniques de *höömij* :

- Deux manières de produire le chant diphonique « écho » (*cuuraj höömij*) :

  1/ Le *šuluun cuuraj höömij* (*höömij* écho droit) se fait en trois étapes : a-en inspirant, on pousse sur le diaphragme, b-contracter la gorge, c-ne pas bouger la mâchoire ni les lèvres, le visage est immobile. La pointe de la langue est positionnée droite (*šuluun*) en bas de la cavité buccale, contre les dents de la mâchoire inférieure. La partie

[286] Témoignage enregistré le 14/05/07. Traduit du mongol : Амьсгаа шахаа 2 адилхан байлаа гэхэд хэлний хөдөлгөөн яагаад өөрчлөгдөөд байгаа. Энэ нэртэй байх ёстой. Үүнийг Доргио хөөмий гэж нэрлэнэ. Хүн гэж ерөнхий нэр байхад, хүн болгон өөр өөр нэртэй байдаг шиг. Өөр байдлаар дугарч байлаа гэхэд өөр нэртэй байх ёстой.

centrale de la langue fait la modulation harmonique, dans un mouvement complexe allant d'avant en arrière et de haut en bas

2/ L'*isgeree cuuraj höömij* (*höömij* écho sifflé) conserve les trois étapes de positionnements identiques à la technique précédente, mais la pointe de la langue est posée contre la partie osseuse du palais. Les lèvres restent immobiles.

Dans les deux cas, trois superpositions principales doivent ressortir à l'écoute : le bourdon, la mélodie d'harmoniques et une zone de résonnance harmonique relative au bourdon.

- Technique de fusion du *harhiraa* et de l'*isgeree* : Avec le style *harhiraa*, placer la pointe de la langue contre le palais. Le centre de la langue module. Pour assimiler cette technique, il faut s'entraîner avec différents bourdons et différentes mélodies. On commence par la mélodie du chant court *Dörvön uul* puis celle du chant long *Dörvön nastaj haliun*.
- Le *hamryn höömij* (*höömij* de nez) se produit de deux façons :

  1/ La pointe de la langue est coincée entre les dents. Pour ce placement, compter six dents au-dessus et en dessous de la mâchoire pour connaître l'espace que la langue doit occuper et obtenir la position la plus juste entre les dents. La langue tendue dans cette position permet d'obtenir une modulation à partir de son centre. Les lèvres sont fermées et immobiles.

  2/ La pointe de la langue est placée contre la partie osseuse du palais, fixe. C'est son centre qui module. Les lèvres restent aussi fermées et immobiles. Dans les deux cas, l'esthétique du chant diphonique de nez laisse entendre un bourdon léger, doux et des harmoniques en arrière.

- Pour réaliser le *dorgio höömij* (*höömij* « gargarisé ») :

  1/ La gorge gargarise, la pointe de la langue est contre le palais et sa partie centrale module. La vibration de l'effet du gargarisme sur le bourdon vocal permet de faire entendre une mélodie d'harmoniques trillée.

  2/ La même technique se produit aussi avec le *harhiraa* que l'on ajoute au son du gargarisme. Le timbre, plus riche, se constitue d'un double-bourdon grave puissant caractéristique de l'émission *harhiraa*, de l'effet produit par le gargarisme et de ses conséquences sur la mélodie d'harmoniques.

- Pour diphoner avec en *došgiraa höömij* (*höömij* labial vibré) : à partir de la production de l'*isgeree höömij*, s'entrainer d'abord à faire vibrer les lèvres simultanément en continue. L'effet produit est celui d'une vibration supplémentaire donnant à entendre un bourdon vocal saccadé. Une fois que cette vibration labiale est maîtrisée, on peut ajouter une mélodie d'harmoniques. Ici le timbre est puissant, le bourdon très en avant de par l'allure rythmique produite par le battement de lèvres et le sifflement diphonique saillant et saccadé. Un exercice de base pour s'y entrainer consiste à alterner des attaques de la pointe de la langue contre le palais sur « l » puis tout en maintenant sa langue collée au palais de garder le même rythme saccadé en faisant vibrer ses lèvres sur « prprprrrr ».

🎧 Exemple audio 37. Exercice « leleleeee / prprprrr », par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10 ; durée : 0'31.

- Exercice de contrôle des timbres et des techniques : Sur une mélodie choisie, alterner sans s'arrêter entre l'*isgeree höömij*, le *harhiraa höömij* et l'*isgeree harhiraa*. Dans le même ordre d'idée, on peut changer la combinaison et le choix des techniques de *höömij*.

L'apprentissage des techniques de chant diphonique s'effectue aussi avec celui du répertoire. Le bon élève devra être capable de diphoner sur des mélodies aux difficultés variées dans plusieurs techniques de *höömij*. Avec une mélodie donnée, telle que *Dörvön uul* (Quatre montagnes), ou *Dörvön nastaj haliun* (Le cheval isabelle âgé de quatre ans), le jeune *höömijč* doit, par exemple, pouvoir la répéter en passant successivement du *höömij* de nez (*hamryn höömij*) au *höömij* écho (*cuuraj höömij*) pour arriver au *höömij* sifflé (*isgeree höömij*).

Plus les techniques seront variées, plus le *höömijč* sera impressionnant face à son auditoire. Dans ce sens, s'ajoutent en parallèle d'autres exercices complémentaires pour améliorer la technique générale du chant diphonique.

2.2.4.4 Clarté d'émission des harmoniques et ornementations

Afin de renforcer la sortie de la mélodie d'harmoniques, dans le but de rechercher de la puissance et placer le bourdon en retrait sur le plan sonore, Odsüren recommande des exercices de gestion du souffle :

- Allongé bien droit, au sol ou sur un banc (parfois trois chaises accollée font l'affaire), les bout des jambes, la tête avec les épaules se décollent légèrement du sol au moment du chant diphonique. Cette position demande de travailler particulièrement sur le diaphragme et permet de trouver rapidement une posture idéale pour la contraction recherché dans le timbre guttural. Ainsi les harmoniques sortent plus en avant sur le plan sonore.
- Le même exercice peut être effectué en position assise sur une chaise sans acoudoires. Assis au bord de la chaise, après avoir pris une bone inspiration, les jambes et les bras tendus le long du corps s'allongent en appui sur le fessier, sans que le dos ne touche la chaise. On pousse sur le diaphragme et on diphone le ventre une fois gonflé en maintenant la poussée musculaire.
- Le même exercice doit ensuite être maîtrisé debout. Une fois que la poussée et le positionnement du diaphragme sont acquis, en contractant correctement la gorge, les harmoniques deviennent puissants et saillants.

Illustration 53. Des élèves de première année travaillant un exercice de technique du souffle, assis en position demi-allongée en balancier sur leur chaise, capture d'écran des rushs du film *Maîtres de chant diphonique*, été 2009, Université d'Art et de Culture, Ulaanbaatar, J.-F. Castell.

Une catégorie secondaire sur le plan de l'apprentissage des notions fondamentales est celle des exercices d'ornementation. Je me contenterai de ne montrer qu'un seul exemple dans ce cas :

- Réaliser des trilles avec : a-*hamryn höömij* : la bouche fermée, le bout de la langue est coincé entre les dents et la partie centrale du muscle vibre le plus vite possible pour ornementer le sifflement harmonique ; b-*šuluun höömij* : avec les deux techniques de modulation, la langue est placée en haut contre le palais ou en bas de la machoire droite contre les dents ; elle effectue le même mouvement que précédement ; c-*harhiraa* : de la même manière, faire les trilles avec le mouvement de la langue, plutôt que les lèvres (comme le feraient les touvas)

L'ensemble de ces exercices est à pratiquer collectivemment en classe en suivant les conseils du maître et chez soi, seul, face à sa propre technique. Mais l'enseignement ne s'arrête pas là. En dehors du temps de cours, des « sorties scolaires » s'organisent plusieurs fois dans l'année.

Illustration 54. Dans cette position impressionnante, l'élève soulevé par son camarade doit diphoner et utiliser son abdomen correctement pour obtenir un *höömij* puissant, Université d'Art et de Culture, Ulaanbaatar, 4/10/10, J. Curtet.

2.2.4.5 En dehors de la salle de classe et le discours autour de la tradition

En même temps que les élèves progressent au fil des cours, ils doivent participer régulièrement à des concerts organisés dans le sein de l'université, ou en dehors. C'est l'occasion pour Odsüren de les former aux façons de se tenir sur scène, car celle-ci sera la principale destination des élèves une fois diplômés. Carole Pegg rapporte que dans le milieu rural de Čandman' l'exécution en public ne doit pas venir avant l'âge adulte (2001a, p. 63). Cette règle ne fait plus autorité dans le contexte universitaire car il arrive que des élèves comme Cogtgerel entrent dans un cursus avant leurs 18 ans.

Pour conserver un lien avec la pratique rurale du chant diphonique, Odsüren emmène régulièrement ses élèves dans la nature autour d'Ulaanbaatar. Il alterne entre une escapade au sud de la ville sur les montagnes Bogd, ou au nord, entre les collines qui bordent les derniers quartiers de *ger*. Il s'y rend avec sa voiture en prenant avec lui quelques élèves (plus que le nombre de passagers autorisés) et les autres les retrouvent au lieu de rendez-vous en se débrouillant avec les bus.

À la manière des *höömijčid* d'autrefois, qui dit-on, pouvaient être entendus à plusieurs kilomètres alentours en remplissant l'espace de leur chant, les élèves de l'université doivent aussi se confronter à la nature. Odsüren leur demande de travailler face au vent ou au sommet d'une colline. Cet exercice doit permettre de mesurer jusqu'à quelle distance et avec quelle puissance il est possible de diphoner. En se mesurant à la nature, l'élève doit trouver intuitivement et physiquement une manière de chanter pour s'égaler à elle. Contrairement à l'enseignement de Cerendavaa qui placera la nature et les critères d'appréciation du *höömijč* au cœur de sa transmission, Odsüren en fait le prétexte d'un cours ou d'une occasion particulière pour une sortie hors de la ville. Les fondements ruraux de la tradition[287] passent ici après la technique.

Autour de ces considérations techniques et esthétiques, dont les exemples que je viens d'énoncer ne sont qu'un aperçu, Odsüren tient tout un discours autour de la tradition *höömij*. Tout d'abord, le comportement du *höömijč* mongol à tenir pendant le chant diphonique est important. Pour Odsüren, celui qui chante doit être détendu, son visage notamment. On ne doit rien crisper et le *höömij* doit venir du ventre, de l'intérieur. On ne doit pas montrer de sentiments sur le visage. Il déteste ceux qui ont le visage expressif en chantant. Si un élève a le malheur de montrer quelque grimace, il risque de se faire pincer les lèvres ou de prendre une petite gifle par le maître. C'est une façon persuasive de prévenir d'une mauvaise habitude qui s'installe. Ces habitudes sont celle des chanteurs de *höömij* de la campagne, comme avoir le visage rouge et bouger les lèvres dans tous les sens pendant le chant. Odsüren a souhaité changer cela pour « développer » le *höömij* et se distinguer de la pratique rurale. Il se fonde sur une coutume selon laquelle les Mongols observent l'apparence extérieure des enfants pour qu'ils deviennent de bons lutteurs, celle des cheveaux pour qu'ils deviennent de bons coursiers. De cette façon, il est possible d'observer un futur *höömijč* (Bajanžargal 2006, p. 139) Ainsi, Odsüren a établi des critères physiques pour reconnaître ce type de *höömijč* :

[287] On retrouve aussi ces fondements (les liens multiples entre le chant et la nature, la nature comme source d'inspiration) au centre de l'éducation et de l'attention portée sur la voix dans la Mongolie rurale (Legrain 2010, 2011).

avoir le regard droit (*haraa togtuun*), de gros sourcils (*ötgöndüü hömsögtej*), de gros trous de nez (*hamryn ugalz sartgarduu*), la cloison nasale droite (*hamryn ugalz sartgarduu*) et de larges narines, les tempes droites et larges (Bajanžargal 2006 *ibid.*), les dents en bon état (*sajhan šüdtej*), avoir une bonne voix, audible et correcte (*jarihdaa hurc*) et de bonnes oreilles (*čihnij sonsgol heregtej*). Bajanžargal précise aussi que selon Odsüren, on rencontre parfois des enfants avec la pomme d'Adam double. Cela est rare et si on leur enseigne le *höömij*, l'apprentissage leur sera plus facile (2006, p. 139). Si le chanteur a de gros sourcils, il ne doit pas avoir le visage rouge en chantant (*Ötgön hömsögtej hün nüür ulajh n' baga bajdag*). À partir des anciennes mesures mongoles, le maître a établi des critères pour juger à partir de son apparence si un chanteur sera bon ou non. Par exemple, l'espace de quatre doigts groupés (*dörvön huruu zaj*) mesure une bonne gorge. Son expérience d'observation des élèves lui a montré que de tels critères s'avéraient véridiques (Odsüren 14/05/07).

Dans la première partie de la thèse, j'exposais quelques hypothèses au sujet de l'origine du chant diphonique formulées par Odsüren. Selon lui le *höömij* vient à la fois de l'imitation des animaux, des huchements pour communiquer avec les animaux, des cris et sons produits par la voix du chamane, de la voix gutturale employée dans l'épopée et dans la liturgie bouddhiste. Ces considérations font l'objet de cours historiques et théoriques pour les élèves de première année. De plus, Odsüren rattache ses hypothèses à la grande histoire de l'Empire mongol et à la période de colonisation mandchoue durant lesquels, selon lui, le *höömij* était employé dans ces différentes catégories. Dans un article de sa main édité en Mongolie-Intérieure, il atteste même que le *höömij* a été employé à la période de Činggis Haan dans une clameur effectuée aux moments où les soldats brandissaient leurs étendards avant et après les combats (Odsüren 2006, p. 192). Seul et premier professeur à transmettre en institution, il inscrit son discours dans la politique d'État qui a remis à jour à des fins identitaires la figure de Činggis Haan sous la période soviétique et après 1990 (Aubin 1993), en mettant en avant des liens imaginaires entre sa tradition et l'histoire.

L'enseignement d'Odsüren est complet et couvre toutes les questions que peuvent se poser des élèves. Il installe aussi un rapport particulier entre le maître et l'élève qui va bien au-delà de la salle de classe. Ces relations peuvent êtres infinies, allant bien après l'apprentissage. Pendant plusieurs années, Odsüren a accueilli chez lui Žindalaj (dit Dalaj), l'un de ses élèves venu de Mongolie-Intérieure, à qui il a offert une chambre. Dalaj en échange s'occupe de toutes les taches possibles et imaginables à la maison mais aussi en dehors, comme aller planter des pommes de terre ou réparer un baraquement de bois ou une

clôture dans sa maison de campagne située à la sortie d'Ulaanbaatar. Pendant les jours de cours, il est fréquent que le maître demande aux élèves d'aller lui faire une course, acheter des cigarettes, une bouteille ou autre. Le respect porté à l'aîné, de rigueur sous la *ger*, est ici appliqué quelle que soit la situation, pendant et après la période d'enseignement. Chaque année pour les fêtes du nouvel an lunaire ou l'été au moment des festivités du *Naadam*, les élèves d'Odsüren passent lui rendre visite avec des cadeaux (à boire ou à manger) et les plus éloignés géographiquement se contentent d'un appel téléphonique. Si les élèves, actuels ou anciens, sortent un nouveau disque, ils lui en apportent un exemplaire avec une écharpe d'offrande (*hadag*) ; de même, pour un nouveau concert, Odsüren fait partie des premières personnes invitées. L'élève viendra le chercher à la sortie de sa voiture et l'accompagnera jusqu'à sa place qui lui est réservée, au premier rang. La relation de maître à élève dépasse donc largement le cadre scolaire de type européen. Par exemple, si le maître se trouve en situation d'ébriété et dans l'incapacité de conduire sa voiture, c'est l'un de ses élèves qui viendra au pied levé soutenir et raccompagner le maître.

Bien que les relations de maître à élèves soient fortes et dépassent largement le cadre du cours, l'examen de fin d'année replace les rapports dans le contexte purement scolaire.

2.2.4.6 L'examen et les débouchés dans le secteur du chant diphonique

Chaque niveau est sanctionné par un examen de fin d'année dans lequel les élèves passent une série d'épreuves de pratique, afin de valider les acquis attendus par Odsüren. La finalité du cycle de quatre ans est d'obtenir le diplôme délivrant le statut de *höömijč* professionnel reconnu par l'État et l'ensemble des institutions culturelles du pays. Dans les trois premières années, les élèves passent un examen de *höömij* qui consiste à diphoner trois ou quatre mélodies du répertoire du chant diphonique (chants courts et longs principalement puis musique classique mongole et étrangère) accompagné au choix d'un luth, d'une vièle, d'un petit orchestre d'instruments traditionnels ou d'un *playback*. D'année en année le niveau technique des mélodies est de plus en plus difficile. Les autres cours, obligatoires et complémentaires à la formation, se passent au fur et à mesure selon les modules suivit. Les élèves valident ainsi progressivement leurs cours de solfège, théorie de la musique occidentale, piano (déchiffrage), anglais ou russe, histoire, musique orientale, philosophie, théorie du chant, chorale, diction, vièle cheval ou grande vièle cheval (*ih huur*) et jeu d'acteur.

Pour l'examen de *höömij* final de quatrième année, les élèves doivent diphoner cinq mélodies différentes : un chant long (accompagné d'une vièle cheval par un joueur de l'université), un chant court (accompagné d'un petit ensemble d'instruments traditionnels), un chant de louanges (en s'accompagnant d'un luth *tovšuur* ou d'une vièle), une vocalise (accompagné d'un piano par un autre élève), un air d'opéra ou de musique classique étrangère (accompagné d'un *playback* le plus souvent). En dernier lieu, la classe prépare et organise collectivement un grand concert en condition professionnelle dans l'un des théâtres de la ville, avec entrée payante pour tous publics. Le concert commence par une série de chants courts ou longs diphonés un à un par les différents élèves qui se succèdent sur scène devant un petit ensemble instrumental traditionnel fixe. Ensuite vient une série de pièces (quatre ou cinq) jouées par la classe. Cela peut être des chants de louanges ou des compositions arrangées à plusieurs. Le concert se poursuit avec une partie classique. Chaque élève revient un à un pour présenter des mélodies diphonées de musique classique mongole ou étrangère. Ils peuvent être accompagnés d'un ensemble instrumental ou d'un *playback*. Pour le final, une ou deux pièces sont diphonées par la classe avec le grand orchestre du théâtre. L'examen se termine donc face au public dans une situation qui sera sans doute le futur travail.

Illustration 55. La première promotion des *höömijčid* de l'Université d'Art et de Culture, diplômée en 2009. Rangée du haut de gauche à droite : B. Žambaldorž, E. Žindalaj, C. Cogtgerel, B. Bujanžargal, Ž. Mendbajar, P. Temüüžin, B. Enhbajar ; rangée du bas de gauche à droite : C. Cerenbat, B. Odsüren, Zulceceg (professeure de théorie), B. Enhmend. La photographie est affichée en grand sur un mur de la classe d'Odsüren, capture d'écran extrait du film *Maîtres de chant diphonique*, 2009, J.F. Castell.

En 2013, les débouchés sont encore relativement restreints pour les jeunes chanteurs de *höömij* reconnus comme professionnels. Selon leurs relations, certains pourront intégrer un ensemble national ou privé et devenir fonctionnaire à Ulaanbaatar, d'autres intègreront des ensembles locaux dans les provinces ou au sein du centre culturel de leur région de naissance. Les places d'enseignants en chant diphonique sont rares car il existe déjà des maîtres dans l'ouest de la Mongolie et à Ulaanbaatar nous allons bientôt le voir. La place d'Odsüren, qui prévoit un départ à la retraite dans deux ou trois prochaines années, est convoitée et jalousée. Pour l'instant un poste d'assistant à la classe de *höömij* a été ouvert depuis 2012 et a été confié au meilleur élève d'Odsüren (selon le maître), Sum'jaabazaryn Zagd-Očir (1981-). Le collège de musique et de danse (*Högžim bužig collège*) se place depuis longtemps comme l'institution concurrente de l'Université d'Art et de Culture dans la capitale. Ce collège, qui se veut être le conservatoire officiel du pays, est en train de développer sa structure et une classe de chant diphonique devrait ouvrir prochainement. En dehors de ces établissements publics, il reste la possibilité de tenter sa chance en proposant des cours particuliers à domicile. Mais cela ne fait pas vivre une famille. De plus en plus les jeunes diplômés donnent des stages intensifs de chant diphonique en Chine. Entre la Mongolie-Intérieure, le Xinjiang et Beijing, la demande croissante leur permet de partir y travailler quelques jours, voire plusieurs mois dans l'année. Les salaires proposés sont supérieurs à ceux de la Mongolie et les conditions de travail meilleures aux yeux de certains. Rares sont ceux qui peuvent vivre de leur musique et bénéficier d'un accompagnement (producteur, label, tourneur) pour jouer à l'étranger. Même si la demande pour des concerts à l'étranger se développe, il faut une alternative locale pour le reste du temps hors tournée.

Maintenant que le cadre d'ensemble entre apprentissage, enseignement et travail potentiel avec le chant diphonique a été exposé, je vais m'attarder un instant sur ce que les élèves de l'université font ou souhaitent faire de tout cet héritage, une fois diplômés.

2.2.5 Les élèves, leur musique et l'avenir

Dans l'ensemble, la nouvelle génération de chanteurs de *höömij* professionnels issue de l'université d'art et de culture souhaite contribuer au développement de la technique vocale sous plusieurs formes. Parmi les élèves de troisième année interrogés en octobre 2010, les avis sont variés et m'intéressent en plusieurs points. Pour Baldansühijn Gantömör (1990-) la voie professionnelle et l'apport personnel à la pratique ne font aucun doute :

> « Bien sûr je travaillerai dans une organisation artistique comme chanteur de *höömij* professionnel. Et je pense que j'apporterai ma propre contribution pour promouvoir le *höömij*. »[288]

Cette idée d'apporter quelque chose à la tradition se retrouve dans l'ambition d'Ojuuntujaagijn Delgerbüren (1989-) qui précise ce qu'il entend par là :

> « Le *höömij* étant un art populaire traditionnel, je pense le développer dans la voie traditionnelle. »

Mais lorsque je lui demande où se trouve le développement, il évoque l'institution, l'étranger et les musiques « modernes » :

> « C'est à l'université. À l'étranger, en Allemagne, au Japon, dans ces endroits des gens développent le *höömij*. […] Mon groupe joue dans le style "etnique-ballade". Nous n'avons pas fait encore de créations. […] Moi, je pense faire des créations "ethniques" avec ce groupe. C'est ce que nous faisons en général. »[289]

Pour cet élève, la pratique prend toute sa dimension dans la création. Par conséquent il semble qu'apporter sa « patte » est tout à fait naturel, comme pour la génération précédente. Quel que soit le genre musical les jeunes pensent rester dans un cadre « traditionnel ». Dans le même ordre d'idée, Ojuunbaataryn Odbajar (1987-) par exemple, prendra la direction du genre « électro » ou « rock » :

> « Je pense faire une création après être devenu un bon *höömijč*. Une création qui intègre le *höömij* et la musique moderne. Je développerai le *höömij* avec un nouveau style et en même temps dans sa voie traditionnelle. Et je travaillerai à comment faire de nouveaux sons avec le *höömij*. […] C'est possible sur de l'électro, c'est possible sur du rock... Sur ce genre de choses. »[290]

En dehors du cadre familial dans lequel le *höömij* est transmis en milieu rural et se perpétue traditionnellement au sein de la famille, on assiste de plus en plus, à Ulaanbaatar, à un attrait

---

[288] Témoignage enregistré le 4/10/10 dans la classe de l'université. Traduit du mongol : Мэдээж би хөөмэйчин мэргэжлээрээ урлагийн байгууллагад ажиллана. Тэгээд хөөмэйг түгээн дэлгэрүүлэх тал дээр өөрийн хувь нэмрээ оруулна гэж боддог.

[289] Témoignage enregistré le 4/10/10 dans la classe de l'université. Traduit du mongol : Хөөмэй ардын язгуур урлаг учраас ардын талаас нь хөгжүүлэе гэж боддог. […] Их сургуульд л, энэ хавьд л байгаа байх даа. Гадаад улсууд, Герман, Япон гээд газруудад хөөмэйг хөгжүүлж байгаа хүмүүс байна. […] Манай хамтлаг этник-баллад урсгалаар тоглодог. Уран бүтээл хараахан туурвиж амжаагүй байгаа. […] Тэр хамтлаг байгуулагдаад удаж байгаа, тэр хамтлагтай этник талын уран бүтээл хийе гэж бодож байгаа. Ер нь хийж байгаа л даа.

[290] Témoignage enregistré le 4/10/10 dans la classe de l'université. Traduit du mongol : Сайн хөөмэйчин болж байж уран бүтээл л хийх санаа байна. Хөөмэй болоод орчин үеийн хөгжим хавсарсан уран бүтээл. Шинэ стилиэс гадна ардын маягаар нь хөөмэйг хөгжүүлэхийн хамт яаж шинэ шинэ дуугаралт бий болгох вэ гэдэг тал дээр нь ажиллана. […] Электро дээр болж байна, рок дээр болж байна… тиймэрхүү төрлүүд дээр.

pour cette technique vocal correspondant à une autre attente. Inčinhorloogijn Mönhnuuc (1989-), un autre élève de la classe, ne vient pas d'un milieu familial musical particulier et souhaite pourtant devenir professeur de *höömij*. Il commence à s'intéresser au *höömij* en 2006 chez lui à Darhan, en voyant un chanteur de chant diphonique à la télévision, puis en écoutant des disques (il ne se rappelle pas qui étaient les *höömijč* des enregistrements). Pour lui le *höömij* fait partie des arts traditionnels (*jazguur urlag*) du pays et l'apprendre pour en faire un métier d'enseignant, comme cela pourrait se faire avec l'histoire, les mathématiques ou la guitare et le piano est une possibilité parmi d'autres dans les choix de métiers d'avenir. Pour cette génération, la pratique du *höömij* peut non seulement s'intégrer à toute sorte de musique, mais peut faire l'objet d'un projet professionnel musical choisit parmi d'autres orientations possibles figurant dans les enseignements de l'université.

Face à cela, d'autres jeunes *höömijčid* professionnels issus du cours d'Odsüren se posent la question de leur place autrement, dans une démarche plus proche du professeur mais avec une volonté de changement sur la présentation théorique du chant diphonique. Cogtgerel est l'un des rares chanteurs à avoir eu l'opportunité de recevoir un enseignement familial puis universitaire dans le milieu du *höömij*. Il distingue clairement la manière traditionnelle d'enseignement suivie avec son père Cerendavaa et celle professionnelle dispensée par Odsüren. Cette distinction se situe dans la lecture des partitions et la réalisation de mélodies classiques en chant diphonique. Au milieu de ces deux méthodes d'enseignement du chant diphonique, Cogtgerel fait la part des choses en prenant ce qu'il juge être le meilleur pour lui. Après être entré à l'université, dès la deuxième année, Cogtgerel commence à rêver à diphoner plus tard des mélodies qui seraient composées spécifiquement pour le *höömij* ou diphoner des mélodies classiques étrangères avec un grand orchestre derrière lui, selon l'exemple d'un Pavarotti. Selon lui, dans une perspective de développement du chant diphonique, on doit pouvoir aussi faire des concerts uniquement consacrés au *höömij* et faire des créations. Cogtgerel affirme que si l'on ne fait pas de création, on n'est pas un artiste. Le chapitre consacré à la scène a déjà montré qu'il était passé de ce côté de la profession. En effet, dès l'obtention de son diplôme, il est pris dans l'ensemble de l'académie nationale de musique et de danse. Mais après deux ans d'expérience, à partir de 2012, Cogtgerel se tourne progressivement vers la Chine qui lui tend les bras. L'opportunité de donner des stages et des concerts se multiplie et en l'espace d'une année il y séjourne plusieurs mois ponctuellement. Ainsi, il pense cesser son activité de fonctionnaire au théâtre dramatique d'Ulaanbaatar pour laisser place à ces interventions en Chine et en Europe. Selon lui, il perdra moins d'énergie et gagnera plus d'argent. À Ulaanbaatar son salaire équivaut à 300 euros mensuel contre une

présence obligatoire du matin au soir et presque tous les jours de l'année au théâtre. À l'étranger, il peut être payé trois à quatre fois plus pour un mois de travail, en jouant son programme personnel et non des pièces imposées par la direction de son théâtre.

En parallèle à l'aspect artistique de sa formation, Cogtgerel est sur le point de terminer son Master en Arts à l'Université d'Art et de Culture, dont le sujet de recherche porte sur les techniques de chant diphonique. En juin 2013, alors qu'il revient en France pour une série de concerts sous mon organisation, il me fait part d'une discorde qui a récemment remué ses deux professeurs, son père et Odsüren. Un jour dans la classe, en présence des deux maîtres et d'autres chercheurs mongols, Cogtgerel présente son sujet et sa problématique de recherche. Il souhaite unifier les idées de ses professeurs dans une théorie simple du chant diphonique qui montre deux styles principaux, l'un à la couleur aiguë (*narijn öngö*), l'*isgeree höömij*, et l'autre grave (*budun öngö*), le *harhiraa*. Selon lui les types de *höömij* dont le nombre et le nom changent d'un professeur à l'autre ne sont que des variantes qui peuvent être classées sous ces deux styles. Depuis que Ž. Badraa a voulu classifier le chant diphonique et que la recherche étrangère a proposé d'autres classifications, personne n'a continué à s'aligner sur ce qui existait. Bien au contraire, les chanteurs ont développé une variété de termes pour parler des mêmes choses. Pour Cogtgerel rien n'a changé et tout s'est compliqué. Ce postulat exposé, les deux professeurs commencent alors une dispute sans fin et ne souhaitent visiblement pas revenir sur leurs positions. On ne remet pas en cause l'autorité du maître dans la tradition. Malgré cela Cogtgerel m'explique que plusieurs jeunes chanteurs réunis sous diverses associations pour la promotion du *höömij* mongol tendent de plus en plus vers un discours unificateur sur la musique qu'ils pratiquent en commun. Cette tendance émane d'une réflexion de la jeune génération issue du milieu professionnel.

En parallèle à cela, d'autres regards sur le *höömij* coexistent, entre les provinces de Hovd, Uvs, Zavhan et Bajan-Ölgij.

3. Entre la steppe et la ville : l'enseignement dans un jeu d'interactions

Depuis la fin des années 1970, de nombreux *höömijčid*, enfants de pasteurs ayant appris à la campagne, ont saisi l'opportunité de vivre de leur musique et se sont installés dans les villes de province, ou dans la capitale, lorsque l'occasion d'entrer dans un théâtre ou un ensemble s'est présentée. À l'exception de Cerendavaa, c'est le cas de la plupart des grands maîtres actuels, comme les Halh de Čandman' Taravžavyn Ganbold, installé à Ulaanbaatar et

Nanžidyn Sengedorž établit à Hovd ; dans l'Uvs, Ežeegijn Tojvgoo, Bajad de Züüngov' résidant à Ulaangom, et Badaryn Bapizan, Touva irged sédentarisé à Cengel dans la province de Bajan-Ölgij.

Ces chanteurs de *höömij*, reconnus nationalement et internationalement pour certains, font partie des références locales dans leurs régions respectives en matière de transmission. Prit entre les deux tendances principales du pays, les racines rurales de Čandman' et l'académisme urbain d'Ulaanbaatar, ces maîtres mettent tous un petit quelque chose en avant pour se distinguer de l'ensemble. À différents niveaux pour ma recherche, ils donnent à voir d'autres facettes de l'enseignement du chant diphonique dans un jeu d'interaction entre la steppe et la ville et soulèvent des questions qui touchent l'identité même de la tradition *höömij* en Mongolie.

3.1 Le *höömij* de Čandman' entre quatre murs : amateur *vs* professionnel

Non sans influence des écoles de musique de la capitale, Čandman' tente de centraliser la pratique du *höömij* et de l'institutionnaliser pour renforcer sa couleur locale, mais aussi l'attrait des touristes. Depuis quelques années, les principaux professeurs de *höömij* du village que sont Cerendavaa et Davaažav effectuent régulièrement des interventions dans l'école primaire pour attirer les enfants vers le chant diphonique, reconnu comme la fierté et l'emblème local. Pour continuer dans ce sens, un nouveau centre culturel, *Höömijn ordon* (Le palais du chant diphonique) destiné en partie à l'enseignement du *höömij*, est ouvert à l'automne 2009. La personne de référence désignée pour y enseigner est Cerendavaa. Au moment de sa réalisation, ce projet met la mairie de Čandman' qui gère le centre et les chanteurs associés face à une situation nouvelle.

Illustration 56. Le palais du chant diphonique en construction (quelques mois avant son ouverture), Čandman', été 2009, J. Curtet.

Nous avons vu à l'instant qu'être « *höömijč* professionnel » à Ulaanbaatar signifiait avant tout être capable de lire une partition en diphonant, connaître la théorie de la musique et être dans une démarche de création, contrairement aux *höömijčid* ayant appris à la campagne. Les jeunes se démarquent ainsi de la génération qui les précède. Pourtant, certains chanteurs de *höömij* comme Cerendavaa sont aussi considérés et se considèrent comme « professionnels », car ils gagnent aussi leur vie avec le *höömij*. Mais on leur reproche constamment de ne pas avoir de diplôme dans leur spécialité. Ainsi, ils ne peuvent pas obtenir officiellement la place d'enseignant ou de *höömijč* attitré qu'ils souhaiteraient avoir. Le district de Čandman' par exemple, cherche en 2009 un professeur de *höömij* pour le nouveau centre culturel. Cerendavaa, le plus compétent dans ce domaine, n'a pas de diplôme. La mairie contourne cette difficulté dans ses rapports avec le ministère, en expliquant que Cerendavaa est employé comme acteur et danseur. Ainsi, il est impossible de reconnaître officiellement que Cerendavaa, l'un des plus grands chanteurs de *höömij* en Mongolie, enseigne son art chez lui. De même, pour la même raison, Bapizan (que je présenterai plus en détail bientôt) ne peut être employé par le centre culturel de Cengel dans la province de Bajan-Ölgij. La directrice du centre préfère employer un jeune touva du village, récemment diplômé du collège de musique de Kyzyl (Touva, Russie). Valentina Süzükei remarque le même phénomène à Touva, où cette situation pose un problème aux musiciens traditionnels « non professionnels » qui, dépourvus de statut officiel reconnaissant leur spécialité artistique, sont considérés comme des « amateurs » par les institutions (Süzükei 2009b, p. 9). En

Mongolie, quel que soit l'instrument ou la technique vocale, les musiciens font désormais la distinction entre la transmission « traditionnelle » (*ulamžlalt*) en milieu rural, et l'apprentissage « professionnel » (*mergežlijn*).

De nos jours, devenir *höömijč* peut donner lieu à une reconnaissance nationale, voire internationale. Celui qui apprend mieux que les autres n'est plus perçu comme un pasteur capable de « diphoner », mais directement comme *höömijč*, qualifié le plus souvent de professionnel. La langue mongole fait d'ailleurs la distinction entre un « chanteur de *höömij* professionnel » (*mergežlijn höömijč*) et un « talent populaire » (*ardyn av'jaastan*), cette catégorie équivalant à un statut d'amateur. Bien souvent sur mon terrain, en retraçant les liens de maître à élève, j'ai remarqué que les *ardyn av'jaastan* ont été un jour les modèles des professionnels en exercice aujourd'hui. L'enseignement des musiques mongoles de tradition orale dans les institutions et la fixation des répertoires par l'écriture (enregistrement ou arrangements et compositions) n'ont fait qu'agrandir l'écart entre les générations. Pour le *höömij*, cette différenciation est arrivée à son apogée avec l'ouverture successive de classes de chant diphonique à l'université. Les pasteurs *höömijčid* le disent : ne sachant pas lire le solfège, ils ne se considèrent pas comme de bons *höömijčid*, au regard de la jeune génération tournée vers la technicité et la virtuosité. Le lien entre école et professionnalisation de la forme spectaculaire est important dans les mentalités.

Pourtant, ces chanteurs connaissent bien d'autres choses sur le *höömij*, qui ne sont pas transmises à Ulaanbaatar. L'imprégnation des espaces naturels qu'ils portent en eux a certainement plus de force dans leur chant que de savoir diphoner le fameux *O sole mio* d'Eduardo Di Capua, ou un extrait de *Carmen* de Georges Bizet. Pour la jeune génération, les modèles sont multiples. On respecte ceux qui gardent la tradition de l'ouest, mais pour se démarquer, on préfèrera se tourner vers le modèle des prouesses lyriques d'un Pavarotti. Pour d'autres, on ira chercher de nouvelles influences vers le courant ethno-rock à la mode à Ulaanbaatar. L. Legrain montre que dans le contexte domestique les critères esthétiques du chant en général sont davantage liés à des émotions de nostalgie pour le pays natal (2011, p. 86, 458). Ici, l'appréciation du *höömij* n'est plus la même lorsque l'on passe de la campagne à la ville, bien que cette dernière ait désormais tendance à donner le ton et le rythme à suivre à l'échelle du pays.

Illustration 57. Les élèves *höömijčid* dans l'école de Čandman', avec leur maîtresse et Cerendavaa (au premier rang en bas à droite, Haš-Erdene, le dernier fils de Cerendavaa), été 2004, J. Curtet.

Une grande partie des nouveaux *höömijčid* en exercice à Ulaanbaatar est issue de l'université ou des écoles de musique. Mais il existe d'autres cours de *höömij* dans la capitale, dispensés dans des centres privées, comme Höh tolbo (la tâche bleue [mongolique]) fondé par T. Ganbold en 2009.

3.2 Une lignée de *höömij* « classique » et un piano[291]

Taravžavyn Ganbold est issu d'une famille de chanteurs de plusieurs générations à Čandman', mais son apprentissage du *höömij* lui vient de Sunduj. Considéré comme le successeur direct de ce maître et pendant les années 1990 comme le meilleur *höömijč* de Mongolie, sa famille est l'une des plus importantes du pays à représenter la tradition du chant diphonique. Ses deux frères, Gerelcogt et Basanžav apprennent avec lui et leurs enfants respectifs occupent presque tous une place de chanteurs de *höömij* professionnel : le premier fils de Ganbold, Balžinnjam a travaillé à l'ensemble Tümen Eh ; Žambaa, le fils de Gerelcogt a travaillé avec l'ensemble Khan Bogd puis récemment avec Transmongolia en Allemagne ; les deux fils de Basanžav, Battömör et Amartüvšin travaillent respectivement dans les ensembles Sarny Čuluu et Egschiglen. Régulièrement tous ces chanteurs se retrouvent dans le groupe familial Mongol höömijn gaihamšig (La merveille du *höömij* mongol) pour donner des concerts en Mongolie, notamment dans les concours, afin de conserver une certaine autorité et de maintenir leur réputation. L'appartenance à la lignée de transmission de Sunduj et la reconnaissance internationale des membres est une fierté familiale. Le fait que les jeunes Battömör, Amartüvšin et Žambaa aient tendance à imiter le style touva ne plaît pas au maître. Tout cela amène Ganbold à revendiquer une lignée « classique » (*songodog*) du chant diphonique, qui diffère de l'académisme d'Odsüren et de l'Université d'Art et de Culture. Cette distinction n'apparaît pas comme étant le fruit d'un hasard.

Les controverses entre les chanteurs de *höömij* vont bon train et il reste difficile de se positionner et de savoir où se trouve la vérité dans leurs témoignages, quand il y en a une. Ganbold raconte qu'Odsüren aurait suivi ses cours dans leur jeunesse et ce dernier affirme que c'est l'inverse. Une distinction majeure semble les séparer dans leur jalousie mutuelle : Ganbold est devenu le plus grand artiste de *höömij* mais n'a pas eu la place d'enseignant qu'il souhaitait (alors qu'il a été question de lui confier le poste de professeur à l'université), alors qu'Odsüren n'a jamais atteint ce niveau scénique mais occupe la place la plus convoitée dans l'enseignement du *höömij*.

De par sa notoriété, Ganbold a toujours eu beaucoup d'élèves en cours privés. Mais en 2009, il crée sa propre école à Ulaanbaatar, baptisée Höh tolbo (la tâche bleu [mongolique]). Face à l'institution publique qui ne l'a pas aidé et reconnu comme enseignant, c'est une manière pour lui de revendiquer son appartenance au pendant principal de la tradition du

[291] Les informations présentées dans cette section sont issues de mes rencontres avec Ganbold à Ulaanbaatar le 28/09/04, au cours de l'année 2006-2007, le 18/08/10 et d'une série de cours suivit dans sa classe en été 2010.

chant diphonique mongol à la capitale. Ce patrimoine est ainsi affiché au mur de sa salle de classe. On peut y voir des portraits de Sunduj, de Ganbold et des distinctions honorifiques reçues au cours de sa carrière. L'enseignement de Ganbold est fondé sur les mêmes principes, mais il donne ses cours en chantant *a cappella* ou avec un clavier en se fondant sur les gammes occidentales telles qu'elles sont réemployées dans le cours d'Odsüren. Pourtant des instruments comme la vièle et le luth sont présents autour du piano, mais ils ne servent que pour l'exécution des chants de louanges ou des pièces de démonstration de *höömij*. Ainsi, les fondations de la technique vocale sont garanties en partie par un instrument occidental. Cela n'empêche pas les élèves d'atteindre un nouveau reconnu et approuvé dans le pays.

Mais à ce niveau encore, l'aller-retour entre Ganbold et Odsüren revient à cause d'une différence majeure qui les sépare : l'école de Ganbold ne délivre pas de diplôme reconnu par l'État pouvant garantir d'un travail, contrairement au cours d'Odsüren. Parmi les élèves de la première promotion diplômée à l'Université d'Art et de Culture en 2009, deux d'entre eux viennent d'un apprentissage commencé avec Ganbold, Enhbajar et Temüüžin. Ayant pourtant commencé avec la référence nationale du chant diphonique, ils ont préféré poursuivre dans un cadre plus sûr pour leur avenir. Cette situation est loin d'être univoque. Battömör par exemple, l'un des neveux de Ganbold, a travaillé de nombreuses années dans l'ensemble Sarny Čuluu basé dans le théâtre Tsuky House, à proximité du cirque de la capitale. En 2011, la direction de ce théâtre privé lui demande de passer le diplôme de *höömijč* professionnel sous peine de ne pas le réemployer. Battömör, qui n'a pas besoin d'un tel enseignement pour sa technique, se retrouve à suivre une partie du cycle pour que ses compétences soient validées officiellement.

Illustration 58. T. Ganbold lors d'une leçon de *höömij*, centre Höh tolbo, Ulaanbaatar, été 2010, J. Curtet.

Pour faire autorité et montrer une continuité possible avec la transmission académique d'Odsüren, les maîtres alignent leur enseignement sur certaines habitudes venant de l'institution et de la conception professionnelle de la musique. S'il faut un piano et des exercices de précision aussi pointus que ceux d'Odsüren, comment se démarquer pour affirmer sa place ?

3.3 L'enseignement à Hovd et Ulaangom

Nanžidyn Sengedorž et Ežeegijn Tojvgoo ont tous deux étudié à la campagne, respectivement pendant les années 1950 et 1960. Dans sa jeunesse, en apprenant le métier de comédien, Sengedorž est devenu aussi *höömijč* au théâtre de Hovd et représentait le *höömij* des Halh. Avec un parcours similaire, Tojvgoo incarnait celui des Bajad au théâtre d'Ulaangom dans la province voisine d'Uvs. Ils ont tous deux commencé à transmettre le chant diphonique à partir de la fin des années 1980. Sous l'influence du fonctionnement des théâtres, dans lesquels ils apprenaient des exercices d'échauffement pour la chorale, et la conception de spectacles fondés sur le modèle soviétique, ils ont développé des modes d'enseignements particuliers, avec de nouveaux exercices. Ils sont tous deux décorés comme artistes du mérite de Mongolie (*Mongol Ulsyn Gav'aat Žüžigčin*).

3.3.1 Sengedorž, dans la lignée de Sunduj

Sengedorž (1948-) est originaire de la région de Čandman'. Il a grandi dans une famille de nomades Halh avec pour activité quotidienne le gardiennage des cheptels. Sa famille n'a pas une lignée de musiciens spécifique. Sengedorž décide dès l'âge de six ans d'apprendre le chant diphonique, après avoir entendu des chanteurs de passage sous sa *ger* et dans son entourage au quotidien. Il dit avoir appris seul, en secret. Pendant la période soviétique, il part au Kirghizstan pour apprendre le métier de plombier, puis se reconvertit au métier d'acteur à son retour en Mongolie. Pendant plus de vingt-cinq ans, il travaille au théâtre dramatique de Hovd, en passant par tous les corps de métier : balayeur, éclairagiste, créateur de décors, auteur, metteur en scène, chanteur de *höömij* et enfin directeur, pour les cinq dernières années précédant sa retraite prise en 2009. Il est devenu rapidement un grand chanteur, reconnu par l'État. Il est le deuxième *höömijč* à avoir été décoré comme Artiste du mérite d'État, derrière D. Sunduj. Succédant à la génération de ce dernier, il fait partie des

premiers chanteurs à jouer à l'étranger, alors que le pays est encore sous le contrôle du parti totalitaire.

Sengedorž ne revendique pas un apprentissage auprès d'un maître, mais plutôt à partir d'un modèle de référence qui l'a fasciné : Sunduj. Après avoir acquis la technique, il a imité le comportement de Sunduj en chantant, notamment sa position générale, qu'il tentait de reproduire en se remémorant sa manière de diphoner. Il retient de Sunduj comment utiliser son souffle, bloquer la respiration puis la contrôler le temps du chant, diphoner une mélodie sur scène et nuancer le chant avec son âme. Pour lui, Sunduj a fait du *höömij* un art de scène. Ce facteur l'aurait influencé dans son apprentissage. Depuis ce temps, Sengedorž met en avant trois sortes de *höömij* : *altajn šingen höömij* (*höömij* liquide de l'Altaï), *harhiraa* et *hargia*. Les noms donnés à ces deux derniers types correspondent respectivement au *höömij* de gorge et au *harhiraa* (*höömij* profond). Sengedorž est le seul à inverser et confondre la terminologie.

Depuis les années 1990, Sengedorž enseigne le *höömij* à un nombre restreint d'élèves[292]. Sur une douzaine, il ne souhaite en garder que deux ou trois à qui il transmettra tout son savoir. Selon lui, cela ne sert à rien de faire des « usines à *höömijč* ». Il préfère privilégier l'excellence. Comme Cerendavaa et Odsüren, il lui arrive de transmettre le *höömij* à des étrangers dans le cadre de tournées internationales. De nombreux visiteurs de passage dans la région de Hovd viennent aussi le voir. Il enseigne parfois dans les camps de touristes l'été lors d'une séance de découverte. Dans tous les cas, il ne souhaite pas transmettre la totalité de son savoir, pour être sûr que chaque apprenti chanteur ne devienne pas sa réplique mais trouve sa propre voix, son propre caractère. La manière dont il résume son enseignement éclaire sur sa méthode et ses orientations générales :

> « J'ai appris le *höömij* moi-même en l'écoutant. Par conséquent, mes élèves m'écoutent, ensuite ils reproduisent ce que je chante, puis ils doivent apprendre d'eux-mêmes. Je n'enseigne pas comme les professeurs de musique, avec les notes, les gammes etc. Je donne au départ les bases du *höömij* aux élèves, sur la position de la langue, comment presser sur la gorge et comment prendre une bonne inspiration. Ensuite, ils doivent se débrouiller seuls. Si je donne tous les détails, les élèves chanteront exactement comme moi. Je ne veux pas faire une usine de *höömijč*. Je préfère que chacun trouve son propre style. Il est possible que les enfants puissent me dépasser un jour. Si je commence à tout leur donner, ils seront comme moi, mais pas différents de moi. Prenons Odsüren par exemple. Il enseigne la même chose à tous, et tous chantent de la même manière. Mon enseignement est l'école de la maison [*gerijn surguul'*]. Si mes élèves veulent apprendre avec les cours d'Odsüren, ils peuvent y

[292] Ses premiers élèves étaient l'urianhaj Janživyn Cogtbaatar (1972-), puis Dašdžavyn Monhcig. Ses élèves avancés en 2007 étaient trois halh de Čandman', Namihan Hasangdangyn Ganzorig (1987-), Harhagyn Pürevsüren et Bacigcigyn Batdorž. La même année, les débutants de sa classe étaient les urianhaj Bold Erdene et T. Bujant et les Zahčin Damdinsürengijn Arslan (1994-), Baatarsürengyn Ganzorig (1997), Ojunčimegijn Töröltöt (1994-) et les halh Monxbat (1994-) venu de Bujant et Naran Pürevdoržyn Ceren (1991-) de Čandman'.

> aller. Ceux qui veulent apprendre de manière traditionnelle peuvent rester avec moi, c'est leur choix. […] Les élèves viennent me voir d'eux mêmes pour leur apprentissage. Je ne les choisis pas spécialement. Je ne veux pas enseigner à quelqu'un qui ne s'y intéresse pas, mais s'ils viennent, c'est bien parce qu'ils sont intéressés ! »[293]

Les élèves ont une grande part de liberté avec Sengedorž. Ce qu'il décrit ici ressemble de très près à la manière dont le *höömij* a pu être transmis avec la génération précédente : écoute, observation, puis imitation et, par la suite, conseils techniques auprès des chanteurs détenteurs du savoir. Sengedorž, comme tous les autres chanteurs qui enseignent, respecte trois points de l'apprentissage qui reviennent constamment : la technique du souffle, la pression sur la gorge, la modulation harmonique. Il se démarque de l'enseignement formel d'Odsüren à l'université d'art et de culture qui, selon lui, formerait des chanteurs tous identiques. Sengedorž préfère mettre en avant la singularité de chacun. Il distingue clairement l'université, qui forme des chanteurs professionnels ayant la connaissance du solfège, de son enseignement traditionnel.

Ce discours sur la place donnée à la tradition est totalement subjectif puisque Sengedorž, par exemple, a apporté un exercice de prononciation pour muscler la mâchoire, les lèvres et la langue, directement calqué sur les exercices de diction en usage dans l'apprentissage des acteurs. En conservant l'idée d'une succession de voyelles, il a combiné celles-ci avec des consonnes de l'alphabet mongol : *a sa pa da ra ma ša* ; *e se pe de re me še*, *i si pi di ri mi ši* ; *o so po do ro mo šo* ; etc. L'exercice peut se faire sur un bourdon continu avec l'émission vocale pressée *šahalt* ou l'émission diphonique *harhiraa*.

[293] Témoignage enregistré le 5/04/07. Traduit du mongol : Би өөрөө хөөмий сонсч сурсан. Тийм учраас ер нь одоо сургаж байгаа хүүхдүүдээ болвол намайг сонсож, намайг дуурайж, тэгээд бие дааж сурах арга барилыг би их эрхэмлэдэг. Тэрнээс биш ухаандаа бусад мэргэжлийн сургалтуудтай адилхан нот заагаад л, гам уншуулаад л ийм байдалд би нээх заадаггүй. Би хүсэхдээ би өөрөө хүнийг дуурайгаад сонсоод сурсан юм чинь, ерөнхий хөөмийлөх аргыг нь хэлж өгөхөөс биш, одоо тэг ингэ гээд заагаад яг өөр шигээ болгохыг хүсдэггүй. Миний ижил хөөмийчин олон болоод хэрэггүй ш дээ. Хөөмий сурчихаад өөр өөрийн онцлогтой надаас сайхан хөөмийлөх хоолойны тавилтай, надаас өвөрмөц хөөмийлөх хүүхэд байна ш дээ. Тийм учраас би над шиг ингэж хөөмийл гээд байдаггүй. Яагаад гэвэл би Одсүрэнтэй адил төрийн сургалт явуулахгүй байгаа ш дээ. Би гэрийн сургалт явуулж байгаа. Тийм учраас гэрийн сургалтын л хүүхдүүдийг би бэлдэнэ. [...] Тэр хүүхдүүдийг би өөрөө аваагүй. Тэд нар өөрсдөө над дээр ирж шалгуулсан. Дургүй ламд дарж байж сахил хүртүүлнэ гэж үг байдаг ш дээ.

Illustration 59. La classe de *höömij* de Sengedorž, au théâtre dramatique de Hovd, printemps 2007, J. Curtet.

3.3.2 Tojvgoo ou la question de la spécificité bajad

Ežeegijn Tojvgoo (1957-) est Bajad, originaire à Züüngov' dans la province de l'Uvs. Il vient d'une famille d'éleveurs qui ne pratiquait pas le *höömij* avant lui. Tojvgoo imite les anciens de sa région, tels que C. Öndögöö et Tüdev qui pratiquaient le chant diphonique avec un bol. Dans les années 1960 et 1970, c'est de cette façon que les chanteurs de sa région diphonaient dans un cadre domestique. On ne chantait pas encore sur scène. C'est à partir de l'âge de quinze ans que Tojvgoo s'entraîne seul pour imiter cette technique vocale. Jusqu'à ce jour, il ne se recommande pas d'un maître. Pour apprendre, Tojvgoo place un bol devant sa bouche pour mieux entendre le timbre de sa voix et les harmoniques. Il diphone aussi dans le vent, dans la nature. Il se concentre d'abord sur la couleur de son bourdon vocal et la manière de respirer. Les premières mélodies qu'il a tenté de diphoner sont *Goož Nan Aj* (nom d'un personnage) et *Honin žoroo mor'* (L'amble du mouton cheval). Ces pièces font partie des « classiques » communs dans l'apprentissage répandu au niveau national et ne semblent pas être issues d'une spécificité de l'ethnie bajad.

Il pratique quatre sortes de chant diphonique : *harhiraa höömij* (*höömij* profond), *hargia höömij* (*höömij* profond), *narijn höömij* (*höömij* aigu), *hamryn höömij* (*höömij* de nez) et la technique ornementale du *togšdog höömij* (*höömij* frappé ou claqué) qui consiste à battre la langue contre le palais pour agrémenter la mélodie d'harmoniques d'un accompagnement rythmique. Il s'agit là des termes employés par Tojvgoo pour distinguer ses techniques de

höömij, mais il n'est pas impossible que ces élèves emploient d'autres appellations, comme c'est le cas pour les élèves des autres maîtres[294].

Au cours d'un recrutement d'artistes, Tojvgoo entre comme chanteur de *höömij* au théâtre d'Ulaangom en 1981. Il y exerce ce métier pendant trente ans, jusqu'à son entrée en retraite en 2008. En 2001, il reçoit la plus haute distinction de l'État, celle d'artiste du mérite.

Depuis quinze ans, il enseigne le chant diphonique au théâtre ou chez lui à une vingtaine d'élèves[295]. Au théâtre, Tojvgoo enseigne autour d'un piano. L'exercice d'enchaînement des voyelles se fait en montant et en descendant par ton ou par demi-ton sur le clavier tempéré. Il fait travailler les chanteurs sur leur tessiture harmonique. Réputé pour être le *höömijč* au souffle le plus long de Mongolie, on le surnomme le « roi de la respiration » (*amisgaany haan*). En effet, il est capable de dépasser la minute en diphonant sans reprendre sa respiration. Il a travaillé cette capacité à gérer le souffle avec différents exercices. Sa respiration est abdominale. Il gonfle et tend le ventre en prenant sa respiration et rentre l'abdomen progressivement pendant la phonation :

- Après avoir bloqué sa respiration, souffler sur de l'eau dans un bol ; ou encore souffler sur la flamme d'une bougie.
- Le même principe respiratoire peut être travaillé en soufflant sur la flamme d'une bougie à différentes distances.

[294] Carole Pegg donne l'exemple d'un style de chant diphonique bajad appelé *helnii ug* qui correspondrait aux techniques halh de *bagalzuuryn* ou *hoolojn höömii* (selon la translitération de l'auteur, 2001, p. 62). Je n'ai personnellement pas encore rencontré ce terme chez les chanteurs de *höömij* bajad dans la province de l'Uvs.

[295] Son premier élève était A. Lhavga, puis Otgonhüü, Ž. Zunduj, D. Basan, Magsaržav, L. Lhamragčaa et son fils Bujan. Il transmet le chant diphonique à deux femmes depuis l'année 2008 : D. Ceveenčimed sa première élève et D. Bolormaa.

Illustration 60. Tojvgoo soufflant sur une bougie pour montrer l'un de ses exercices de gestion de la respiration, Ulaanbaatar, 5/10/10, J. Curtet.

Tojvgoo se recommande de la lignée de Čandman' plus que de celle d'Ulaanbaatar, bien qu'il utilise aussi un piano dans une salle du théâtre pour dispenser ses cours. L'un de ses répertoires de prédilection est le chant de louange dans lequel des accents touva retentissent. Lorsque je l'interroge sur une influence voisine possible il semble nier une réalité sonore évidente. Ses élèves quant à eux sont tournés vers l'influence touva même si ils ne l'affirment pas toujours verbalement. Le chant diphonique des bajad montre une pratique au croisement des influences entre l'un des modèles à suivre par la Mongolie et la possibilité d'une récupération d'éléments caractéristiques des voisins touvas comme je l'ai montré au troisième chapitre. La génération de Tojvgoo, identique à celle de Cerendavaa et Odsüren, se tourne vers un chant diphonique mongol. Pourtant les jeunes bajad reviennent de plus en plus vers le style touva, qui fait partie intégrante de la spécificité bajad en Mongolie. Les pasteurs les plus proches de la frontière russo-mongole qui ne sont pas dans le circuit professionnel ont conservé ce style[296].

[296] Voir les témoignages des bajad Čimegijn Dečin et de Lhamsürengijn Mangalžav p. 171-172, et l'exemple de ce dernier sur le CD en annexe plage 25.

3.5 Le cas du chant diphonique zahčin et touva en Mongolie

L'ouest de la Mongolie est réputé pour la diversité de ses formes artistiques parmi plusieurs groupes ethniques. Jusqu'ici, il semblerait que la pratique du chant diphonique ait été restreinte aux Halh et à quelques Bajad. Pourtant, selon les recherches de C. Pegg (1992a, 2001a) et mes données de terrain, une tradition de chant diphonique qui remonterait avant les années 1920 persiste chez les Zahčin et les Touvas. Il semble presque impossible de remonter à la période présoviétique pour en savoir davantage sur ces pratiques de *höömij*. Les purges culturelles et les interdits contre la religion instaurés par la politique du Parti (Bawden [1968] 1989, p. 350-351, 359-373 et Aubin 1993, p. 143), accompagnés d'une tendance à la domination halh pendant la période soviétique (Aubin 1993, p. 159 et Bulag, 1998, p. 70-80) masquent le passé. Bien que des traces subsistent encore de nos jours, l'existence du *höömij* chez ces ethnies reste peu évoquée par les Halh.

3.5.1 Le *höömij* zahčin « halhisé »

Prenons le cas des Zahčin de la province de Hovd. Le barde T. Enhbalsan pratiquait le *höömij*, transmis par son père Tümen-Ölzij. Le frère d'Enhbalsan, T. Erdenebüren (1951-) relate que, pendant leur enfance, le *höömijč* Balžinnjam aurait encouragé leur génération à diphoner. Aussi, à la même époque, deux bardes, Širendev et Vangir, utilisaient le *höömij* dans leurs épopées[297]. Le manque de sources ne permet pas d'en savoir davantage sur les spécificités de la pratique zahčin. En effet, aujourd'hui, les Zahčin résidant dans la ville de Hovd ou dans les districts de Manhan et Möst apprennent le chant diphonique en cours particuliers ou dans des stages organisés par les centres culturels auprès des *höömijčid* halh, comme Sengedorž et Cerendavaa, qui sont régulièrement invités. Les jeunes ne se réfèrent donc plus à une lignée Zahčin si tant est qu'elle ait existée.

3.5.2 Un « bastion » touva en Mongolie

Continuons avec l'exemple des Touvas. La rivalité entre Touvas et Mongols autour de la « paternité » du chant diphonique ne date pas d'aujourd'hui. Elle aurait commencé après que les premiers *höömijčid* touvas et mongols soient entrés dans le système des tournées et des productions de disques. Ce discours est présent chez les *höömijčid* professionnels ou les

[297] Selon les témoignages des deux frères enregistrés respectivement les 21/04/07 et 10/09/10.

enseignants mais se retrouve peu à la campagne chez les pasteurs qui sont en dehors de ce circuit. La question de cette « paternité » semblerait n'être que la préoccupation des musiciens de scène en concurrence.

Mark van Tongeren expose le développement de l'enseignement à Touva. Au milieu du XXe siècle les instruments et leur enseignement ont été européanisés. À partir de la perestroïka et le renouveau du chant diphonique à Touva, cette technique vocale a aussi été enseignée dans une forme organisée et collective. Des ensembles de chanteurs de *höömij* ont été constitués dans différents lieux à la campagne sous l'œil des chanteurs locaux référents. Aujourd'hui, c'est le centre international de chant diphonique de Kyzyl, promu par le ministère de la culture, qui a le rôle de diffuser, transmettre et effectuer des recherches sur le chant diphonique à Touva et à l'étranger (2004, p. 72). Si l'enseignement et la diffusion du *höömij* touva on été importants à Touva (en Russie), les minorités situées en dehors des frontières n'ont pas connu le même sort. C'est le cas des Touvas de Cengel en Mongolie qui, jusqu'à récemment, n'ont pas réussi à obtenir la reconnaissance qu'ils méritent pour leurs pratiques artistiques au niveau national. Connus localement, au niveau provincial, ils ont été longtemps ignorés des fêtes nationales et n'ont pu bénéficier d'une reconnaissance comme les *höömijčid* mongols.

La minorité touva de Cengel réside dans la province de Bajan-Ölgij depuis quelques siècles et reste pratiquement ignorée au niveau national. Autrefois, Cengel était majoritairement touva, mais ce district s'est progressivement peuplé de Kazakhs, communauté qui formait, en 2010, 75,6 % de la population de la province, face à 30,3 % de Touvas[298]. Pour les habitants, le *höömij* est transmis dans cette région depuis que les Touvas y résident. Il est difficile d'en savoir davantage quand on sait que les Touvas de Mongolie n'ont jamais été considérés par les Halh pendant la période soviétique et que, à partir de 1979, ces derniers avaient nationalisé le pays en niant la diversité ethnique dans les recensements de population (Aubin 1993, p. 159). Badaryn Bapizan (1957-), le principal maître de *höömij* touva, raconte que parmi les nombreux interdits imposés par le régime, la pratique du *höömij* avait été censurée[299]. Ainsi, au début des années 1990, le *höömij* des Touvas dans cette province était peu diffusé et sur le déclin. Depuis quelques années seulement, grâce à l'impulsion et l'aide financière de la chercheuse mongoliste allemande, Amélie Schenk, Bapizan enseigne le chant diphonique

[298] Pegg rapporte qu'avant 1910, la population kazakhe ne dépassait pas l'échelle d'un village dans la province de Bajan-Ölgij (1991, p. 72). Depuis cette période le nombre n'a fait qu'augmenter, selon le Comité national des statistiques de Mongolie (2011, p. 56-57).

[299] Selon son témoignage enregistré le 21/09/10.

touva à une vingtaine d'enfants (en 2009 et 2010), avec des cours hebdomadaires à l'école de Cengel. Bien qu'il soit reconnu régionalement, on parle encore peu de lui à Ulaanbaatar, car c'est un chanteur touva. Pourtant pendant la période soviétique, Badraa est venu à Cengel et a remarqué quelques chanteurs de *höömij* mais il n'a lancé aucun engouement ni encouragé personne comme il a pu le faire avec les halh. Bien que grâce à cette visite Bapizan ait eu l'envie d'apprendre encore plus, avec le temps, il rend compte d'un certain mécontentement :

> « Dernièrement à Cengel, un sentiment de mécontentement apparaît. On dit que : " Si vous ne pouvez pas avancer, comment pouvez-vous le faire ? Les Halh ne s'intéressent pas à votre *höömij*." Alors où pourrons-nous réussir ? On arrête du coup. "Allez diphoner votre *höömij* vous-même !" En y allant, notre *höömij* est rejeté de toute façon, principalement à cause de la barrière de la langue. Ne connaissant pas la langue, on dit plein de choses [pour rien] et on diphone.'' Nous sommes donc freinés par la langue et isolés. Comme le dit Cerendavaa de Čandman' : "Le *höömij* halh doit être à Čandman." Moi, je m'y oppose et je dis que le *höömij* touva doit aussi exister. On doit diphoner à Touva. Si on était plus proche d'Ulaanbaatar, j'irai par n'importe quel moyen à n'importe quel festival de *höömij*. Si je dis que je viens, tout le monde me prendra. Odsüren, Ceden-Iš [président de l'association Mongol Höömej] et Jundenbat [Ethnomusicologue du Centre du patrimoine culturel de Mongolie] me connaissent tous. Ils me disent tous volontairement "viens, emmène les enfants au festival". À cause de la distance nous sommes isolés et éloignés. Les enfants délaissent un peu la langue, mais ils l'apprennent. »[300]

Malgré cette situation discriminatoire qui n'émane sans doute que d'un problème identitaire et concurenciel alimenté par les politiques culturelles touva et mongole, ainsi qu'une présence culturelle envahissante kazakhe, Bapizan persiste à donner goût à la musique touva aux enfants du village quatre jours par semaine l'après-midi, après le temps scolaire. Sous forme d'ateliers d'éveil aux instruments et aux chants, ou de cours spécifiques sur le chant diphonique par exemple, Bapizan donne la possibilité aux enfants touva de perfectionner et de renforcer un savoir transmi au sein de la famille ou, plus largement, de la communauté. Il leur transmet ces choses telles qu'il les a apprises.

Issu d'une famille de pasteurs dans laquelle son père pratique le chant diphonique, Bapizan ne commence à s'intéresser aux arts que lors de son service militaire pendant lequel il s'entraine en secret. Il continue d'apprendre le *höömij* de retour au village auprès d'un

[300] Témoigne enregistré le 17/08/09, traduit du mongol : Сүүлийн үед бас ийм нэг урамгүй явдал гарч байна, манай Цэнгэл суманд. « Та явахгүй байгаа юм чинь бид яаж явах юм бэ, таны хөөмэйг Халхад сонирхохгүй байгаа юм чинь бид нар хаана хүрэх юм бэ, болъё. Та өөрөө хөөмэйгөө хөөмэйлээд явж бай. Бид нарын хөөмэй тэнд очоод тэртэй тэргүй гологдоно, хэлийг нь мэдэхгүй, нэгдүгээрт. Баахан юм чалчиж байгаад хөөмэйлнэ » гэж байгаа байхгүй юу. Бид нар тэгээд хэлэн дээрээ багадаад тасраад байгаа байхгүй юу. Би тэгээд Чандманий Цэрэндаваа « Халхын хөөмэй Чандманьд байх ёстой, Чандманиас хөөмэй гарах ёстой » гэдэг шиг « Тува хөөмэй байх ёстой, Тува хэлээр явах ёстой » гэдэг, тэгээд зөрж байгаа байхгүй юу. […] Хэрвээ Улаанбаатарт ойрхон байсан бол ямар нэгэн унаанд дайгдаад, хөөмэйн ямар нэгэн наадам болж байвал очино ш д. Би ирлээ шүү гэхэд хэн ч намайг авна. Одсүрэн гуай, Цэдэн-Иш, Юндэнбат эд нар бүгдээрээ намайг мэдэж байгаа. Бүгдээрээ л уухайн тас, « За ороод ир, хүүхдүүдээ аваад наадамд оролц » гэдэг байхгүй юу. Тасарчихсан учраас холдоод, жоохон хөндийрөөд, хүүхдүүд хэлний талаар л жоохон тасарчихаад байна л даа. Гэхдээ сурч байгаа.

certain Baldan. En parallèle, il apprend la flûte *šuur* pratiquée depuis deux générations dans sa famille. Parmi les nombreux styles de chant diphonique touva, Bapizan en pratique quatre : *uulyn harhiraa* (*harhiraa* de montagne, *dag kargyraa* en Touva), *höömej* (*höömij*), *isgeree* (*höömij* sifflé, *sygyt* en Touva) et *ajany höömij* (*höömij* de voyage).

🎧 Exemple audio 38. Technique *uulyn harhiraa* (*harhiraa* de montagne, *dag kargyraa* en Touva) par B. Bapizan, enregistrement de terrain, Cengel, province de Bajan-Ölgij, août 2009 ; durée : 1’51.

Dans son enseignement, il existe une progression réalisée à travers les différentes techniques de chant diphonique. Les enfants commencent par exemple par apprendre la technique du chant diphonique de pluie (*boroo*) qu’ils travaillent pendant une semaine afin de comprendre les mouvements de la langue entrant en jeu dans la modulation (Bapizan 17/08/09).

Illustration 61. B. Bapizan pendant une leçon de *höömij* dans sa salle de classe, Cengel, 21/09/10, Š. Nomindar’.

Bapizan et ses élèves parlent le mongol car ils sont citoyens mongols mais parlent principalement touva entre eux et en famille. Leur musique est issue du répertoire touva, mais ils diphonent aussi des mélodies du répertoire mongol tout en conservant leur timbre vocal touva. Si le chant diphonique touva a connu un déclin durant la période soviétique, de nombreux jeunes le pratiquent à nouveau depuis une dizaine d’années, grâce à Bapizan.

La présence du chant diphonique chez plusieurs ethnies montre que nous avons affaire à une tradition de *höömij* aux caractères multiples. Les éléments idiomatiques dans sa transmission, comme le lien à la nature, la technique du souffle, la contraction recherchée sur la gorge, l'utilisation d'un bol ou de ses mains comme amplificateur pour mieux s'entendre, l'apprentissage de mélodies d'emprunts et certaines valeurs nécessaires pour être perçu comme un bon *höömijč*, se retrouvent chez les Halh, les Bajad, les Touvas et les Zahčin. Chaque communauté a aussi ses spécificités, ce qui fait toute la richesse de la pratique et montre que celle-ci a été adaptée en fonction des environnements et des réceptions personnelles de cet héritage. On reste dans un espace commun, les montagnes de l'Altaï, dans une continuité historique commune, celle de la Mongolie, avec des histoires locales et des constructions identitaires multiples. Dès lors que les musiciens sont à Ulaanbaatar, ils représentent une tradition mongole généralisée et mélangée. Au théâtre par exemple, ils ne mettront pas en avant le fait d'appartenir à une ethnie particulière.

À l'étranger de même, les *höömijčid* représentent la « nation mongole ». Depuis la fin des années 1980, l'État a reconnu l'intérêt du *höömij* sur la scène internationale. Comme la vièle cheval (*morin huur*), cette technique vocale est devenue un véritable emblème musical représentant une nation toute entière. Cette tradition multiplie encore ses chemins et devient la représentation et l'identité d'une nation. Du local au global, le *höömij* englobe des spécificités individuelles, familiales et ethniques et devient mongol dans sa représentation nationale et internationale. Il appartient désormais aux institutions politiques et culturelles de la Mongolie et aux Mongols en général, dont la construction du concept identitaire « d'être Mongol » remonterait au début des années 1990 (Kaplonski 2004, p. 7).

La place de la création et la dimension donnée à la tradition, perçue comme un élément musical national, sont des sujets de discussion fréquent chez les jeunes musiciens. Leur discours s'inscrit sous l'influence d'une politique patrimoniale mis en œuvre à différents niveaux et dans différentes directions : à la période soviétique d'abord et à partir des années 1990 sous l'égide de l'Unesco. La place que l'on donne à la tradition et la manière dont celle-ci est perpétuée est une question centrale dans la politique de l'Unesco en faveur du patrimoine culturel immatériel. Cette notion, relativement récente en Mongolie, pose un nouveau cadre et donne une direction parfois ambiguë. Il convient de l'examiner pour questionner ce que la Mongolie souhaite transmettre de son chant diphonique pour l'avenir.

Chapitre 8

La patrimonialisation du chant diphonique

Patrimonialiser pour transmettre

Au sein d'un groupe donné, l'acte de perpétuer une tradition musicale relevant de l'oralité est inhérent à sa transmission. Ce processus réside dans les modalités naturelles de l'enseignement familial ou de maître à élève. Dans ce cadre, l'acte de passation est simple et ne relève pas d'une autre autorité que celle de la communauté détentrice du savoir musical en question. L'exemple du chant diphonique montre que la transmission est passée à un autre stade, à travers l'emprise d'une politique culturelle qui a évoluée entre les périodes soviétique et postsoviétique. Comme l'introduction de cette troisième partie l'indiquait, une certaine pensée patrimoniale était sous-jacente au mouvement de spectacularisation et d'institutionnalisation de la musique traditionnelle mongole. Dans le dessein de créer une musique nationale, c'est tout un patrimoine musical soviétisé qui a été élaboré et ce, pour tous les goûts de l'époque : musique classique, musique « traditionnelle », chanson mongole (variété, etc.) et rock. Cet ensemble représente un héritage considérable pour la musique mongole au tournant de l'année 1990. C'est sur cette fondation, construite à partir des anciennes valeurs soviétiques, que la musique mongole continue de s'ouvrir à d'autres courants musicaux depuis les vingt dernières années. Dans un mouvement parallèle, la politique culturelle mongole s'ouvre aussi, mais conserve en bien des points la marque du soviétisme, lui conférant un statut postsoviétique en relation au passé :

- Que l'on joue de la vièle cheval, que l'on fasse du chant long ou du chant diphonique, il s'agit toujours d'une musique nationale mongole (*mongol ündesnij högžim*) quel que soit le répertoire.
- Les compétitions et les festivals des arts existent toujours et constituent les grands rendez-vous culturels nationaux. Encore répartis du niveau local communal, à intercommunal, puis régional, interrégional (entre les provinces de l'ouest par exemple), puis national, jusqu'à international, les concours s'élargissent avec les festivals pan mongol entre Mongolie-Intérieure, Bouriatie, Touva et Mongolie.

- Les reconnaissances et distinctions abondent (même des chanteurs de pop ou de variété comme Javhlan et Bold deviennent « artiste du mérite »).
- Globalement, les mises en scène des musiques et danses traditionnelles fonctionnent encore sur les principes acquis pendant la période soviétique et se déroulent dans les mêmes espaces (théâtres dramatiques, centres culturels).
- Enfin, le répertoire actuel de référence est celui qui a été façonné durant cette même période.

Le cadre n'a pas changé pour ainsi dire, bien que le contenu continue d'évoluer selon le goût et les influences qui marquent les nouvelles générations. Je l'ai montré dans le sixième chapitre, le répertoire change constamment. Il se trouve augmenté de nouvelles compositions, les techniques du chant diphonique se multiplient et les concerts et créations de *höömij* se développent.

Dans les deux périodes historiques successives (1950-1990 et 1990 à présent), le chant diphonique est progressivement devenu un emblème national. En effet, le projet de développement de la pratique du *höömij* venant de l'État était déjà en marche alors que Ž. Badraa encourageait et participait à la diffusion du *höömij* halh. Des actes multiples, comme sélectionner les meilleurs chanteurs, mettre en avant le village de Čandman' en particulier, une ethnie particulière, les halh, faire un film (bien que le contenu ne semble pas être de l'ordre de la propagande, la diffusion de ce film a participé à en faire une malgré tout), enregistrer les meilleurs et les diffuser à la radio, sont autant complémentaires que constructifs dans l'élaboration d'une mise en patrimoine. Tout est réuni déjà pour que le *höömij* deviennent un emblème de la musique, de la culture et de la nation mongole. C'est donc naturellement qu'après avoir institutionnalisé cette technique vocale en la faisant entrer dans l'enseignement de « conservatoire », que les lois et les projets de patrimonialisation de type Unesco sont entrés en jeux pour inscrire le *höömij* sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Luc Charles-Dominique, anthropologue de la musique, définit la patrimonialisation comme étant « le processus par lequel un fait social ou culturel présumé traditionnel voit sa pratique volontairement relancée en parallèle ou à l'issue d'un inventaire et d'une sauvegarde » ([2010] à paraître, p. 1). Marie-Christine Parent complète cette définition :

> « La patrimonialisation […] implique le processus par lequel un objet, une tradition ou une pratique artistique est reconnu et accepté en tant que patrimoine. Ce processus implique une transformation de la charge symbolique de la pratique musicale en raison notamment d'une mutation de sens. La patrimonialisation n'affecte pas que le musical en tant que tel ; elle renvoie aussi à une construction sociale et identitaire, souvent collective et gérée, de surcroît, par des politiques publiques du patrimoine et de développement culturel. » (2010, p. 137)

L. Charles-Dominique affirme que cette pensée est essentiellement occidentale à l'origine et il dénonce une extension mondiale et une mode pour ce phénomène survenues dans les domaines de la culture et des sciences ([2010] à paraître, p. 1).

Depuis l'ouverture du pays en 1990, le concept de « patrimoine » (*öv*, litt. « héritage ») des modèles occidentaux, asiatiques (japonais et coréen) avec les projets de sauvegarde des patrimoines culturels matériels et immatériels de l'Unesco a cheminé dans la pensée politique mongole. Ainsi, la question de transmettre est entrée dans un schéma plus complexe d'organisation sociale, où la politique met l'enseignement du *höömij* en avant, dans la perspective de préserver et perpétuer un héritage contribuant au patrimoine national et à la postérité. Les Mongols n'ont pas attendu l'Unesco ni les hommes politiques pour transmettre leur savoir-faire qui, dans un processus traditionnel, se passe de génération en génération, tant que chacune garde le besoin d'y recourir. Mais les projets de l'État imprègnent déjà les actes et les discours des musiciens.

Le processus de transmission est au cœur du projet de patrimonialisation des cultures immatérielles, c'est là l'essentiel de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*[301] (Unesco 2003, article 14), comme l'exprimait Christian Hottin lors de la *8e Journée du Patrimoine Culturel Immatériel*, dont la thématique était « Transmettre, oui, mais comment ? ». Dans son allocution à cette table ronde, Noriko Aikawa-Faure, l'une des fondatrices de la Convention de 2003 de l'Unesco, explique que la Convention demande à respecter l'authenticité dans les processus de transmission (communications du 30/03/11). Cette remarque soulève toute l'ambiguïté de la définition que l'État mongol donne à son chant diphonique lorsqu'il souhaite le sauvegarder et l'inscrire sur une liste représentative de l'Unesco. Le projet politique de l'Unesco veut sauvegarder les traditions traversées par les vagues successives des décennies soviétiques des influences de l'occident, de l'exode rural, de l'urbanisation, de l'industrialisation et du focus actuel de l'État mongol sur le secteur minier (Nomindar' 2012, p. 72). Mais le *höömij* et la musique mongole en générale sont déjà emprunts de tout cela depuis la période soviétique, voire peut être même avant (mais les

[301] Par la suite, je mentionnerai cette convention par « Convention de 2003 » ou « la Convention » afin d'alléger le texte.

sources ne nous permettent pas d'en savoir davantage). Une autre ambiguïté s'ajoute à cela. Nous avons vu que l'institutionnalisation de la pratique du chant diphonique et la distinction des compétences à travers la délivrance d'un diplôme professionnalisant restait un paradoxe face à la situation des détenteurs de la tradition à la campagne. Le projet politique de patrimonialisation pose donc le problème d'une reconnaissance administrative claire des acteurs du chant diphonique. La Mongolie semble avoir des difficultés à concevoir le processus de patrimonialisation tel qu'il est décrit dans la Convention de 2003 de l'Unesco, qui prône l'idée de conserver la tradition dans son mouvement dans le temps (Khaznadar 2009, p. 108). L'utilisation de cette Convention par le monde politique semble se résumer actuellement à l'attrait du bénéfice des avantages économiques que sa mise en place peut apporter, avec le tourisme, l'industrie culturelle et le rayonnement international. Ces exemples soulèvent le problème de la distance existante entre les détenteurs de la tradition et les preneurs de décisions, qui devraient considérer davantage la dimension anthropologique et les conséquences à venir de leur travail (*ibid.*, p. 105).

L'étude et la compréhension du phénomène de patrimonialisation constituent un sujet actuel très large qui fait l'objet de nombreuses études et ne cesse de soulever des questions. Je ne prétendrai pas le résoudre ni le décrire, mais tenterai de l'aborder dans le cercle de mon champ d'étude, espérant contribuer modestement à une réflexion plus large sur son rôle dans les enjeux de transmission des musiques traditionnelles. Pour cela, je présenterai dans un premier temps un aperçu du processus de patrimonialisation du patrimoine musical en Mongolie, à la fois à travers la pensée patrimoniale soviétique et postsoviétique et certains instruments législatifs. Je soulèverai ensuite la question des choix effectués pour la sauvegarde du patrimoine afin de montrer comment, par exemple, un lieu comme Čandman' est devenu emblématique aux yeux de toute la population. Je reviendrai ensuite sur l'inscription du chant diphonique sur les listes du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité à l'Unesco, car cette tradition a fait l'objet d'une discorde identitaire entre trois nations qui en partagent la pratique : la Russie, la Mongolie et la Chine. Enfin, j'exposerai les premiers effets apparents de cette inscription à l'Unesco sur la transmission du *höömij* en Mongolie.

1. Aperçu sur l'implantation du processus de patrimonialisation du PCI[302] en Mongolie

Pendant la période soviétique, la pensée de Žamcyn Badraa laissait déjà pressentir un sentiment que je qualifierai de patrimonial dans sa volonté de ranger des arts populaires au rang de classique, au même titre que les grands répertoires de la musique orientale. Le compositeur N. Žancannorov explique que Ž. Badraa partage la musique mongole entre : la « création de la musique populaire » (*ardyn högžmijn uran büteel*) et la « création des musiques spécifiques professionnelles contemporaines » (*orčin ueijn tusgaj mergežlijn högžmijn uran büteel*). Pour Badraa, la création de la musique populaire est à la source de n'importe quelle création musicale. Il identifie les éléments inclus dans ce concept de musique populaire et donne une nouvelle définition de cette musique. Pour cela, il propose deux catégories au sein de la musique populaire : 1. la tradition intellectuelle ou le patrimoine immatériel de la musique mongole (*Mongol högžim ardyn bileg*) et 2. la musique classique professionnelle traditionnelle mongole (*Mongol ardyn ulamžlalt mergežlijn songodog högžim*) (1998, p. 4). Concernant cette deuxième catégorie, Ž. Badraa l'explique en considérant deux sortes de musique professionnelle, la musique classique occidentale et la musique classique orientale, qu'il propose de regarder avec une valeur égale, en se détachant d'un certain eurocentrisme tourné vers la musique occidentale et son modèle cultivé (*ibid.*, p. 34).

> « La tendance eurocentriste est une barrière au Parti pour implanter la promotion de l'art classique. […] La musique professionnelle est une catégorie de l'activité culturelle de la musique, cela la différencie de la notion d'amateur. La musique classique désigne les grandes et meilleures créations qui prennent une place haute et respectable dans le répertoire de toute musique nationale et qui donne une contribution précieuse à la culture musicale mondiale. […] Le patrimoine de la musique professionnelle classique orientale comprend la musique instrumentale comme le *râga* indien, la *nuba* arabe, […] le *maqam* ouzbek et tadjik, […] le *kui* des kazakhes, le *koto* du Japon, l'opéra de Pékin. […] La musique professionnelle mongole inclut les *eröol*, *magtaal*, *tuul'*, devinettes, etc. Les Mongols travaillent tout le temps et dans ce temps, ils trouvent le temps de pratiquer la musique et la danse. Par exemple pendant les fêtes, il y a des bardes, des *höömijčid*, des chanteurs de louanges professionnels. Leur scène est la yourte mongole et ils jouent devant un public. » (*ibid.*, p. 35, 36, 37)[303]

[302] PCI : Patrimoine Culturel Immatériel.

[303] Traduit du mongol : Энэ маань сонгодог урлагийг сурталчлах талаар гарсан намын даалгаврыг тун ч болхи биелүүлсэн болж ор нэр болгоход хүргэж байна. […] Мэргэжлийн хөгжим гэдэг нь хөгжмийн соёлын үйл ажлын ангилал бөгөөд даруй сайн дурынхнаас ялган үзсэн ангилал юм. Сонгодог хөгжим гэдгийн учир бол дэлхийн хөгжмийн соёлд үнэ цэнэтэй нэмэр хандив болж, улс түмэн бүрийн үндэсний хөгжмийн урлагийн алтан санд эрхэмлэн нандигнах дээжис болон орсон дээд эргийн шилдэг бүтээлийг цохон заасан утгатай юм. […] Дорно-дахины мэргэжлийн сонгодог хөгжмийн өв дээжист юу юу багтаж байна вэ? Гэвэл Энэдхэгийн "Рааг", Арабын "Нуба", […] Узбек-Тажикийн "Маком", […] Хасагийн "Күйй", […] Хятадын "Бээжин дуурь", Японы "Кото" гэдэг ятгын аялгуу зэрэг голцуу дан аяын олон ангит элдэв хэлбэрийн аялгуу багтаж байна. […] Малын ажил үйлдвэр голлон эрхэлсээр ирсэн манай малчин нүүдэлчин Монголчуудын хувьд бол мал маллахын зэрэгцээгээр ур дарх хийх, ерөөл магтаал, үлгэр тууль, дуу хөгжим, бүжиг сурч эзэн болох, туурвин бүтээх зэргээр уран сайхны мэргэжилтэй болох

En se comparant à la musique classique occidentale, Badraa cherche à définir quels sont les éléments de la musique mongole qui peuvent être des formes professionnelles et classiques. Selon lui, la musique « classique » peut se trouver non seulement dans le passé, mais aussi dans la période contemporaine et peut désigner la pratique standardisée d'une certaine période du passé. Au regard des musiques occidentales composées qui ont été qualifiées de « classiques », Badraa affirme le mérite et la valeur de la culture musicale de l'humanité. C'est pour lui une musique véritablement classique, car elle est reconnue mondialement et elle a su résister au temps. Ainsi, la musique orientale classique et professionnelle, transmise depuis des siècles, peut être perçue au même niveau que la musique professionnelle classique occidentale (*ibid.*, p. 37). Le musicologue se demande alors quels sont les éléments qui peuvent être considérés comme des formes professionnelles et « classiques » dans la musique traditionnelle mongole.

C'est en 1978, lors de sa communication au Congrès international des musicologues de Samarkand, que Badraa donne cinq caractéristiques qui classifient le chant diphonique et le chant long dans la catégorie de « musique professionnelle classique mongole » (1998, p. 38) :

1. Le *höömij* et l'*urtyn duu* sont des phénomènes rares dans la musique traditionnelle du monde (*Höömej, urtyn duu al' al' n' delhij dahiny ardyn ulamžlalt högžmijn uran büteelijn sand hosgüj sonin gajhamšigtaj bögööd nen övörmöc čuhal hovor nandin üzegdel mön*).

2. Ce sont des formes musicales indépendantes qui ont une haute forme de développement et conservent une parfaite qualité artistique (*Al' al' n' uran sajhny tögs čanaryg hadgalj deed zergijn bolovsronguj helber bürdüülsen högžmijn urlagijn biee daasan aj mön*).

3. Ils sont le résultat d'un long développement historique et d'intéressantes méthodes explorant les possibilités de la voix humaine (*Höömej, urtyn duu bol höömejleh, duulah urlagijn huv'd hünij hooloj čadal bolomžijg šavhan dajčilsan üneheer sonin arga züjg bolovsruulsan urt udaan tüühen högžlijn ür dün mön*).

4. Leurs deux méthodes demandant des efforts et un talent spécifique, ce sont des arts professionnels véritables (*Höömejleh, urtyn duu duulah arga baril narijn tövögtej učir suralcah ezemšihed iheehen hüč, tuhajlsan av'jaas šaarddag žinhene mergežlijn urlag*).

боломж, цаг зав хомсгүй олддог байсан бөгөөд тэр сурч мэргэжсэн уран сайхныхаа чадварыг илтгэх тайз тавцан нь ердөө л ард түмний өвөрмөц ёс заншлын хэв журмаар зохион байгуулсаар ирсэн айл гэрийн нэгээхэн зай буюу айл гэрийн зугаа цэнгэл, найр наадмын талбай байсан байгаа.

5. Ils ont leurs propres sous-types, styles, méthodes et écoles. Les maîtriser nécessite un temps et un apprentissage ordonné, ainsi qu'un niveau élevé (*Höömej, urtyn duu al' al' n' dotroo jalgarah olon töröl, majag, cogc baril, deg nambataj bögööd ter bügdijg n' ezemšsen mergežsen ëstoj höömejč, urtyn duučin bolohod zohih erembe daraalaltaj cag hugacaa, njagt hičeengüj hödölmör, surah javcyn togtson hev žuramtaj bajdag deed mergežlijn šat zereg bühij urlag mön.*).

Tous les éléments sont ici réunis pour une mise en patrimoine du chant diphonique comme du chant long : une singularité, une longue histoire, un développement technique musical abouti, un apprentissage long demandant une maîtrise certaine et la considération d'une tradition musicale élevée au rang de « classique », lui donnant une importance « monumentale » voire patrimoniale. D'autres exemples de la sorte existent et montrent comment le phénomène de patrimonialisation s'installe.

Carole Pegg rapporte qu'à la période soviétique les épopées ont été classées au rang « d'ancienne littérature orale » et étudiées pour leurs aspects textuel et musical, mais pas pour leur contenu religieux (1995). De nombreux livres contenant l'intégralité des textes accompagnés d'explications sémantiques sont édités. Dans le même esprit, les recueils de chants populaires abondent. L'importance donnée à ces textes et le fait de les conserver dans des livres et sur les enregistrements collectés par les folkloristes soviétiques est à mon sens déjà un pas vers le sentiment patrimonial. Il faudrait aller plus loin en examinant aussi les lois sorties à cette époque pour comprendre davantage le déploiement de cette pensée.

Nomindar' Šagdarsüren, spécialiste du patrimoine culturel immatériel mongol, a montré que, dans le passé, certaines lois et instruments juridiques laissaient transparaître la conscience d'une protection d'éléments naturels, comme les textes *Ih zasag* (Le grand pouvoir) de Činggis Haan (XIIIe siècle, date inconnue) et *Halh žuram huul'* (1709, Loi « Règle halh ») ; ou la protection du patrimoine matériel sous la période soviétique, comme *Sudar bičgijn hüreelengijn dürem* (Réglementation de l'Institut des lettres, 1921), *Ardyn Zasgaijn Gazryn 32 dugaar togtool-Eh orny tüühend holbogdoh dursgalt züjlsijg hamgaalah tuhaj düren* (Ordonnance n°32 du Gouvernement du peuple-Réglementation sur la protection des vestiges historiques de la patrie, 1942), *BNMAU-yn soëlyn dursgalt züjlijg hamgaalah huul'* (Loi de la République populaire de Mongolie sur la protection des vestiges culturels, 1970) (Nomindar' 2010, p. 16-19).

Au changement de régime politique, dès le début des années 1990, l'idée de conservation des traditions et le concept de patrimonialisation de type Unesco se répandent dans la politique culturelle à travers les textes officiels suivant[304] :

- *Mongol ulsyn ündsen huul'* (Constitution de Mongolie, 1992),
- *Mongol ulsyn töröös barimtlah soëlyn bodlogo* (Stratégie d'État sur la Culture, 1996),
- *Soëlyn tuhaj huul'* (Loi sur la Culture, 1996),
- *Soëlyn övijg hamgaalah tuhaj huul'* (Loi sur la Protection du Patrimoine Culturel, 2001), *Soëlyn biet bus övijg hamgaalah tuhaj UNESCO-gijn 2003 ony Konvencid negden oroh tuhaj huul'* (Ratification de la Convention 2003 de l'Unesco pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel, 2005),
- *Mongol ulsijn jerönhijlögčijn Mongol höömijn urlagijg högžuuleh tuhaj zarlig* (Décret du Président sur le développement de l'art *höömij*, 2006),
- et *Mongol Höömij ündesnij hötölbör* (programme national *Mongol Höömij*, 2008-2014) qui inclut le projet d'inscription du *höömij* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco[305].

Avec ce programme national, l'instrumentalisation du chant diphonique par la politique culturelle s'organise dans une logique d'ouverture et de développement culturel national.

Suite à au décret présidentiel pour le développement du chant diphonique (2006), entre les années 2008 et 2014, l'État mongol prévoit une série de dispositions tendant à mettre en valeur, diffuser, sauvegarder et transmettre le *höömij* mongol du niveau local au niveau international. Une rapide analyse de ce programme permettra de cerner la stratégie de l'État et la place donnée au *höömij* et à sa transmission.

Selon les textes de ce programme national *Mongol Höömij*[306], il s'agit d'un projet purement politique, dans lequel les détenteurs du chant diphonique ne sont pas intégrés aux décisions, à la constitution des idées et à la mise en œuvre du projet. Ils sont certes représentés par l'intermédiaire de l'association « Mongol Höömej » à travers la figure de son directeur, mais ce dernier n'est pas considéré par la communauté des *höömijčid* comme pertinent. De nombreux points de la sorte posent question et révèlent un manque de réflexion

[304] Cf. Žargalsajhan 2007. À l'exception de la ratification de la Convention 2003 de l'Unesco, ces textes de loi sont respectivement présentés aux pages 4, 11, 15, 25, 5, 158.

[305] La mise en oeuvre de ces textes officiels dans les pratiques musicales pourrait faire l'objet de toute une recherche.

[306] Présenté dans l'annexe 6 dans sa version originale en mongol p. 481 et traduit en français p. 490.

et de compréhension dans l'utilisation des principes promulgués par la Convention de 2003 de l'Unesco.

L'exemple le plus révélateur à cet égard est la conception même du la tradition *höömij* que l'État souhaite inscrire comme « Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'Humanité ». Ces chefs-d'œuvre ont longtemps été conçus par l'Unesco et interprétés comme étant la constitution d'un musée planétaire. Le patrimoine conservé et montré à travers le principe du musée s'est étendu de l'objet aux formes immatérielles (Lacombe 2007, p. 111). Cette appellation de chefs-d'œuvre a longtemps permis aux États de mettre en valeur d'abord leur patrimoine bâtit puis des éléments immatériels pour leur rayonnement international. Ces objets inscrits devenant alors des instruments de pouvoir et de « diplomatie mondiale », pour reprendre l'expression de Luc Charles-Dominique (2010, p. 13). Noriko Aikawa-Faure, qui a contribué à l'élaboration de la Convention de 2003, affirme que la proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine de l'humanité avait une tendance élitiste, mettant en avant des éléments devenus un patrimoine universel et prestigieux. La projet de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de 2003 s'oppose à cette idée (2009, p. 35). Ainsi la proclamation d'un patrimoine en « Chefs-d'œuvre » n'existe plus et a été remplacée par les différentes Listes de l'Unesco, dont la liste de sauvegarde d'urgence et la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. N. Aikawa-Faure expose les nouveaux objectifs du projet de cette convention : « sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, respect de ce patrimoine, sensibilisation à son importance », dans le but de défendre la diversité culturelle (*ibid.*).

Malgré cette ambition, des États continuent d'utiliser cette convention avec la conception élitiste de l'élément inscrit à l'Unesco. Alors que la participation des individus, groupes et communautés concernés est recommandée par la Convention, c'est la « sauvegarde par la transmission plutôt que par la documentation et par la recherche » qui est privilégiée. Ainsi les communautés détentrices de la tradition ont un rôle fondamental dans le maintien de leur patrimoine (*ibid.*, p. 39). Selon l'article 15 de la Convention, ces actions de sauvegarde doivent se fonder sur la volonté « d'assurer la plus large participation possible des communautés, des groupes, […] des individus qui créent, entretiennent et transmettent ce patrimoine, et de les impliquer activement dans sa gestion » (cité par Aikawa-Faure 2009, p. 44). Pourtant en Mongolie, ce ne sont que des dirigeants qui sont au cœur des initiatives et les transmetteurs doivent suivre leurs directives sans parfois même comprendre quel en est l'enjeu, en dehors de représenter et diffuser au plus grand nombre la tradition en question, aux

couleurs de la nation mongole. À cet égard, le cas du *höömij* s'avère particulièrement intéressant.

Certains États comme la Mongolie confondent encore la terminologie relative au patrimoine dans leurs textes officiels et ne la différencient pas de l'utilisation passée. En dehors de cette ambiguïté dans la considération même du chant diphonique érigé comme Chef d'œuvre du patrimoine de l'humanité, le but du programme *Mongol höömij* est d' « Encourager et favoriser l'apprentissage, la recherche et le développement des techniques et des styles extraordinaires du *höömij* à travers les études, la communication, la sauvegarde, la transmission et la valorisation auprès des organisations artistiques et culturelles, des artistes ainsi que des détenteurs de la tradition afin de renforcer la place du *höömij* au niveau national et international » (2006, article 2.1, annexe 6 p. 491). Pour cela, l'État mongol encourage à mener des recherches sur le *höömij*, organiser son apprentissage, communiquer autour du *höömij* mongol, identifier, encourager et glorifier les chanteurs de *höömij* (*ibid.*, article 2.2, annexe 6 p. 491). Dans tous les cas, ce sont les institutions qui sont chargées de superviser la mise en œuvre et le bilan des résultats (article 4, annexe 6 p. 492). Il n'est mentionné à aucun moment que la place peut être confiée à un maître de *höömij* dans les étapes de réalisation du projet. Afin de mener à bien cette mise en œuvre, le texte officiel prévoit de nombreux points répartis dans trois directions (*ibid.*, article 3, annexe 6 p. 491) :

1. [Sans titre]

- Identifier les compétences d'interprétation [technique] et celles du répertoire des chanteurs et détenteurs du *höömij*.
- Publier un catalogue des chanteurs locaux de *höömij*.
- Introduire l'art du *höömij* dans les cursus de l'éducation générale, de la formation informelle et la formation à distance.
- Organiser des examens et des concours pour les chanteurs, des festivals, des expositions et des colloques scientifiques sur le *höömij*.
- Conformément à l'article 6 de la Loi sur la protection du patrimoine culturel concernant la création d'un inventaire audio et audiovisuel au niveau des organisations, des provinces, de la capitale et national, créer un inventaire de l'art du *höömij* et organiser son apprentissage et sa communication.
- Identifier, promouvoir et glorifier les chanteurs de *höömij*.

2. Recherches sur le *höömij* à mener dans les directions suivantes :

- Sur l'origine du *höömij*.
- Sur l'importance historique et le rôle du *höömij* sur l'esprit et la culture musicale mongole.
- Sur la diffusion, la variété locale du *höömij* et la recherche comparative de cette dernière, ainsi que le style, l'école, le genre, les sortes de *höömij* et la musique du *höömij*.
- Sur la création musicale (orale et écrite) dédiée au *höömij* et le rapport entre le *höömij* et d'autres genres artistiques.
- Sur la tradition, la modernité de la formation et la méthodologie de l'apprentissage du *höömij*.
- Sur l'histoire, la biographie et la pratique musicale des chanteurs(euses) de *höömij* célèbres.
- Sur le rapport entre le *höömij* et la coutume, le symbolisme, le rite et la tradition d'État mongole.
- Sur l'influence de l'art du *höömij* au patrimoine oral et immatériel des pays voisins.

3. Pour étendre la promotion du *höömij* :

- Promouvoir le répertoire traditionnel du *höömij* et des chanteurs de *höömij* des différentes régions à travers les médias, diffuser des leçons de *höömij* à la télévision et à la radio.
- Éditer des CDs et DVDs sur d'introduction à l'art du *höömij*.
- Créer un film documentaire en séries sur l'art du *höömij*.
- Organiser systématiquement des concours, des festivals, des rencontres, des tables rondes et des ateliers au niveau local, national et international afin d'identifier, de mener des recherches, de transmettre, de développer, de promouvoir et d'encourager les chanteurs(euses) sur le *höömij* et leurs répertoires traditionnels.

L'État mongol privilégie un renforcement de l'histoire du chant diphonique et vise à augmenter sa transmission dans de nombreuses directions. Je remarque par exemple des pratiques typiquement postsoviétiques : la glorification des chanteurs et les concours vocaux pour encourager les *höömijčid* et la population à diffuser la connaissance de cette technique vocale. Mais au-dessus de tout, l'État entend « organiser » l'apprentissage du chant diphonique. Puisque cela a déjà été fait avec l'instauration de la classe de *höömij* à

l'université d'art et de culture, au regard de l'influence considérable de cette institution sur les pratiques rurales, il est facile d'imaginer ce que pourraient être les conséquences d'une telle démarche, notamment en intégrant le *höömij* dans l'éducation générale et dans les médias. Diffuser des leçons de chant diphonique à la radio et la télévision ne fera que participer davantage à la mise en patrimoine du chant diphonique en faisant de celui-ci un objet identitaire médiatique véhiculant une valeur culturelle mongole. Les résultats du programme tendent à revitaliser le chant diphonique afin que celui-ci devienne « un usage culturel des Mongols, des ethnies et des nationalités mongoles ; établissement de condition pour que le *höömij* devienne une partie prenante des fêtes, des festivals traditionnels et des cérémonies d'État ; [tout en augmentant] la place de l'art du *höömij* à l'échelle internationale » (*ibid.*, article 7.5, annexe 6 p. 493). Tel est l'objectif avoué de ce programme *Mongol höömij* qui doit être financé par l'État, mais aussi des dons et des aides internationales ou venant des citoyens mongols. Avec cela, les emplois dans le secteur du chant diphonique doivent augmenter et la transmission s'étendre à plus grande échelle pour multiplier le nombre de pratiquants.

Jusqu'ici, certains de ces objectifs ont bien été atteints. Des festivals de chant diphonique nationaux et internationaux ont été organisés, avec des médailles distribuées. Deux ouvrages entièrement consacrés au chant diphonique ont été publiés (Herlen 2010 et Sandagžav 2010), suivit de l'édition d'un disque des grands noms de l'histoire de cette technique vocale (*Altan üeijn anhdagčid*, 2012) à l'initiative de l'association « Mongol Höömej ». L'objectif principal d'inscrire le *höömij* sur une liste de l'Unesco a été rempli en novembre 2010. Mais concernant la transmission, le point fort de ce programme, l'académisme institutionnel s'affirme de plus en plus au détriment de l'originalité et de la diversité de la pratique. J'ai montré comment l'enseignement universitaire influençait la tendance générale de la majorité des acteurs de la transmission. Face à cela, à partir de l'exemple du chant diphonique, des questions se posent quant à ce que l'on entend garder et transmettre de son patrimoine culturel.

1.1 Que sauvegarde-t-on du patrimoine immatériel ?

Dans le cadre d'un mémoire de DEA, Éric Thrift, anthropologue de la culture, a établi une synthèse sur la *Problématique de la sauvegarde du patrimoine culturel mongol* (2004). Il y donne une définition du patrimoine culturel mongol très large qui inclut l'ensemble des

éléments culturels du pastoralisme, qu'ils soient matériels ou immatériels, comme les monuments, lieux, costumes, objets, productions artistiques, croyances et savoirs, intégrant rites, festivals, icônes transmis par les générations précédentes des peuples nomades. Ces éléments sont la plupart du temps imbriqués les uns dans les autres et le problème de l'Unesco est de ne pas prendre tout cela en compte. Selon l'auteur, souvent, cette institution organise les biens culturels uniquement dans la perspective de leur sauvegarde, au niveau de leur forme et non par rapport à leur fonction dans la culture (2004, p. 7, p. 11) Si cela a été le cas pour la proclamation des « Chefs d'œuvres de l'humanité », la tendance change de direction avec la Convention de 2003, lorsque celle-ci est comprise et appliquée correctement.

Au moment de l'étude d'E. Thrift, il y a presque dix ans, les Mongols montrent plus d'importance à la restauration et la sauvegarde du patrimoine matériel (à travers la restauration des temples notamment), alors que le patrimoine immatériel semble plus en danger car il est menacé par un exode rural constant. E. Thrift explique que ce phénomène est survenu avec la période soviétique qui mettait en avant l'importance de la ville et de son attraction (*ibid.*). Il soulève alors une question fondamentale : « le patrimoine culturel établi par la population nomade peut-il subsister sans le nomadisme ? » (*ibid.*, p. 8). Pour lui, la ville avec sa modernité est en rupture avec le nomadisme et ses traditions. Dans ce contexte, la sauvegarde du patrimoine culturel nomade dépend de la place que l'on donne au paysage nomade et à sa culture (*ibid.*, p. 79). E. Thrift montre que cette culture nomade se trouve au cœur d'une crise culturelle affectée par deux facteurs : **«** une pauvreté culturelle et économique relative à la ville, produisant un phénomène de migration vers Ulaanbaatar ; et un conflit entre les valeurs traditionnelles et modernes, qui se superposent […] pour engendrer un certain nombre de politiques économiques défavorables à la survie du patrimoine culturel nomade » (*ibid.*, p. 85).

Comme nous le savons, le *höömij* est pris entre deux pratiques (rurale et urbaine) qui coexistent et qui s'interpénètrent, tout en tendant vers le modèle fort de l'académisme d'Ulaanbaatar. La recherche d'Éric Thrift s'avère d'une grande utilité pour comprendre le rôle et la place que prennent le processus de patrimonialisation du chant diphonique et de la musique en général. E. Thrift soulève le problème des actions réalisées en faveur du patrimoine : face aux musée, expositions, concerts ou un ancien monastère, rien n'est fait au-delà pour que l'on assure le renouvellement et l'évolution des éléments faisant l'objet d'une patrimonialisation. Leur adaptation pour une survie dans un contexte moderne est nettement

moins encouragée (*ibid.*, p. 9). L'anthropologue identifie trois types de facteurs dont la sauvegarde du patrimoine culturel dépend (*ibid.*, p. 10) :

1. Les éléments responsables de la production des biens culturels (et donc de la survie des traditions).

2. Les facteurs qui mènent à la modification ou à la perte des biens culturels.

3. Les actions et conditions qui assurent la préservation du patrimoine.

À ces trois paramètres, il associe les mécanismes et structures de production culturelle, les forces et processus d'innovation de transmission et de modernisation et de réponse aux conditions de « crise culturelle », les efforts publics et privés de sauvegarde du patrimoine, souvent inspirés d'une identification identitaire ou spirituelle avec les biens en question à protéger. Mais en dehors de la valeur scientifique et historique, les éléments sauvegardés qui n'ont plus d'utilité fonctionnelle dans la société actuelle ont tendance à être négligés, modifiés voire remplacés. E. Thrift a établi une liste des « biens culturels mongols » qui recense 140 éléments catégorisés en douze partie définies à travers quatre variables (*ibid.*, p. 13-14) :

1. La forme physique du bien (matériel/immatériel).

2. La forme active (animée/inanimée), en contraste et complément de l'Unesco qui classe en « matériel et immatériel ».

3. Le niveau de spécialisation catégorique (genre/monument).

4. La productivité (productif/improductif).

En comparant la classification des éléments relatifs à la musique selon les catégories de Thrift et celles faites par l'Unesco, je vais tenter de dégager un panorama général pour montrer comment le *höömij* et d'autres exemples musicaux sont perçus et catégorisés, à la fois par la population et la politique culturelle à travers le phénomène de la transmission.

La politique mongole s'est souciée de la transmission dès la période soviétique en créant une université des arts et de la culture à Ulaanbaatar. Mais depuis le début de son exercice, les musiciens diplômés qui en sortent se consacrent uniquement à la scène ou à l'enseignement d'une musique destinée à être jouée sur scène. Ce lieu apparait comme l'institution de référence pour être reconnu comme musicien professionnel dans le pays. Dans le contexte urbain, la transmission ne prend pas beaucoup compte du rythme d'apprentissage et du style de jeu rural. En parallèle dans les steppes, il existe toujours une transmission orale passée de génération en génération qui opère de deux manières. L'une se fait dans le contexte

informel de la *gerijn surguul'*[307] (l'école de la maison), lié au cadre pastoral et au cercle familial (ou avoisinant). Dans ce même contexte, l'autre se passe de maître à élève (Curtet 2013). Malgré cela, la transmission est entrée dans un schéma complexe d'organisation sociale. La politique met l'enseignement de certaines traditions musicales en avant dans l'idée de préserver et perpétuer un héritage, contribuant au patrimoine national. Mais d'autres pratiques, qui ont pourtant fait l'objet d'une reconnaissance à l'Unesco, restent en marge.

1.1.1 La transmission de l'épopée

Considérons le cas de l'épopée *tuul'*, le plus grand répertoire poétique chanté. Les épopées sont traditionnellement exécutées pour le divertissement, l'éducation et le rituel. Les plus longues pouvaient durer plusieurs nuits d'affilée (Pegg 2001a, p. 51-57). Les quelques bardes encore en exercice sont à peine capable de chanter deux ou trois nuits durant et de cinq à sept heures pour les récits les plus courts. Alors que ce contexte est en voie d'extinction, le cadre du concert permet encore d'entendre des épopées pendant trois à cinq minutes avec les bardes qui n'ont gardé que l'aspect musical de cette pratique devenue ainsi une simple anecdote, un souvenir. Suite à l'inscription de l'épopée sur la liste de sauvegarde d'urgence du PCI en 2009, on remarque dans les régions de l'ouest de la Mongolie un certain mouvement de renouveau à plusieurs niveaux. À Duut, c'est le cas de N. Damdindorž, un professeur d'école primaire qui enseigne sur le temps scolaire des extraits d'épopées à une poignée d'élèves. Certains jeunes de cette région continuent aussi de faire la démarche d'apprendre auprès d'un maître barde. Mais le contexte actuel et les changements technologiques apportés à notre perception accélérée du temps ne leur permettent pas d'aller vers un apprentissage intégral du répertoire et encore moins dans le contexte traditionnel, car les besoins ont changé. Parmi les derniers bardes capables de transmettre, les moyens mis à disposition pour leur laisser la place d'enseigner l'épopée sont inexistants. À ce jour l'État n'a mis aucune mesure en place pour que les bardes vivent de leur pratique et puissent consacrer leur temps à la sauvegarde et la transmission du *tuul'*. Pour survivre, certains sont gardiens de parking, comme le barde urianhaj Seseer, ou travaillent à l'usine, comme A. Baldandorž, fils d'une lignée de bardes depuis neuf générations (Baldandorž 2007, communication personnelle). Dans un souci de revitaliser l'épopée, l'État a lancé un programme national pour établir dans un premier temps un état des lieux sur la situation du *tuul'* en Mongolie. Pour cela trois journées ont été organisées sous la forme d'un concours sur scène pour évaluer les compétences des bardes. Si

on recense aujourd'hui moins de vingt bardes au niveau national, à peine la moitié d'entre eux ne connaît que quatre ou cinq épopées entièrement[308]. L'initiative de les réunir sur une scène est louable, mais ce cadre reste inapproprié. Faut-il réinvestir les contextes domestiques pour observer les bardes chez eux et redonner le sens rituel au rôle des épopées ? Comment cela peut-il être mis en œuvre ? Ces questions restent en suspens pour l'instant.

1.1.2 La transmission de la flûte *cuur*

Toujours dans l'ouest de la Mongolie, évoquons la situation de la flûte *cuur*. La pratique de la *cuur* était déjà considérée comme rare au début du XXe siècle et en 2000 Thrift classe le jeu de cet instrument dans les genres improductifs (2004, p. 18). Selon mes observations de terrain, elle ne fait l'objet d'une revitalisation apparente que depuis les cinq dernières années. La reconnaissance pour une sauvegarde urgente de cet instrument a bien été accordée par l'Unesco en 2009, mais jusqu'ici, l'État n'à encore rien mit en place pour répondre à cette demande. Pourtant, on remarque plusieurs initiatives individuelles pour remettre cette flûte au goût du jour. Par rapport au répertoire épique, le répertoire de *cuur* est composé d'une quinzaine de pièces dépassant rarement les trois minutes chacune. Il est certainement plus facile d'accès pour l'apprentissage d'une pratique musicale. Ainsi, face à une demande croissante, plusieurs luthiers contribuent à fabriquer des instruments en plus grand nombre. La *cuur* est de plus en plus intégrée dans les diverses créations et les différents courants musicaux à la mode. Des recherches locales ont été récemment menées et certains jeunes font la démarche de sortir de la ville pour aller rencontrer les derniers musiciens qui conservent une pratique pastorale de l'instrument. L'intérêt pour la conservation et le développement de cet instrument est bien visible et l'influence de la politique patrimoniale se fait ressentir, même si le monde politique n'a pas encore réagi.

De manière générale, l'épopée et la *cuur* restent en marge au regard d'autres traditions musicales, comme la vièle cheval et le chant diphonique, qui sont devenues de véritables emblèmes de la musique mongole sur les plans national et international.

[308] Selon le texte du programme *Mongol Tuul'*, résolution gouvernementale n°357, 2011.

1.1.3 Des emblèmes du patrimoine musical mongol

Carole Pegg rapporte qu'autrefois, dans l'ouest de la Mongolie, chaque foyer oirat avait un luth *tovšuur*, comme on retrouvait le *sibizgi* chez tous les kazakhs, une *morin huur* chez tous les halh du centre et une flûte *limbe* dans toutes les *ger* de l'est du pays (2001a, p. 67). Elle montre qu'avant la période soviétique, la présence d'un instrument dans chaque foyer était répandue dans toute la Mongolie, mais avec des instruments différents, selon les spécificités régionales. Dans les années 2000, la période de mes recherches de terrains, ce fait est nettement moins apparent. La présence de l'instrument fait souvent partit des souvenirs, rangés dans un coin. Ce qui reste de cette habitude, repris à des fins identitaires et politique, est la présence de la vièle à tête de cheval dans de nombreux foyers (en maquette, en taille réelle, de toutes sortes et de toutes formes) et surtout dans l'ensemble des institutions étatiques (ministères, ambassades, écoles, etc.). À cet égard, Peter Marsh éclaire cette arrivée de la vièle au premier plan national.

Selon cet ethnomusicologue mongoliste, la vièle cheval est devenue populaire dans l'esprit des Mongols en plusieurs étapes. Dans les années 1980, le venue du maître de Mongolie-Intérieure Či Bulag à marqué la Mongolie de son jeu, qui semblait nettement plus développé qu'ailleurs. C'est ainsi que le compositeur N. Žancannorov (en poste au ministère de la culture à cette période) et d'autres souhaitent développer le jeu de leur instrument en fondant le Centre de la vièle cheval (*morin huuryn töv*). Après avoir rendu visite à Či Bulag et avoir écouté son ensemble de vièles cheval à Hohhot, Žancannorov à l'idée d'organiser le premier grand festival de vièle cheval en 1989. En faisant la promotion de la vièle à travers ce festival, les organisateurs réussissent à redéfinir et repenser la *morin huur* comme un symbole national dans la conscience collective (2009, p. 120). C'est après la révolution de 1990 que la vièle cheval prend une place encore plus forte dans les symboles nationaux. En 1992, le président de la Mongolie, P. Očirbat, proclame la création de *Törijn han huur*, la vièle « souveraine d'État », installée aux côtés d'autres objets symboliques de la nation dans les locaux du parlement. La même année, l'ensemble Morin Huur (un orchestre de vièles cheval) est créé suite à une décision parlementaire. Son rôle est de jouer à l'ouverture des cérémonies du *Naadam* d'été et au Nouvel an mongol, en accompagnant le discours du président (*ibid.*, p. 121). P. Marsh rapporte que dans la même période, l'on assiste à la réintroduction de la chanson *Tümen eh*. Ce chant long daterait de 1696 et ouvrait les *Naadam* autrefois. Symboliquement, les Mongols l'ont repris à l'ouverture de la fête nationale (*Naadam*) en 1990 et chaque année systématiquement ensuite. Selon P. Marsh, les Mongols qui assistent à

ce spectacle voient inconsciemment la mise en scène d'un passé imaginaire, mais surtout une mise en scène politique asseyant le peuple dans ces fondements historiques. Pour P. Marsh, rien ne prouve à ce jour que la vièle cheval et le chant long aient été utilisés pour ouvrir le *Naadam* autrefois (*ibid.*, p. 134). Cette utilisation de la *morin huur* dans une reconstruction identitaire et historique à des fins politiques se retrouve dans le chant diphonique. Nous l'avons déjà remarqué plus haut, certes, mais cela va jusqu'à participer à transformer et construire la conception de la région de Čandman', perçue comme le berceau (*nutag*) du chant diphonique mongol.

1.1.3.1 Čandman' patrimonialisé : le lieu emblématique du chant diphonique

L'ethnomusicologue Ž. Enebiš affirme que dès l'instant où le compositeur Luvsanšarav a mit Cedee sur scène et a intégré son *höömij* au chant de louange à l'Altaï, cette technique vocale est devenue progressivement une fierté locale pour les habitants de Čandman'. Selon lui cette fierté est toujours effective (2009, p. 157) et je peux le confirmer à travers mes observations de terrain successifs entre 2004 et 2011. Je préciserais même que cette fierté ne cesse d'augmenter, car elle est entretenue par le sentiment de patrimoine diffusé par l'État, renforçant l'esprit de régionalisme. Un certain nombre d'actions locales montrent comment les habitants de Čandman' construisent eux-mêmes leur pays natal comme le lieu de l'origine du *höömij* et le lieu favorisant l'émergence des meilleurs *höömijčid*. Ainsi au-delà du village, au niveau national aujourd'hui, la plupart des Mongols considèrent cette place incontournable de la même manière, sans jamais remettre en question son autorité. L'histoire des premiers *höömijčid* du village à avoir fondé la voie « artistique » et « professionnelle » dans le domaine du *höömij* a marqué les esprits pendant la période soviétique. Au-delà du projet du centre culturel, avec la construction du Palais du *höömij* et le développement de l'enseignement de Cerendavaa et Davaažav, cette mémoire est entretenue et transmise aux jeunes à différents niveaux. Dans le premier chapitre, j'avais fait remarquer la présence d'une pierre sur laquelle étaient gravés un texte informant que le chant diphonique était né de l'eau de la rivière au pied du mont Žargalant Altaï. Cette pierre fait du chant diphonique la représentation symbolique d'une marque de fabrique locale, sellée et actée par cette matière solide et inerte qui émerge du sol de la montagne et borde la rivière. De même, l'acte de diphoner au bord de l'eau (des rivières, des cascades) autour de cette montagne, mais aussi ailleurs, n'est-il pas là une forme d'actualisation des légendes du chant diphonique participant à la revendication identitaire de ce patrimoine ?

Illustration 62. D. Cerendavaa diphonant devant l'une des cascades du mont Žargalant Altaï, lors de la captation du film *Maîtres de chant diphonique* (Castell 2010). Pour paraître sur les écrans étrangers, Cerendavaa a choisi de mettre son plus beau costume, afin de faire rayonner et représenter sa tradition, août 2009, J. Curtet.

Au centre du village, face au Palais du *höömij*, se trouve l'école, un haut lieu de diffusion du chant diphonique à tous les niveaux. Cet établissement porte le nom de D. Sunduj, le héro *höömijč* local et national et le directeur, D. Mjagmaržav, n'est autre que le petit frère de ce dernier. Les mûrs de sa classe sont recouverts de panneaux qu'il a préparé, composés de textes et de photographies informatifs sur l'histoire du chant diphonique et des grands maîtres ou des bons chanteurs de la région. Les enfants peuvent se référer constamment à une histoire locale officielle, promulguée par leurs aînés. Le tableau de la classe par exemple, est entouré d'un portrait de Sunduj et de la phrase « *Aj egšgijn oh' manlaj Mongol höömej minu* » (Mon *höömij* mongol, la meilleur mélodie !), que les élèves peuvent à loisir contempler tout au long de leur cursus scolaire :

Illustration 63. Portrait de D. Sunduj et au dessus du tableau, le slogan « Mon *höömij* mongol, la meilleur mélodie ! », salle de classe de D. Mjagmaržav, école de Čandman', août 2009, J. Curtet.

Sur les autres mûrs, la thématique varie, entre un panneau entièrement consacré au parcours de Sunduj, l'un à Hosoo (le petit-fils de Sunduj) et son ensemble Transmongolia, un autre montrant des articles de presse mongole et internationale sur la diffusion du chant diphonique dans le monde, un panneau regroupant les figures de proue du *höömij* au village, une série d'informations générales sur le développement du chant diphonique à partir de Čandman' et enfin quelques portraits des *höömijčid* modèles (comme Sunduj, Sengedorž, Cerendavaa, Ganbold, Davaažav et le défunt Ceren Gogol). L'idée du *höömij* comme patrimoine rentre facilement dans les esprits, puisque plusieurs générations d'enfants ont appris à l'école et ont vu, lu et répéter l'ensemble de ces informations.

Grâce à l'école donc, le *höömij* est diffusé largement dans la population. Il n'est pas rare d'entendre des mères, comme celle de A. Činbat, l'un des élèves de Cerendavaa, affirmer qu'ici, n'importe quel enfant a le don pour le *höömij*. C'est la magie des lieux qui fait cela. Le maire du village tient le même discours et fait partie d'une génération contemporaine à celle de Cerendavaa à avoir appris auprès de lui.

Illustration 64. Dögsöm, le maire de Čandman', diphonant dans son bureau, Čandman', août 2009, J. Curtet.

Les traces de ce patrimoine se retrouvent jusque dans les poésies locales. Le genre poétique occupe une place importante dans la culture mongole et ces quelques extraits relevés montrent combien les habitants de Čandman' en particulier se sont approprié le *höömij* comme un emblème identitaire, symbole de fierté pour leur pays natal (*nutag*)[309] :

Unagan nutag	***Pays natal***
	(extrait)
Holyn holoos cenherteh holboo Bumbat,	La chaîne de montagne de Bumbat et Žargalant,
Žargalantyn nuruud	bleutée dans l'étendue du lointain,
Hoton, hun šuvuudyn najryn čuulgataj	Les lacs Har-Us, Har et Dörgön où se rassemblent
Har-Us, Har, Dörgön nuuruud	les pélicans et les cygnes,
Hojd, Dund, Urd salaanuudyn höömijn	Les ruisselets aux pétillements de *höömij* des
cargiataj gorhiud	affluents Hojd, Dund et Urd,
Hojd, Urd goluudyn högžmijn egšigtej ojnuud	Les forêts mélodiques des rivières du Nord et du Sud,
Hovoo tatuulž üzeegüj ursgal tungalag usnuud	Les eaux cristallines qui n'ont jamais connu de seau,
Honio nijlüülž hašraagüj dörvön ulirlyn nutag	La pâture des quatre saisons où il n'y a pas eu
Garaa n' haragdah uraldaany mor'dyn toos	assez de mélange de moutons,
zeregleeteh tal	La steppe où survient comme un mirage la
Garal n' ehtej höömijn čuulgyn delhijd aldaršsan	poussière des chevaux de course, laissant trainer
av'jastnuud	la ligne de départ,
Ene manaj unagan nutag Čandman' sum	Les talents mondialement célèbres de l'ensemble
	de *höömij* originaire de ce lieu !
	C'est Čandman', notre pays natal !

5 août 1993, Lhündevijn Bjambaceren (2005, p. 39)

[309] Traduction française des poèmes par Nomindar' Šagdarsüren. Ces textes, réunis par Sanžžavyn Cednee, sont présentés dans l'ouvrage collectif *Hovd ajmagijn Čandman' sumyn 80 žilijn ojd* édité pour la commémorer l' « Anniversaire des 80 ans de Čandman' de la province de Hovd » (2005).

Čandman' nutagtaa örgöh šüleg	***Poésie d'offrande au pays de Čandman'***
	(extrait)
Halhyn naadmyn devžeen deer böhčüüd n' zodoglohoor	Quand ses lutteurs participent aux matchs du Naadam halh,
Holyn Hovdtojgoo en tencüü Čandman'	C'est Čandman' qui est égal à Hovd !
Horvoogijn altan tajzan deer höömijn egšig n' ujangalahaar	Quand sa mélodie de *höömij* se chante sur la scène dorée du monde,
Höh Mongolygoo šuud orlodog Čandman'	C'est Čandman' qui se substitue directement à la Mongolie bleu !
Tengert temüüleh Žargalant, Bumbatyn uuls	Ici se trouvent les monts Žargalant et Bumbat qui aspirent au ciel,
Tenüün uužim Dörgönij örgön tal	Se trouve la steppe vaste et étendue de Dörgön,
Tengis dalaj Har-Us, Har Dörgön nuur	Se trouvent comme la mer, les lacs Har-Us, Har et Dörgön,
Tivdee l tügsen aldartnuud cöm end bij	Toutes les renommées du continent se trouvent ici !
30 mai 2000, anonyme (2005, p. 125)	

Une autre poésie de Mjagmaržav, plus personnelle, révèle sa volonté de perpétuer et développer le chant diphonique dans la continuité de Sunduj, à la fois comme l'art d'une famille, mais aussi celui de la région de Čandman' toute entière :

Ah tan'daa	***Pour vous mon frère***
Öndör Altaj min' ta bajsan	Vous étiez mon haut Altaï,
Ömög tüšigt tan' össön bi	J'ai grandi sous votre protection.
Üülend umbah hüren bürged bajlaa	Vous étiez l'aigle marron planant dans les nuages,
Hüčit žigüürees tan' sürdež javsan bi	J'étais intimidé par vos ailes puissantes…
Dal' žigüür, öčüühen bolžmor namajg	Moi, une petite alouette et ses ailes,
Daanč ih hajlaž ösgsön ta	J'ai été élevé avec votre grand amour !
Hövrön davalgaalah Har-Us nuuryn dolgio šig	Tout le monde sur terre a admiré et suivi
Höömijn ujangat jaruu egšgend tan'	La mélodie euphonique et harmonique de votre *höömij*,
Hörst delhijn hüren zürhten bühen	Qui ressemble aux ondes des flots du lac Har-Us.
Hoton olon bišren hošuurč bajsan	J'ai prié pour vous, qui êtes parti si loin,
Hold odson tandaa mörgöž	Et j'ai demandé vos bénédictions.
Hožim hojtohoo örgön daatgasan bi	
Delhijd davtagdahgüj hosgüj erdene	La mélodie harmonique du *höömij* mongol
Mongol höömijn jaruu egšig	Est un trésor unique et inégalable au monde !
Ajalguu egšgijg tan' sonsož bürtee	Chaque fois lorsque j'écoute vos mélodies,
Alduursan unaga šig ergecdeg	Elles me font réagir comme un poulain détaché.
Ariun dagšin dür čin' ulam todorč	Votre portrait sacré s'anime,
Am'd serüüneesee öngötej bajna	Et se voit plus vif que vous n'étiez.
Önhröh ëstoj tolgoj mör bolgond č	Même si la mort appartient à tous,
Mönhröh ëstoj cöönijh n' oh' manlaj	Vous êtes au-dessus de ceux qui doivent rester éternel !
Minij hajrtaj ah min' ta	Mon très cher frère,
Mičdijn dundaa gancaar gereltej	Vous êtes le seul rayonnant parmi les étoiles !
Aja egšgiin oh' manlaj	La meilleure mélodie !
Mongol türüü magnaj	Le vainqueur mongol !
Uls ündesten-us nutagtaa tany	La statue que vous avez érigée vous-même
Öörijn garaar bosgoson höšöö tan'	À la patrie et au pays
Üzegdeh biegüj ustah ësgüj	Ne doit pas disparaître.
Ünen gajhamšgijn tegrüün deed n'	Elle est la meilleure de toutes les merveilles !
Oroo busgaa ene tör uhaarč	Bien que cet État désordonné se réalise,
« Ord höšöö bosgono » gelee č	Et a l'intention de construire un palais et une statue,
Olny setgeld mönhörsön höömijn	Il me semble ne pas entendre la mélodie du *höömij*, perpétuée aux âmes du monde.
Ujanga egšgijn sonsoh n' ügüj l bolov uu	La meilleure mélodie !
	Le vainqueur mongol !
Aja egšgijn oh' manlaj	
Mongol türüü magnaj	
Aldraar tan' ah düügeeree ovoglož	Nous prenons votre nom glorieux comme nom de famille

Am'dralaa tegšlen zütgeh javna	Et avançons avec courage dans la vie !
Ahaaraa baharhan burhančlan šütež	Moi, votre petit frère, je suis plein de bonheur !
Az žargalaar düüren javna düü n'	Vous idolâtrant, fier de vous.
Balrah ësgüj gegeen zamaar tan'	Malgré leur jeunesse, mes enfants suivent votre voie sacrée qui ne doit pas disparaître.
Balčir gelgüj ürs min' orson	Même si le bout du chemin est encore très loin,
Hüreh orgil n' asar öndör č	Ils avancent sans découragement !
Bucah setgelgüj temüülž javna, ted	
Aja egšgijn oh' manlaj	La meilleure mélodie !
Mongol türüü magnaj	Le vainqueur mongol !
Zaja tavilan hüreh avaas	J'ai effectué cette tâche précieuse
Zambuulin horvood duursah	De former et préparer vos descendants,
Aja egšgijn tan' sang	Qui diffuseront et enrichiront votre répertoire mélodique,
Arivžuulan delhijd türgeeh	Qui se perpétue dans le monde !
Ač ürsijg tan' beltgen garah	Si mon destin le permet,
Ariun nandin ene l üürgijg	Je continuerai de le mener à l'avenir.
Avč javna bi	
Als hetdee taslahgüj düü n'	

Dovčingijn Myagmaržav (2005, p. 49-50)

Ces quelques vers reflètent une fierté locale particulièrement forte et la volonté de conserver et transmettre le chant diphonique au-delà de l'aspect technique et du répertoire. C'est toute une idéologie, celle d'un emblème de la nation mongole, en somme un véritable patrimoine national qui se communique ici. Pendant la période soviétique, en mettant en avant une ethnie, les halh, un lieu, Čandman', et un style « mongol », la politique culturelle a mit de côté intentionnellement sans doute une partie du *höömij* pratiqué chez les autres ethnies.

La question patrimoniale de type Unesco est un projet politique qui fait des choix, forcément orientés et influencés par une politique étrangère internationale. Comme l'explique Luc Charles-Dominique, « à l'échelon d'une collectivité, d'une région ou d'un État, les politiques patrimoniales s'inscrivent de plain-pied dans les stratégies identitaires » (2010, p. 8). Le *höömij* est une tradition partagée par des peuples répartis entre les frontières actuelles de la Russie (Touva, Altaï, Khakassie), de la Mongolie (provinces de Zavhan, Hovd, Uvs, Bajan-Ölgij et Ulaanbaatar) et la Chine (Xinjiang et Mongolie-Intérieure). Curieusement, son inscription sur les listes de l'Unesco fait l'objet d'une discorde identitaire entre les trois États et entre les musiciens qui y résident. L. Charles-Dominique remarque que les États, en tirant parti d'une proclamation à l'Unesco, instaurent une concurrence entre les pays « redéfinissant

au passage les modes d'élaboration des identités nationales » (*ibid.*, p. 12). De plus, la concurrence entre les cultures fait apparaître une distinction entre « celles qui sont nominées et celles qui ne le sont pas » (*ibid.*, en citant Jean-Loup Amselle 2008, p. 71). Je vais donc exposer le contexte et les termes de ce problème pour montrer à la fois comment les États instrumentalisent cette Convention de 2003 de l'Unesco et comment cela se répercute dans la pratique, la transmission et la revendication du chant diphonique en Mongolie.

2. L'inscription du chant diphonique mongol sur la liste représentative du PCI de l'Unesco

Du 8 au 10 mai 2009, des *höömijčid* de Mongolie, Touva et de Mongolie-Intérieure ainsi que des chercheurs autochtones et étrangers se réunissent à l'occasion du premier symposium international de chant diphonique d'Ulaanbaatar. Derrière cet événement scientifique et culturel, soutenu par le Ministère de l'éducation, de la culture et des sciences, la commission nationale de la Mongolie pour l'Unesco, le Centre du patrimoine culturel mongol et l'association « Mongol Höömej », ce projet se présente aussi, à l'initiative de la Mongolie, comme le présage d'une inscription transfrontalière du chant diphonique sur la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco (Texte de présentation du festival, 2009, p. 7). Pourtant, le 30 septembre suivant, suite à la décision de la quatrième session du Comité intergouvernemental réunit à Abou Dhabi, la communauté internationale apprend que le *höömij* est inscrit par la Chine sur la liste représentative du PCI. Le processus de réalisation des dossiers de mise en candidature d'éléments du patrimoine culturel prend en général une année à un pays pour prétendre à réaliser une demande d'inscription sur une liste de l'Unesco. Ici, la Chine n'a visiblement attendu et consulté personne parmi les autres partis. En apprenant cette nouvelle, c'est la Mongolie tout entière qui se soulève. Tour à tour les hommes politiques concernés par le dossier de nomination, les médias, les chanteurs de *höömij* et une grande partie de la population font connaître leur mécontentement et leur indignation, voyant à travers cet acte la remise en question d'une propriété intellectuelle et culturelle revendiquée par la Mongolie. Au même moment pourtant, ce pays inscrit le chant épique *tuul'*, la flûte *cuur* et la danse *bie bijelgee* sur la liste de sauvegarde d'urgence du Patrimoine Culturel Immatériel. Il n'y a aucune réaction médiatique, ni aucun retour politique comparable à l'annonce de cette nouvelle.

En janvier 2010, la Mongolie soumet le dossier de demande d'inscription du *höömij* sur la liste représentative du PCI. Sans même attendre la décision de l'Unesco qui inscrit le chant diphonique mongol au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité le mois de novembre suivant, le monde politique, les médias et la population sont déjà en pleine ébullition. Je me demande alors pourquoi les réactions venant de la population mongole sont aussi démesurées avec le chant diphonique et pourquoi les trois pays (Mongolie, Russie, Chine) qui partagent tous le *höömij* n'ont pas élaboré une inscription collective comme l'Unesco le préconise généralement dans ce cas[310] ? Le chant diphonique, qui reflète l'image de la Mongolie sur les scènes internationales depuis une trentaine d'années, est devenu l'un des joyaux musicaux du pays, avec la vièle cheval *morin huur* et le chant long *urtyn duu*. Ces deux traditions musicales ayant déjà été inscrites comme Chefs-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité, respectivement en 2003 et 2005. Le chant long avait d'ailleurs fait l'objet d'une inscription commune réussie entre la Chine (Région autonome de Mongolie-Intérieure) et la Mongolie qui partagent cette technique vocale.

Il y a encore soixante ans, personne ne parlait de chant diphonique en Mongolie. La pratique était réservée à quelques pasteurs dans les contreforts reculés de l'Altaï. Au début du XXIe siècle, c'est à l'échelle de toute la Mongolie que chaque théâtre et ensemble se dote de son chanteur de *höömij*. Dans le pays comme à l'étranger, rares sont les programmes de concert de musique mongole sans chant diphonique. Que ce soit à travers les périodes soviétique ou capitaliste, c'est la politique culturelle qui contribue à ces changements. L'industrie culturelle y participe largement avec les tournées internationales et la production de disques. Les chanteurs de *höömij* ont suivi tout ces mouvements et s'y sont adaptés. Ainsi, en devenant une forme spectaculaire et académique, le *höömij* devient aussi un patrimoine dans la conscience collective et un élément identitaire représentatif de la nation mongole sur le plan international. De fait, des étudiants des branches mongoles venus de Bouriatie et de Mongolie-Intérieure viennent parfois suivre un cursus à Ulaanbaatar pour apprendre le chant diphonique, avec B. Odsüren ou un autre maître domicilier à la capitale. Depuis le début des années 1990, ces mêmes maîtres vont eux aussi enseigner en Russie et en Chine dans les régions où se trouvent des Mongols. Cet aller-retour permanent contribue à la transmission étendue de la tradition qui devient alors au centre de la question de la propriété intellectuelle et culturelle quand la politique entre en jeu.

[310] L'inscription collective d'un élément réparti sur les territoires de plusieurs États est conseillée dans le texte des *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (Assemblée générale des États parties à la Convention, 2008, 2010 et 2012, chap. 1-5, articles 13 à 15).

Dans un article de *The Washington Post*, le journaliste Andrew Higgins revient sur la discorde Chine/Mongolie autour du chant diphonique en rapportant qu'Odsüren enseigne le *höömij* en Mongolie-Intérieure depuis une vingtaine d'années. Dans les premières années d'enseignement, les élèves étaient tous débutant selon Odsüren, car le *höömij* n'était pas encore connu dans cette région. Un jour Odsüren apprend qu'il figure sur une vidéo de promotion pour inscrire le chant diphonique par la Chine sur une liste de l'Unesco. Odsüren est choqué car c'est lui qui leur a enseigné et ce sont eux qui l'ont inscrit (2011, en ligne).

Malgré le fait que les Touvas ont depuis longtemps développé des choses et soient connus pour leur chant diphonique, l'Unesco approuve le dossier présenté par la Chine (*ibid*.). Cela pose la question de la qualité des experts qui sont convoqué pour valider ou non de la légitimité d'un dossier. Higgins souligne que l'inscription à l'Unesco permet à la Chine de renforcer son affirmation culturelle qui est essentielle pour unir les minorités réparties sur son vaste territoire. Selon le journaliste, valoriser la culture mongole en Mongolie-Intérieure est une manière de calmer des tensions plus fortes qui existent avec les minorités ethniques au Tibet et au Xinjiang. Higgins rapporte une interview de Li Qiang, le directeur de l'Académie de chant et de danse de Mongolie-Intérieure (là où Odsüren enseigne notamment). Selon ce directeur, « Le chant diphonique fait partie de la splendide culture chinoise car les Mongols sont l'un des groupes ethniques de la Chine ». Il affirme aussi que le chant diphonique a une longue tradition en Chine et existait bien avant qu'Odsüren ne vienne l'enseigner (*ibid*.).

L'anthropologue Baatarnarangijn Cecencolmon explique que si la notion de PCI est perçue par la Convention de 2003 de l'Unesco comme faisant acte de sauvegarde, il semblerait que les détenteurs et les États le comprennent plutôt comme étant une licence leur garantissant la propriété de la tradition en question (2012, p. 1). Selon Carole Pegg, l'inscription d'une tradition sur une liste du PCI peut être employée pour participer à la construction de la nation et de l'identité nationale (2013, p. 3). C'est ce que dénonce aussi Khaznadar en énonçant ce type de cas de figure comme étant l'un des dangers politiques autour de l'utilisation de la Convention (2009, p. 102). Après l'inscription du chant diphonique mongol par la Chine, les Mongols remettent en cause les compétences de l'Unesco, mais aussi la responsabilité des chanteurs ayant contribué à diffuser le *höömij* en Mongolie-Intérieure. Selon B. Cecencolmon, la dispute intra mongole est avant tout une compétition sur les droits de propriété du PCI, qui n'a pas de séparation claire au niveau ethnique ou étatique. Cela soulève la question de comment partager ou non un patrimoine culturel entre les groupes mongols divisés dans et en dehors de la Mongolie. Elle explique que

le patrimoine culturel devient une notion clé dans la construction identitaire et dans le processus de construction de la nation. C'est ainsi qu'apparaît la compétition dans le partage culturel (2012, p. 1, 3). Après avoir effectué des entretiens avec les deux parties concernées dans le conflit, Cencencolmon rapporte que la Mongolie-Intérieure aurait proposé à la Mongolie une candidature collective pour le *höömij* depuis 2006. Le 30 décembre 2008 la Mongolie-Intérieure invite des représentants de Mongolie pour tenir une conférence sur le chant diphonique et réitère sa proposition. La réponse est de dire que la Mongolie-Intérieure n'a pas de *höömij* dans la mesure où ce sont les Mongols qui sont venus l'enseigner ici. Pour eux, cette invitation était celle d'une conférence destinée à des recherches et non à une discussion pour concourir à l'Unesco, dont la Mongolie-Intérieure n'a pas les compétences et la légitimité requises (*ibid*., p. 4). Je ne rentrerai pas dans les considérations historiques pour expliquer la légitimité de revendiquer la maternité du chant diphonique pour chacune des parties. Que ce soit la Mongolie, la Chine ou la Russie, chacun à des raisons scientifiquement valables pour justifier d'une pratique locale parmi les peuples turco-mongols. La Chine a inscrit le chant diphonique sous son nom et le problème semble bien s'en tenir à cela. En regardant le dossier chinois, un certain nombre de questions et d'incohérences scientifiques apparaissent.

Parmi les facteurs d'éligibilité pour entrer sur l'une des listes, l'ancienneté de la tradition est importante pour justifier de l'antériorité sur un territoire. En 2011 Choi Yu-Guan[311] explique à B. Cecencolmon que l'on peut rattacher le chant diphonique avec un passé lointain à travers une pratique musicale de la région de Šilingol (*ibid*., p. 5). Il fait sans doute référence à la forme chantée collective du *cooryn duu* dans laquelle on retrouve un bourdon continu proche du *höömij* (cf. le chapitre 4).

Comme le précise Feilong, en 2006 la Chine a mis en place un système de consultation d'experts composé de soixante-huit spécialistes des différents types de patrimoines culturels. « Différentes provinces, régions autonomes et villes ont nommé leur propre comité d'experts. L'ensemble de ces comités consultatifs garantit que la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel sera menée de façon scientifique » (2009, p. 56). Objectivement parlant, ce n'est donc peut-être pas le cas pour l'inscription du chant diphonique par la Chine, puisque des recherches de référence faites sur le *höömij* et ses origines en Chine ne sont pas clairement exprimées dans le dossier. En dehors de quelques omissions sur la liste des lieux de pratique existant, le dossier chinois mentionne

[311] Directeur de l'Institut de recherches des arts de Mongolie-Intérieure et interlocuteur dans le dossier chinois pour l'Unesco.

diplomatiquement une tradition transfrontalière partagée entre la Russie, la Mongolie et la Chine (2009, p. 2). Les régions de Bajan-Ölgij, Uvs et la ville d'Ulaanbaatar en Mongolie tout comme les régions d'Altaï et de Khakassie en Russie ne sont pas mentionnées. Ce sont des exemples parmi tant d'autres, demandant une relecture et des vérifications scientifiques du dossier qui présente un certain nombre de points obscurs, sur l'histoire et les contextes de jeu notamment. Se pose une fois de plus le problème d'une expertise faite le plus souvent pas des diplomates et non des chercheurs ou des acteurs de terrain (Khaznadar 2009, p. 102).

Dans la description des contextes de jeu du chant diphonique les affirmations sont étonnantes (2009, p. 2) : « Cet art a vu le jour dès le XIIIe siècle », personne ne l'a attesté scientifiquement à ma connaissance ; « le khoomei [sic.] n'est exécuté qu'en des occasions particulières, tels les courses de chevaux, les tournois de tir à l'arc et de lutte, ou les grands banquets et cérémonies sacrificielles », cette énumération semble être une recréation et n'a pas été encore été mentionnée dans la recherche ethnomusicologique.

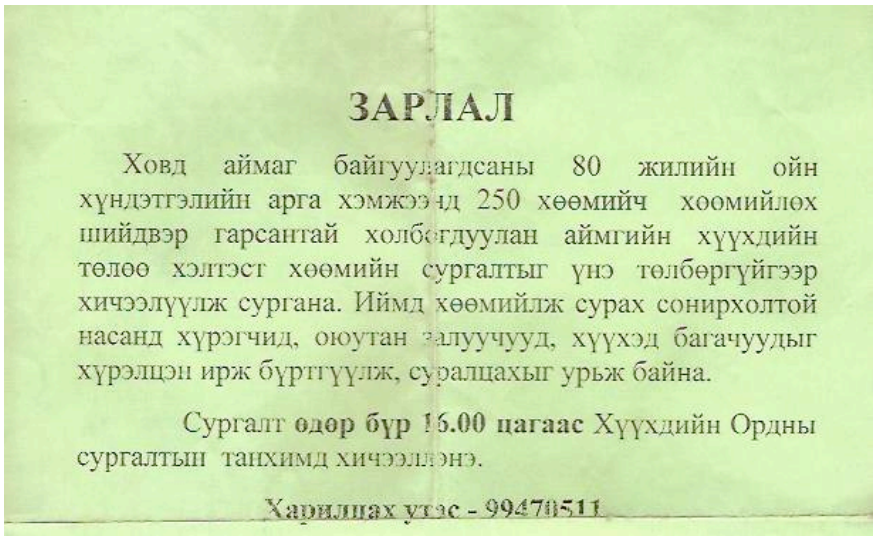
Les recherches sur le chant diphonique des Mongols du Xinjiang semblent avoir été oubliées. Seule est émise l'hypothèse selon laquelle le chant diphonique aurait pu prendre ses origines dans le *cooryn duu* de Mongolie-Intérieure. Pourtant j'évoquais les recherches de F. Mergežih dans les années 1980 dans préfecture d'Altaï au Xinjiang (1997, 2005) pour qui les pratiques musicales de cette région, dont le chant diphonique, seraient des traces parmi les plus anciennes dans l'histoire de la musique mongole (2005, p. 56). Pourquoi donc cet aspect des recherches des musicologues mongols résidant en Chine a-t-il été mis de côté ? Je n'ai actuellement pas encore de réponse à cette question. Pourtant il aurait été tout aussi légitime, scientifiquement plus juste et tout à l'honneur du dossier chinois de présenter l'ensemble des pratiques de chant diphonique mongol connues en Chine, en Mongolie-Intérieure comme au Xinjiang.

Suite au tumulte causé par l'inscription du *höömij* par la Chine en 2009, les initiatives de protection du PCI se multiplient et un regain nationaliste se manifeste davantage en Mongolie (Nomindar' 2012, p. 75). La Mongolie tente de présenter dix éléments de son PCI pour candidater à l'Unesco en 2011, mais ce n'est qu'un seul dossier, celui du jeu en respiration circulaire de la flûte *limbe* qui est accepté. Pour Š. Nomindar', bien que l'État ait inscrit un certain nombre d'éléments sur les listes, les mesures de sauvegarde annoncées dans les dossiers sont souvent négligées. Elle explique cela par un manque de compréhension du rôle de la Convention de la part de tous les acteurs concernés (politiciens et détenteurs). Cette incompréhension trouve son paroxysme dans les actes mêmes proposés par l'État pour

valoriser son patrimoine immatériel. Prenons l'exemple du dernier Grand festival des arts populaires (*Ardyn urlagijn ih naadam*) qui s'est tenu à Ulaanbaatar du 29 juin au 2 juillet 2011. Les organisateurs veulent y montrer les arts populaires sur scène comme un standard et d'un point de vue étranger. Certains d'entre eux comparent même à la baisse les valeurs des arts « traditionnels » à ceux des arts du spectacle professionnel (Nomindar' 2012, p. 76 et Curtet, spectateur au moment des faits). La Mongolie conserve sa position dans le postsoviétisme, s'inscrivant dans l'habitude de la période soviétique des festivals du même nom, intégralement politisé et donnant l'impression aux populations d'appartenir à la nation. Le fond politique a changé, mais la forme reste sensiblement la même. Pour Nomindar', dès lors que la comparaison est faite du point de vue d'un « art de scène », il est évident que les efforts de promotion et de visibilité du PCI sont détruits. Khaznadar explique qu'on observe encore la confusion terminologique entre art traditionnel et art folklorique (à la soviétique) parmi certaines institutions qui en font la promotion et la sauvegarde (2001, p. 20). En ratifiant la Convention de 2003, la Mongolie a sans doute compris les enjeux actuels de ce projet, mais n'a visiblement pas encore réussi à se détacher des traces du passé dans sa manière de mener sa politique culturelle. Cela semble aller à l'encontre des ambitions de cette Convention, qui souhaiterait laisser place au caractère mouvant et diversifié de la tradition.

Depuis 2009, le patrimoine est étroitement lié à l'identité nationale, la sécurité nationale et le développement économique. Cette question de préservation est d'actualité pour l'exercice de la sécurité nationale de la Mongolie. Maintenir la culture mongole traditionnelle, dont le pastoralisme, s'interconnecte avec l'idéologie du nationalisme mongol. En effet, la Mongolie arrive à seuil critique au moment où l'estimation de ses ressources minières est à 1,3 trillion de dollars, une somme en vue pour les investisseurs étrangers (Campi 2012, p. 1). Ainsi survient une réévaluation de l'importance du patrimoine nomade mongol pour établir un lien entre l'économie traditionnelle et moderne. Le texte sur le concept de la sécurité nationale de 1994 est remanié en juin 2010 (*ibid*., p. 3). Pourtant juste avant cela, la Mongolie et la Chine signent un accord mutuel pour inscrire leurs éléments du PCI en commun (Cecencolmon 2012, p. 5). Selon ce texte, à l'avenir les deux parties devront discuter ensemble et parvenir à une entente respectueuse pour inscrire un élément du patrimoine culturel en commun à l'Unesco (Montsame News Agency, avril 2010). La stabilité des relations diplomatiques entre les deux pays étant un enjeu de taille pour le maintien des projets miniers dans le Gobi, nous comprenons là que le patrimoine, malheureusement moins important que l'économie, ne doit pas être source de discorde. Et celle-ci n'est pas terminée. B. Cecencolmon observe que malgré tout cela, la compétition continue. Elle mentionne une

campagne impliquant le rassemblement de 6002 lutteurs mongols pour remporter une inscription au Guinness des records en septembre 2011, ou encore la réunion de 555 chameliers dans les steppes de Mongolie-Intérieure le mois de novembre suivant (2012, p. 5). J'ajoute à cette liste non exhaustive deux rassemblements de chanteurs de *höömij* en Mongolie. En septembre 2010, à l'occasion des 80 ans de l'*ajmag* de Hovd, le gouvernement provincial organise en grande pompe un concert d'ouverture des festivités réunissant 250 chanteurs de *höömij*. Le nombre, difficile à atteindre parmi les forces locales, doit être comblé avec les chanteurs venus de la capitale et d'autres provinces, ainsi qu'avec des appels à formation gratuite pour que des jeunes novices complètent les rangs le jour du concert[312].



ЗАРЛАЛ

Ховд аймаг байгуулагдсаны 80 жилийн ойн хүндэтгэлийн арга хэмжээнд 250 хөөмийч хоомийлох шийдвэр гарсантай холбогдуулан аймгийн хүүхдийн төлөө хэлтэст хөөмийн сургалтыг үнэ төлбөргүйгээр хичээлүүлж сургана. Иймд хөөмийлж сурах сонирхолтой насанд хүрэгчид, оюутан залуучууд, хүүхэд багачуудыг хүрэлцэн ирж бүртгүүлж, суралцахыг урьж байна.

Сургалт **одор бүр 16.00 цагаас** Хүүхдийн Ордны сургалтын танхимд хичээллэнэ.

Харилцах утас - 99470511

Illustration 65. L'appel à chanteurs de *höömij* pour la cérémonie des 80 ans de la province de Hovd. Traduit du mongol : Annonce. Au regard de la décision de préparer 250 *höömijčid* pour l'événement hommage du 80e anniversaire de l'établissement de la province de Hovd, le Département provincial pour l'enfance fourni gratuitement un atelier de *höömij*. Les adultes, étudiants et jeunes qui voudraient apprendre le *höömij* sont invités à cet atelier. L'atelier a lieu dans la salle de cours du Palais des enfants, tous les jours à 16 h. Téléphone : 99470511.

N'ayant pas réussi à réunir le monde nécessaire dans les temps, certains ont dû faire office de figuration et c'est d'un play-back de quelques minutes seulement dont a dû se satisfaire l'assemblée. Dans le même ordre d'idée, en juillet 2012, Čandman' organise un festival de chant diphonique et annonce réunir un chœur de 1000 *höömijčid* pour l'occasion. Quelques mois avant l'événement, Cerendavaa, en charge d'exécuter ce fastidieux projet, m'explique

[312] Je n'ai pas pû assister à l'événement en question, mais j'ai vu quelques semaines avant les petites annonces fluorescentes scotchées sur les vitres des magasins, des salons de coiffure et cyber-cafés de Hovd. Les données présentées ici viennent du témoignage de Sengedorž ayant participé à l'organisation de ce concert.

qu'il ne sait pas encore comment il va trouver ce nombre en Mongolie et avance l'idée de former rapidement plusieurs jeunes pour atteindre le chiffre annoncé et satisfaire la demande. L'occasion d'en appeler aux voisins mongols à Touva et en Mongolie-Intérieure aurait été trop belle. Ces actions se caractérisent par une volonté de marquer l'espace et revendiquer le patrimoine en nombre. Elles émanent une fois de plus de la politique qui depuis le début de cette histoire officielle du chant diphonique ne fait que modeler les formes que peut prendre le *höömij* pour donner dans le spectaculaire, rimant ici avec patrimoine.

Suite au tumulte causé par l'inscription de la Chine puis celle de la Mongolie, un journal touva daté du 5 avril 2010 titre l'une de ses colonnes par « *Mongolia and China agreed to coordinate when submitting reports to UNESCO about objects of cultural heritage*. » L'article rapporte que les deux pays ont prévu un accord en cas d'inscription transfrontalière pour conserver le respect mutuel de leurs cultures à l'avenir. Le journal mentionne la possibilité de considérer aussi Touva dans ce cas, car il y existe un centre du chant diphonique et de nombreuses recherches prouvant que le *höömij* est pratiqué ailleurs qu'en Chine et en Mongolie. Jusqu'ici, je n'ai fait qu'évoquer la question de la discorde entre la Chine et la Mongolie, mais qu'en est-il de la position des Touvas dans cette histoire ?

2.1 Le chant diphonique à l'Unesco d'un point de vue touva

Deux articles du journal *Tuva-Online* nous informent sur les démarches et la réaction touva face à l'inscription du chant diphonique sous la nomination de la Chine puis de la Mongolie à l'Unesco. La journaliste Ojumaa Dongak revient sur une démarche politique de la Russie. En 2008, elle rapporte que le ministre de la culture touva, Vyacheslav Dongak s'est rendu au siège de l'Unesco à Paris en 2008 pour y évoquer la possibilité d'inscrire le chant diphonique touva sur une liste (2010, en ligne). Cela a été refusé car la Russie n'a pas ratifié la Convention de 2003 (*ibid.* ; Pegg 2012, p. 4). Malgré cela, il a été rapporté aux Touvas en charge de ce projet qu'il était possible de contester la décision de l'Unesco sur ces inscriptions avec des recherches et une documentation à l'appui. Selon la journaliste, dans son article l'argument principal n'est pas de prouver l'ancienneté de la pratique de la technique vocale, mais de dire que ce sont les Touvas qui ont diffusé et fait connaître le chant diphonique dans le monde. À la lecture es mots d'Ojumaa Dongak, les Touvas semblent déterminés à prendre l'enjeu de la liste de l'Unesco comme les autres, dans un esprit de compétition : « We still have a chance to stand in the first place in the nomination of the

inclusion of throat-singing in the Unesco list » (2010, en ligne). Un autre article rapporte une visite de Dimitri Medvedev à Touva, au cours de laquelle le chanteur de *höömij* Kongar-ool Ondar se plaint du fait que la Chine et la Mongolie proclament l'origine du chant diphonique alors que cela doit revenir aux touvas. Le journal rapporte que Medvedev promet au chanteur que s'il le faut, celui-ci se battra pour changer cela, quitte à inviter le président B. Obama pour venir vérifier sur place (traduction de l'article par Heda Jindrak, 2011, en ligne).

Lors d'un échange avec Valentina Süzükei, l'ethnomusicologue touva donne son point de vue sur la situation. Pour elle, l'inscription faite par la Chine puis la Mongolie est perçu d'un très mauvais œil à Touva. La réaction de la population s'est exprimée dans un sentiment de frustration face à l'avis des experts de l'Unesco qui ont examiné ces inscriptions. Pour elle ces personnes ne sont pas compétentes dans la mesure où le monde entier sait que le chant diphonique touva est une forme traditionnelle autochtone, meilleure que celle des autres. De son point de vue, la paternité du chant diphonique revient aux Touvas car les *höömijčid* mongols occidentaux sont historiquement et ethniquement proche de Touva. En demandant à Valentina Süzükei pourquoi Touva, la Mongolie et la Chine n'ont pas pu travailler ensemble à inscrire le chant diphonique comme une tradition transfrontalière, sa réponse était de dire qu'ils auraient pu travailler collectivement. Mais cela se résumait à une situation politique dans laquelle Touva n'est pas indépendant et doit résoudre ses questions à travers le ministère russe des affaires étrangères (qui n'a pas ratifié les documents de l'Unesco), alors que la Mongolie et la Chine sont des États indépendants (7 avril 2013, communication personnelle).

Un journal daté du 6 juin 2012 montre que la discorde du triptyque Chine, Mongolie et Touva a réveillé aussi d'autres détenteurs du chant diphonique. Désormais, la République d'Altaï (Fédération de Russie) souhaite aussi rejoindre la liste de l'Unesco en inscrivant les montagnes de l'Altaï au patrimoine naturel, tout en intégrant le chant diphonique comme l'un des éléments constituant de ce patrimoine. Heureusement, selon le journal, ce projet apparaît comme celui d'une inscription transfrontalière collective : « We are now preparing a proposal to include throat-singing in the list of monuments of human civilization, as a unique phenomenon of human culture, and that is being done jointly with certain other countries - Mongolia and China, as well as Republic Tuva » (RIA Novosti 2012, en ligne).

Carole Pegg rappelle qu'il n'y a pas encore de possibilité pour Touva, Altaï et la Khakassie d'inscrire le chant diphonique à l'Unesco, car la Russie n'a pas ratifié la Convention 2003 (2013, p. 4). L'ethnomusicologue trouve cette situation déplorable. La géographie musicale ou le paysage musical, selon ces termes, pose toujours le problème

complexe et contesté de la reconnaissance de ceux qui sont impliqués dans l'identité individuelle, locale, nationale et celle du groupe. Selon elle, l'Unesco a créé un système qui reconnaît les minorités qui ne sont reconnues que par les États. La propriété de l'identité culturelle fait partie de la construction de la nation et elle est devenue une ressource à défendre. Le cas du *höömij* en est une illustration (*ibid.*).

En novembre 2010, lors de ma collaboration avec la Commission nationale de la Mongolie pour l'Unesco, au cours de la réalisation du dossier de présentation du chant diphonique mongol, un certains nombres de points ont fait l'objet de discussions voire de négociations soulevant un certain nombre de remarques.

Suite à l'inscription chinoise du chant diphonique, la tension politique et médiatique était encore vive à Ulaanbaatar et dans les bureaux de l'Unesco mongol. Le temps pour réaliser le dossier de candidature du *höömij* était relativement court (15 jours) et les informations scientifiques à apporter et à rédiger étaient nombreuses, tant le dossier devait représenter de la façon la plus objective qu'il soit la tradition du chant diphonique en Mongolie. Pendant l'année qui a précédée ce moment, le Ministère de la culture, la Commission nationale mongole pour l'Unesco et le Centre du patrimoine culturel de Mongolie avaient mis en place un certains nombres de recherches, collectes et campagnes d'information dans tout le pays pour documenter à bien ce dossier de candidature et obtenir le consentement des détenteurs et acteurs de la tradition *höömij*. Mon rôle dans ce processus était au départ de relire le dossier déjà constitué et d'apporter éventuellement quelques remarques et modifications avant d'en traduire une version en français. Après une première relecture, au regard de mes terrains successifs en Mongolie depuis 2004 et de mes données personnelles accumulées, je n'étais pas d'accord avec 75 % de ce qui était écrit. Le dossier, à l'origine, ne présentait pas une vue d'ensemble de la pratique. Il mettait en exergue celle de quelques provinces en particulier, de certains individus et groupes ethniques choisis intentionnellement. La carte du chant diphonique en Mongolie n'incluait pas les provinces de Bajan-Ölgij et d'Uvs et l'origine de la technique vocale venait de la lignée chamanique (sans doute inventée) d'un chanteur en particulier, celui là même qui avait été en charge de rédiger le dossier. Les documents sonores n'étaient pas représentatifs de l'ensemble des techniques de chant diphonique, du répertoire ni de la communauté qui le pratique. Le seul disque présenté était celui du chanteur en question. De même, les lieux de transmission du chant diphonique étaient mal référencés. Par exemple, le dossier de mentionnait rien sur le projet de

construction du Palais du chant diphonique de Čandman', alors que ce village est pourtant le lieu emblématique de la tradition aux yeux de la nation.

Face à cela, il a été relativement facile de convaincre Urtnasan Norov, le secrétaire général, et son équipe de la commission nationale mongole pour l'Unesco. En rectifiant les informations ligne par ligne, point par point tout en les justifiant de mes documents de recherche à l'appui, deux journées entières ont été consacrées à de longues discussions pour décider de mettre ou ne pas mettre certaines mentions. La question de mentionner la Mongolie-Intérieure et Touva dans la liste des régions représentatives de la tradition est survenue. Pour ne pas frôler l'incident diplomatique et répondre sans doute à une demande politique venant de plus haut, le secrétaire général ne souhaitait pas les mentionner bien que la pratique (qu'elle quelle soit) était attestée dans ces zones. De même, il n'était pas envisageable de mentionner l'existence du chant diphonique touva dans la province de Bajan-Ölgij, alors que le village de Cengel tente de maintenir la transmission de la musique touva malgré la forte présence de la culture kazakhe. Malgré les hésitations au cœur de la tension politique, je suis parvenu à les convaincre de faire comme si de rien n'était pour présenter un dossier des plus objectifs possible. Ainsi, la présence du *höömij* touva en Mongolie et les initiatives pour développer la transmission en milieu rural dans les provinces de l'ouest du pays ont prit place dans le dossier. Cette question de la représentation des groupes ethniques est fondamentale et semble encore s'inscrire dans une certaine politique héritée de la période soviétique, qui consistait à mettre en avant la culture des halh. Cette cartographie orientée de la pratique du *höömij* n'est pas sans conséquence sur sa transmission, en ville comme en milieu rural, où les groupes ethniques se côtoient.

3. L'effet de la politique patrimoniale sur la transmission du *höömij*

Entre le moment où le projet d'inscription du chant diphonique mongol à l'Unesco a été lancé officiellement en 2009 et la nomination de cette technique vocale sur la liste représentation du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2011, des changements relatifs aux orientations politiques sont apparut. Bien que d'autres soient encore à envisager dans les années à venir, ces quelques exemples sont significatifs d'une entrée de cette politique culturelle en marche dans les rouages du chant diphonique.

Dans la province de Hovd, l'enseignement du chant diphonique est principalement reconnu à travers les maîtres halh. Depuis 2009, ces enseignants sont invités par les centres

culturels de la province pour venir donner des stages de *höömij* à la population locale. Désormais, Cerendavaa intervient ponctuellement à l'année entre les districts de Dörgön, à Čandman', Darvi, Zereg et Manhan à une variété de groupes ethniques, tels que les Halh de l'ouest, les Zahčin et les Dörvöd. N. Sengedorž enseignait déjà aux Zahčin et aux Urianhaj depuis les années 1990 et il semblerait que ces groupes ethniques n'aient plus d'autres solutions que de se retourner vers les halh pour apprendre le *höömij*. Lors de ma visite dans le district urianhaj de Duut en septembre 2010, j'observe que le chant diphonique, qui n'était pas une tradition locale (les spécialités étant l'épopée et la flûte *cuur*), est enseigné régulièrement par Sengedorž à l'école du village. Pendant la période soviétique ce dernier a résidé plusieurs années à Duut et il porte un respect et une affection toute particulière pour la culture, la musique urianhaj et la région en général. De sa propre initiative, Sengedorž a proposé de venir enseigner le chant diphonique à ceux qui souhaiteraient l'apprendre. L'un des professeurs de l'école, Damdindorž, enseigne l'épopée et les chants de louanges à une poignée d'élèves sur leur temps libre, dans les locaux de l'école depuis plusieurs années. C'est dans le cadre de son cours de musique que Sengedorž intervient. Si l'on connaît les liens entre le *höömij*, la voix gutturale employée dans le chant épique et le bourdon vocal diphonique de la flûte *cuur,* quelle est la motivation des enfants urianhaj à apprendre le chant diphonique ? En interrogeant les nouveaux élèves de Sengedorž, les réponses[313] sont fortement orientées à travers un esprit de patrimoine mongol ambiant :

- Nanzaddoržijn Anhbajar (1994-) : « Le *höömij* est l'un de nos arts nationaux » (*Höömij bol manaj ündesnij urlag*).
- Bataagijn Bažinnjam (1998-) : « Le *höömij* est un art national reconnu par l'Unesco au nom de la Mongolie » (*Höömij bol ündesnij urlag, Mongolynh gež UNESCO-d bürtgegdsen bajdag*).
- Enhsajhany Amarbold (1997-) : « Le *höömij* vient de notre Mongolie, c'est une musique nationale mongole » (*Höömij bol manaj Mongoloos garsan, Mongol ulsyn högžim*).

De même, la discorde autour de la propriété du chant diphonique entre la Chine et la Mongolie s'est apaisée. Odsüren continue d'enseigner à Hohhot et les jeunes chanteurs mongols sont de plus en plus appelés pour aller enseigner en Chine, à Beijing, en Mongolie-Intérieure comme au Xinjiang. Cogtgerel par exemple, enseigne en Chine 3 à 4 fois par ans depuis 2012. Si certaines minorités se tournent vers les halh pour apprendre, le fait d'avoir

[313] Témoignages enregistrés à Duut le 14/09/10.

mentionné la pratique des Touvas de Cengel dans le dossier mongol leur a ouvert des portes dans leur reconnaissance en Mongolie. J'étais agréablement surpris de voir le maître Bapizan et l'un des jeunes du village, Batsüh, représenter le chant diphonique touva lors du Grand festival des arts populaires à Ulaanbaatar en 2011. Il restera à vérifier à l'avenir si ce premier pas permettra aux Touvas de Cengel d'obtenir des aides nationales pour promouvoir leur culture et l'enseigner localement à l'école du village.

Dans le dessin de documenter et faire connaître le patrimoine du chant diphonique, trois disques sortis récemment illustrent parfaitement l'impact de l'inscription du chant diphonique à l'Unesco. Le premier, produit par le Théâtre dramatique, est apparu l'été 2011, vendu après les concerts destinés aux touristes. Je n'ai pas eu la possibilité de me le procurer ni de le référencer dans ma discographie, mais dans mon souvenir, le titre précisait que le contenu musical était issu des musiques du patrimoine culturel immatériel de Mongolie. En 2012 est parue la réédition d'enregistrement d'archives de la radio national avec trois références du chant diphonique défuntes, Čimeddorž, Sunduj et Ganbold. Ce disque, intitulé *Altan üeijn anhdagčid* (Les premiers pionniers), a été produit part l'association « Mongol Höömej ». En 2012 toujours, après avoir obtenu un financement pour numériser et protéger une partie des archives sonores de l'Académie des sciences, la Fondation pour la protection du patrimoine naturel et culturel de Mongolie (ONG accréditée par l'Unesco) et l'ICHCAP[314] a édité des enregistrements d'archive de l'Institut de langue et de littérature. Ce coffret de dix disques, *Mongol ulsyn Š.U.A.-ijn hel zohiolyn hüreelengijn duun uhaany san hömrög* (Collection des enregistrements de l'Institut de langue et de littérature de l'Académie des sciences de Mongolie), recouvre presque l'ensemble des répertoires et des pratiques vocales et instrumentales du pays. Malheureusement, le chant diphonique n'y figure pas, car les enregistrements conservés à l'Institut sont peu nombreux et en très mauvais état.

L'inscription du *höömij* mongol à l'Unesco a aussi amenée un certain esprit d'ouverture et d'expérimentation dans la pratique, chez des maîtres qui y étaient réticents. Grâce à la téléphonie mobile, depuis 2010, il m'est possible de téléphoner à Cerendavaa depuis mon appartement à Rennes, alors qu'il est à la pâture avec ces moutons dans les steppes montagneuses de Čandman'. Un jour, je l'appelle pour lui proposer de venir en France diphoner dans un nouveau projet de création autour du chant diphonique, initié par un jeune musicien français, Pierrick Lefranc. Sans même parler de l'orientation stylistique musicale, Cerendavaa me coupe la parole et m'annonce très solennellement : « maintenant

[314] ICHCAP : International Information and Networking Center for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region, centre placé sous les auspices de l'Unesco.

que nous avons inscrit le *höömij* à l'Unesco, ton maître va rentrer dans une phase de développement du chant diphonique ! ». Après son enseignement, ce sera donc une phase de plus. Depuis que cette création, Urbi&Orbi, a eu lieu, Cerendavaa peut désormais diphoner accompagné d'un ensemble encore inhabituel en Mongolie : basson, bandonéon, guitare, contrebasse et percussions[315].

3.1 Patrimoine vs transmission ?

Faisant ici office de garant ou de label, à peine l'inscription réalisée, la patrimonialisation de type Unesco a des effets directs sur la pratique du chant diphonique. Mais les programmes nationaux destinés à sauvegarder et développer les musiques traditionnelles en Mongolie ont une durée limitée dans le temps. Comment un plan politique triennal ou quinquennal et des changements de gouvernement peuvent-ils s'adapter face à la transmission d'une tradition mouvante et changeante au cours du temps ? Cette question reste posée et l'Unesco et les acteurs de la Convention de 2003 continuent d'y réfléchir. Au cours de la table ronde « Transmettre, oui, mais comment ? » organisée pour la *8e Journée du Patrimoine Culturel Immatériel*, Christian Hottin s'interrogeait sur la manière dont les dossiers d'inscription des traditions abordaient la question de la transmission. À cause d'un manque de temps, il était peu satisfait de l'examen des dossiers. Mais affirmait qu'il ne s'agissait pas de se satisfaire d'être sur une liste de l'Unesco, mais de trouver des solutions concrètes sur place. Cécile Duvelle précisait à ce sujet que les inscriptions à l'Unesco développent des recherches par la suite. Mais les États en sont l'unique responsable et le problème du lien entre les chercheurs et les Ministères se pose aussi (communications du 30/03/11). D'autres questions s'ajoutent à cela. Pape Massène Sène, ancien secrétaire général au Ministère de la Culture du Sénégal, montre que la considération de la transmission doit dépasser le cadre institutionnel et être profondément pensée dans un esprit d'ouverture :

> « On transmet ce que l'on est, une manière de vivre, de voir le monde. Il ne s'agit pas apprendre un métier, mais d'apprendre à vivre. En considérant le système de transmission

[315] Urbi&Orbi a été créé le 5 février 2013 à l'Espal, scène conventionnée du Mans, en ouverture du festival Les Nuits de la voix. Il me vient une anecdote intéressante au sujet du timbre. Au cours d'une répétition, alors que les musiciens français parlent de la manière dont ils doivent tenir et entretenir un bourdon sur la note La, Cerendavaa les interrompt car, même si j'ai beau lui traduire la plupart des discussions, il ne voit pas où cela nous mène. Il nous explique alors que « cette couleur que nous appellons le La » ne correspond à rien pour lui dans son *höömij*. En effet, comme les pasteurs de l'ouest de la Mongolie, Cerendavaa se réfère plus à des sensations et des timbres que des hauteurs de notes présices lorsqu'il diphone une mélodie. Pour lui, l'approche compositonnelle de l'œuvre centrée avant tout sur les timbres des instruments et du chant diphonique était acquise d'avance.

> endogène : est-ce que la jeune génération est disposée à recevoir ? Avec l'Afrique, une première dévaluation apparaît : la culture pendant les colonies. Puis il y a eu l'indépendance. Aujourd'hui, on garde le modèle occidental et on a donc toujours une césure entre tradition et modernité, qui est au cœur du problème de la transmission. Il faut donc éviter d'enfermer le savoir-faire, en rappelant qu'il faut accepter l'innovation, car la culture est vivante et la tradition change. On ne retourne pas à la tradition, on y recourt pour savoir ce que l'on en fait aujourd'hui. Notre passé, c'est des présents successifs, on ne vit qu'au présent. On transforme les choses car on continue de les faire vivre. » (communication du 30/03/11)

À cet égard, la réflexion complémentaire de Jean-Louis Tornatore, socio-anthropologue, s'avère particulièrement pertinente. Pour lui, le patrimoine « est un opérateur singulier de signification sur la relation au passé, son caractère ou non d'héritage, avec ou sans testament, sa présence indicielle dans le présent, sur la continuité et la rupture, la permanence et le changement, et donc sur la transmission » (2010, en ligne). « Faire passer », à quoi se résume la fonction de la transmission, exprime entièrement la notion de patrimoine. Les objets que l'on transmet sont censés transmettre quelque chose. Ils sont objets de la transmission et vecteurs de transmission (en citant Treps 2000, p. 363). J.-L. Tornatore interroge la réalisation de ses objets : comment sont-ils présents et comment se présentent-ils à un tiers, qu'il soit spectateur ou regardeur à la fois témoin et acteur de la présence ? Pour lui, Chevallier et Chiva qu'il cite, la transmission est une réalité insaisissable. Si la solution de la politique de sauvegarde des éléments immatériels réside dans la connaissance et l'analyse de leurs modes de transmission, « comment, face à des manières de faire si diverses et si complexes, isoler les modèles et comprendre les mécanismes de leur transfert et de leur acquisition, alors que ni les uns ni les autres ne sont explicitables ou explicités par les intéressés eux-mêmes ? » (Chevallier et Chiva 1991, p. 9). Face à l'incompréhension des deux parties, Jean-Louis Tornatore dénonce le manque de relation dans la collaboration scientifique et administrative dans le processus de patrimonialisation. Pour lui, « la transmission ne peut se faire qu'à la condition d'un travail de signification, de construction, en un mot d'actualisation par les générations présentes ». Le problème que pose le patrimoine est exclusivement et fondamentalement politique et l'a toujours été (2010, en ligne). Pour répondre en partie à la question du projet politique face au caractère mouvant de la tradition, J.-L. Tornatore propose que le patrimoine puisse être un outil à la disposition de tous. Pour reprendre ses mots : « L'esprit de patrimoine, c'est ce qui ne peut se transmettre et doit être découvert et saisi par chaque génération, d'un bout à l'autre de la planète. Quitte à laisser le patrimoine et à garder l'esprit (*ibid.*). Avec le chant diphonique et les autres pratiques vocales et instrumentales mongoles, c'est sans doute ce qui s'est toujours passé, avant que le monde politique ne les instrumentalise et joue à recomposer leur représentation.

Conclusion

Au cours des huit chapitres, cette étude, à la fois générale et détaillée a dévoilé l'état actuel du *höömij* mongol. Présenté dans toute sa contemporanéité, cet exemple se manifeste dans un aller-retour permanent entre synchronie et diachronie. Dans cette recherche ethnomusicologique, l'observation des multiples aspects de sa transmission a permis d'aborder la dimension historique. À travers l'examen de l'évolution du chant diphonique en Mongolie, des années 1950 au début des années 2010, l'ethnographie et l'analyse ont complété des informations et révélées de nouvelles données pour la recherche.

La première partie a donné à voir le *höömij* dans un contexte principalement rural et nomade. L'enquête, présentée comme une intrigue à la recherche d'explications sur l'origine de cette technique vocale, a interrogé tout ce qui entourait le chant diphonique, afin de montrer la manière et le contexte dans lequel il prenait forme. Je suis parti de l'idée qu'il représentait un art du timbre vocal. De là, j'ai tenté de montrer, dans le premier chapitre, comment la verticalité, à travers la notion de timbre, était au centre de la transmission du chant diphonique. Celle-ci se retrouve à la fois dans sa réalisation corporelle, sa constitution sonore et son enracinement dans la nature. L'évocation et la perception du monde naturel, à travers les légendes, le paysage et l'espace culturel mongol se reflètent dans le *höömij*. C'est une manifestation vocale singulière de la verticalité qui restitue les timbres naturels, en remplissant l'espace de ses échos harmoniques.

Le deuxième chapitre a exposé une série de légendes permettant de concevoir quelle était la représentation mongole de la genèse du chant diphonique. Parmi les liens supposés avec la nature, une hypothèse a été avancée quant à la présence de traces diphoniques dans l'*agiralt*, une technique vocale employée à la chasse. Cette supposition a permis d'envisager autrement le rapport au naturel, avec l'imitation du cri animal ou encore le chant de séduction au cervidé. Pour aller au-delà des témoignages entendus et comprendre davantage ce rapport à la nature, une expérience d'analyse a été proposée à partir d'imitations de l'eau en chant diphonique. L'analyse spectrale des sons aquatiques a mis en avant la présence d'une structure sonore verticale proche de celle du *höömij*. Ralentir l'écoute du son de la rivière a permis d'entendre des extraits présentant un son grave et un son suraigu simultané, phénomène analogue à la constitution d'un bourdon vocal et de ses harmoniques. Dans l'évocation et l'imitation de la nature, ces exemples ont montré la présence de répétitions

vocales rythmiques des flots et le recourt à des variations de timbre lorsque les *höömijčid* passaient d'une technique à une autre dans une même exécution.

Le troisième chapitre a examiné quelles relations étaient entretenues par le *höömij* avec les dimensions sacrées ou rituelles de la musique, dans le chamanisme, l'épopée et le bouddhisme. Pour le chamanisme, bien que des timbres gutturaux aient été employés par le chamane lors de rituel, le lien établit par les chanteurs de *höömij* pour expliquer une origine possible venait avant tout d'une reconstitution identitaire postsoviétique, intégrant le chant diphonique au rituel et participant à alimenter l'exotisme recherché du mouvement *new age*. Si une origine chamanique pouvait être envisageable, elle devrait plutôt être étudiée dans une diffusion plus large des chants de gorge entre la Sibérie et l'Asie centrale. Le rapprochement du chant diphonique avec ces chants a montré que le timbre vocal guttural et ses variantes techniques étaient avant tout un paradigme vocal des musiques de ces régions.

Une voix de gorge spécifique à l'épopée occidentale mongole a été rapprochée de la technique *höömij*. Cette émission, dite *argil*, a montré que certaines intonations des bardes, en début ou fin de strophes, contenaient des traces non intentionnelles de diphonie. Cette caractéristique vocale pourrait être une forme « primitive » de chant diphonique. Ce dernier se serait développé ensuite comme une forme indépendante. Cette association d'idées a nourri le répertoire des *höömijčid*. En réadaptant des extraits d'épopées et chants de louanges, le *höömij* a été inséré de façon ornementale ou comme intermède mélodique. En combinant le chant de gorge et le chant diphonique dans une même pièce, les chanteurs de *höömij* ont revitalisé partiellement le genre épique, bien que l'épopée soit tombée en désuétude chez les bardes.

La voix *mdzo* du bouddhiste tibétain, qualifiée de diphonique, et la voix dite d'*umzad* employée par les moines en Mongolie ont été mises en corrélation avec le *höömij*. L'émission vocale profonde et gutturale tibétaine existait avant la période soviétique en Mongolie. S'il est impossible de retracer une relation historique expliquant l'influence plausible de cette pratique bouddhiste sur le chant diphonique actuel, cette énigme a alimenté la créativité des chanteurs de *höömij*. Des références terminologiques directes sont établies avec le style diphonique *harhiraa*, dont le timbre – mais pas la réalisation – ressemble à celui des moines tibétains. Les *höömijčid* intègrent dans leur répertoire des allusions stylistiques aux récitations liturgiques des moines, et reprennent directement des mantras bouddhiques avec des techniques propres au chant diphonique. En cherchant à expliquer l'émergence du *höömij* dans la culture musicale mongole, j'ai constaté que le discours des musiciens sur l'origine de

leur pratique, d'une part, alimentait leur créativité et, d'autre part, participait au développement du chant diphonique.

Le quatrième chapitre a mis en relation sept pratiques musicales pastorales. Parfois géographiquement éloignées des lieux du chant diphonique, elles entretenaient pourtant de nombreux points communs avec cette technique. Cela a permis de concevoir le concept de diphonie comme intégré à un ensemble de pratiques musicales plus large, centré sur la notion de timbre et de jeux de sons superposés. L'ensemble de ces techniques coexistant fait globalement appel à l'emploi d'un bourdon ou d'un son fondamental, des sons harmoniques émis à partir du bourdon, un jeu de modulation de la cavité buccale. Le rapprochement de cet ensemble de pratiques vocales et instrumentales démontre que le *höömij* est sans doute la réalisation technique la plus aboutie dans le domaine diphonique des musiques mongoles. Tout cela a permis d'attester du fondement musical de la verticalité, un goût prononcé pour le timbre et désigner la diphonie comme étant au cœur de cette culture musicale (Desjacques 2010). Cette préoccupation singulière des peuples turco-mongols pour le timbre pourrait être étudiée autrement. La systématique musicale et son analyse, par exemple, permettraient de mettre en avant un modèle de référence commun (Arom 1994) au timbre du chant diphonique.

Les fondements du chant diphonique ont été examinés à la lumière de l'histoire de la Mongolie. En parcourant les périodes soviétique et contemporaine, la deuxième partie de cette thèse a brossé l'évolution du *höömij* à travers la scène et l'enregistrement, qui sont entrés dans l'histoire de cette tradition dans les années 1950. Au cours de la période soviétique la politique culturelle a pensée une musique nationale sur le modèle occidental. Encouragés par les nombreux festivals et concours de musique traditionnelle, les musiciens se sont adaptés. Ils ont créé de nouvelles habitudes, conçues pour la représentation scénique. De nombreux changements sont survenus dans le jeu musical. Le chant diphonique s'est développé d'après des canons esthétiques correspondant à une nouvelle forme artistique et professionnelle. D'un point de vu technique et ornemental, l'influence du *bel canto* a apporté, à travers le maître Sunduj et ses successeurs, un vibrato prononcé sur le bourdon vocal et sur l'émission de certains harmoniques. La technique vocale a été intégrée à l'accompagnement instrumental orchestral à la manière occidentale ou encore employée de façon chorale. Cette mise en scène générale a changé le contexte d'exécution et la fonction du *höömijč*. Par ce biais, il est devenu compositeur ou arrangeur de ses propres créations, dans lesquelles un nouvel espace s'est dessiné pour développer le répertoire et la technique vocale. C'est ainsi que les techniques de *höömij* se sont multipliées d'un chanteur à l'autre. Le *höömijč* s'est identifié à l'image du

chanteur d'opéra, changeant d'attitude et transformant sa voix. D'une considération endogène de cette technique vocale, qui n'était pas perçue ni catégorisée comme du « chant », elle passe à une considération acculturée fondée sur le modèle du chanteur occidental. Le répertoire s'est systématisé avec l'apparition de « tubes » traditionnels. La période des années 1990 est restée dans un certain postsoviétisme musical, devenu la référence stylistique majeure du milieu professionnel, mais aussi le modèle à suivre dans les campagnes du pays. Pour les *höömijčid*, l'exportation du chant diphonique sur les scènes internationales a ouvert la porte à d'autres possibilités de création, dans une acculturation mondialisée. Désormais les jeunes générations de *höömijčid* sont capables d'adapter leur pratique à ce que le public, mongol ou étranger, attend d'eux.

Ces apports extérieurs, qui ont construit la tradition telle qu'elle apparaît à présent, sont le reflet de moins d'un siècle d'histoire. À propos de l'exemple touva, Valentina Süzükei explique qu'au tout début du XXe siècle, la musique traditionnelle avait une forme spécifique réfléchissant le mode de vie nomade. La conception du monde des Touvas était un phénomène esthétique original. Il exprimait un univers sonore complexe correspondant à leur idéal sonore ethnique. Pour V. Süzükei, la musique a subi deux chocs importants : le changement de mode de vie et les conséquences de l'entrée de Touva dans l'URSS, puis l'entrée dans la Fédération de Russie en 1991. C'est dans ces périodes que le système de valeur de la musique a considérablement changé. Malgré cela, quelques paramètres fondamentaux de la culture musicale touva persistent encore (2010, p. 184-185). Mark van Tongeren, quant à lui, affirme que les musiciens turco-mongols ont développé leur musique au XXe siècle dans deux voies opposées. D'un côté, ils ne sont plus soumis à la politique culturelle de l'Union soviétique. Ils peuvent ainsi redéfinir leur identité culturelle en se référant à la période présoviétique. D'un autre côté, les musiciens ont commencé à moderniser leur pratique musicale en se tournant vers l'Occident (2004, p. 237). Ces réflexions sur le cas touva sont comparables avec l'exemple mongol. Selon moi, la modernisation de la musique traditionnelle est une question beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Elle ne peut être renvoyée à de simples périodes historiques. Premièrement, l'identité actuelle de la musique turco-mongole est de toute évidence construite sur des bases culturelles héritées de la période soviétique. Ce socle a été actualisé par les générations, selon le goût local et ce qu'était la notion de modernité pour les musiciens au moment de leu pratique. Ces musiques ont certainement connu des transformations tout au long de leur existence. En ce moment même, elles sont déjà en changement dans l'esprit des musiciens, qui innoveront

demain. Toute la diversité et la complexité de ces influences peuvent s'observer à travers les enregistrements, qui reflètent l'évolution mouvementée du *höömij*.

J'ai constitué un corpus inédit et presque exhaustif de la production de chant diphonique audio enregistrée des années 1950 à 2012. Ainsi, la construction et l'évolution du répertoire et de la technique vocale ont pu être mis en avant. J'ai examiné les enregistrements de chant diphonique dans leur ensemble : archives sonores, éditions locales ou internationales et collectes de terrain. J'ai mis pour la première fois en évidence le répertoire mongol du *höömij*, partagé entre la reprise des mélodies de chants courts, chants longs, musique de variété, chants de louanges et extraits d'épopées, musique classique, démonstrations des techniques de *höömij* et compositions. Grâce aux différentes sources utilisées, tels que des témoignages oraux et de un corpus d'enregistrements, l'examen du terrain et de l'histoire ont permis de restituer l'origine de ce répertoire. Les enregistrements ont été employés comme témoins de l'histoire. Ils ont permis d'examiner quelles pouvaient être les traces sonores du passé, devenues des références pour la postérité. La musique fixée sur des supports est aussi archive en soit, elle peut être la trace de l'histoire. Dans cette perspective, le phénomène de standardisation des pièces met en avant des « tubes » de la musique traditionnelle, comme je l'ai expliqué avec le chant de louanges *Altajn magtaal* et les démonstrations de *höömij*. Un répertoire-type, à partir duquel les chanteurs varient, a été mis à jour. L'examen discographique a également permis de mettre en avant une représentation de la tradition telle que les chanteurs la conçoivent. Enfin, j'ai montré que dans le rapport entretenu par les *höömijčid* avec l'enregistrement. Ils privilégient l'écoute du timbre et se servent de ce support comme outil de transmission.

D'un petit village reculé de l'Altaï, Čandman', désigné par les Mongols comme le lieu d'origine de la pratique, se diffuse une technique vocale connue aujourd'hui dans le monde entier. L'acte d'enregistrer a donc été un moment important dans la constitution du chant diphonique en patrimoine, à l'échelle nationale et internationale. Depuis les années 1980, de nombreux disques de *höömij* sont accessibles à l'étranger. C'est notamment grâce aux disques, puis aux concerts qui accompagnent souvent leur sortie, que le chant diphonique s'est exporté au-delà de ses frontières.

La pratique musicale mongole s'est métamorphosée au cours du XXe siècle, de façon similaire à la musique arabe, qui a été transformée dès que le disque s'est généralisé et devenu un modèle de référence (Lagrange 2010, p. 43). L'acculturation se réalise à plusieurs niveaux. Elle opère à travers les changements progressifs apportés pendant la période soviétique avec

la spectacularisation du *höömij*, mais aussi, et plus rapide encore, avec l'avènement de l'enregistrement comme exemple fixe de modèle à suivre. Pour les *höömijčid*, ce tout forme un environnement de référence, à la fois figé et mouvant. L'influence de la scène et de l'enregistrement sur la pratique est indéniable. Avec l'exemple de la musique corse, Caroline Bithell explique que les enregistrements commerciaux ont joué un grand rôle dans le processus de redéfinition de la tradition, avec un apport complexe de reconstructions, corrections, sophistications et de nouvelles créations (1996, p. 62). Elle affirme que d'un point de vue ethnomusicologique, les nouveautés apportées par les disques ne doivent pas êtres mis à l'écart. En effet, pour elle, toutes les traditions sont des superpositions d'apports, tant qu'elles existent et restent dans un flux constant (*ibid.*, p. 63-64). Dans cette perspective, le chant diphonique mongol et son répertoire apparaissent comme une tradition vivace. Jean During s'interroge sur le cas de la transmission des répertoires d'Asie intérieure et de l'attention que l'on y porte. Il montre que la tradition est paradoxale et « demande de dépasser les œuvres (tout en s'appuyant sur elles), pour avancer dans la direction qu'elles indiquent ». Selon lui, la pratique fait face à plusieurs attitudes qui varient en fonction de la culture et des individus, comme la restauration et le parachèvement, la recherche de principes, la déconstruction, l'immobilisme, l'indifférence, la récupération ethnico nationale, la « folklorisation » ou la « touristification » (2011, p. 17). Au regard des comportements sur scène et sur disque, le *höömij* fait effectivement face à ces trois derniers points.

Après avoir parcouru le mouvement du chant diphonique sur deux périodes historiques et resitué sa pratique actuelle, la troisième partie de cette thèse a mis en avant deux aspects décisifs de ce que les Mongols préparent pour l'avenir : la transmission véhiculée par l'enseignement et la patrimonialisation.

Le septième chapitre a dressé une esquisse des enseignements du *höömij* en Mongolie. Il a donné un aperçu général des tendances actuelles vers lesquelles les élèves se dirigent. En tentant de décrire quelle pouvait être la transmission entre les années 1930 et 1960, il a été montré comment, à partir des années 1980, des modes d'enseignements particuliers se sont distingués. Un tournant dans l'histoire du chant diphonique est survenu à une échelle locale, pour Čandman', et nationale, avec l'ouverture de la classe de *höömij* à l'Université d'Ulaanbaatar. Deux maîtres, Cerendavaa et Odsüren, ont été présentés successivement afin de comparer leurs transmissions en contexte rural et urbain. L'enseignement de Cerendavaa repose sur des conceptions de la musique en relation à l'environnement naturel. Les exercices donnés recèlent tout un parcours que l'élève doit expliciter. La transmission d'Odsüren quant

à elle, est une véritable pédagogie. Elle académise et fige la pratique pour former des musiciens de scène qui évolueront dans un milieu professionnel. Ces deux figures du chant diphonique ne sont pas les seules en Mongolie. Ils représentent deux tendances principales, entre lesquelles les autres musiciens doivent se positionner : Čandman', le lieu des « origines » et Ulaanbaatar, le modèle académique. J'ai exposé la situation d'autres maîtres, comme Ganbold, Sengedorž, Tojvgoo ou Bapizan, représentant d'autres sensibilités et des groupes ethniques parfois marginalisés face à la pratique des Halh. Leur enseignement et les « écoles » qu'ils revendiquent doivent se situer face à ces pôles que sont Čandman' et Ulaanbaatar. Certains défendent la ligné de Sunduj devenue « classique », d'autres la tradition touva ou encore une autre pratique. Si une ethnie comme les Zahčin conservait le *höömij* autrefois, la prédominance halh durant période soviétique a fait tomber cette branche dans l'oubli. Pour apprendre, les jeunes zahčin d'aujourd'hui se dirigent vers les maîtres halh de la province de Hovd pour apprendre. Ces tendances dans l'enseignement du chant diphonique, avec celles observées sur scène et dans les enregistrements, vont de paire avec le phénomène de patrimonialisation général de cette technique vocale.

Le dernier chapitre est revenu sur la politique patrimoniale mongole. J'ai montré que l'idée de la patrimonialisation s'est développée dès la période soviétique pour s'élargir à celle de l'Unesco dans les années 1990. La politique culturelle mongole durant la période soviétique a intentionnellement créé des emblèmes musicaux constitutifs d'une musique nationale (*ündesnij högžim*). Dans la transition de 1990, un regain d'intérêt pour affirmer une identité mongole à travers des traditions « anciennes » et un mouvement de renouveau certain sont apparus. Ces emblèmes musicaux sont devenu les joyaux culturels du pays, instrumentalisés par le monde politique, notamment à travers leurs inscriptions sur les listes du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité. Le double enregistrement du chant diphonique à l'Unesco en 2009 et 2010 a soulevé le tumulte des voix de ceux qui le pratiquent à Touva, en Mongolie et en Chine. Ce débat n'était autre que politique. Je n'ai pas analysé en profondeur la relation entre la musique et la politique. Cela pourrait faire l'objet de recherches ultérieures, dans le sens des travaux sur le traditionalisme d'État en Chine de Sabine Trebinjac (2000, 2008).

En moins de soixante ans, le *höömij* mongol a été confronté à l'histoire du XXe siècle avec la période soviétique, l'entrée dans le capitalisme, la mondialisation puis la patrimonialisation. Cette dernière étape n'est pas sans conséquence sur le devenir du chant

diphonique car une double question se pose : de quelle tradition parle t'on ? Comment celle-ci est-elle considérée par les Mongols ?

Je remarque une diffusion importante de l'académisme de l'Université d'art et de culture. L'ensemble musical de chaque théâtre de province (ou presque) est désormais doté de son *höömijč*. La répartition du milieu professionnel se situe au niveau national, alors que la pratique rurale pastorale est cantonnée dans l'ouest du pays. La scène est devenue le modèle de référence sur lequel se fonde une double identité. Associée au monde urbain, elle tend vers un modèle mondialisé, mais elle conserve aussi l'image rurale, gage d'une certaine « authenticité », proche des racines de la pratique. La forme spectaculaire et tout le processus d'uniformisation du chant diphonique sur le plan national ont participé à fixer la pratique dans un modèle considéré aujourd'hui par les Mongols comme leur patrimoine. Cet héritage est passé d'un cadre familial ou avoisinant à celui d'une représentation internationale. La question d'en faire un patrimoine reconnu par l'Unesco éclaire toute l'ambigüité de la tradition *höömij*.

Généralement, la patrimonialisation interroge et s'ancre dans la profondeur historique pour attester de la « paternité » d'une tradition. Ainsi, le cas du *höömij*, qui a circulé entre les groupes et les régions, ne fonctionne pas. Pourtant, les dossiers de la Chine et de la Mongolie ont été acceptés, sans la vérification par une expertise. Selon moi, celle-ci ne sera réalisable que lorsqu'une histoire précise de la diffusion du chant diphonique parmi les peuples turco-mongols sera établie. Il deviendra alors possible d'envisager symboliquement une inscription transfrontalière de la technique vocale, qui restera de toute évidence partagée.

Au cœur du débat sur l'évolution de cette musique et sur la question de ce qui doit être conservé ou non par la pratique, L. Herlen s'interroge. Elle remarque l'emploi du *höömij* avec toutes sortes de styles, d'accompagnements musicaux, comme le *beat box*. Elle se demande si, arrivé à ce stade, il est toujours possible de considérer cet apport comme un enrichissement ou un appauvrissement de la tradition (2010, p. 34, 67). Les deux aspects sont à prendre en compte. À cet égard, Carole Pegg rappelle qu'après le tournant de 1990, les individus ont adaptés leur pratique artistique en se « recréant au présent » (2001a, p. 284). Selon moi, plus généralement, c'est ce qui s'est sans doute toujours passé au fil du temps. Seulement, la vitesse à laquelle les changements sont survenus interroge encore sur l'avenir de la pratique. Si des « écoles », des courants stylistiques et esthétiques se sont instaurées à partir des années 1980 et 1990, les orientations données par Čandman' et d'Ulaanbaatar semblent déjà supplantées par le facteur économique. L'authenticité même du *höömij* serait-elle menacée ?

Comme le rappellent Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, « l'authenticité se fonde […] sur l'esprit dans lequel elle est abordée. Le musicien, tout en respectant les normes et les règles de la tradition, s'en inspire et se l'approprie pour ensuite la transformer et l'enrichir par son style personnel » (2005, p. 746). La situation économique et sociale actuelle de la Mongolie transforme et réduit la période d'apprentissage. Certains jeunes n'attendent plus d'avoir finit leur « cursus » et d'avoir été confirmé par un maître pour diphoner en public et sortir un disque. La tradition telle qu'elle est véhiculée par Cerendavaa et Odsüren n'est plus respectée. L'authenticité devient plus dure à percevoir dans la pratique du chant diphonique lorsque l'été arrive et que le tourisme bat son plein. Comment considérer alors ces multiples pratiques du chant diphonique ? Pour Odsüren, sans même prendre en compte les essais touristiques des jeunes, il considère deux choses : ce qui est transmis dans l'ouest et ce qu'il transmet. La référence nationale étant l'académisme qu'il a instauré, il est pour lui normal de lui accorder plus d'importance. C'est d'ailleurs sous ces multiples aspects que le *höömij* a été inscrit à l'Unesco, sans prendre en considération l'influence de l'académisme institutionnalisé sur l'ensemble de la tradition.

Au cours de l'histoire, la figure du *höömijč* évolue vers celle du « chanteur ». En parallèle le chanteur de *höömij* passe du statut d'interprète à celui de compositeur. D'une technique vocale émise dans le besoin de répondre à la nature, d'exprimer un monde à la fois vertical et étagé en musique, le *höömij* est devenu un art de scène, emprunt d'académisme et de conventions. Mais dans tous ces changements survenus dans la pratique du chant diphonique, un élément fondamental, originel, le timbre, a subsisté.

Le *höömij* mongol révèle la diversité de sa pratique. C'est une tradition multifacettes. Pourtant, bien que les musiciens mettent en avant leurs spécificités locales, c'est d'un *höömij* mongol dont ils parlent, pour les différencier de celui des Touvas ou de ces autres formes dans l'Altaï. A-t-on affaire à une ou plusieurs traditions ? Il existe là un jeu complexe d'interactions entre le monde rural et le monde urbain. Ce qui est revendiqué à la campagne comme étant le *höömij* des origines, à Čandman' notamment, est aussi devenu le *höömij* du patrimoine mongol. Est-ce bien la tradition qui s'opposerait à l'académisme ? En face, l'enseignement d'Odsüren et ses élèves revendiquent une pratique « professionnelle » du chant diphonique, dans un courant parallèle à la pratique rurale. L'académisme s'opposerait-il alors à la « tradition » ? En 2013, les Mongols comprennent le *höömij* comme un objet multiple, diversifié, à l'intérieur duquel évoluent de manière intrinsèque les pratiques rurale et

académique. Cette dernière, tout en s'inspirant de la première dans le respect des « racines », donne le modèle à suivre pour tout le monde, ou presque.

En l'espace de dix années d'observation de terrain mais aussi à l'échelle des soixante dernières années à cheval entre les périodes soviétique et capitaliste, le chant diphonique a toujours été en mouvement. Ce processus de changement vient certes de l'état traditionnel changeant, se transformant d'une génération à l'autre. Mais cela pourrait-il venir de quelque chose de plus profond, si caractéristique du peuple mongol ? Le nomadisme et la particularité de sa mobilité sont restés en milieu rural mais aussi en ville. Le mouvement perpétuel cher à cette culture a franchi les murs de la sédentarisation et s'est ancré dans les mentalités du XXIe siècle. Ce nomadisme serait peut-être également un facteur de changement « naturel », moteur d'une évolution du chant diphonique, à la fois parmi les ethnies, mais aussi à l'intérieur même de la pratique.

Cette longue enquête, centrée principalement sur des données ethnographiques a permis d'aborder méthodologiquement la dimension historique en ethnomusicologie. Cela contribuera je l'espère à développer une recherche plus approfondie encore dans cette voie. Car après tout, il existe peut être d'autres éléments qui complèteront des questions restées en suspens. À ce stade, cette monographie pourrait être étendue à une recherche comparative, toujours pluridisciplinaire, aux régions de Touva, Khakassie, Altaï, Bachkirie, Mongolie-Intérieure et Xinjiang mongol. Croiser mes données avec celles d'autres chercheurs ayant étudié dans ces régions permettrait d'établir des passerelles afin de mieux resituer et comprendre une pratique répartie parmi ces différents peuples.

Ma recherche comprend certaines limites. Il a été parfois impossible de trouver une documentation supplémentaire ou des témoins spécifiques à quelques uns de mes questionnements. Cela s'explique par mes limites linguistiques, ma place en Mongolie sans doute, mais aussi par les possibilités d'accès aux archives. Il existe 300 ans d'archive sino-mandchoue relativement bien conservée et en abondance dans la province de Hovd, et surtout à Ulaanbaatar. Mais qui sait ? Peut-être qu'un jour, un acte juridique, ou tout autre documents de cette période révèlera une information sur un mystérieux chant de gorge. Par ailleurs, mon impossibilité à couvrir l'ensemble du pays et des zones qui n'étaient pas connues pour le chant diphonique a semé le doute en moi. Je garde en tête deux souvenirs me laissant penser que cette histoire du *höömij* est incomplète. – Première histoire : Je passe le nouvel an lunaire (*cagaan car*) 2006-2007 à Dalandzadgad dans le désert de Gobi, avec la famille d'Otgoo, l'un de mes principaux accompagnateurs lors de mes premiers terrains. Assis sous la yourte, en

parlant de mes recherches dans l'Altaï, sa grand-mère me rappelle que dans sa jeunesse, il existait des gens qui pratiquaient le *höömij* dans le Gobi, mais ils auraient tous disparus. Elle ne se rappelle plus des noms, ni des lieux, mais selon son souvenir, cela aurait existé ici aussi, dans le sud de la Mongolie. Le temps passe et je ne me soucie guère de cette information que je n'ai entendue de la bouche de personne d'autre. – Seconde histoire : Dans le froid glacé du 12 décembre 2009, le taxi se fraie doucement un chemin dans les bouchons d'Ulaanbaatar. Je suis de moins en moins bavard avec les chauffeurs qui me posent toujours les mêmes questions :

> -Mais vous parlez mongol, que faites-vous ici ?
> -Je fais des recherches…
> -Des recherches sur quoi ?
> -Sur le *höömij*, j'écris une thèse…
> -Vous savez diphoner ?
> -Oui, j'ai appris…
> -J'aimerais vous entendre ! Moi je ne peux pas le faire, mais ma grand-mère le faisait…
> -Votre grand-mère ? Qui est-ce ? Est-elle encore en vie ?
> -Non, elle n'est plus de ce monde. Elle chantait le *höömij* et voulait que je l'apprenne…
> -Où vivait-elle ?
> -À Bulgan, elle était pasteure. Personne ne l'a connaît, elle faisait cela pour elle…
> -J'écris une histoire du chant diphonique, pourriez-vous juste me donner son nom ?
> -Oui. Elle s'appelait Ceren Dolon.
> -Était-elle halh ?
> -Oui… [la voiture s'arrête]. Vous êtes arrivé à destination.

À cause de la circulation, je sors précipitamment en oubliant de prendre le contact du chauffeur, une erreur de jeune chercheur. Avec le temps, je n'ai pas non plus poursuivi cette piste de recherche dans la province de Bulgan, au nord-ouest d'Ulaanbaatar. Ce ne sont que des témoignages après tout. Pourtant le doute persiste. En m'en remettant directement aux chanteurs reconnus, j'ai eu accès à ceux qui pratiquaient le plus, la plupart du temps sur scène ou dans une situation souvent semi-professionnelle. C'est tout un pan de la pratique que j'aurai alors négligé ? La preuve étant, des chanteurs inconnus, parmi tant d'autres sans doute, se trouvaient dans des régions extérieures à l'Altaï. Il n'est pas impossible que ces personnes aient appris en imitant les enregistrements de *höömij* diffusés à la radio et la télévision, comme ce cas de transmission se retrouve dans d'autres provinces. Je suis allé dans une voie qui était la plus évidente pour un apprenti chercheur étranger : entrer dans ce milieu du chant diphonique par la porte des musiciens reconnus. Le problème est qu'il n'est pas facile d'en sortir pour trouver ceux qui le pratiquent sans en faire toute une histoire, sans enjeux

spécifiques, pour leur plaisir ou quelque autre raison. C’est sans doute cette dimension qui manque pour faire un travail plus exhaustif et continuer à chercher, comme le préconisait Djalâl ad-Dîn Muhammad Rûmî dans l’épigraphe de cette thèse : « [hier] s’est enfui, l’histoire d’hier elle aussi est passée. Il convient aujourd’hui de conter une histoire nouvelle ».

ANNEXES

Sommaire :

Annexe 1

🎧 CD audio (encarté à la fin de la thèse)

Liste des enregistrements du disque audio, p. 456.

Annexe 2

Partition d'*Altajn magtaal* de Dagvyn Luvsanšarav, p. 460.

Annexe 3

Programme de concert de la période soviétique intégrant du *höömij*, p. 468.

Annexe 4

Présentation du premier ensemble de *höömij* en Mongolie, p. 472.

Annexe 5

Tableau des enregistrements d'*Altajn magtaal* de 1957 à 2010, p. 479.

Annexe 6

Établissement du programme gouvernemental « Höömij mongol », p. 481.

Annexe 1

🎧 Disque audio

Le CD est encarté à la fin de la thèse. Durée totale : 71’48.

Liste des enregistrements :

-Plage 1 : *Eeven golyn ursgal* (le courant de la rivière Eeven), style *harhiraa*, par P. Cerendorž ; archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°32958, enregistré à la radio le 25/06/1988 ; durée : 0’59.

-Plage 2 : Technique *agiralt*, par D. Battulga ; enregistrement de terrain, Mönhhajrhan, province de Hovd, 11/09/2010 ; durée : 0’25.

-Plage 3 : *Bujant gol* (La rivière bienfaitrice), technique *Altajn šingen höömij* par N. Sengedorž ; enregistrement de terrain, Šuutyn tohoi, province de Hovd, août 2009 ; durée : 1’59.

-Plage 4 : Les flots de la Hüh salyn gol, enregistrement de terrain, mont Žargalant Altaï, Čandman’, province de Hovd, août 2009 ; durée : 0’58.

-Plage 5 : Son ralenti des flots de la Hüh salyn gol, 7/12/2012 ; durée : 2 mn.

-Plage 6 : Imitation *höömij* du courant de la rivière Hüh salyn gol par D. Cerendavaa ; enregistrement de terrain, flanc est du mont Žargalant Altaï, Čandman’, province de Hovd, août 2009 ; durée : 2’35.

-Plage 7 : *Argil cagaan övgön* (Le vieil homme blanc sage) par H. Seseer, extrait d’épopée ; enregistrement de terrain, sous sa *ger*, ville et province de Hovd, 20/04/07 ; durée : 0’42.

-Plage 8 : *Altajn magtaal* (chant de louange à l’Altaï) par T. Enhbalsan, extrait ; enregistrement de terrain, sous sa *ger*, ville et province de Hovd, 21/04/07 ; durée : 3’13.

-Plage 9 : Extrait de prière en voix d’*umzad* par le lama Davaadalaj, moine en exercice à Čandman’, enregistrement de terrain, Čandman’, province de Hovd, septembre 2010 ; durée : 0’14.

-Plage 10 : *Haan Haranguj* (Le roi Haranguj), sifflement *isgeree* par T. Erdenebüren ; enregistrement de terrain, Manhan, province de Hovd, 10/09/10 ; durée : 0’28.

-Plage 11 : *Eeven golyn ursgal* (Le courant de la rivière Eeven), flûte *cuur* par Tüvšee, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n° 3474, enregistré à la radio le 1/04/1964 ; durée : 1’06.

-Plage 12 : *Baatar Cogtyn nagac* (L'oncle de Baatar Cogt), *hooloj limbe* par C. Cerennadmid ; archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°5.32307, date d'enregistrement inconnue, référencé dans un programme radio le 3/03/1986 ; durée : 0'47.

-Plage 13 : *Goož Nan aj* (nom d'un personnage), guimbarde en bambou (*hulsan huur*) par G. Čimeddorž, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n° 2.32003, date inconnue, référencée dans un programme radio le 21/06/1986 ; durée : 1'06.

-Plage 14 : *Žangas tajga* (La taïga Žangas), *aman tašilt* par O. Lhagvaažij ; enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 1/07/11 ; durée : 0'43.

-Plage 15 : *Junden göögöö, Sijlen böör, Namryn hongor salhi* et *Öörijn nutag* en *höömij* par T. Ganbold, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°32884, enregistrée le 11 septembre 1987 ; durée : 7'07.

-Plage 16 : *Dörvön höömijnij töröl* (Quatre types de *höömij*) par C. Cogtgerel, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, avril 2007, édité par Buda Musique sur le disque *Tserendavaa & Tsogtgerel, Chants diphoniques de l'Altaï mongol* (2008) ; durée : 2'56.

-Plage 17 : *Govijn öndör* (Le Grand du Gobi), *isgeree höömij* (*höömij* sifflé) et vibrato par D. Sunduj, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°31254, 1965 ; 1'03.

-Plage 18 : *Esön erdenijn oron* (Le pays aux neufs trésors) par l'ensemble Žargalantyn cuuraj, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°4, 1.32699, enregistré le 22/12/1986 ; durée : 4'28.

-Plage 19 : *Time to say goodbye* par C. Cogtgerel, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°TP-883-2, *Höömejn koncert*, enregistré en public, Ulaanbaatar, mai 2009 ; durée 3'01.

-Plage 20 : *Öntšin cagaan botgo* (Le chamelon orphelin blanc âgé d'un an) en *tagnajn höömij* (*höömij* de palais trillé) par D. Cerendavaa, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande magnétique n°33132, enregistrée les 25-26/05/1991 ; durée : 3'43.

-Plage 21 : *Toroj bandi* (nom d'un personnage) en *hosmolžin höömij* (*höömij* combiné) par D. Cerendavaa, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, avril 2007, édité par Buda Musique sur le disque *Tserendavaa & Tsogtgerel, Chants diphoniques de l'Altaï mongol* (2008) ; durée : 4'15.

-Plage 22 : *Altajn magtaal* (chant de louanges à l'Altaï) par D. Cerendavaa (acc. luth *tovšuur*), archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande n°9.32275, enregistré à la radio le 24/01/1983 par Ž. Badraa ; durée : 6'12.

-Plage 23 : *Žargalant Altajn magtaal* (chant de louanges au mont Žargalant Altaï) par R. Davaažav (acc. luth *tovšuur*), enregistrement de terrain, Čandman', province de Hovd, 6/08/09 ; durée : 2'45.

-Plage 24 : *Höömej magtaal* (chant de louanges au *höömij*) par N. Ganzorig (acc. luth *tovšuur*), enregistré en concert le 18/07/09 au festival Le Rêve de l'Aborigène, Airvault, édité par Pan Records sur le disque *Dörvön Berkh. Four Shagai Bones. Masters of Overtone Singing* (2010) ; durée : 4'29.

-Plage 25 : *Zoolon zoolon Zambuulin* (Žavhlan, comp. Batsüh) par L. Mangalžav, enregistrement de terrain, Tes, province de l'Uvs, 26/09/10 ; durée : 1'33.

-Plage 26 : *Dörvön cagijn tal* (La steppe des quatre saisons) par S. Has-Očir, *isgeree höömij* (*höömij* sifflé), archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, bande magnétique n°1.04054, enregistrée à la radio le 19/01/1983 par Ž. Badraa ; durée : 1'13.

-Plage 27 : *Jangar* par B. Odsüren (acc. luth *tovšuur*), enregistré en concert le 18/07/09 au festival Le Rêve de l'Aborigène à Airvault, édité par Pan Records sur le disque *Dörvön Berkh. Four Shagai Bones. Masters of Overtone Singing* (2010) ; 2'59.

-Plage 28 : *Ser ser salhi,* technique *dandildah* par S. Has-Očir, bande n° 2.32256, archive sonore de la Radio nationale de Mongolie, enregistré à la radio le 19/01/1983 par Ž. Badraa ; durée : 1'10.

-Plage 29 : Les sept voyelles mongoles dans l'exercice de contrôle du bourdon vocal, par D. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, enregistrement de terrain, province de Hovd, été 2009 ; durée : 0'42.

-Plage 30 : Exercice « *langele* », par D. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, enregistrement de terrain, Darvi, province de Hovd, été 2009 ; durée : 0'26.

-Plage 31 : Exercice « l » la langue au palais, par D. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, enregistrement de terrain, Darvi, province de Hovd, été 2009 ; durée : 0'34.

-Plage 32 : Exercice « 1 hul », par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10 ; durée : 0'33.

-Plage 33 : Exercice de prononciation de virelangues, par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10, durée : 0'19.

-Plage 34 : Exercice « *trrrrrrr* », par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10 ; durée : 0'09.

-Plage 35 : Exercice « *guril* », par B. Odsüren et une classe d'élèves de première année de l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, septembre 2009 ; durées : 0'28.

-Plage 36 : Exercice « *duulal* », par B. Odsüren et une classe d'élèves de première année de l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, septembre 2009 ; durées : 0'31.

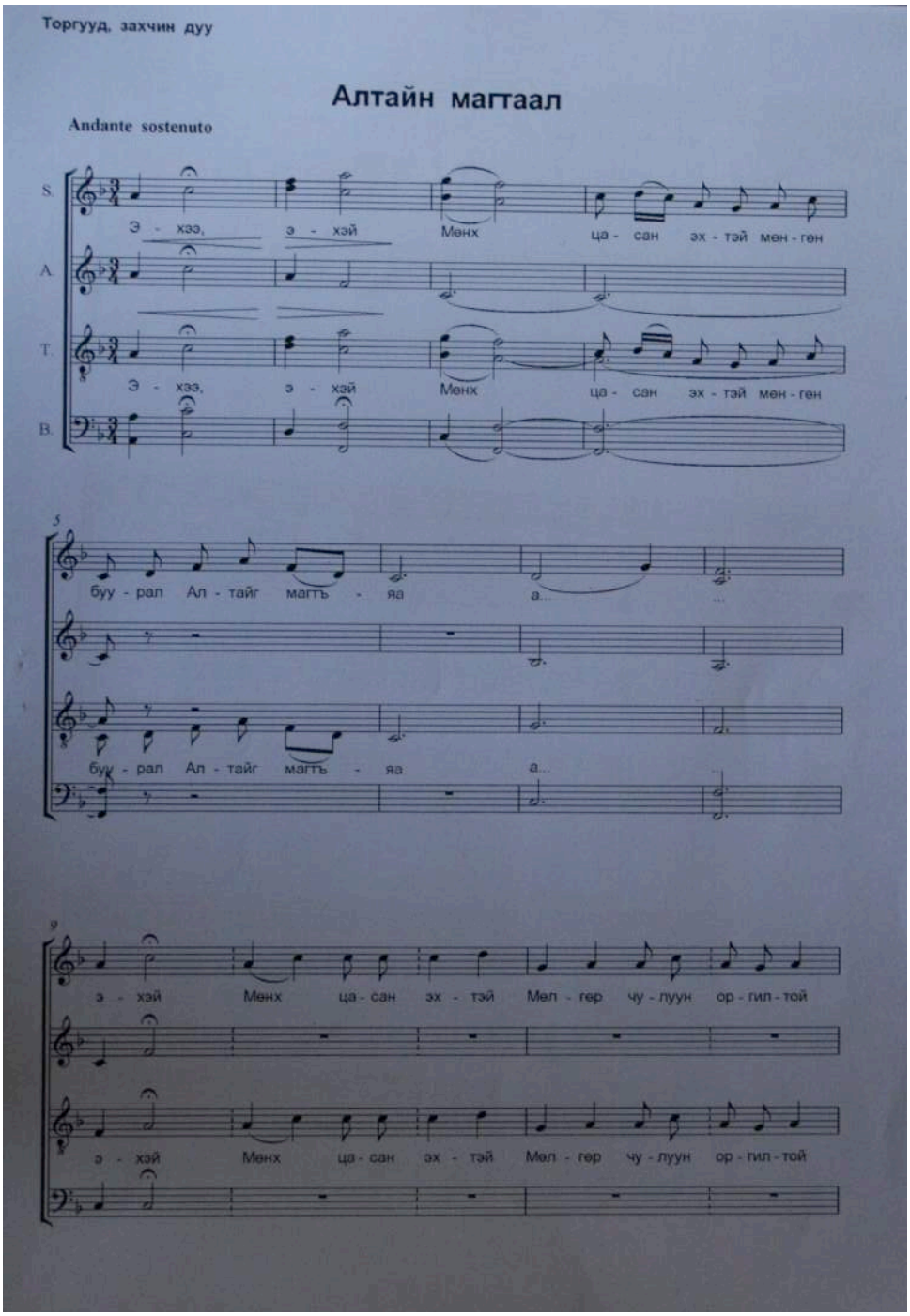
-Plage 37 : Exercice « *lelelеeee* / *prprprrr* », par B. Odsüren et une classe d'élèves débutants de Mongolie-Intérieure en visite à l'Université d'Art et de Culture, enregistrement de terrain, Ulaanbaatar, 4/10/10 ; durée : 0'31.

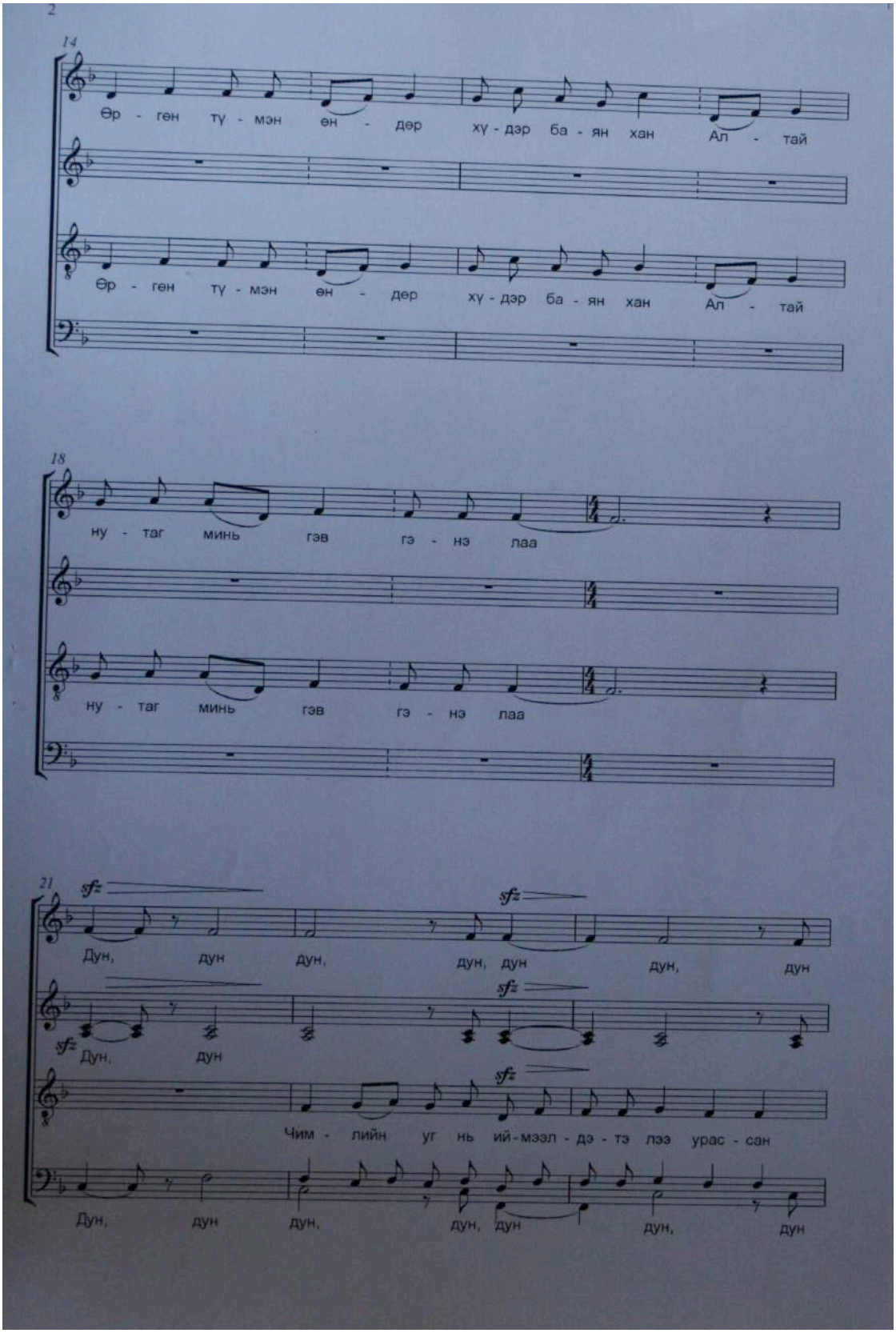
-Plage 38 : Technique *uulyn harhiraa* (*harhiraa* de montagne, *dag kargyraa* en Touva) par B. Bapizan, enregistrement de terrain, Cengel, province de Bajan-Ölgij, août 2009 ; durée : 1'51.

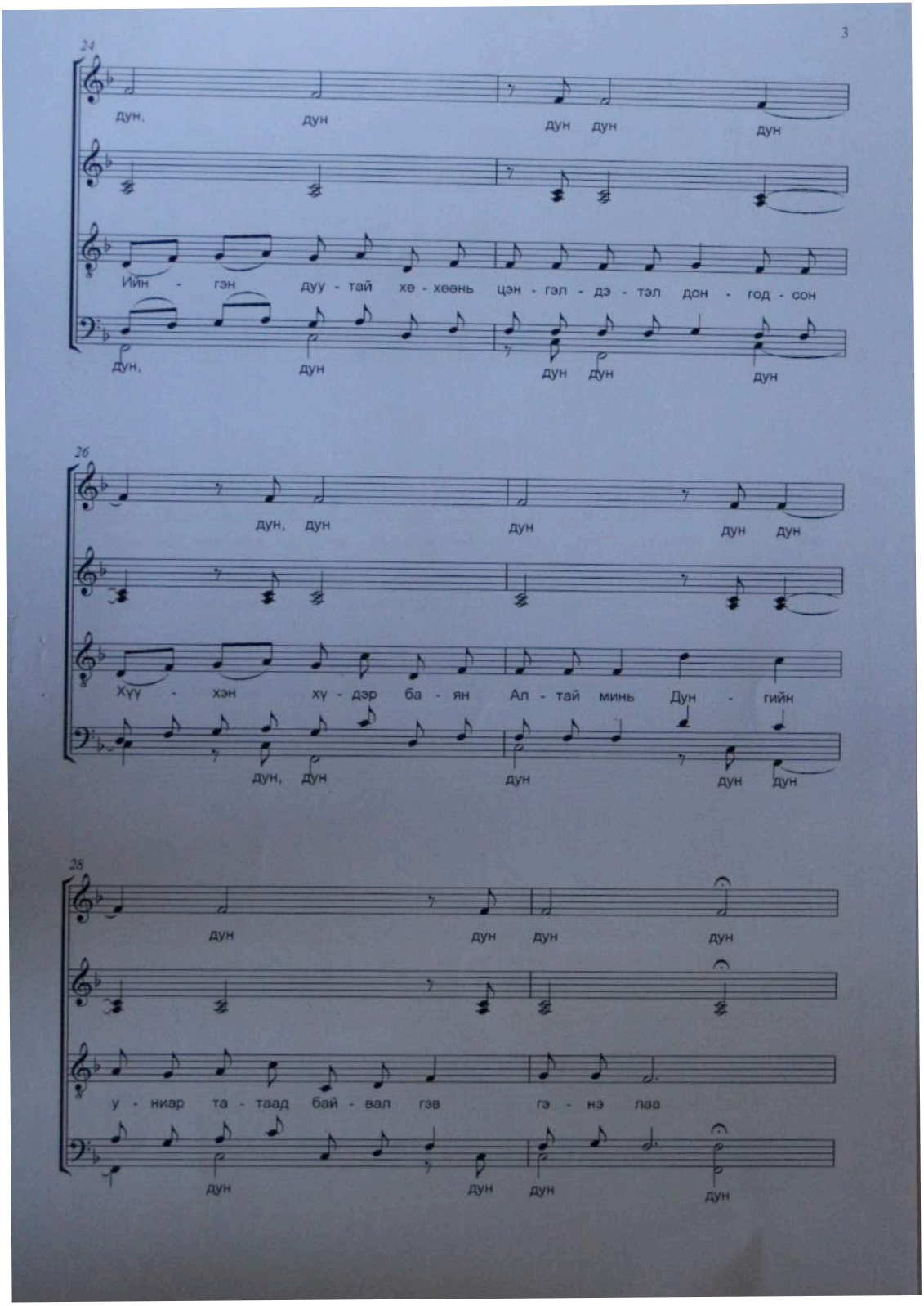
Annexe 2

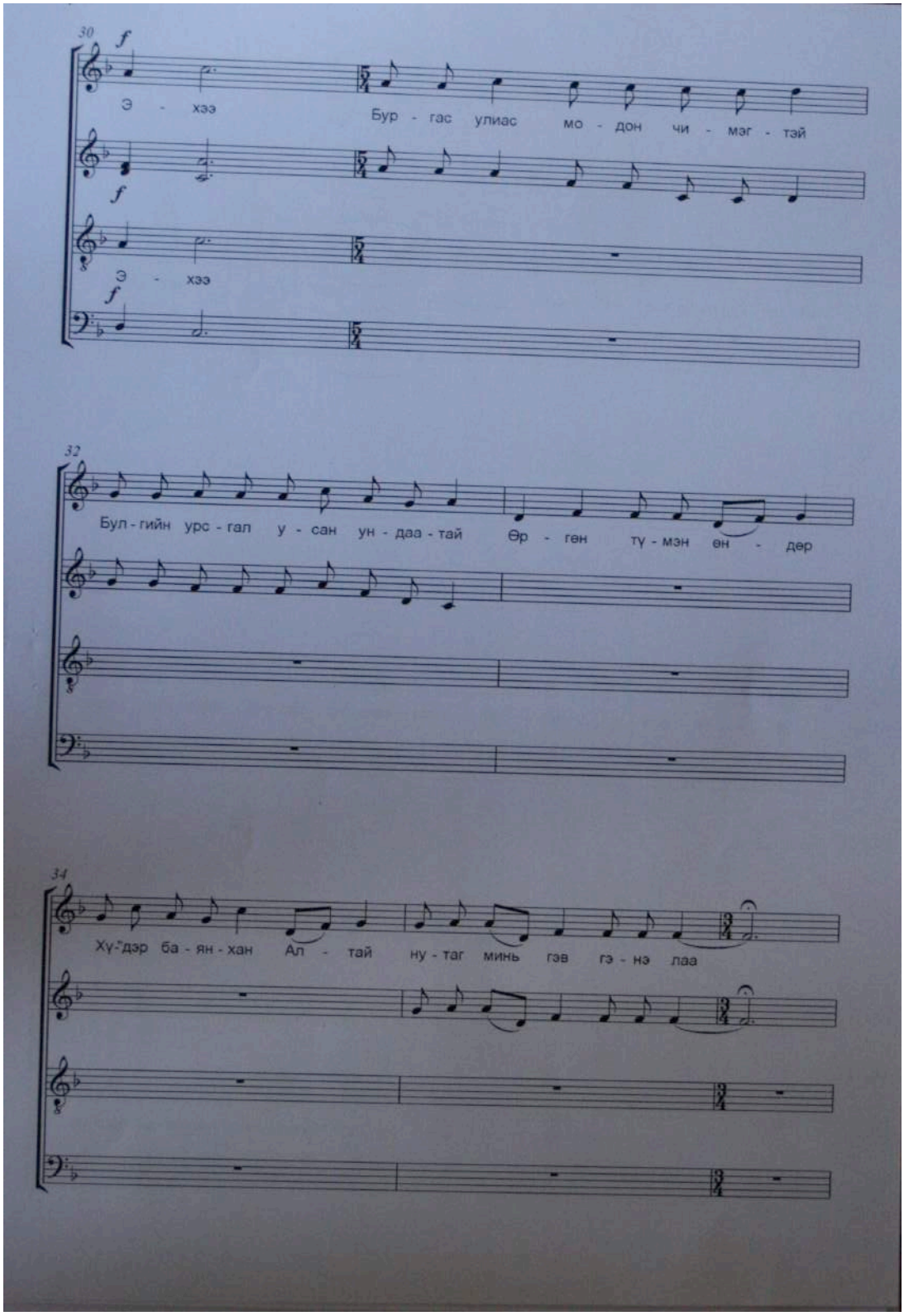
Partition d'*Altajn magtaal* de Dagvyn Luvsanšarav

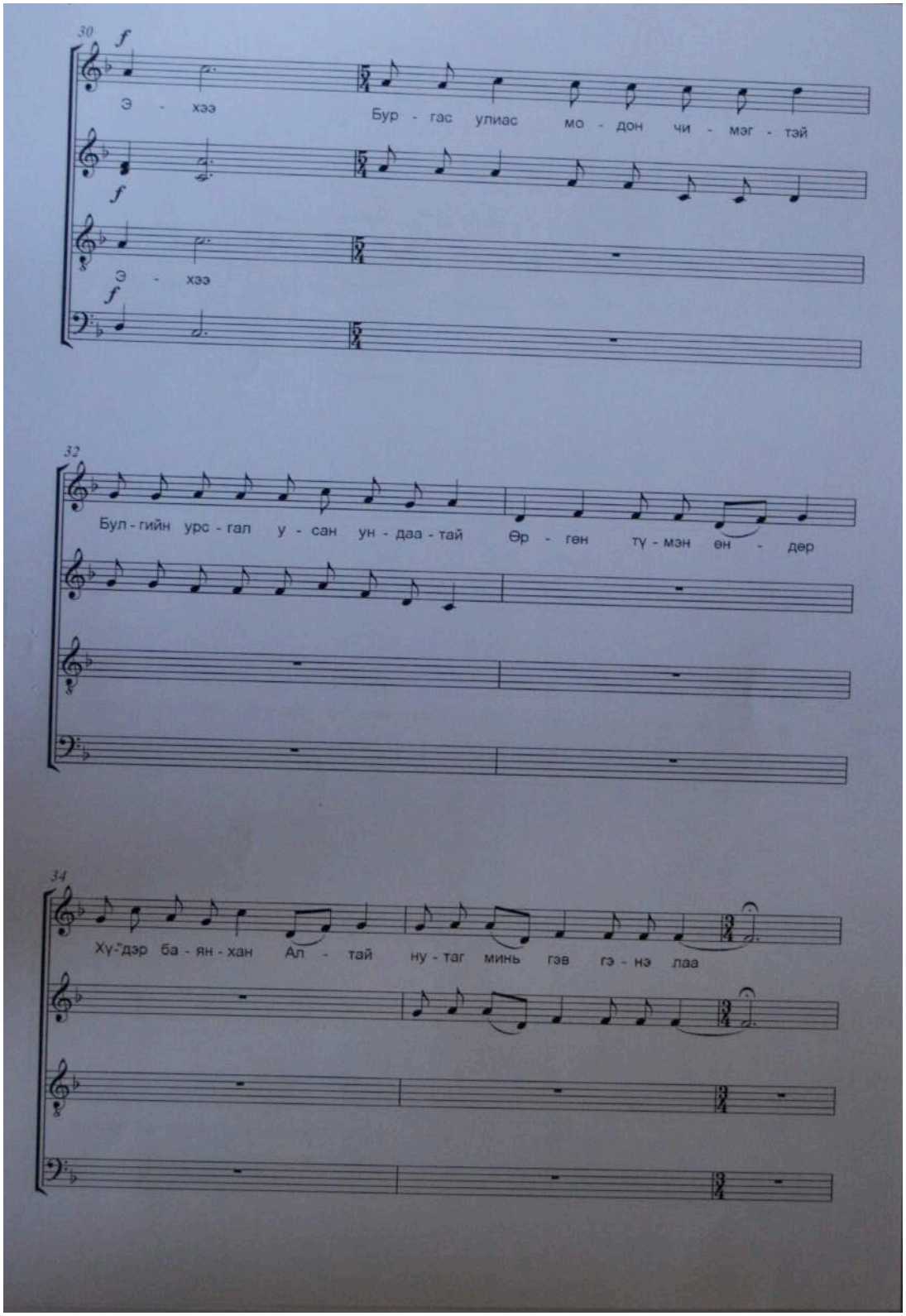
Pour les Décades de Hovd à Ulaanbaatar en 1954, le compositeur D. Luvsanšarav intègre pour la première fois du *höömij* dans un arrangement d'*Altajn magtaal* (chant de louanges à l'Altaï), écrit pour chœur mixte. Le compositeur m'a remis une copie de cette pièce lors de notre rencontre le 4/09/11. La mise en page de la notation musicale informatisée a été réalisée par la famille de Luvsanšarav. Le titre est précédé de la mention « Chant zahčin et torguud ».

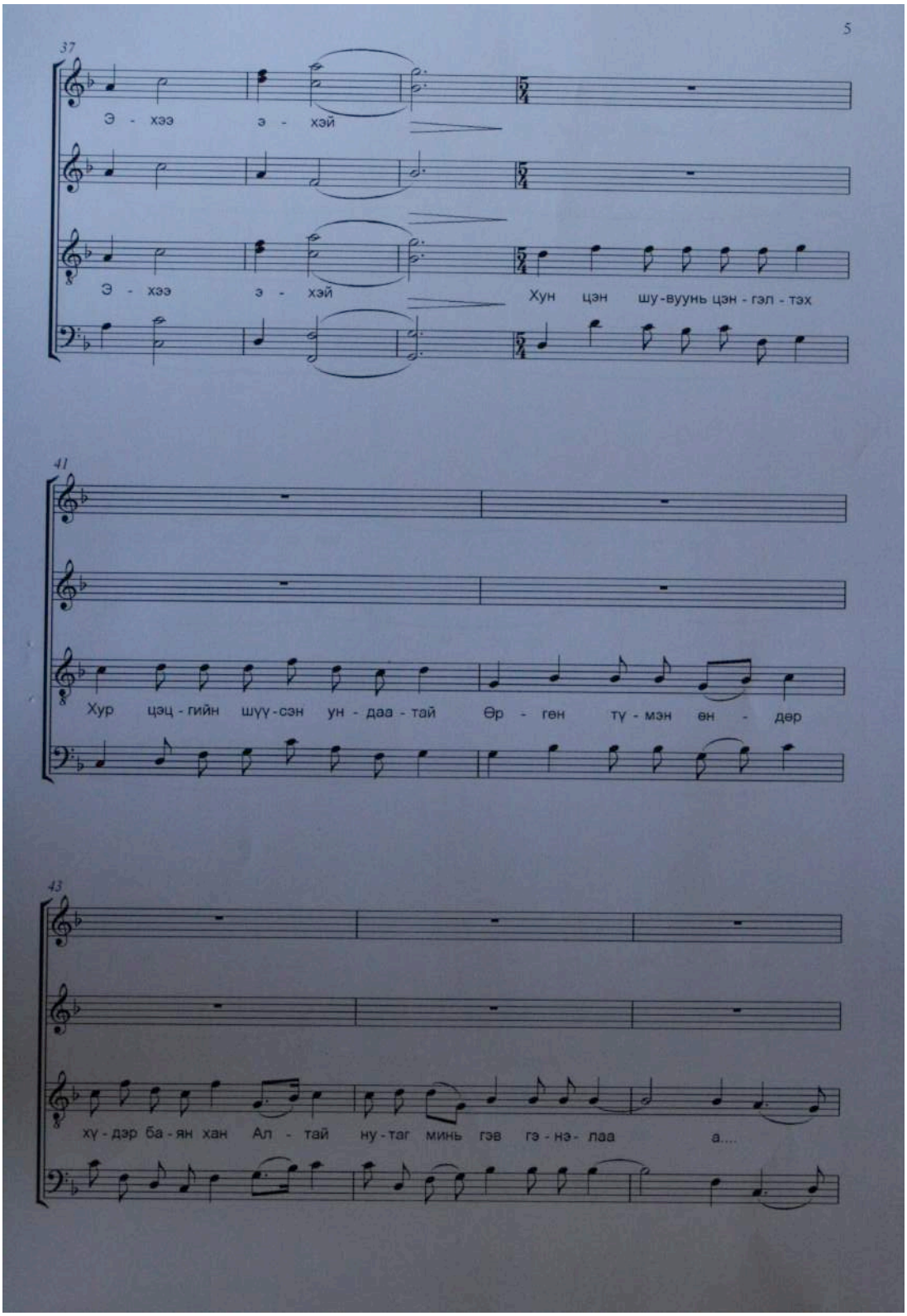


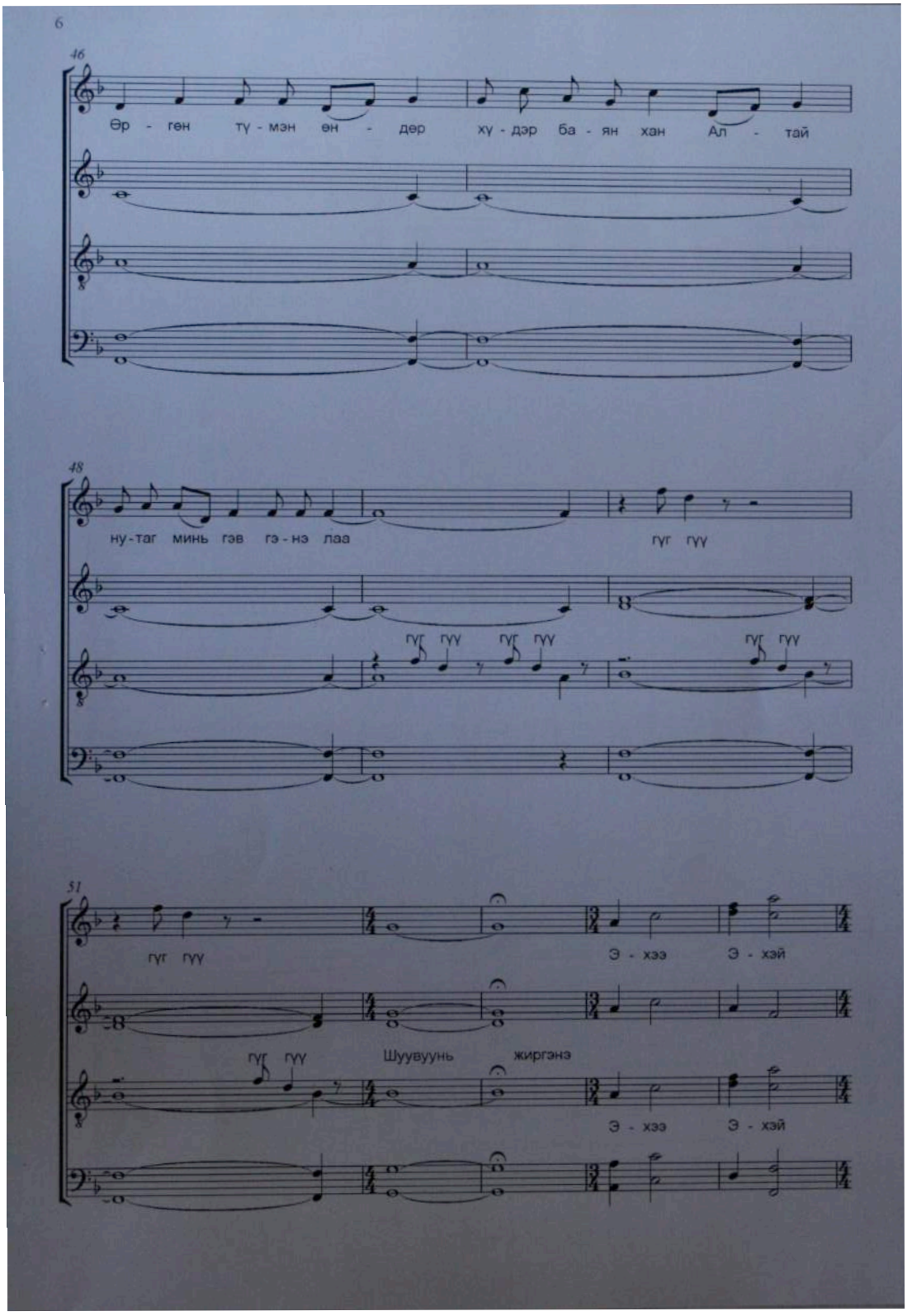

2
14
Өр - гөн тү - мэн өн - дөр хү - дэр ба - ян хан Ал - тай
Өр - гөн тү - мэн өн - дөр хү - дэр ба - ян хан Ал - тай
18
ну - таг минь гэв гэ - нэ лаа
ну - таг минь гэв гэ - нэ лаа
21
sfz
Дун, дун дун, дун, дун дун, дун
Дун, дун
Чим - лийн уг нь ий-мээл - дэ - тэ лээ урас - сан
Дун, дун дун, дун, дун дун, дун

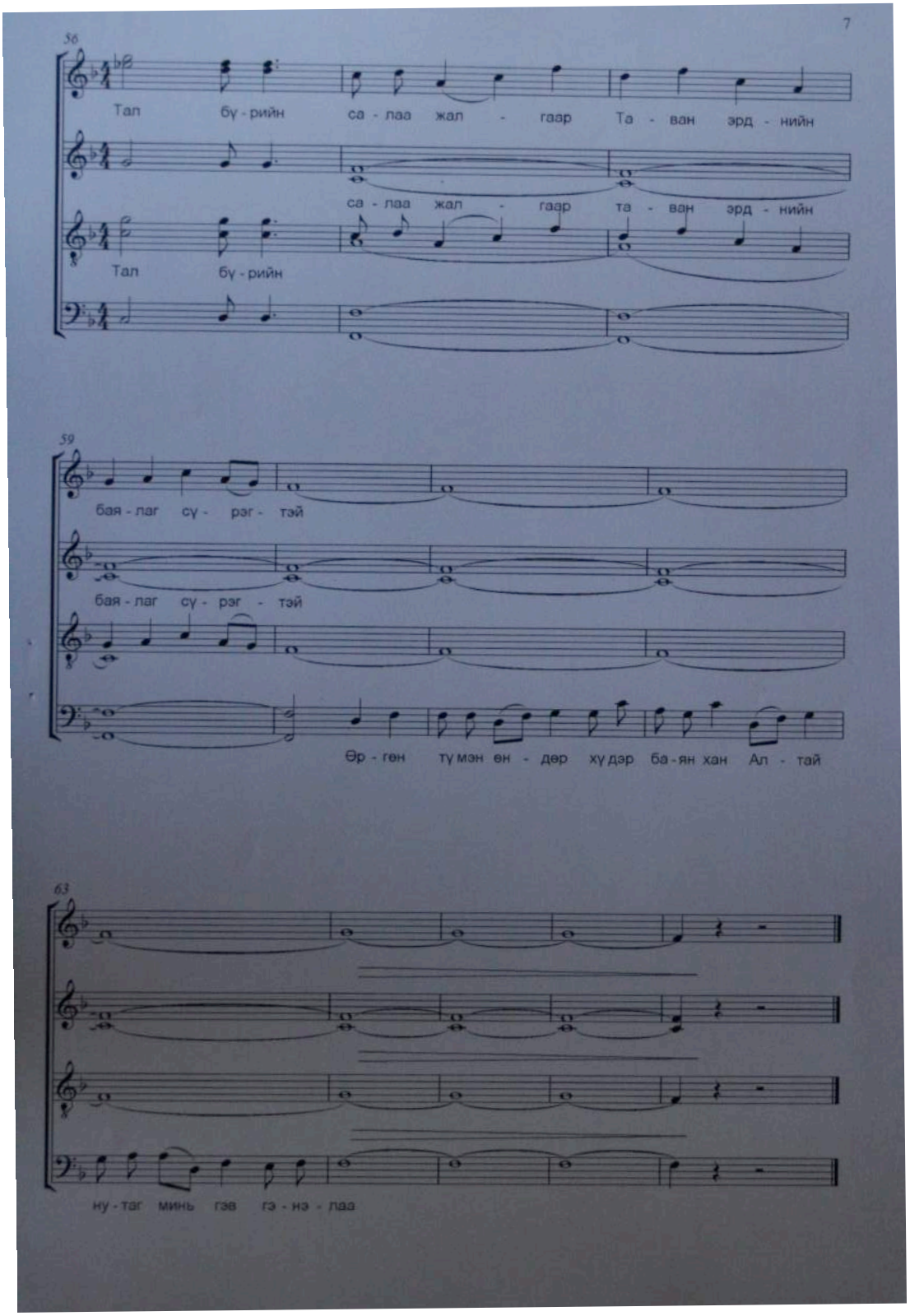

3
24
дун, дун дун дун дун
Ийн - гэн дуу - тай хө - хөөнь цэн - гэл - дэ - тэл дон - год - сон
дун, дун дун дун дун
26
дун, дун дун дун дун
Хүү - хэн хү - дэр ба - ян Ал - тай минь Дун - гийн
дун, дун дун дун дун
28
дун дун дун дун
у - ниар та - таад бай - вал гэв гэ - нэ лаа
дун дун дун дун


30
f
Э - хээ
Бур - гас улиас мо - дон чи - мэг - тэй
f
Э - хээ
f
32
Бул - гийн урс - гал у - сан ун - даа - тай
Өр - гөн тү - мэн өн - дөр
34
Хү - дэр ба - ян - хан Ал - тай ну - таг минь гэв гэ - нэ лаа


30
f
Э - хээ
Бур - гас улиас мо - дон чи - мэг - тэй
f
Э - хээ
f
32
Бул - гийн урс - гал у - сан ун - даа - тай Өр - гөн тү - мэн өн - дөр
34
Хү-дэр ба - ян - хан Ал - тай ну - таг минь гэв гэ - нэ лаа


5
37
Э - хээ э - хэй
Э - хээ э - хэй
Хун цэн шу-вуунь цэн - гэл - тэх
41
Хур цэц - гийн шүү - сэн ун - даа - тай Өр - гөн тү - мэн өн - дөр
43
хү - дэр ба - ян хан Ал - тай ну - таг минь гэв гэ - нэ - лаа а....


6
46
Өр - гөн тү - мэн өн - дөр хү - дэр ба - ян хан Ал - тай
48
ну - таг минь гэв гэ - нэ лаа
гүг гүү
гүг гүү гүг гүү
гүг гүү
51
гүг гүү
Э - хээ Э - хэй
гүг гүү Шуувуунь жиргэнэ
Э - хээ Э - хэй


7
56
Тал бүрийн салаа жалгаар Таван эрднийн
салаа жалгаар таван эрднийн
Тал бүрийн
59
баялаг сүрэгтэй
баялаг сүрэгтэй
Өргөн түмэн өндөр хүдэр баян хан Алтай
63
нутаг минь газ гэнэлаа

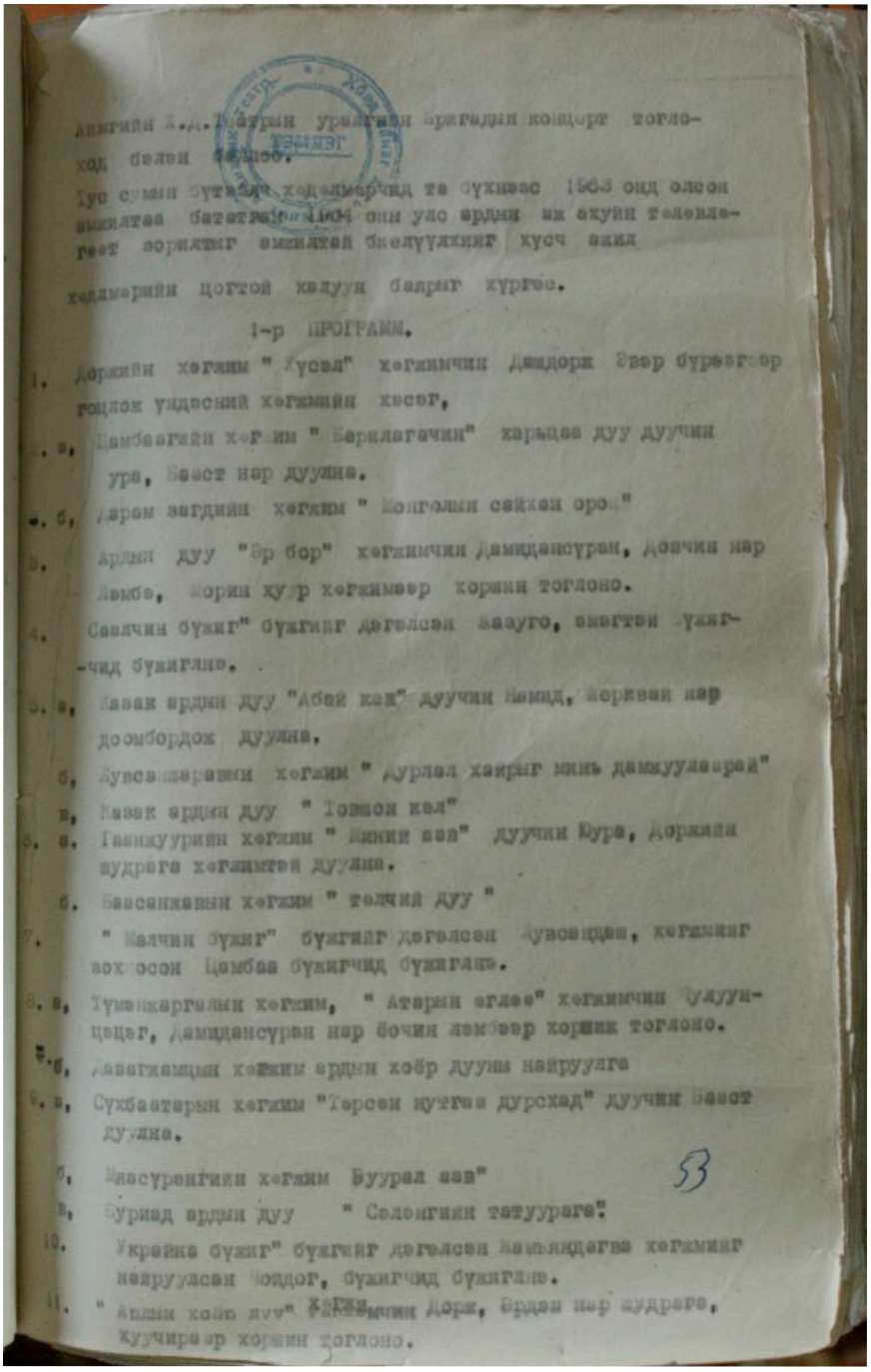
Annexe 3

Programme de concert de la période soviétique intégrant du *höömij*

Archive du théâtre de Hovd, fonds n°41, compte n° 01, unité de dépôt n°57, *Uran büteelijn material* (Documentation de création), du 1er janvier au 30 décembre 1964, 316 p.

Programme n°1, p. 53-54. Réalisé dans la saison culturelle du théâtre de Hovd en 1964.

Photographie du document original :



Аймгийн А.Д.Сэдэрын уран сайхны бригадын концерт тогло-
ход бэлэн байна.
Дүс сумын бүтээлч хөдөлмөрчид та бүхнээс 1963 онд олсон
амжилтаа батлагдсан 1964 оны үлс ардын их ёхуйн төлөвлө-
гөөт зорилтыг амжилтай биелүүлэхийг хүсч ажил
хөдлөлийн догтой халуун бэлэрг хүргэе.

1-р ПРОГРАММ.

1. Дорнын хөгжим " Хүсэл" хөгжимчин Дамдорж Өвөр буряадаар
гоцлох үндэсний хөгжмийн хөсөг,
2. а, Цамбагийн хөгжим " Барилдагчин" харьцаа дуу дуучин
ура, Баяр нар дуулна.
б, Дорно зүгдийн хөгжим " Монголын сайхан орон"
3. Ардын дуу "Өр бор" хөгжимчин Дамдансүрэн, Дэвчин нар
Цамба, Хорин хүүр хөгжимөөр хөрөнгө тоглоно.
4. Сэвлүүлэгч бүжиг" бүжгээр дагалдсан Баяр, Энхтөр бүжг-
-чид бүжиглэнэ.
5. а, Хөвөө ардын дуу "Абай хөө" дуучин Намуд, Хөрөнгө нар
дөмбөрдөх дуулна.
б, Дүрслэлийн хөгжим " Дүрлэл хөөрөг минь дамжуулаарай"
в, Хөвөө ардын дуу " Тэмцэн хөл"
6. а. Гавшгүүрийн хөгжим " Жинхэ нам" дуучин Бүүр, Дорнын
аудрага хөгжимтэй дуулна.
б. Бөхөнхөөгийн хөгжим " Толгой дуу "
7. " Халуун бүжиг" бүжгээр дагалдсан Дүрслэлд, хөгжимөөр
ахлөсөн Цамбаа бүжигчид бүжиглэнэ.
8. а, Түмэнжаргалын хөгжим, " Атарни өглөө" хөгжимчин Дуудуй-
цэцэг, Дамдансүрэн нар бөгөөн дөмбөөр хөрөнгө тоглоно.
9.б, Дашгамбын хөөжим ардын хөөр дуунд найруулга
10. а, Сүхбаатарын хөгжим "Төрсөн нутгаа дурсахад" дуучин Баяр
дуулна.
б, Жаасүрэнгийн хөгжим Бүүрэл нам" 53
в, Буриад ардын дуу " Сэлэнгийн тэтүүрэг"
10. Украйна бүжиг" бүжгээр дагалдсан Дамбаждаагаа хөгжимөөр
найруулсан Бөхөөр, бүжигчид бүжиглэнэ.
11. " Аялан хөөх дуу" Бүжгэн дуучин Дорж, Бүдээ нар аудраар,
хуучираар хөрөнгө тоглоно.

Ү Р Г Э Л Ж Л Э Л.

а, ардын хоёр дуу дуучин Сундуй хөөмийлнө.

б, ардын дуу " Ум зандан ширээ"

. Цэнджавын зохиол " Поос" шүлэг бүжигчин Пийнаа уншина.

3. "Хар хорины домогт бүжиг" бүжгийг дэгэлсэн Долгорсүрэн, хөгжмийг зохиосон Даваагжамц, бүжигчид бүжиглнэ.

14. Норовын зохиол " Барилагачин" шүлэг дуучин Сундуй уншина.

15. Лувсаншаравын хөгжим, " Манай ирээдүй" үндэсний хөгжмийн 5-уул тоглоно.

16. а, Пунцагбалын хөгжим " ЭЭЖЭЭ ДУРСАН" гоцлон дуучин Хашхүү дуулна.

б, Дарамзагдын хөгжим " Адуучин Саальчин хоёр"

в, Казак ардын дуу " Хар жороо"

17. Молдов үндэсний бүжиг, бүжгийг дэгэлсэн Романовский, хөгжмийг найруулсан Лувсаншарав. бүжигчид бүжилнэ.

Концертыг найруулсан ЯАСАЙ.

Концерт хөтлөгч БААСТ.

54

Traduction française de Nomindar' Šagdarsüren

Les informations concernant l'intervention du *höömijč* Sunduj dans ce programme de concert sont indiquées en gras.

Programme 1 :

1. a. Musique de Dorž, *Hüsel* (Le vœu), soliste Dašdorž à l'*ever büree* (sorte de cor), accompagné par l'ensemble de musique traditionnelle.
   a. Musique de Cambaa, *Barilgačin* (Le constructeur), *harilcaa duu* (chant-conversation) interprétée par Ura et Baast.
2. Musique de Daramzagd, *Mongolyn sajhan oron* (Le magnifique pays mongol).
3. Chanson traditionnelle *Er bor*[316] (Le faucon marron viril), interprétée par Damdinsüren et Dovčin à la flûte *limbe* et à la vièle *morin huur*.
4. Chorégraphie de Žazugo, danse *Saal'čin* (La trayeuse), interprétée par des danseuses.
5. a. Chanson traditionnelle kazakhe *Abaj kaj*, interprétée par les chanteurs Namid et Merknaj accompagnés de leurs luths *dombra*.
   b. Musique de Luvsanšarav, *Durlal hajryg min' damžuulaaraj* (Transmettez mon amour).
   c. Chanson traditionnelle kazakhe *Tovšon kel*.
6. a. Musique de Gaanžuur, *Minij aav* (Mon père), interprétée par le chanteur Jura, accompagné au luth *šudraga* par Dorž.
   b. Musique de Baasanžav, *Tölčnij duu* (Chanson de tölčin[317]).
7. Chorégraphie de Luvsandaš, musique de Cambaa, danse *Malčin* (Le pasteur), interprétée par des danseurs(euses).
8. a. Musique de Tümenžargal, *Atryn öglöö* (Le matin de la terre vierge), interprétée par Čuluunceceg et Damdinsüren à la cithare *ëočin* et à la flûte *limbe*.
   b. Musique de Dagvažamc, arrangement de deux chansons traditionnelles.
9. a. Musique de Sühbaatar, *Törsön nutgaa dursahad* (En se remémorant le pays natal), chantée par Baast.
   b. Musique de Mjaasüren, *Buural aav* (Mon père agé).
   c. Chanson traditionnelle bouriate, *Selengijn tatuurga* (Le passage de la rivière Selenge).
10. Chorégraphie de Žam'jandagva, musique et arrangement de Čoidog, *Ukrajn büžig* (Danse ukrainienne), interprétée par des danseurs(euses).
11. Deux chansons traditionnelles, interprétée par Dorž et Erdene au luth šudraga et à la cithare ëočin.
    a. Deux chansons traditionnelles, diphonées par le chanteur Sunduj.
    b. Chanson traditionnelle *Um zandan širee* (La table en santal).
12. Poème de Cendžav, *Noos* (La laine), récité par la danseuse Nijnaa.

[316] Le titre ne semble pas être présenté dans son intégralité. Il s'agirait de *Er bor harcaga*. La traduction française est celle du titre entier.

[317] « Tölčin » désigne est une personne en charge des animaux nouveau-nés du cheptel pendant le printemps.

13. Chorégraphie de Dolgorsüren, musique de Dagvažamc, *Har horiny domogt büžig* (Danse de la légende de Harhorin), interprétée par des danseurs(euses).
14. Poème de Norov, *Barilgačin* (Le constructeur), récité par le chanteur Sunduj.
15. Musique de Luvsanšarav, *Manaj ireedüj* (Notre futur), interprétée par un quintette de musique traditionnelle.
16. a. Musique de Puncagbal, *Eežee dursaja* (Se remémorer maman), interprétée par le chanteur soliste Hašhüü.
    b. Musique de Dermee, *Aduučin, saal'čin hoër* (Le cavalier et la trayeuse).
    c. Chanson traditionnelle kazakhe, *Har žoroo* (Le cheval noir amble).
17. Chorégraphie de Romanovskij, danse nationale de Moldavie, musique et arrangement de Luvsanšarav, interprétée par des danseurs(euses).

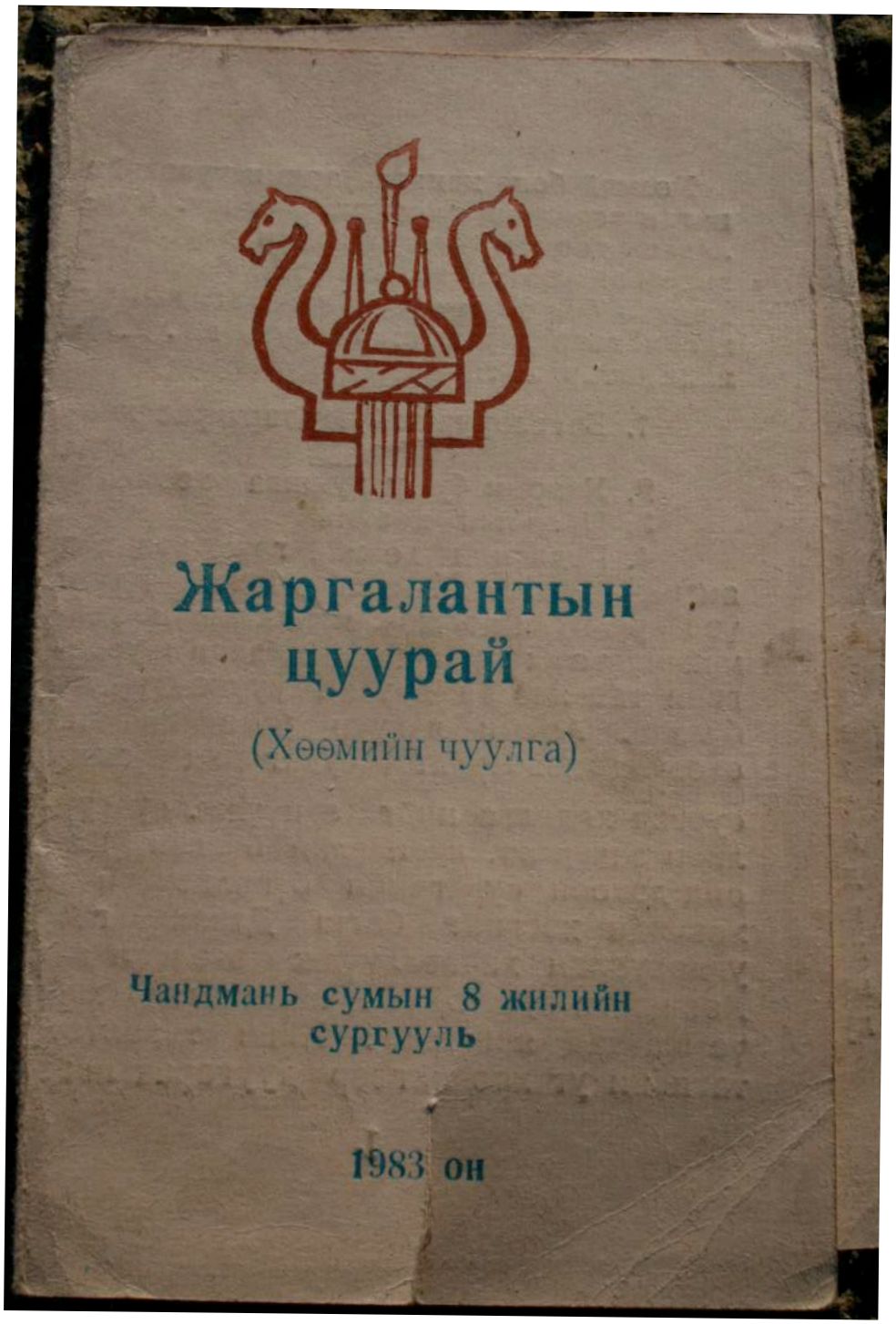
Concert mis en scène par	Jaasaj.
Animateur	Baast.

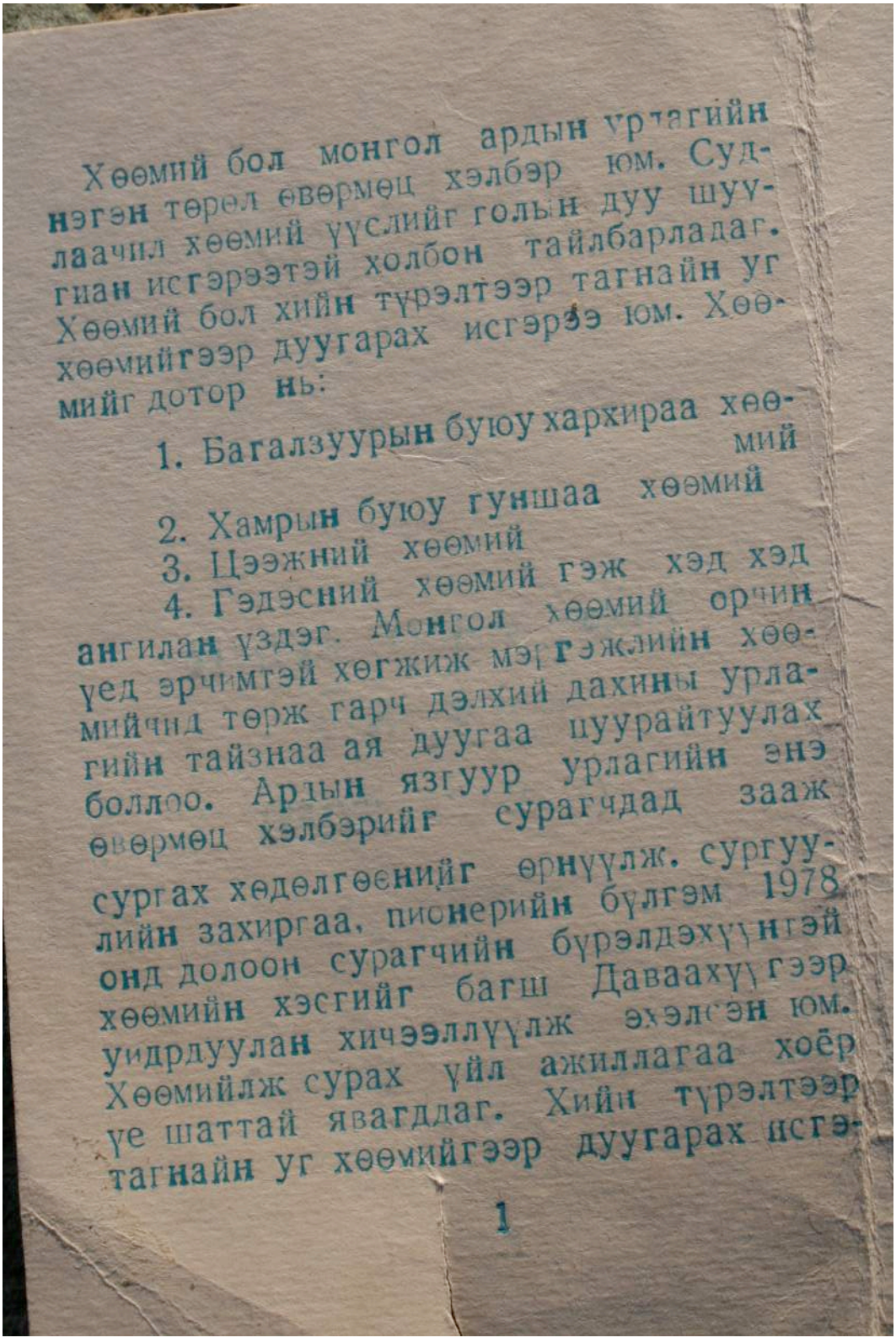
Annexe 4

Présentation du premier ensemble de *höömij* en Mongolie

Žargalantyn cuuraj, höömijn čuulga (*Žargalantyn cuuraj*, ensemble de *höömij*) par B. Haš-Erdene, 1983. Dépliant d'une feuille en 6 volets. Document provenant de la collection personnelle de D. Daržaa, qu'il m'a montré pour en photographier une copie en été 2011.

Photographie du document original :





Хөөмий бол монгол ардын уртагийн нэгэн төрөл өвөрмөц хэлбэр юм. Судлаачил хөөмий үүслийг голын дуу шуугиан исгэрээтэй холбон тайлбарладаг. Хөөмий бол хийн түрэлтээр тагнайн уг хөөмийгээр дуугарах исгэрээ юм. Хөөмийг дотор нь:

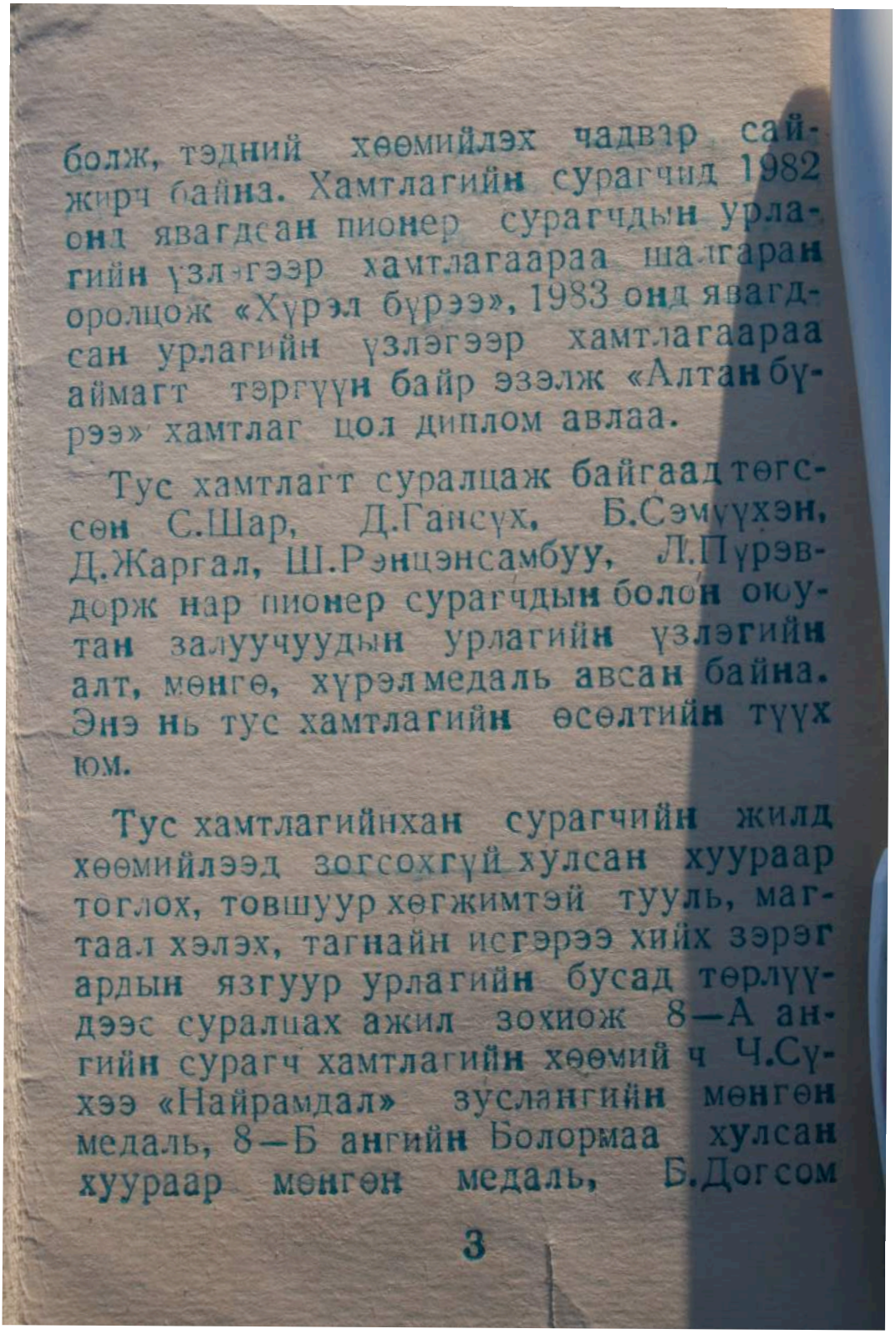
1. Багалзуурын буюу хархираа хөөмий
2. Хамрын буюу гуншаа хөөмий
3. Цээжний хөөмий
4. Гэдэсний хөөмий гэж хэд хэдангилан үздэг. Монгол хөөмий орчин үед эрчимтэй хөгжиж мэргэжлийн хөөмийчид төрж гарч дэлхий дахины урлагийн тайзнаа ая дуугаа цуурайтуулах боллоо. Ардын язгуур урлагийн энэ өвөрмөц хэлбэрийг сурагчдад зааж сургах хөдөлгөөнийг өрнүүлж. сургуулийн захиргаа, пионерийн бүлгэм 1978 онд долоон сурагчийн бүрэлдэхүүнтэй хөөмийн хэсгийг багш Даваахүүгээр удирдуулан хичээллүүлж эхэлсэн юм. Хөөмийлж сурах үйл ажиллагаа хоёр үе шаттай явагддаг. Хийн түрэлтээр тагнайн уг хөөмийгээр дуугарах исгэ-

рээ түл эхлээд сурагчид исгэрч сурдаг.

Сурагчид 11—12 насандаа оролдож гол горхины хөвөөн дээр сууж исгэрүүлэх, салхиар исгэрүүлэх зэрэг арга хэрэглэнэ.

13—14 наснаас исгэрээ оруулж сурсны дараа дуу оруулах, дуу хөөмийлж сурах шатанд шилждэг. Дууг хөөмийлэхдээ эхлээд аялгууг хагас хөөмийлэх цаашид бүтэн мөрөөр хэдхэн мөрөөр хөөмийлэх замаар сурдаг. Хөөмийлэх нь хүүхдийн нас бие бялдрын хөгжилтэй холбоотой. Эхлээд ардын дуу хөөмийлж улмаар орчин үеийн дуу хөөмийлж сурдаг онцлоготой.

Хөөмийлж сурах хөдөлгөөнийг анги бүлгүүдийн дунд өрнүүлэн анги бүлгүүдийн аваргыг жил бүр шалгаруулах, БНМАУ-ын гавъяат жүжигчин хөөмийч Д.Сундуй, бүх ард түмний урлагийн хошой алган медальт Д.Цэрэндаваа, Р.Даваажав нартай уулзалт хийлгэж, зөвлөлгөө өгүүлэх зэрэг ажил зохиож ажилласнаар одоо тус чуулга 20—25 сурагчийн бүрэлдэхүүнтэй хамтлаг



болж, тэдний хөөмийлэх чадвар сайжирч байна. Хамтлагийн сурагчид 1982 онд явагдсан пионер сурагчдын урлагийн үзлэгээр хамтлагаараа шалгаран оролцож «Хүрэл бүрээ», 1983 онд явагдсан урлагийн үзлэгээр хамтлагаараа аймагт тэргүүн байр эзэлж «Алтан бүрээ» хамтлаг цол диплом авлаа.

Тус хамтлагт суралцаж байгаад төгссөн С.Шар, Д.Гансүх, Б.Сэмүүхэн, Д.Жаргал, Ш.Рэнцэнсамбуу, Л.Пүрэвдорж нар пионер сурагчдын болон оюутан залуучуудын урлагийн үзлэгийн алт, мөнгө, хүрэл медаль авсан байна. Энэ нь тус хамтлагийн өсөлтийн түүхэм.

Тус хамтлагийнхан сурагчийн жилд хөөмийлээд зогсохгүй хулсан хуураар тоглох, товшуур хөгжимтэй тууль, магтаал хэлэх, тагнайн исгэрээ хийх зэрэг ардын язгуур урлагийн бусад төрлүүдээс суралцах ажил зохиож 8—А ангийн сурагч хамтлагийн хөөмийч Ч.Сүхээ «Найрамдал» зуслангийн мөнгөн медаль, 8—Б ангийн Болормаа хулсан хуураар мөнгөн медаль, Б.Догсом

«Баян булаг» дахь пионерийн зуслангийн алтан медалиар шагнагдлаа. Энэ бол тус хамтлагийн пионер сурагчдаас сурагчийнхаа жилд барьсан ая дуу урлагийн амжилт юм.

Б.Хаш—Эрдэнэ

Traduction française de Nomindar' Šagdarsüren (revue avec J. Curtet)

Couverture :
Logo
Žargalantyn cuuraj
Ensemble de *höömij*
École secondaire du district de Čandman'
1983
Page 1:

Le *höömij* est l'une des formes uniques de l'art populaire mongol. Des chercheurs expliquent que l'origine de *höömij* est en lien avec le grondement, le chant et le sifflement de la rivière. Le *höömij* est un sifflement produit par la pression de l'air par le pharynx et le voile du palais. Le *höömij* est classé en plusieurs types comme :
1. *Bagalzuuryn* ou *harhiraa höömij* (*höömij* de gorge ou *harhiraa höömij*)
2. *Hamryn* ou *gunšaa höömij* (*höömij* de nez ou *höömij* nasillard)
3. *Ceežnij höömij* (*höömij* de poitrine)
4. *Gedesnij höömij* (*höömij* de ventre)

Dans la modernité, le *höömij* mongol se développe intensivement. Des *höömijčid* professionnels apparaissent et jouent sur scène au niveau international.

L'administration de l'école et le groupe de pionniers ont débuté la campagne d'apprentissage de cette forme particulière d'art authentique traditionnel auprès des élèves. Ainsi, en 1978, l'instituteur Davaahüü a commencé à donner un cours de *höömij* à 7 élèves.

L'apprentissage du *höömij* se fait en deux étapes. Comme c'est un sifflement se produit par une pression de l'air avec le pharynx et le voile du palais, les élèves doivent d'abord apprendre le sifflement (sifflement harmonique).
Page 2 :

Les élèves commencent à l'apprendre à l'âge de 11 ou 12 ans et le pratiquent à côté d'une rivière et d'un fleuve, ou dans le vent. Après l'apprentissage du sifflement, à partir de 13 à 14 ans, les élèves passent à l'étape suivante pour réaliser la mélodie en chant diphonique et diphoner des mélodies. Pour apprendre à diphoner les mélodies, il faut d'abord diphoner partiellement la mélodie. Puis on avance, ligne par ligne.

La pratique du *höömij* va avec l'âge et le développement physique des enfants. En premier lieu, on diphone des chansons traditionnelles, puis des chansons modernes.

Grâce à des activités comme l'organisation de cette campagne d'apprentissage de *höömij* parmi les classes, la sélection des champions de *höömij* dans ces classes, l'organisation des rencontres avec les *höömijčid* D. Sunduj, acteur du mérite de Mongolie, D. Cerendavaa, lauréat double médaillé d'or du festival de l'art de tout le peuple et R. Davaažav, cet ensemble est devenu un groupe de *höömij* qui se compose de 20 à 25 membres. La capacité des élèves pour faire le *höömij* s'améliore ainsi.
Pages 3-4 :

Les élèves du groupe ont remporté la coupe "Hürel büree" (Trompette de bronze) au concours d'art des élèves et pionniers de la province de Hovd en 1982, et ils ont remporté la coupe "Altan büree" (Trompette d'or) avec un diplôme en 1983.

Les élèves qui ont fait partie de ce groupe et terminé les études, comme S. Šar, D. Gansüh, B. Semüühen, D. Žargal, Š.Rencensambuu, L. Pürevdorž, ont aussi remporté des médailles d'or, d'argent et de bronze aux concours d'art des élèves et des pionniers, ainsi que des étudiants et des jeunes. C'est l'histoire du progrès de ce groupe.

Les élèves de ce groupe ne font pas que du *höömij*, mais ils apprennent et pratiquent aussi d'autres éléments de l'art authentique traditionnel, comme la guimbarde en bambou *hulsan huur*, le luth *tovšuur* avec l'épopée et la louange ainsi que le sifflement au palais. Č.

Sühee, élève de la classe 8-A, a remporté la médaille d'argent de la colonie "Najramdal" avec son *höömij*. Bolormaa de la classe 8-B a remporté la médaille d'argent avec sa guimbarde en bambou et B. Dogsom a remporté la médaille d'or de la colonie des pionniers à Bajanbulag.

Page 4 :

C'est le succès de l'art auprès des élèves et des pionniers de ce groupe pour l'année scolaire.

B. Haš-Erdene

Annexe 5

Tableau des enregistrements d'*Altajn magtaal* de 1957 à 2010

Altajn magtaal enregsitré, 1957-2010			
Pièces	**Date**	**Interprètes**	**Titre des enregistrements**
Atajn magtaal	1957	G. Čimeddorž (halh)	*Sans titre (78t. n°106)*
Altajn magtaal	1972	Š. Rencen (urianhaj)	*bande 402-B-4 (archives Ac. Sc.)*
Altajn magtaal	1972	B. Avirmed (urianhaj)	*bande 507-A-1 (archives Ac. Sc.)*
Altajn hajlah tuul'	1975	G. Hajnzan (dörvöd)	*bande 534-A-1 (archives Ac. Sc.)*
Altain magtaal	1979	D. Sunduj (halh)	*Musical Voices of Asia*
Altaj hangajn magtaal	1981	B. Urtnasan, N. Damdindorž (urianhaj)	*bande 582-A-6 (archives Ac. Sc.)*
Altajn magtaal	*1981*, 2012	D. Sungarav (dörvöd)	*Š.U.A.-ijn hel zohiolyn hüreelengijn...*
Altain magtaal	24/01/83	D. Cerendavaa (halh)	*Jazguur urlag-Hovd*
Altajhany magtaal	1984 (archiv.)	G. Čimeddorž (halh)	*Höömej-Aman huur*
Altajn magtaal *Altajn magtaal* *Altajn magtaal*	1986	K. Seseer (urianhaj) N. Sengedorž (halh) T. Enhbalsan (zahčin)	*Mongolie : Musique et chants de l'Altaï*
Altain magtaal *Altain magtaal*	1986	B. Avirmed, D. Cerendavaa (urianhaj, halh) Gantulga (hotgojd)	*Mongolie, Musique et chants…*
Altay magtaal *Altay magtaal*	*1986*, 1993	T. Enhbalsan (zahčin) Gombosüren, Gombožav, Andžav, Batmönh	*Mongolie. Chants kazakhs et tradition…*
Altajn magtaal	1987	B. Avirmed (urianhaj)	*bande 724-B-1-A1 (archives Ac. Sc.)*
Altayn magtaal	1989	T. Ganbold/Javgaan (halh)	*Mongolie, musique vocale…*
Altain Magtaal	1992	ens.Melodies of the Steppes / Erdenehüü (halh)	*White Moon. Tsagaan Sar*
Eloge de l'Altaï et du Khangaï	1993	T. Gerelcogt, Tüvšinžargal (halh)	*Musiques de Mongolie*
Altajn Magtaal	1993	ensemble Karakorum / Erdenehüü (halh)	*Folk music from Mongolia / Karakorum*
Praising Epic of Altai	1994	G. Javgaan (hotgojd)	*Virtuosos from the Mongol Plateau*
Altain Magtaal	1995	ensemble Talyn Duulal / T. Ganbold (halh)	*Le chant des steppes*
Ode an das Altai-Gebirge	1995	ensemble Egschiglen / D. Ganpürev (halh)	*Traditionelle mongolische Lieder*
Altain Magtaal	1994	N. Sengedorž (halh)	*Jargalant Altaï*
Altain Khangain Magtaal	1997	ensemble Egschiglen / Hosoo (halh)	*Gobi*
Altai Magtaal	1997	Duo Temüžin / G. Javgaan (hotgojd)	*Altai Khangain Ayalguu*
Altai	1997	ensemble Mandukhai / Cogtbaatar (urianhaj)	*Mongolie, Mongolia*
Altain Magtaal	1998	D. Bajarbaatar (halh)	*Sons Divins*
Altain Magtaal	1998	ensemble Altaï-Hangaï / N. Ganzorig (halh)	*Gone with the wind*
Altain Magtaal	1999	M. Njamgerel / M.Cogtgerel (halh)	*Tuuls*
The Praise of Altai mountain	1999	ensemble Tümen Eh / D. Gantulga (halh)	*Mongolian National Song and Dance…*
Altain Magtaal	1999	S. Zulsar (hotgojd)	*Blue sky*
Altain Magtaal	2000	N. Sengedorž (halh)	*The Spirit of The Steppes*
Altain Magtaal	2000	Altaï-Khangaï / N. Ganzorig (halh)	*Melodious tree*

Altain Magtaal	2000	N. Sengedorž (halh)	*Mongol nutgijn salhi*
Altain Magtaal	2002	ensemble théâtre de Hovd / N. Sengedorž (halh)	*Tungalag Bujant*
Altai Machdal	2002	Enhžargal / D. Gantulga (halh)	*Hoirr Öngö*
Altain Magtaal	2002	D. Cerendavaa (halh)	*Delhijn Čingis HaanyAkademič…*
Altai Magtaal	2002	Javgaan (hotgojd)	*Mongolian traditional Song…*
Altai remix	2003	ensemble Boerte (halh)	*Muruudlyn Salkhi, Wind of Dreams*
Praise to Altai mountains	2003	ensemble Chavkhdas (halh)	*Morin Khuur Quartet*
Altain Magtaal	2003	ensemble Morin Khuur (halh)	*Mongolian Morin Khuur Ensemble*
Altai Magtaal	2003	ensemble Altai Khairkhan (bajad, halh)	*Whistle in the Wind*
Altain Magtaal	2004	ensemble Khukh Mongol (halh)	*Minii nutag*
Altain Magtaal	2004	Bazarvaan' / Enhbajar (halh)	*Mongolian Throat Singing Song*
Sacrify to Altai	2004	Hosoo (halh)	*Transmongolia*
In Praise of Altai Mountains	2004	ensemble Morin Khuur (halh)	*My Motherland*
Eulogy of the Altai	2005	ensemble Khar Khorum / Otgonhüü (bajad)	*Mandakh Nar*
Altain Magtaal	2006	S. Zagd-Očir (halh)	*Mongolian Khuumei*
Jargalant Altai magtaal	2005	ensemble Khan Bogd / Žambaa (halh)	*Magtaal-Höömij - vol. II*
Jargalant Altain magtaal	2006	D. Cerendavaa, C. Cogtgerel (halh)	*Chant diphonique de l'Altaï mongol*
Altain Magtaal	2008	Ja. Cogtbaatar (urianhaj)	*Khovd Altai khuumei*
Altain Magtaal *Altain Magtaal*	2009	N. Sengedorž, C. Cogtgerel, N. Ganzorig (halh) N. Sengedorž (halh)	*Mongolie, Chants et Morin Khuur*
Altain Magtaal	2009	D. Bajarsajhan, G. Ad'jaadorž (halh)	*Throat song collection of all…*
Altain Magtaal	2009	L. Lhamragčaa (bajad)	*West Mongolian Praising & Khuumei*
Altain Magtaal	2010	ensemble Dörvön Berkh (halh)	*Masters of Mongolian Overtone Singing*
	Date inconnue		
Altai Magtaal	?	ensemble Morin Khuur /N. Sengedorž (halh)	*Japon-Mongolyn hoorond diplomat...*
Altai Khangain Magtaal	?	B.Batžargal, D. Gantulga, Tüvšinbajar (halh)	*Sounds of B. Batjargal*
Altai&Khangai mountain praise	?	ensemble Altain Orgil (halh)	*Abtai sain hani ih orgoo*
Altain Magtaal	?	ensemble Tümen Eh / L. Bjambahišig (halh)	*Borjigon Nutag*
Praise to Altai mountains	?	N. Naranbadrah, S. Batbaatar (halh)	*Falcon King*
Altain Magtaal	?	ensemble Mongol Egschiglen (halh)	(en japonais)
Altain magtaal	?	ensemble Tenger Ayalguu (halh)	*Mongolian National Song and Dance*
Altain Magtaal	?	ensemble Mongol Ayalguu (halh)	*Sans titre*
Altai Magtaal	?	ensemble Boerte (halh)	*Boerte 2*

Annexe 6

Établissement du programme gouvernemental « Höömij mongol »

-Résolution du gouvernement de la Mongolie n°159 du 26 juin 2007

-Programme « Höömij mongol » (Annexe n°1 de la Résolution gouvernementale n°159)

-Composition du comité de pilotage de la mise en œuvre du programme « Höömij mongol » au niveau national (Annexe n°2 de la Résolution gouvernementale n°159)

-Plan d'action pour la mise en œuvre du programme « Höömij mongol » (Annexe n°3 de la Résolution gouvernementale n°159)

Copie du document original[318] :

МОНГОЛ УЛСЫН ЗАСГИЙН ГАЗРЫН ТОГТООЛ ХӨТӨЛБӨР БАТЛАХ ТУХАЙ

2007 оны 6 дугаар сарын 26-ны өдөр Улаанбаатар хот

Дугаар 159
Монгол Улсын төрөөс баримтлах соёлын бодлого, Ерөнхийлөгчийн 2006 оны 1 дүгээр зарлигийг хэрэгжүүлэх зорилгоор Монгол Улсын Засгийн газраас ТОГТООХ нь:
"Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг 1 дүгээр хавсралтын ёсоор, ~~хөтөлбөрийн хэрэгжилтийг улсын хэмжээнд уялдуулан Зохицуулах хорооны бүрэлдэхүүнийг 2 дугаар хавсралтын ёсоор~~[319]~~,~~ хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх арга хэмжээний төлөвлөгөөг 3 дугаар хавсралтын ёсоор тус тус баталсугай.
"Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэхэд шаардагдах хөрөнгийг жил бүрийн төсөвт тусгаж байхыг Сангийн сайд Н.Баяртсайханд, хөтөлбөрийн хэрэгжилтийг нэгдсэн удирдлагаар ханган, дотоод, гадаадын төрийн болон төрийн бус байгууллагуудтай хамтран ажиллахыг Зохицуулах хорооны дарга бөгөөд Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны сайд Ө.Энхтүвшинд тус тус даалгасугай.
"Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг нутаг дэвсгэрийнхээ хэмжээнд хэрэгжүүлэх төлөвлөгөөтэй ажиллахыг бүх шатны Засаг дарга нарт үүрэг болгосугай.

Монгол Улсын Ерөнхий сайд М.ЭНХБОЛД
Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны сайд Ө.ЭНХТҮВШИН

**Монгол Улсын Засгийн Газрын 2012-10-20-ны 98 дугаар тогтоолоор хүчингүй болсонд тооцсон.*

[318] Docments en ligne : http://mcst.gov.mn/c/144 et http://www.legalinfo.mn/annex/?lawid=5296, consulté le 17 juin 2013.
[319] Cette partie a été annulée par la suite et reste présentée de cette manière sur le site officiel de la législation mongole, en ligne http://www.legalinfo.mn/annex/details/2206?lawid=5296, consulté le 17 juin 2013.

Засгийн газрын 2007 оны 159 дүгээр тогтоолын 1 дүгээр хавсралт

“МОНГОЛ ХӨӨМИЙ” ХӨТӨЛБӨР

Нэг. Нийтлэг үндэслэл

Монголын ард түмний, утга соёлын өвийн нэгэн төрөл болсон хөөмийлөх урлаг нь эртний өвөг дээдсийн дунд үүсч бий болсныг монголчууд эдүгээ хүртэл өвлөн уламжилсаар ирсэн.

Хөөмий нь эртний нүүдэлчдийн уламжлалт соёлын нэгэн хэв шинж мөн боловч хөгжмийн урлагийн айд багтахын хувьд харьцангуй сүүлийн үед хамаарах бөгөөд түүнийг тодорхойлох нэр томъёо олон хэлээр гарсан байна.

Хоолой болон бие махбодийн бусад эрхтэний тусламжтайгаар давхар өнгөний эгшиглэгээг гаргадаг олон үндэстэн, угсаатан дэлхий дээр амьдардаг. Одоо эрдэмтэд 15 орчим улс, үндэстэнд хөөмий, хөөмий төст урлаг хөгжиж байгааг тогтоогоод байна. Хөөмий нь эрдэмтэн, судлаачдын анхаарлыг татаж, судалгааны эх хэрэглэгдэхүүн болж байна. Хөөмийг хөгжим судлал, хэл шинжлэл, түүх, угсаатны зүй, авиан зүй, урлаг судлал, соёл судлал, анагаах ухаан, физик, гоо зүй зэрэг тодорхой шинжлэх ухааны салбарын чиглэл, арга зүйн үүднээс судлагдах эхлэл бий болжээ. Судалгааг Франц Улс, Япон улс, АНУ, Англи, Нидерландын Вант Улс, ХБНГУ, ОХУ зэрэг техник, технологийн өндөр хөгжилтэй орнууд янз бүрийн арга замаар хийж байна.

Хөөмийн судалгааг сургалтын үйл ажиллагаатай хослуулж байгаа газарт хөөмий, хөөмий төст урлагийн ялгаа зааг, шинж чанар нь улам бүр тодорхой болж үр дүнд хүрч байна. 2001 онд монголын хөөмийчид нэгдэн "Монгол хөөмий" холбоо төрийн бус байгууллага байгуулсан нь одоогийн байдлаар монголын 200 орчим, гадаадын 100 шахам хөөмийчийг нэгтгэн үйл ажиллагаа явуулж байна.

Соёлын асуудал эрхэлсэн төрийн захиргааны төв байгууллага "Монгол хөөмий" холбоотой хамтран хөөмийчдийн наадам, уралдаан, эрдэм шинжилгээний хурал, хөөмийчдийн уулзалт зэрэг арга хэмжээ зохион байгуулдаг уламжлал тогтож байна. Үүний үр дүнд хөөмий сонирхогчдын тоо нэмэгдэж, соёл, урлагийн арга хэмжээнд хөөмийг оролцуулах явдал өргөжиж байна.

Яруу өгүүлэхийн эгшиглэнт урлаг-давхац хөгөөр илэрхийлэгдсэн гайхамшиг болох уянгын хөөмий, хархираа хөөмий, тэдгээрийн өвөрмөц дэг жаяг, арга маягийг сурч эзэмших, судалж хөгжүүлэх зорилгоор өргөн хүрээтэй ажил зохион байгуулахыг холбогдох төрийн болон төрийн бус байгууллага, эрдэмтэн судлаач, мэргэжлийн багш, сурган хүмүүжүүлэгч, урлаг, соёлын зүтгэлтнүүдэд үүрэг болгосон "Монгол хөөмийн урлагийг хөгжүүлэх тухай" Ерөнхийлөгчийн 2006 оны 1 дүгээр зарлиг гарсан болно.

Монгол Улс морин хуурын уламжлалт урлагийг 2003 онд, Монгол ардын уртын дууг 2005 онд хүн төрөлхтний аман болон биет бус соёлын өвийн шилдэг дээжист өргөмжлөн тунхаглуулж, ЮНЕСКО-гийн батламж хүлээн авсан нь түүхэн чухал үйл явдал болсон юм.

Монгол хөөмийн урлагийг ойрын хугацааяд хүн төрөлхтний аман болон биет бус соёлын өвийн шилдэг дээжист өргөмжлөн тунхаглуулах зорилт тавьж байна.

Хоёр. Хөтөлбөрийн зорилго, зорилт

2.1. Хөтөлбөрийн зорилго

Монгол хөөмийн урлагийг судалж сурталчлах, хадгалж хамгаалах, уламжлан хөгжүүлснээр хөөмийн өвөрмөц дэг жаяг, арга маягийг сурч эзэмших, судалж хөгжүүлэх ажлыг соёл, урлагийн байгууллага, уран бүтээлч, ардын авъяастны дотор

өрнүүлэн дэлгэрүүлж улмаар түүний үндэсний болон олон улсын түвшинд эзлэх байр суурийг бэхжүүлнэ.
2.2. Хөтөлбөрийн зорилтууд:
2.2.1. Монгол хөөмийн судалгаа явуулна/
2.2.2. Монгол хөөмийн сургалт зохион байгуулна ;
2.2.3. Монгол хөөмийг сурталчилна/
2.2.4. Хөөмийчдийг тодруулан урамшуулж, алдаршуулна.

Гурав. Хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх арга зам
3.1.1. Хөөмийлөх ур чадвар, уламжлалт урын санг өвлөн эзэмшсэн билиг авъяастан, хөөмийчдийг судлан тогтоох.
3.1.2. Монголын нутаг нутгийн хөөмийчдийн талаархи каталоги гаргах.
3.1.3. Хөөмийн урлагийн талаархи ойлголтыг албан бус, зайны болон ерөнхий боловсролын сургуулийн сургалтын хөтөлбөрт тусгах.
3.1.4. Хөөмийчдийн үзлэг болон хөөмийн уралдаан, наадам, үзэсгэлэн, эрдэм шинжилгээний хурал зохион байгуулах.
3.1.5. Хөөмийн урлагийн талаархи Соёлын өвийг хамгаалах тухай хуулийн 6 дугаар зүйлд заасан улс, аймаг, нийслэл, байгууллагын бүртгэл-мэдээлэл, аудио, видео сан бүрдүүлэх, сургалт сурталчилгаа зохион байгуулах.
3.1.6. Хөөмийчдийг тодруулах, тэдгээрт дэмжлэг туслалцаа үзүүлэх, алдаршуулах.

3.2. Хөөмийн судалгааг дараахъ чиглэлээр явуулна:
3.2.1. Хөөмийн үүсэл гарвалын судалгаа ;
3.2.2. Монголчуудын хөгжмийн соёл, оюуны сэтгэлгээнд хөөмийн гүйцэтгэсэн үүрэг, түүхэн ач холбогдол;
3.2.3. Хөөмийн тархалт болон нутаг, нутгийн хувилбарууд, тэдгээрийн харъцуулсан судалгаа, хөөмийлөх донж маяг, дэг сургууль, төрөл зүйл, хөөмийн хөгжим ;
3.2.4. Хөөмийд зориулсан хөгжмийн бүтээл (аман болон зохиолын), хөөмий болон урлагийн бусад төрлүүдийн холбоо ;
3.2.5. Хөөмийн сургалт, заах арга зүйн уламжлал, шинэчлэл ;
3.2.6. Алдарт хөөмийчдийн туух, шастир, урлах эрдмийн судалгаа ;
3.2.7. Хөөмий болон монголчуудын хэв заншил, бэлгэдэл, зан үйл, төрт ёсны уламжлалын холбоо ;
3.2.8. Хөрш зэргэлдээ улсын ард түмний аман болон биет бус соёлын өвд хөөмийн урлагийн үзүүлсэн нөлөө, харилцан хамаарал.

3.3. Хөөмийн урлагийн сурталчилгааг өргөжүүлэх талаар :
3.3.1. Хөөмийн уламжлалт урын сан болон нутаг, нутгяйн хөөмийчдийн тухай хэвлэл, мэдээллийн хэрэгслээр сурталчлах, хөөмийн теле, радио хичээл явуулах ;
3.3.2. Хөөмийн урлагийн тухай танилцуулга (CD, DVD) гаргах ;
3.3.3.Хөөмийн урлагийн тухай цуврал баримтат кино бүтээх ;
3.3.4. Хөөмийчид болон хөөмийн уламжлалт урын санг сурвалжлан илрүүлэх, судлан сурталчлах, өвлүүлэн хөгжүүлэх, урамшуулан алдаршуулах зорилгоор төв, орон нутаг, олон улсын хэмжээнд хөөмийчдийн үзлэг болон хөөмийн уралдаан, наадам, уулзалт, ярилцлага, сургалтыг үе шаттай зохион байгуулах.

Дөрөв. Хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх удирдлага, зохион байгуулалт
Хөтөлбөрийн хэрэгжилтийг улсын хэмжээнд удирдаж, уялдуулан зохицуулах үүргийг Зохицуулах хороо гүйцэтгэнэ.

Хөтөлбөрийн хэрэгжилтийг улсын хэмжээнд удирдлага, мэргэжил, арга зүйгээр хангах, мэдээллээр ханган хэрэгжилтэд нь хяналт тавих үүргийг боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны асуудал хариуцсан төрийн захиргааны төв байгууллага гүйцэтгэнэ.
Орон нутагт "Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх ажлыг удирдан зохицуулах салбар хороог аймаг, сум, нийслэл, дүүргийн Засаг дарга байгуулан ажиллуулна. Салбар хорооны бүрэлдэхүүн, түүний ажлын чиг үүргийг Засаг дарга батлан гүйцэтгэлд нъ хяналт тавьж ажиллана.

Тав. Хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх хугацаа

"Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг 7 жилийн (2008-2014 он) хугацаанд хэрэгжүүлнэ.
Зургаа. Хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх үйл ажиллагааны төлөвлөлт, санхүүжилт

"Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх үйл ажиллагааны төлөвлөгөөг боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны асуудал эрхэлсэн төрийн захиргааны төв байгууллага, холбогдох төрийн болон төрийн бус байгууллага (аймаг, нийслэл, мэргэжлийн эвлэл, холбоо, төв, студи зэрэг)-тай хамтран хэрэгжүүлнэ. Хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэхэд шаардагдах нийт санхүүжилт нь дараахь эх үүсвэрээс бүрдэнэ. Үүнд:
Улсын төсөв, Соёл, урлаг хөгжүүлэх сангийн хөрөнгө;
Гадаад орон, олон улсын байгууллагын хандив, тусламж;
Байгууллага, иргэдээс оруулсан хандив, тусламжийн хөрөнгө.

Долоо. Хөтөлбөрийн үр дүн

Хөөмийн урлагийг өвлөсөн ардын билиг авъяастны үйл ажиллагааг дэмжих, тэдний авъяас билиг, арга барил, дэг сургуулийг хамгаалан, хөгжүүлэх ажлын шинэ тогтолцоо бүрдэнэ.

Хөөмийн урлагийн мартагдаж буй өв уламжлалыг сэргээн өвлөх, хөгжүүлэх үйл ажиллагааны түвшин дээшилж, хамрах хүрээ, далайц, хүртээмж нэмэгдэнэ.

Хөөмийн урлагийн судалгаа, сурталчилгаа эрчимжиж, сууръ болон хавсарга судалгааны тоо, чанарт ахиц гарч уг чиглэлээр олон улсын болон улс, бүс нутаг, орон нутгийн хэмжээнд зохиох арга хэмжээний менежмент боловсронгуй болно.

Улс, аймаг, нийслэл, холбогдох байгууллага хөөмийн бүртгэл-мэдээллийн сантай болж, сонирхогч, авъяастан, уран бүтээлчдийн эрэлт хэрэгцээг хангах, тэдэнд үйлчлэх материаллаг бааз болон оюуны орчин бий болно.

Хөөмийн урлаг сэргэж, монгол үндэстэн, угсаатан, монгол хүний соёлын хэрэглээ болж, төрт ёс, баяр наадмын нэгэн хэсэг болох орчин бүрэлдэж, олон улсын түвшинд хөөмийн урлагийн эзлэх байр сууръ дээшилнэ.

Найм. Хөтөлбөрийн шалгуур үзүүлэлтүүд

"Монгол хөөмий" хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх төлөвлөгөөг бүх шатны Засаг дарга нар баталсан байх.

Соёлын өвийн улсын нэгдсэн болон байгууллага, сум, аймаг, нийслэлийн бүртгэл-мэдээллийн сан хөөмийн урлагийн талаархи бүртгэл-мэдээлэлтэй болсон байх.
Аймаг, нийслэл, сум, дүүргээс хөөмийн албан болон албан бус сургалт явуулсан байдал.

Хөөмийн урлаг сэргэж, мэргэжлийн урлагийн байгууллагууд хөөмийчтэй болсон байх.

Хөөмийн урлагийн чиглэлээр зохион байгуулсан бүс нутаг, улс, олон улсын уралдаан, наадмын менежментийн түвшин.

Хөөмий сонирхогч, ардын авъяастан-хөөмийчдийн тоо өссөн байдал.

Засгийн газрын 2007 оны 159 дүгээр тогтоолын 2 дугаар хавсралт

“МОНГОЛ ХӨӨМИЙ” ХӨТӨЛБӨРИЙНГ УЛСЫН ХЭМЖЭЭНД УЯЛДУУЛАН ЗОХИЦУУЛАХ ХОРООНЫ БҮРЭЛДЭХҮҮН

Дарга	-Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны сайд;
Гишүүд:	-ЮНЕСКО-гийн Монголын Үндэсний Комиссын Ерөнхий нарийн бичгийн дарга; -Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яамны Соёл, урлагийн газрын дарга; -Нийслэлийн Соёл, урлагийн газрын дарга; -Үндэсний дуу, бүжгийн эрдмийн чуулгын дарга; -Соёл, урлагийн их сургуулийн захирал; -Соёлын дээд сургуулийн захирал; -Хөгжим, бүжгийн коллежийн захирал; -Аймгуудын Боловсрол, соёлын газрын дарга; -Утга соёлын өвийн Үндэсний төвийн тэргүүн (тохиролцсоноор) ; -“Монгол хөөмий” холбооны тэргүүн (тохиролцсоноор) ; -Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яамны
Нарийн бичгийн дарга	Соёл, урлагийн газрын утга соёлын өв, орон нутгийн бодлого, зохицуулалт хариуцсан ахлах мэргэжилтэн.

Засгийн газрын 2007 оны 159 дүгээр тогтоолын 3 дугаар хавсралт

"МОНГОЛ ХӨӨМИЙ” ХӨТӨЛБӨРИЙГ ХЭРЭГЖҮҮЛЭХ АРГА ХЭМЖЭЭНИЙ ТӨЛӨВЛӨГӨӨ

Хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэх арга хэмжээ		Хэрэгжүүлэх хугацаа	Санхүүжилт (сая ₮), эх үүсвэр	Санхүүжилтийг хариуцах байгууллага	Арга хэмжээг зохион байгуулах байгууллага
1. Хөөмийн урлагийн судалгааны талаар					
1.	Монгол хөөмий (уянгын болон хархираа)-г хадгалж хамгаалах асуудлыг судлах үндэсний багийг томилон ажиллуулах	2007	-	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо
2.	Үндэсний баг хээрийн			Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан,	Монгол

	шинжилгээ, судалгаа хийх 2 жилийн ажлын төлөвлөгөө, төсөв боловсруулж батлуулан хэрэгжүүлж ажиллах	2008-2009	6.0	Шинжлэх ухаан, технологийн сан, ЮНЕСКО-гийн Монголын үндэсний комисс	хөөмийг хадгалж хамгаалах асуудлыг судлах үндэсний баг
3.	Хөөмийчдийн каталоги гаргаж хэвлүүлэх	2007-2008	2.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Монгол хөөмийг хадгалж хамгаалах асуудлыг судлах үндэсний баг, “Монгол хөөмий” холбоо
4.	Монгол хөөмийг хадгалж хамгаалах асуудлыг судлах үндэсний багийн жил бүрийн ажлын тайлангийн болон эрдэм шинжилгээний хурал зохион байгуулж цаашдын зорилгыг тодорхойлох	2008.XII 2009.XII	2.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо
5.	Монгол угсаатны хөгжим, аман болон биет бус соёлын өвийн музей-судалгааны төв лаборатори байгуулж ажиллуулах	2008-2010	180.0 /үүний 110 сая нь гадаадын тусламж/	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам болон Морин хуур, уртын дуу, хөөмий, бий биелэг зэрэг ардын урлагийн төрөл зүйлийг хөгжүүлэх хөтөлбөрүүдийн хэрэгжилтийг зохион байгуулах зөвлөл, хороо болон энэ чиглэлээр хамтран ажиллах гадаадын

					байгууллагууд
6.	Монгол хөөмийн судалгааны ном (CD, VCD-тэй) хэвлүүлэх	2009, 2012, 2015	3.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Зохицуулах хороо, “Монгол хөөмий” холбоо
7.	Монгол хөөмийн ерөнхий танилцуулга-товхимол хэвлүүлэх	2008	1.2	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	“Монгол хөөмий” холбоо
8.	Хөөмийн чиглэлээр олон улсын хамтарсан судалгаа явуулах	2010-2011	11.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо
9.	“Хөөмийн урлаг” судалгааны хамтын бүтээл хэвлүүлэх	2012	15.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо
10.	Хөөмийн урлагийн талаар улс, аймаг, холбогдох байгууллагын бүртгэл-мэдээллийн санг бүрдүүлж, жил тутам баяжуулан ажиллах	2008-2014	7.0	Утга соёлын өвийн үндэсний төв, аймаг, нийслэлийн Засаг даргын Тамгын газар, аймгийн музей, сумын соёлын төв	Утга соёлын өвийн үндэсний төв,аймаг, нийслэлийн Засаг даргын Тамгын газар, аймгийн музей, сумын соёлын төв
2. Хөөмийн урлагийн сургалт, сурталчилгааны талаар					
1.	“Монгол хөөмий” хөтөлбөрийн агуулга, зорилт, хэрэгжүүлэх арга хэмжээний талаар холбогдох байгууллага, ажилтнуудын дунд сургалт-семинар зохион байгуулах	2008	2.5	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо
2.	Аймаг, нийслэл хөтөлбөрийн хэрэгжилтийн тайланг жил бүр гаргаж, хяналт	2008-2014	-	-	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, аймаг,

	шинжилгээ-үнэлгээ хийн Зохицуулах хороонд мэдээлэх.				нийслэлийн Боловсрол,соёлын болон Соёл,урлагийн газар
3.	Судалгаа хийсний үндсэн дээр бололцоотой зарим сургуульд хөөмийн албан болон албан бус сургалт явуулах	2008-2014	-	Тухайн сургуулиуд	Аймаг, нийслэлийн Боловсрол, соёлын газар, сургуулийн захиргаад
4.	Монголын хөөмийчдийн анхдугаар чуулга уулзалт, наадам зохион байгуулах	2008	6.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, ЮНЕСКО-гийн Монголын үндэсний комисс	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо
5.	Монгол Улсын хэмжээнд хөөмийн наадмыг бүсчилэн зохион байгуулах	2009, 2012	10.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Аймаг, нийслэлийн Засаг даргын Тамгын газар	Зохицуулах хороо, аймгуудын Засаг даргын Тамгын газар, Боловсрол, соёлын газар
6.	Олон улсын хөөмийчдийн наадмыг Улаанбаатар хотод зохион байгуулах	2009, 2012	61.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, ЮНЕСКО-гийн Монголын үндэсний комисс	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо, “Монгол хөөмий” холбоо
7.	Монгол хөөмийн тухай цуврал баримтат кино бүтээх	2008-2014	14.0	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Шинжлэх ухаан, технологийн сан	Зохицуулах хороо, “Монгол кино” нэгтгэл, “Соёл Эрдэнэ” студи
3. Хөөмийн урлагийг хадгалж хамгаалах, хөөмийчдийг тодруулан алдаршуулах талаар					
1.	Монгол хөөмийг хүн төрөлхтний аман болон биет бус соёлын өвийн шилдэг дээжист өргөмжлөн тунхаглуулах талаар ЮНЕСКО-д	2008-2009	8.0	ЮНЕСКО-гийн Монголын үндэсний комисс	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, ЮНЕСКО-гийн Монголын үндэсний

	уламжлах				комисс, Утга соёлын өвийн үндэсний төв
2.	Нийслэл, аймаг бүр хөөмийн урлагийг хөгжүүлэх төлөвлөгөө боловсруулж хэрэгжүүлэх	2008-2014	Улсын төсөв, хандив, тусламж		Нийслэл, дүүрэг, аймаг, сумын Засаг даргын Тамгын газар, соёл, боловсролын байгууллага
3.	Аймаг, нийслэл, сум, дүүрэг бүр хөөмий сонирхогч авъяастнуудаа тодруулж, тэдэнд дэмжлэг үзүүлж ажиллах	2008-2014	Өөрийн төсөв	Нийслэл, дүүрэг, аймаг, сум,	Аймаг,сум, нийслэл, дүүргийн Засаг даргын Тамгын газар, Боловсрол, соёлын болон Соёл, урлагийн газар
4.	“Монгол хөөмий” хөтөлбөрийг хэрэгжүүлэхэд амжилт гаргасан байгууллагыг 2 жил тутам шалгаруулан шагнах уралдааны болзол боловсруулж, Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны сайдаар батлуулан ажиллах	2009		Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Аймаг, нийслэлийн Засаг даргын Тамгын газар	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо “Монгол хөөмий” холбоо
5.	Монгол хөөмийн ховор, хосгүй өвийг хадгалж хамгаалах, сурталчлахад амжилт гаргасан ардын авъяастан, уран бүтээлчийг хөхиүлэн дэмжиж шагнах журам боловсруулж, Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны сайдаар батлуулан ажиллах	2009	Тухайн журмын дагуу	Соёл, урлаг хөгжүүлэх сан, Аймаг, нийслэлийн Засаг даргын Тамгын газар,	Боловсрол, соёл, шинжлэх ухааны яам, Зохицуулах хороо, “Монгол хөөмий” холбоо
6.	Олон улсын хөөмийн наадам, уралдаан, тэмцээнд Монголын хөөмийчдийг оролцуулах	2008-2014			Зохицуулах хороо, “Монгол хөөмий” холбоо

Traduction française de Nomindar' Šagdarsüren (revue avec J. Curtet)

RÉSOLUTION DU GOUVERNEMENT DE LA MONGOLIE

le 26 juin 2007 N° 159 Ulaanbaatar

Sur l'adoption d'un programme

Afin de mettre en œuvre la *Politique de l'État mongol sur la culture* et le *Décret présidentiel n°1* de 2006, il est promulgué par le Gouvernement de la Mongolie que :
1. Respectivement, le *Programme « Höömij mongol »* soit adopté par l'annexe n°1 ; la composition des membres du comité de coordination pour la mise en pratique du Programme au niveau national soit adopté par l'annexe n°2 et le plan d'action du Programme soit adopté par l'annexe n°3.
2. Mr. N. Bajartsajhan, Ministre de la finance, soit chargé d'allouer annuellement le budget nécessaire à la mise en pratique du Programme dans le budget d'État ; Mr. Ö. Enhtüvšin, Ministre de l'éducation, de la culture et de sciences et le Président du Comité de coordination soient chargés de toute la direction de la mise en pratique du Programme et de la coopération avec des organisations gouvernementales et non gouvernementales intérieures et étrangères.
3. Les Maires de toutes les unités administratives soient obligé de travailler avec un plan d'exécution du *Programme « Höömij mongol »* au niveau territorial.

[Signé par] le Premier Ministre de la Mongolie, M. Enhbold
[Signé par] le Ministre de l'éducation, de la culture et de sciences, Ö. Enhtüvšin

Annexe n°1 de la Résolution gouvernementale n°159 de 2007

PROGRAMME « HÖÖMIJ MONGOL »

Un. Raisonnement

L'art du *höömij*, une forme du patrimoine culturel immatériel des peuples mongols, est issu des ancêtres depuis l'antiquité et transmit par les Mongols jusqu'à nos jours.

Bien que le *höömij* soit l'un des prototypes de la culture traditionnelle des anciens nomades, son appartenance à la catégorie de l'art de la musique remonte à un passé relativement récent. Ainsi, une terminologie pour le *höömij* apparait systématiquement en plusieurs langues.

Il existe plusieurs nationalités et ethnies dans le monde qui produisent ce son doublé à travers la gorge et d'autres organes physiques. D'après des chercheurs aujourd'hui, il y a approximativement 15 pays et nationalités où le *höömij* et un art similaire au *höömij* se développent. Le *höömij* attire l'attention des chercheurs et spécialistes et devient une source de recherche. La voie est déjà ouverte pour la recherche interdisciplinaire et méthodologique du *höömij* par rapport à certaines sciences, comme la musicologie, la linguistique, l'histoire, l'ethnologie, la phonétique, les études su l'art, les études sur la culture, la médecine, la physique et l'esthétique. La recherche est faite de différentes manières par des pays développés technologiquement comme la France, le Japon, la Grande-Bretagne, les États-Unis, les Pays-Bas, l'Allemagne et la Russie.

Les caractéristiques et les différences du *höömij* et de l'art similaire au *höömij* [*höömij töst urlag*] deviennent de plus en plus claires là où il y a un couplage de sa recherche et de son apprentissage.

Les chanteurs mongols de *höömij* ont établi l'association « Höömij mongol » en 2001 et à l'heure actuelle, plus de 200 chanteurs mongols de *höömij* et presque 100 chanteurs étrangers de *höömij* ont adhéré à cette ONG.

L'organisation centrale de l'administration d'État de la culture organise des événements sur le *höömij* comme des festivals, des concours, des colloques scientifiques et des réunions en partenariat avec l'association « Höömij mongol » et cela devient une habitude. Par conséquent, le nombre d'amateurs de *höömij* augmente et l'incorporation du *höömij* dans des événements culturels et artistiques augmente.

Le Décret présidentiel n°1 sur le « Développement du *höömij* mongol » a été décrété en 2006. Ce décret a encouragé des organisations gouvernementales et non gouvernementales, des chercheurs, spécialistes, professeurs, et des figures de l'art et de la culture, à prendre des vastes mesures pour apprendre et maîtriser cet art vocal au double son mélodieux et merveilleux que sont l'*ujangyn höömij* [*höömij* mélodieux] et le *harhiraa höömij* [*höömij* profond] dans toute leur diversité.

La Mongolie a fait proclamé la *morin huur* [vièle cheval] et l'u*rtyn duu* [chant long] comme Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'Humanité en 2003 et 2005. Ainsi, la réception des certificats de l'Unesco a été un événement historique pour le pays.
Il est visé que l'art *höömij* soit proclamé Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'Humanité prochainement.

Deux. But et objectifs du Programme
2.1. But du Programme

Encourager et favoriser l'apprentissage, la recherche et le développement des techniques et des styles extraordinaires du *höömij* à travers les études, la communication, la sauvegarde, la transmission et la valorisation auprès des organisations artistiques et culturelles, des artistes ainsi que des détenteurs de la tradition afin de renforcer la place du *höömij* au niveau national et international.

2.2. Objectifs du Programme
2.2.1. Mener des recherches sur le *höömij* mongol
2.2.2. Organiser l'apprentissage du *höömij* mongol
2.2.3. Communiquer autour du *höömij* mongol
2.2.4. Identifier, encourager et glorifier les chanteurs de *höömij*.

Trois. Méthode pour la mise en œuvre du Programme
3.1. [Sans titre]
3.1.1. Identifier les compétences d'interprétation [technique] et celles du répertoire des chanteurs et détenteurs du *höömij*.
3.1.2. Publier un catalogue des chanteurs locaux de *höömij*.
3.1.3. Introduire l'art du *höömij* dans les cursus de l'éducation générale ainsi que de la formation informelle et la formation à distance.
3.1.4. Organiser des examens et des concours pour les chanteurs, ainsi que des festivals, des expositions et des colloques scientifiques sur le *höömij*.
3.1.5. Conformément à l'article 6 de la Loi sur la protection du patrimoine culturel concernant la création d'un inventaire audio et audiovisuel au niveau des organisations, des provinces, de la capitale et national, créer un inventaire de l'art du *höömij* et organiser son apprentissage et sa communication.
3.1.6. Identifier, promouvoir et glorifier les chanteurs de *höömij*.

3.2. Les recherches sur le *höömij* seront menées dans les directions suivantes :
3.2.1. Sur l'origine du *höömij*.
3.2.2. Sur l'importance historique et le rôle du *höömij* sur l'esprit et la culture musicale mongole.
3.2.3. Sur la diffusion, la variété locale du *höömij* et la recherche comparative de cette dernière, ainsi que le style, l'école, le genre, les sortes de *höömij* et la musique du *höömij*.
3.2.4. Sur la création musicale (orale et écrite) dédiée au *höömij* et le rapport entre le *höömij* et d'autres genres artistiques.
3.2.5. Sur la tradition, la modernité de la formation et la méthodologie de l'apprentissage du *höömij*.
3.2.6. Sur l'histoire, la biographie et la pratique musicale des chanteurs(euses) de *höömij* célèbres.
3.2.7. Sur le rapport entre le *höömij* et la coutume, le symbolisme, le rite ainsi que la tradition d'État mongole.
3.2.8. Sur l'influence de l'art du *höömij* au patrimoine oral et immatériel des pays voisins.
3.3. Mesures visant à étendre la promotion du *höömij* :
3.3.1. Promouvoir le répertoire traditionnel du *höömij* et des chanteurs de *höömij* des différentes régions à travers les médias ainsi que diffuser des leçons de *höömij* à la télévision et à la radio.
3.3.2. Éditer des CDs et DVDs sur d'introduction à l'art du *höömij*.
3.3.3. Créer un film documentaire en séries sur l'art du *höömij*.
3.3.4. Organiser systématiquement des concours, des festivals, des rencontres, des tables rondes et des ateliers au niveau local, national et international afin d'identifier, de mener des recherches, de transmettre, de développer, de promouvoir et d'encourager les chanteurs(euses) sur le *höömij* et leurs répertoires traditionnels.

Quatre. Coordination et organisation de la mise en œuvre du Programme
4.1. Le Comité de pilotage a le rôle de diriger et de coordonner la mise en œuvre du Programme au niveau national.
4.2. L'organisation centrale de l'administration de l'État (Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences) a le rôle de fournir la coordination, les moyens et l'information à la mise en œuvre du Programme au niveau national, ainsi que d'effectuer un contrôle sur l'exécution du Programme.
4.3. Les Maires de chaque quartiers, districts, provinces et à la capitale établissent un sous-comité de pilotage pour la mise en œuvre du Programme « Höömij mongol » au niveau local. Les Maires sont chargés d'effectuer la composition des membres et d'établir les missions du sous-comité. Ils effectuent également un contrôle sur l'exécution de ce dernier.

Cinq. Durée de la mise en œuvre du Programme
La durée du Programme « Höömij mongol » est de 7 ans, soit de 2008 à 2014.

Six. Planification et financement des activités dans le cadre de la mise en œuvre du Programme
La planification de la mise en œuvre du Programme « Höömij mongol » est exécutée par l'Organisation centrale d'administration de l'État en collaboration avec des organisations gouvernementales et non gouvernementales (à savoir unions, associations, centres, studios spécialisés des provinces et de la capitale).
Le financement total de la mise en place du Programme est collecté à partir des sources suivantes :
-Budget de l'État et Fonds pour le développement de la culture et de l'art

-Dons et aides auprès des pays étrangers et des organisations internationales
-Dons et aides auprès des organisations et des citoyens.

Sept. Résultats du Programme
7.1. Création d'un nouveau système d'action pour la promotion des activités des détenteurs du *höömij* et pour la protection et le développement de leur talent et techniques ainsi que leurs écoles.
7.2. Augmentation du niveau, de la portée et de l'accessibilité des activités pour la revitalisation, la transmission et le développement de la tradition sur le déclin de l'art du *höömij*.
7.3. Renforcement de la recherche et de la promotion de l'art du *höömij*, progrès quantitatif et qualitatif de la recherche fondamentale et appliquée et amélioration de la gestion de l'organisation des événements sur le *höömij* au niveau local, régional, national et international.
7.4. Établissement d'une base de donnée sur le *höömij* auprès des organisations compétentes au niveau national, provincial et à la capitale, qui peut servir comme base intellectuelle et matérielle aux amateurs, aux intéressés et aux artistes pour répondre à leurs besoins.
7.5. Revitalisation de l'art du *höömij*, qui devient un usage culturel des Mongols, des ethnies et des nationalités mongoles ; établissement de condition pour que le *höömij* devienne une partie prenante des fêtes, des festivals traditionnels et des cérémonies d'État ; augmentation de la place de l'art du *höömij* à l'échelle internationale.

Huit. Critères d'évaluation du Programme

Adoption du plan de mise en œuvre du Programme « Höömij mongol » auprès des Maires à tous les niveaux.

Création d'un inventaire sur l'art du *höömij* auprès de la Base de donnée nationale du patrimoine culturel, ainsi que des bases de données au niveau des organisations, des districts, des provinces et à la capitale.

Révision des formations formelle et informelle du *höömij* au niveau des quartiers, communal, provincial et à la capitale.

Augmentation de l'emploi des chanteurs(euses) de *höömij* auprès des organisations professionnelles artistiques et revitalisation de l'art du *höömij*.

Niveau de la gestion d'organisation des festivals et des concours sur l'art du *höömij* à l'échelle régionale, nationale et internationale.

Augmentation du nombre des amateurs et détenteurs de *höömij*.

Annexe n°2 de la Résolution gouvernementale n°159 de 2007

COMPOSITION DU COMITE DE PILOTAGE DE LA MISE EN ŒUVRE DU PROGRAMME « HÖÖMIJ MONGOL » AU NIVEAU NATIONAL

Directeur :	- Ministre de l'Éducation, de la Culture et des Sciences
Membres :	- Secrétaire Général de la Commission national mongole pour l'Unesco
	- Chef du Département de l'art et de la culture, Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences
	- Chef du Département de l'art et de la culture, Ville d'Ulaanbaatar
	- Directeur de l'Ensemble académique national de musique et de danse
	- Directeur de l'Université d'art et de culture
	- Directeur de l'Institut de la culture

- Directeur du Collège de musique et de danse
- Chefs des Départements provinciaux pour l'éducation et la culture
- Président du Centre national du patrimoine intellectuel (par accord)
- Président de l'Association « Mongol Höömej » (par accord)

Secrétaire : - Principal spécialiste en charge du patrimoine intellectuel et de la politique locale, Département de l'art et de la culture, Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences

Annexe n°3 de la Résolution gouvernementale n°159 de 2007

PLAN D'ACTION POUR LA MISE EN ŒUVRE DU PROGRAMME « HÖÖMIJ MONGOL »

Mesures pour la mise en œuvre du Programme		Date d'exécution	Financement (en million de tögrögs), ressources	Structure chargée du financement	Structure chargée de l'organisation des mesures
1. Concernant la recherche sur l'art du *höömij*					
1	Désigner un groupe de travail national chargé de la recherche sur la protection et la préservation du *höömij* mongol ([styles] *ujangyn* et *harhiraa*).	2007	-	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage
2	Le groupe de travail développe, fait adopter et met en pratique un plan d'action et un budget pour une recherche de terrain de 2 ans.	2008-2009	6.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies, Commission national mongole pour l'Unesco	Groupe de travail national chargé de la recherche sur la protection et la préservation du *höömij* mongol
3	Publier un catalogue des chanteurs(euses) de *höömij*.	2007-2008	2.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Groupe de travail national chargé de la recherche sur la protection et la préservation du *höömij* mongol
4	Organiser une réunion de bilan de travail annuelle du groupe de travail national chargé de la recherche sur la protection et la préservation du *höömij* mongol ; organiser	Décembre 2008 Décembre 2009	2.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage

	un colloque académique et définir la perspective du groupe.				
5	Établir un musée-laboratoire central du patrimoine oral et immatériel mongol ainsi que de la musique traditionnelle mongole.	2008-2010	180.0 (dont 110.0 est des aides étrangères)	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comités et Conseils chargés de la mise en œuvre des programmes nationaux pour la promotion des arts traditionnels « Morin huur », « Urtyn duu », « Höömij » et « Bij bielge », Partenariats étrangers
6	Publier un livre de recherche sur le *höömij* mongol (avec CD et VCD).	2009, 2012, 2015	3.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Comité de pilotage, Association « Mongol höömij »
7	Publier une brochure d'introduction générale sur le *höömij* mongol.	2008	1.2	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Association « Mongol höömij »
8	Mener une recherche internationale commune sur le *höömij*.	2010-2011	11.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage
9	Publier *L'art du höömij*, un ouvrage de recherche commun.	2012	15.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Ministère de l'Education, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage
10	Faire l'inventaire de l'art du *höömij* et l'enrichir annuellement au niveau des organisations, des districts, des provinces, de	2008-2014	7.0	Centre national du patrimoine intellectuel, Mairies des provinces et	Centre national du patrimoine intellectuel, Mairies des provinces et

	la capitale et national.			d'Ulaanbaatar, Centres culturels des villages	d'Ulaanbaatar, Musées des provinces, Centres culturels des villages
2. Concernant l'apprentissage et la communication de l'art du *höömij*					
1	Organiser un séminaire sur le contenu, les objectifs et les mesures de mise en œuvre du programme « Höömij mongol » pour les organisations et personnels pertinents.	2008	2.5	Fonds pour le développement de la culture et de l'art	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage
2	La ville d'Ulaanbaatar et les provinces rédigent le rapport annuel de l'exécution du Programme. Ils font un contrôle et une évaluation sur la mise en pratique de ce dernier et informent le Comité de pilotage des résultats.	2008-2014	-	-	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Départements provinciaux de l'éducation et de la culture, Département de l'art et de la culture d'Ulaanbaatar
3	En se basant sur des recherches, effectuer des formations formelles et informelles du *höömij* auprès de certaines écoles potentielles.	2008-2014	-	Des écoles en question	Départements provinciaux de l'éducation et de la culture, Département de l'art et de la culture d'Ulaanbaatar Administrations des écoles
4	Organiser le premier symposium et festival des chanteurs(euses) de *höömij* mongols.	2008	6.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Commission nationale mongole pour l'Unesco	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage
5	Organiser un festival de *höömij* par territoire au niveau national.	2009, 2012	10.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Mairies provinciales et Mairie	Comité de pilotage, Mairies provinciales, Départements provinciaux de

				d'Ulaanbaatar	l'éducation et de la culture
6	Organiser un festival de chanteurs(euses) internationaux de *höömij* à Ulaanbaatar	2009, 2012	61.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Commission nationale mongole pour l'Unesco	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage, Association « Mongol höömij »
7	Créer un film documentaire en séries sur le *höömij* mongol.	2008-2014	14.0	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Fonds des sciences et des technologies	Comité de pilotage, Société « Mongol kino », Studio « Soël erdene »
3. Concernant la protection et la préservation de l'art du *höömij* ainsi que l'identification et la glorification des chanteurs(euses) de *höömij*					
1	S'adresser à l'Unesco pour une proclamation du *höömij* mongol comme Chefs-d'œuvre du patrimoine orale et immatériel de l'Humanité.	2008-2009	8.0	Commission nationale mongole pour l'Unesco	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Commission national mongole pour l'Unesco, Centre national du patrimoine intellectuel
2	La ville d'Ulaanbaatar et chaque province élaborent et exécutent un plan de développement de l'art du *höömij*.	2008-2014	Budget de l'État, dons et aides		Mairies des villages, de provinces, des quartiers et Ulaanbaatar, Structures pédagogiques et culturelles
3	Chaque village, province et quarter de la ville d'Ulaanbaatar identifient leurs amateurs du *höömij* et en font la promotion.	2008-2014	Budget interne	Ville d'Ulaanbaatar et ses quartiers, provinces, et villages	Mairies des villages, des provinces, des quartiers et d'UlaanbaatarDépartement de l'art et de la culture d'Ulaanbaatar
4	Développer les conditions pour établir un concours biennal afin de	2009		Fonds pour le développement de la culture et de	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des

	sélectionner et désigner des structures qui ont du succès dans la mise en pratique du Programme « Höömij mongol » et les faire reconnaître par le Ministre de l'Éducation, de la Culture et des Sciences.			l'art, Mairies de la ville d'Ulaanbaatar et des provinces	Sciences, Comité de pilotage, Association « Mongol höömij »
5	Développer une règle pour encourager et désigner des détenteurs(rices) de *höömij* et des artistes qui ont du succès dans la protection, la préservation et la communication du patrimoine rare et extraordinaire du *höömij* mongol et faire adopter la règle par le Ministre de l'Education, de la Culture et des Sciences.	2009	Selon la règle en question	Fonds pour le développement de la culture et de l'art, Mairies de la ville d'Ulaanbaatar et des provinces	Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences, Comité de pilotage, Association « Mongol höömij »
6	Faire participer des chanteurs(euses) mongols de *höömij* à des festivals et des concours internationaux de *höömij*.	2008-2014			Comité de pilotage, Association « Mongol höömij »

SOURCES

Liste des témoignages

Interviews de terrain

ANHBAJAR Nanzaddoržijn, écolier urianhaj, école, Duut, province de Hovd, le 14/09/10.

AMARBOLD Enhsajhany, écolier urianhaj, école, Duut, province de Hovd, le 14/09/10.

AMARTÜVŠIN Baasandoržijn, *höömijč* professionnel de l'ensemble Egschiglen, Nuremberg, Allemagne, le 4/05/04.

BAATARŽAV Erdenecogtyn, barde, flûtiste *cuur* et *höömijč* urianhaj, locaux de l'association *Böönij holboo*, Ulaanbaatar, le 3/03/07 et dans mon appartement, Ulaanbaatar, le 7/03/07.

BAJARMAGNAJ Bazaržavyn, barde hoton, dans sa maison, Ulaanbaatar, le 6/03/07.

BALDANDORŽ Avirmedijn, barde urianhaj, théâtre de Hovd, ville et province de Hovd, le 21/04/07.

BALŽINNJAM Bataagijn, écolier urianhaj, école, Duut, province de Hovd, le 14/09/10.

BAPIZAN Badaryn, pêcheur et professeur de *höömij* touva, dans sa maison, Cengel, province de Bajan-Ölgij, les 17/08/09 et 21/09/10.

BATSÜH Doržijn, jeune *höömijč* touva, dans sa maison, Cengel, province de Bajan-Ölgij, le 21/09/10.

BATTULGA Dandaryn, chasseur urianhaj, Mönhhajrhan, province de Hovd, le 11/09/10.

BATZAJA Davaažavyn, *höömijč* halh, sous sa *ger*, Hovd, province de Hovd, août 2011.

BAZARVAAN' Luvsancerengijn, *höömijč* professionnel halh, théâtre dramatique, Ulaanbaatar, été 2004.

BOLORMAA Begzijn, femme *höömijč* halh, dans son appartement, ville et province de Hovd, 18/08/04.

CERENDAVAA Dašdoržijn, pasteur et maître *höömijč* halh, Čandman', province de Hovd, les 15/08/04, 15/09/05, 5/04/07, 13/08/09.

CERENNADMID Cerendoržijn, chanteur et imitateur de flûte halh, sous sa ger, Arvajheer, province d'Övörhangaj, le 11/12/06.

COGTGEREL Cerendavaagijn, *höömijč* professionnel halh, Čandman', province de Hovd, le 15/08/04 et Ulaanbaatar, le 7/10/10.

DAMDINDORŽ Nacagijn, instituteur et barde urianhaj, école, Duut, province de Hovd, le 14/09/10.

DAVAANJAM Batcoožijn, *höömijč* professionnel halh de l'ensemble Altain Orgil, dans sa voiture, Ulaanbaatar, le 17/10/05.

DAVAASÜREN Margadyn, femme *höömijč* halh, sous sa *ger*, Čandman', province de Hovd, le 26/04/07.

DAVAAŽAV Rencengijn, pasteur et maître *höömijč* halh, sous sa *ger*, Čandman', province de Hovd, les 12/08/04 et le 6/08/09.

DARŽAA Dugerijn, pasteur et ancien *höömijč* halh, sous sa *ger*, Čandman', province de Hovd, les 7/08/09 et 3/09/10.

DEČIN Čimegijn, pasteur et *höömijč* bajad, entre Ulaangom et Sagil, province de l'Uvs, le 25/09/10.

DELGERBÜREN Ojuuntujaagijn, élève *höömijč*, salle de classe, Université d'art et de culture, Ulaanbaatar, le 4/10/10.

ENHBALSAN Tümen-Ölzijn, barde et charpentier zahčin, sous sa *ger*, ville et province de Hovd, le 21/04/07.

ENHŽARGAL Šagdarsürengijn, *höömijč* professionnel hotgojd au théâtre d'Uliastaj, province de Zavhan, le 30/09/10.

ERDENEBÜREN Tümen-Ölzijn, pasteur zahčin, sous sa *ger*, Manhan, province de Hovd, le 10/09/10.

ERDENEHÜÜ Ajurzanyn, *höömijč* professionnel halh de l'ensemble Harhorin, Harhorin, province du Centre (Töv), le 14/07/10.

GANBOLD Taravžayn, maître *höömijč* halh, théâtre Tümen Eh, Ulaanbaatar, le 28/09/04 et centre Blue spot, Ulaanbaatar, le 18/08/10.

GANTÖMÖR Baldansühijn, élève höömijč, salle de classe, Université d'art et de culture, Ulaanbaatar, le 4/10/10.

GANZORIG Nergüjn, *höömijč* professionnel halh de l'ensemble Altaï-Khangaï, Rennes, printemps 2004 et dans sa maison, Züünharaa, province de la Selenge, les 30 et 31/07/09.

HAS-OČIR (femme de), pasteure hotgojd, sous sa *ger*, Bajantes, province de Zavhan, le 27/09/10.

IŠ-ŽAMC, moine halh de Gandan, dans son appartement, Ulaanbaatar, le 24/08/11.

LHAGVAAŽIJ Ohiny, danseuse et musicienne darhad, festival des arts traditionnels, Ulaanbaatar, le 1/07/11.

LUVSANŠARAV Dagvyn, compositeur halh, dans son appartement, Ulaanbaatar, le 4/09/11.

MANGALŽAV Lhamsürengijn, pasteur et *höömijč* bajad, sous sa *ger*, Tes, province de l'Uvs, le 26/09/10.

MARGAD Gombocedengijn, pasteur et *höömijč* halh, sous sa *ger*, Čandman', province de Hovd, le 15/08/04.

MÖNHNUUC Inčinhorloogijn, élève höömijč, salle de classe, Université d'art et de culture, Ulaanbaatar, le 4/10/10.

ODBAJAR Ojuunbaataryn, élève höömijč, salle de classe, Université d'art et de culture, Ulaanbaatar, le 4/10/10.

ODSÜREN Baataryn, maître de *höömij* halh, dans son appartement, Ulaanbaatar, les 22/09/04, 31/10/05, 14/05/07, 29/07/09 et 6/10/10.

ŠAGŽ Mjatavyn, pasteur, chanteur et *höömijč* halh, dans la steppe, Čandman', province de Hovd, le 14/08/04.

SENGEDORŽ Nanžidyn, acteur et *höömijč* professionnel halh, théâtre de Hovd, ville et province de Hovd, les 10/08/04, 5/04/07, 20/08/09.

SESEER Hövčijn, barde urianhaj, sous sa *ger*, ville et province de Hovd, le 20/04/07.

TOJVGOO Ežeegijn, maître *höömijč* professionnel bajad, théâtre d'Ulaangom, province de l'Uvs, les 29/08/09 et 5/10/10.

ZAGD-OČIR Sum'jaabazarynn, *höömijč* professionnel halh de l'ensemble des Chemins de fer, dans sa loge, Ulaanbaatar, le 22/10/05.

ZORIGOO Batcoožijn, *höömijč* professionnel halh de l'ensemble Altain Orgil, dans sa chambre, Ulaanbaatar, le 14/10/05.

Communications personnelles

ALIMAA Ajuššavyn, Académie des sciences, Ulaanbaatar, été 2009.

ARBO Allessandro, intervention orale, colloque *Musique et enregistrement*, Université Rennes 2, 3-6 avril 2013.

BALDANDORŽ Avirmedijn, Théâtre de Hovd, 21 avril 2007.

BAPA Sajan, Centre culturel Rabelais, Changé, 11 mars 2006.

CECENCOLMON Baatarnarangijn, dans son appartement, Ulaanbaatar, 20 juin 2011.

CERENDAVAA Dašdoržijn, Freiburg, printemps 2009 ; Čandman', été 2011.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, Université Nice-Sophia-Antopolis, 20 février 2012.

ČULUUN Žamsürengijn, Ulaanbaatar, 2007.

DESJACQUES Alain, Ulaanbaatar, été 2010 ; Université Lille 3, 23 janvier 2013.

GANZORIG Nergüjn, Rennes, 23 mai 2004.

GANBOLD Taravžav, Ulaanbaatar, 2004, 2005, 2007.

IL'BAKOV Išmurat, Théâtre de la Ville, Paris, 26 mai 2013

LACOMBE Hervé, Université Rennes 2, 2013.

LEGRAIN Laurent, Centre d'études mongoles et sibériennes, Paris, 13 février 2013.

LHAGVASÜREN Högölböögijn, Ulaanbaatar, été 2011.

LUVSANŠARAV Dagvyn, Ulaanbaatar, 4 septembre 2011.

CAHAN ZAM Okna, festival Les Escales de Saint-Nazaire, 3-4 août 2006 ; vol Aéroflot SU 3008, quelque part entre Ulaanbaatar et Francfort, 23 août 2013.

ODSÜREN Baataryn, Université d'art et de culture, Ulaanbaatar, été 2009 ; dans son appartement, 2011 ; Université d'art et de culture, 2013.

OTGONBAATAR Cend-Očirijn, interprète sur le terrain, Ulaanbaatar, été 2009.

PEGG Carole, Ulaanbaatar, été 2010.

SÜZÜKEI Valentina, Ulaanbaatar, été 2010 ; correspondance par courriel, 7 avril 2013.

TRÂN QUANG Hai, Musée de l'homme, Paris, 2003, 2004.

Documents d'archive

-Archives du théâtre dramatique de Hovd (*Hovd ajmgijn Högžimt dramyn teatryn arhiv*) (1965-2002). Fonds n°41, *Uran büteelijn material* (Documentation de création), année 1964, 316 p.

-Archives du théâtre dramatique de Zavhan (*Zavhan ajmgijn Högžimt dramyn teatryn arhiv*). Fonds concernant les créations, années 1960 à 1980.

-Archives Nationales Centrales d'Ulaanbaatar, fonds concernant l'opéra national (*Ulaanbaatar dah' Ündesnij töv arhivyn Ulsyn duur' büžgijn erdmijn teatryn arhiv*) (1950-1975 et 1980-2002), et le théâtre dramatique (*Ulsyn dramyn erdmijn teatryn arhiv*) (1943-1971).

-Archives photographiques du Centre du film, de la photographie et des documents audiovisuels des Archives nationales centrales de Mongolie (*Ündesnij töv arhivyn Kino, gerel zurag, duu aviany barimtyn töv*), fonds ONB, boîte n°11/1350 et fonds MUAŽ, MUGŽ, UGZ, boîte n°1/183, photographies des festivals et concours de musique traditionnelle.

-Archive personnelle de D. Daržaa (photographies, présentation de l'ensemble Žargalantyn cuuraj).

-Haš-Erdene B., 1983. *Žargalantyn cuuraj, höömijn čuulga* (*Žargalantyn cuuraj*, ensemble de *höömij*), dépliant d'une feuille en 6 volets (Document provenant de la collection personnelle de D. Daržaa).

-Archive personnelle de D. Cerendavaa (2 albums contenant des photographies, des programmes de concerts, des distinctions, des certificats couvrant la carrière du musicien des années 1970 au début des années 2010).

-Archive personnelle de B. Odsüren (1 album de photographies couvrant la carrière du musicien des années 1970 au début des années 2010).

-Archive personnelle de N. Sengedorž (1album et une valise de photographies, programmes de concerts, distinctions, certificats couvrant la carrière du musicien des années 1970 au début des années 2010).

-Archive personnelle de S. Has-Očir (1 boîte contenant des photographies, programmes de concerts, distinctions, certificats couvrant la carrière du musicien des années 1970 aux années 1990).

-Radio nationale de Mongolie (*Mongolyn Ündesnij Olon Nijtijn Radio*), fonds en or (*Altan fond*) et fonds de circulation (*Ergeltijn fond*), bandes magnétiques concernant la musique traditionnelle et le chant diphonique en particulier.

-Institut de langue et de littérature (*Hel zohiolyn hüreelen*) de l'Académie des Sciences de Mongolie (*Mongol ulsyn šinžleh uhaany akademi*), collection des bandes magnétiques du folklore mongol et des dialectes locaux (*Mongol aman zohiol, nutgijn ajalguuny hömrög*).

Documents législatifs

Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Paris, Unesco, 2003, 14 p.

Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Assemblée générale des États parties à la Convention, 2008, 2010 et 2012, chap. 1-5, articles 13 à 15.

HAAN Činggis, *Ih zasag* (Le grand pouvoir), XIIIe siècle, date inconnue.

Halh žuram huul' (Loi « Règle halh ») 1709.

Sudar bičgijn hüreelengijn dürem (Réglementation de l'Institut des lettres), 1921.

Ardyn Zasgaijn Gazryn 32 dugaar togtool-Eh orny tüühend holbogdoh dursgalt züjlsijg hamgaalah tuhaj düren (Ordonnance n°32 du Gouvernement du peuple-Réglementation sur la protection des vestiges historiques de la patrie), 1942.

BNMAU-yn soëlyn dursgalt züjlijg hamgaalah huul' (Loi de la République populaire de Mongolie sur la protection des vestiges culturels), 1970.

Mongol ulsyn ündsen huul' (Constitution de Mongolie), 1992.

Mongol ulsyn töröös barimtlah soëlyn bodlogo (Stratégie d'État sur la Culture), 1996.

Mongol ulsyn jerönhijlögčijn Mongol höömijn urlagijg högžuuleh tuhaj zarlig (Décret du Président sur le développement de l'art höömij), 2006.

Mongol Tuul' (L'épopée mongole, résolution gouvernementale n°357), 2011.

Soëlyn tuhaj huul' (Loi sur la Culture), 1996.

Soëlyn övijg hamgaalah tuhaj huul' (Loi sur la Protection du Patrimoine Culturel), 2001.

Soëlyn biet bus övijg hamgaalah tuhaj UNESCO-gijn 2003 ony Konvencid negden oroh tuhaj huul' (Ratification de la Convention 2003 de l'Unesco pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel), 2005.

Dossiers de l'Unesco

L'art mongol du chant Khoomei, dossier de la nomination chinoise du chant diphonique sur la liste représentative du PCI, en ligne : http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00210, consulté en novembre 2009 et janvier 2010.

L'art traditionnel du khöömei mongol, dossier de la nomination mongole du chant diphonique sur la liste représentative du PCI, en ligne : http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00396, consulté en décembre 2010.

Programmes de concert

ALTAÏ-KHANGAÏ (ensemble)

2004. Liste des pièces notée sur une feuille par les musiciens, concerts donnés en Bretagne, 1 p.

BOIS Pierre

1988. *Musiques rares de Mongolie*, programme en ligne sur la base documentaire Ibn Battuta du Centre de documentation de la Maison des Cultures du Monde de Vitré, URL : http://mcm.base-alexandrie.fr, cote d'archive MN.4-297, consulté le 2/04/13.

CERENDAVAA & COGTGEREL (duo)

2006. Liste des pièces notée sur une feuille par les musiciens, concerts donnés au festival Les Escales de Saint-Nazaire, festival Le rêve de l'Aborigène, festival Les Orientales de Saint-Florent-le-Vieil, etc., 1 p.

COLLECTIF

2009. *Mongolian Khöömii, International Symposium & Festival*, texte de présentation du festival, Ulaanbaatar, 7 p.

CURTET Johanni

2013. *Dörvön Berkh. Quatre maîtres de chant diphonique mongol*, note et livret du spectacle présenté au Musée du quai Branly à Paris, à l'Amphi-Opéra, Opéra de Lyon et l'Opéra de Lille, 2 p. et 6 p.

DESJACQUES Alain

2006. *De Mongolie*, livret du spectacle présenté au Festival d'Automne 2006 à la Maison de l'Architecture du 21 sept. au 1e oct., Paris : Festival d'Automne, 15 p.

EGSCHIGLEN (en formule trio)

2004. Liste des pièces notée sur une feuille par les musiciens, concerts donnés en Bretagne, 1 p.

BIBLIOGRAPHIE

Thèses et mémoires

BLANCHIER Raphaël

2011. *Au miroir brisé de la danse. Corps dansant et réflexivité dans la danse bij bijelgee des Ojrd de Mongolie*, mémoire de Master sous la dir. de Charles Stépanoff et Michael Houseman, Paris : EPHE, 172 p.

CECENCOLMON Baatarnaran

2007. *Musical Elements in Mongolian Shamanic Performance : A case study of Shamanic offering ritual for spirits*. Mémoire de Master Arts in Musicology sous la dir. du Dr. Hui-Shan Chen. National Taiwan University of Arts, 105 p.

COLWELL Andrew

2011. *Creating Musical Encounter in Mongolia*, mémoire de Master sous la dir. de Mark Slobin, Middletown : Université de Wesleyan, 170 p.

CURTET Johanni

2006. *Le xöömij: Proposition de classification du chant diphonique Mongol, chez les chanteurs professionnels*, mémoire de Master, sous la dir. du Prof. Hervé Lacombe et le tutorat de Trân Quang Hai, Rennes : Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, 2 vols., 214 p. (mémoire), 86 p. (annexes) et 3 CDs.

D'EVELYN Charlotte Alexandra

2013. *Music between Worlds : Mongol Music and Ethnicity in Inner Mongolia, China*, PhD Thesis, Université de Hawaï, département musique, 216 p.

DESJACQUES Alain

1992. *Chants de l'Altaï mongol*. Thèse de doctorat nouveau régime sous la direction du Prof. Manfred Kelkel et du Prof. Jacques Legrand. Paris : Paris IV-Sorbonne, 389 p. avec 1 cassette audio.

FORESMAN Bryant

2008. *Acoustical Measurement of the Human Vocal Tract : Quantifying Speech & Throat-Singing*, senior thesis, Pomona College Department of Physics, 73 p.

GLENFIELD Alexander James

2007. *Embodying Numinous Sounds, Exchanging Numinous Symbols : « New Age » Overtone-Singing Rituals in Tuva*, PhD Thesis en ethnomusicologie, Toronto : Université de York, 398 p.

GRAWUNDER Sven

1999. *Obertonegesang versus Kehlgesang - Die Erforschung eines besonderen Stimmgebrauchs*, Mémoire en phonétique, sous la dir. du Prof Volker Gall et du Prof. Eberhard Stock. Halle-Wittenberg : Université Martin Luther, 114 p.

2005. *On the Physiology of Voice Production in South-Siberian Throat Singing. Analysis of Acoustic and Electrophysiological Evidence*, thèse de doctorat, Université Martin Luther, 348 p.

KYRGYS Zoya Kyrgysovna

2007. *Gorlovoe penie kak celostnoe javlenie tradicionnoj muzykal'noj kul'tury tuvincev* (Le chant de gorge comme phénomène de l'ensemble de la culture musicale touva), Thèse de doctorat en arts, Novosibirsk, 352 p.

LE CAM Amélie & MANZONI Anouck

2008. *Étude du chant diphonique et son application en rééducation orthophonique spécifique des laryngectomies partielles avec reconstruction par crico-épiglotto-pexie*, sous la dir. du Dr. Nicole Charpy, Paris : Université Pierre et Marie Curie, 127 p.

LEGRAIN Laurent

2011. S'attacher à transmettre et transmettre un attachement: Les Darhad, leur répertoire et le continuum sonore en Mongolie contemporaine. Thèse de doctorat sous la direction du Prof. Françoise Lauwaert et de Roberte Hamayon, Bruxelles, Paris : Université Libre de Bruxelles, École Pratique des Hautes Études, 540 p.

LÉOTAR Frédéric

1998. *Études sur la musique Touva*. Mémoire de Maîtrise. Paris : Université Paris X, sous la direction de Roberte Hamayon et le tutorat de Simha Arom, 128 p. et 2 CDs.

MAJ Émilie

2006. *Le cheval chez les Iakoutes chasseurs et éleveurs. De la montue à l'enmblème culturel*, thèse de doctorat sous la direction de Roberte Hamayon, Paris : École Pratique des Hautes Études, 549 p.

MONTAGNANI Tommaso

2003. *Il Canto Difonico. Le tecniche, gli stili, i contesti*, Thèse de doctorat, Sienne : Université de Sienne, département de lettre et philosophie, 146 p. et 1 CD.

NIXON Andrea

1988. *The Evolution of Mongolian Musical Terminology from the 13th to the 18th century*, PhD Thesis en musicologie. Selwyn College, Université de Cambrige, 298 p., avec 39 p. de transcriptions terminologiques et 46 p. de bibliographie.

NOMINDAR' Šagdarsürengijn

2010. *Mongol uls dah Soëlyn biet bus övijn hadgalalt, hamgaalaltyn ulamžlal, šinečlelijn asuudald* (Questions sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Mongolie : tradition et modernisation), mémoire de Master en Histoire sous la dir. de Urtnasan Norov, Ulaanbaatar : Université Činggis Haan, 137 p.

PLUECKHAHN Rebekah

2013. *Musical Sociality : The Significance of Musical Engagement Among the Mongolian Altai Urianghai*, PhD Thesis, sous la dir. du Prof. Howard Morphy, Research School of Humanities and the Arts, Canberra : Université nationale d'Australie, 275 p. et 2 CDs.

REES Lucy Miriam

2011. *Mongolian film music during the Socialist era (1921-1990) and its aftermath*, PhD Thesis, sous la dir. du Prof. Kevin Dawe et Dr. Judith Norby, Université de Leeds, département musique, 292 p.

SALLÉE Pierre

1985. *L'arc et la harpe: contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, Thèse de doctorat sous la dir. de Gilbert Rouget, Université Paris-X, 337 p.

SANTARO DAOLING Bouzhigmaa

2009. *Les bardes de la Mongolie de l'Ouest : première approche*, mémoire de Master sour la direction du Prof. François Picard, Université Paris IV-Sorbonne, 112 p. et 1 CD.

STÉPANOFF Charles

2007. *Les corps conducteurs. Enquête sur les représentations du statut et de l'action rituelle des chamanes chez les Turcs de Sibérie méridionale à partir de l'exemple touva*, thèse de doctorat, sous la direction de Roberte Hamayon. Paris : École Pratique des Hautes Études, 637 p.

SÜZÜKEI Valentina Jur’evna

2006. *Kul’turno-istoričeskie korni muzykal’nogo nasledija tuvincev, ego funkcionirovanie i modernizacija v XX veke* (Les racines historiques et culturelles du patrimoine musical touva, fonctionnement et modernisation au XXe siècle), Thèse de doctorat en études culturelles, Kyzyl, 331 p.

THRIFT Éric

2004. *Problématique de la sauvegarde du patrimoine culturel mongol*. mémoire de DEA en Études Euro-Asiatiques, études mongoles, sous la direction du Prof. Jacques Legrand, Paris : INALCO, 165 p.

TONGEREN Mark van

1994. *Xöömej in Tuva : New Developments, New dimensions*, mémoire de Maîtrise, sous la direction de Ernst Heins, Amsterdam : Université d’Amsterdam, centre ethnomusicologique Jaap Kunst.

2013. *Grenzen van het hoorbare : over de meerstemmigheid van het lichaam* (Thresholds of the Audible : about the Multiphony of the Body), PhD Thesis, Leiden : Academy of Creative and Performing Arts.

VLACHOU Ekaterina

1985. *Recherches vocales contemporaines : chant diphonique*, mémoire de Maîtrise sous la dir. de Daniel Charles, université Paris VIII-Saint-Denis, 90 p.

YOON Sunmin

2011. *Chasing the Singers : The Transformation of Long-song (Urtyn Duu) in Post-socialist Mongolia*, PhD Thesis, sous la dir. de Robert C. Provine, College Park : Université de Maryland, 362 p.

Encyclopédies et dictionnaires

BONTE Pierre & IZARD Michel (dir.)

1991. *Dictionnaire de l’ethnologie et de l’anthropologie*, Paris : P.U.F., 842 p.

BAWDEN Charles R.

1997. *Mongolian-English dictionary*, London, New York : Kegan Paul International, 595 p.

CEVEL Jadamžavyn

1966. *Mongol helnij tovč tajlbar tol'* (Dictionnaire raisonné de la langue mongole), Ulaanbaatar : Ulsyn hevlelijn hereg erhleh horoo, 911 p.

CURTET Johanni

2007. « Xöömij », « Xöömijlöx », in *Mongol Franz Toli, Dictionnaire Mongol-Français L. Dorjderem. Troisième édition revue corrigée et augmentée*, Ulaanbaatar : université nationale de Mongolie, école des relations internationales, p. 523.

DANIELSON V., MARCUS S., REYNOLDS D. (éds.)

2002. *The Garland Encyclopedia of World Music, The Middle East*, 6, New York, Londres : Routledge.

DORŽDEREM Lhamsürengijn

2009. *Dictionnaire mongol-français, mongol-franc tol', quatrième édition, revue, corrigée et augmentée*, Ulaanbaatar : Université Nationale de Mongolie, École des relations internationales, 650 p.

Encyclopedia Universalis, Paris, 1980.

HANGIN John G.

1986. *A Modern Mongolian-English Dictionary*, Uralic and Altaic series, 150, Curzon, 900 p.

LEGRAND Jacques et LEGRAND-KARKUCINSKA Jadwiga

2007. *Dictionnaire français-mongol, Franc-mongol tol'*, Ulaanbaatar : Monsudar, 796 p.

NATTIEZ Jean-Jacques (éd.)

2005. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques et cultures*, 3, Arles, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 1166 p.

SADIE Stanley (éd.)

1984. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres : Macmillan, 805 p.

TURNER Jane (éd.)

1996. *The Dictionary of Art* (34 vols.), Londres : Grove, Macmillan.

WELLESZ Egon (éd.)

1957. *The New Oxford History of Music : Ancient and Oriental Music*, 1, Londres : Oxford University Press, 530 p.

Ouvrages & articles

AALTO Pentti

1962. The music of the mongols : an introduction. *Aspects of Altaïc civilization*, 23, p. 59-65.

AALTO Pentti & BAWDEN Charles R.

1962. Forms of cultural and musical expression among the Altaïc Peoples. *Aspects of Altaïc civilization*, 23, p. 67-75.

ABDALLAH Tarek

2010. L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, p. 53-66.

ABOU MRAD Nidaa

2010. Éditorial, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, p. 9-10.

ABOU MRAD Nidaa & BÉCHÉALANY Bouchra

2010. La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, p. 25-42.

ADACHI S. & YAMADA M.

1997. An Acoustical Study of Sound Production in Biphonic Singing, Xöömij, *Proceedings of 1997 Japan - China Joint Meeting on Musical Acoustics*, Tokyo, p. 21-26.

AIKAWA-FAURE Noriko

2009. La Convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et sa mise en œuvre, *Internationale de l'imaginaire, Le patrimoine culturel immatériel à la lumière de l'Extrême-Orient*, 24, Arles, Paris : Actes Sud/Maison des cultures du monde, p. 13-44.

AKSENOV A. N.

1964. *Tuvinskaja narodnaja muzyka. Pod redaktsiei i s predislovnem K. V. Gippiusa.*, Moscou : Muzyka.

[1964] 1967. Die Stile der tuvinischen zweistimmigen Sologesanges, *Sowjetische Volkslied und Volksmusikforschung* (traduction allemande de *Tuvinskaja narodnaja muzyka*), Berlin, p. 293-308.

[1964] 1973. Tuvin Folk Music, *Journal of the Society for Asian Music*, 4 (2), (traduction anglaise de *Tuvinskaja narodnaja muzyka*), New-York : Society for Asian Music, p. 7-18.

ALIMAA Ajuššavyn

2004a. *Registration of Magnetic Tape Records kept by collection of Mongolian folklore and local dialects*, Ulaanbaatar : Académie des sciences, Institut de langue et de littérature, 380 p.

2004b. *Registration of written materials kept by collection of Mongolian folklore and local dialects*, Ulaanbaatar : Académie des sciences, Institut de langue et de littérature, 484 p.

AMARSANAA Altansan

2012. L'espace interne de la yourte et l'horloge solaire, *Mongolia : Area and culture studies*, 1, p. 1-8.

AMSELLE Jean-Loup

2008. De l'invention à la reconstitution : une histoire naturelle ? Métissage, branchement et patrimoine culturel immatériel, in Michèle Guelfucci, Dominique Salini (éds.), *La polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître ?*, Bastia : Dumane, coll. Hommes et territoires, p. 67-72.

AMY de la BRETÈQUE Benoît

1998. Le chant diphonique, *Revue de laryngologie*, 109 (4), p. 387-388.

AROM Simha

1994. Une parenté inattendue : polyphonies médiévales et polyphonies africaines, in *Polyphonies de tradition orale, histoire et traditions vivantes, Actes du colloque de Royaumont – 1990*, Paris : Créaphis, p. 133-148.

AROM Simha & ALVAREZ-PÉREYRE Frank

2007. *Précis d'ethnomusicologie*, Paris : CNRS éditions, 171 p.

AROM Simha, FERNANDO Nathalie, FÜRNISS Susanne, LE BOMIN Sylvie, MARANDOLA Fabrice, MOLINO Jean

2008. La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale, in F. Alvarez-Péreyre (éd.), *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Leuven : Peeters, p. 273-313.

AUBERT Laurent

1986. Regards sur les musiques d'Asie Centrale: La vièle-cheval et le luth-singe. *Bulletin du Musée d'ethnographie de Genève*, (28), p. 27-51.

1991. *Musiques traditionnelles: guide du disque 1991*, Genève : Georg, 252 p.

1995. Les ailleurs de la musique : paradoxes d'une société multiculturelle, *Internationale de l'imaginaire, La musique et le monde*, 4, Paris : Babel/Maison des cultures du monde, p. 13-25.

2001. *La musique de l'autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève : Georg, 160 p.

AUBERT Laurent & CHARLES-DOMINIQUE Luc

2009. *Mémoire, traces, histoire*, Actes du colloque *Mémoire, traces et histoire dans les musiques de tradition orale* organisé à l'université Nice Sophia-Antipolis les 16 et 17 octobre 2008, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 22, 327 p.

2009. Introduction, in *Cahiers d'ethnomusicologie 22, Mémoire, traces, histoire*, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 11-14.

AUBIN Françoise

1967. Une expérience de collectivisation en économie nomade : la coopérative de production rurale en République Populaire de Mongolie, *L'Homme et la société*, juillet-septembre, 1, p. 141-148.

1970. Traditions et mutations : sociologie actuelle de la Mongolie, *Cahiers internationaux de sociologie*, 49, p. 83-110.

1973. Fêtes et commémorations en République Populaire de Mongolie: apport à l'étude de la propagande éducative en pays socialiste, *Revue française de science politique*, 23e année, 1, p. 33-58.

1975. Le Statut de l'enfant dans la société mongole, *Recueils de la Société Jean Bodin*, 35, p. 459-599.

1983. Les traditions dans la Mongolie en mutation ; Quelques réflexions sur la Mongolie et les Mongols, *Mongolie-Mongolie, traditions de la steppe* (catalogue de l'exposition), Paris : Musée de l'homme, AFAA, p. 7-8, p. 9-11.

1985a. Mongolie (Histoire). *Encyclopedia Universalis*, 12, p. 528-548.

1985b. Mongolie (République Populaire de), *Encyclopedia Universalis*, 12, p. 549-554.

1993. Renouveau gengiskhanide et nationalisme dans la Mongolie postcommuniste, *Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, 16, p. 136-204.

2012. Patrimoine artistique et réécriture du passé dans la Mongolie du XXe siècle, *Anthropos*, 107 (2), p. 467-480.

BADAMHATAN Sandagsürengijn

1965. *Hövsgölijn darhad jastan* (Les Darhad du Hösvgöl), Ulaanbaatar : Académie des sciences, 257 p.

BADAMHATAN Sandagsürengijn (éd.)

1987. *Halhyn ugsaatny züj* (Ethnologie des halh), tome 1 de *BNMAU-yn ugsaatny züj* (Ethnologie de la République populaire de Mongolie) en 3 tomes, Ulaanbaatar : Imprimerie d'État, Académie des sciences, 432 p.

BADRAA Žamcyn

1956. *Högžmijn ner tom''ëo* (Terminologie de la musique), B. Sodnom (éd.), Ulaanbaatar : Šinžlèh uhaany akademi, Ulsyn hevlelijn gazar, 44 p.

[1977] 2005. Högžmijn bolovsrol hümüüžil (L'éducation de la musique), *Ardyn bilig uhaani onis*, Ulaanbaatar : Bembi San, p. 146-151.

1981. Höömij i Urtyn duu : specifičeskie javlenija mongol'skoj tradicionnoj klassičeskoj muzyki (Höömij et Urtyn duu, phénomènes spécifiques de la musique classique traiditionnelle mongole), *Professional'naja Muzyka Ustoj Tradicij Narodov Bližnevo Vostoka i Sovremennost'*, Tachkent : Izdatel'stvo literatury i iskusstva im, Gafura galiama, p. 116-119.

1986. L'art Xöömij, *Les nouvelles de Mongolie*, 9, Ulaanbaatar : Mongol Press, p. 18-19.

1987. *Characteristics of Mongolian Music and Danse - an Essay compiled from the writings of Zamtsyn Badraa*, New York : John S. Major, The Asia Society, 23 p.

[1987] 2005. Uultan ustani duu huur (La musique des gens de montagne et de rivière), *Ardyn bilig uhaani onis*, Ulaanbaatar : Bembi San, p. 165-170.

[2/12/1988] 2005. Ardaan deedleh uliral irvej (Le temps pour respecter le peuple est venu), [Ulaanbaatar : Utag zohiol urlag sonin, n°49 (1679)] *Ardyn bilig uhaani onis*, Ulaanbaatar : Bembi San, p. 216-218.

1998. *Mongol ardyn högžim* (La musique populaire mongole), Ulaanbaatar, 169 p.

2005. *Ardyn bilig uhaany on's* (L'essence de la sagesse populaire), Ulaanbaatar : Bembi San, 265 p.

BAJANŽARGAL Sanzajžavyn

1997. Mongol izagur uralig-högemej-ijn tuhaj sudulul (Études sur le *höömij*, art traditionnel mongol), in *Mongol dagu högžim-un sudulul* (Études sur la musique mongole), Urumci : Sinžijang-un arad-un heblel-un horiya (Bureau de publication du peuple du Xinjiang), première édition, p. 407-416.

2005. Coor ba coorin duu (Coor et cooryn duu), in *Mongol dagu högžim-un sudulul* (Études sur la musique mongole), Urumci : Sinžijang-un arad-un heblel-un horiya (Bureau de publication du peuple du Xinjiang), deuxième édition, p. 235-267.

2006. Högemej gehü uge-ijn tuhaj du (Sur le mot högemej) ; Mongol izagur uralig-högemej-ijn tuhaj sudulul (Études sur le *höömij*, art traditionnel mongol) ; Högemeij-ijn tuhaj nemelt sudulul (Les études supplémentaires sur le höömij), in *Mongol dagu högžim-un sudulul*. *Cogor-un dagu bolon hogolaj-ijn cogor (högemej)* (Études sur la musique mongole. Le cooryn duu et le hoolojn coor (*höömij*)), p. 136-139, p. 140-153, p. 155-167.

BAJASGALAN Tüdevijn

2001. « Žangar » tuulijn Hongoryn dürijn asuudald (Sur la question du personnage de Hongor dans l'épopée de Žangar), *Uran zohiol sudlal* (Études littéraires) XXV (1-23), Studia Litterarum Instituti Linguae et Litterarum Academiae Scientiarum Mongolici, p. 157-178.

2008a. *Gongoryn helsen ülger, tuul'c* (Les histoires et épopées racontées par Gongor), *Académie des Sciences, Institut de Langue et de Littérature*, 253 p.

2008b. Mongol tuul' dah' zuir cecen üg ba tüünij högžil huv'sal, büreldehüünij onclog (Les proverbes dans les épopées mongoles, leurs caractéristiques de composition et leur évolution), *Aman zohiol sudlal* (Études de littérature orale), XXIX (8), *Studia Folclorica, Instituti Linguae et Litterarum, Academiae Scientiarum Mongolici*, p. 21-46.

2008c. Öndör Altaj nutgaar (À travers le haut Altaï), *Aman zohiol sudlal* (Études de littérature orale), XXIX (8), Studia Folclorica, Instituti Linguae et Litterarum, Academiae Scientiarum Mongolici, p. 111-137.

BARRAQUÉ Philippe

1999. *La voix qui guérit : techniques de guérison par les thérapies vocales*, Plazac : Amrita, 199 p.

2000. *Le Chant Des Esprits - Rencontrer Sa Voix Chamane*, Diamantel, 187 p.

2004. *La guérison harmonique : chantez vos harmoniques de santé*, Éditions Jouvence, 215 p.

BARRIÈRE Jean-Baptiste et al.

1991. *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris : Ircam/Christian Bourgeois éditeur, 564 p.

BARTHES Roland

1972. Le Grain de la voix, *Musique en jeu*, 9, p. 57-63.

BARTÓK Béla

[1936] 2009. Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Législation du folklore musical (1936), *Mémoire vive : hommages à Constantin Brăiloiu*, Genève : Musée d'ethnographie, coll. Tabou, p. 197-225.

BATZENGEL

1980. Folk songs of Mongolia with emphasis in Urtiin-Duu ; Urtyn Duu, Xöömij and Morin Xuur in Minegushi Y. et Emmert R. (éds.), *Musical Voices of Asia*, Tokyo : Heibonsha, p. 50-51, p. 52-53.

BAWDEN Charles R.

1963. The Mongol Conversation Song, in Denis Sinor (éd.), *Aspects of Altaic Civilization, Uralic and Altaic Series*, 23, Bloomington : Indiana University Press, p. 75-86.

[1968] 1989. *The modern history of Mongolia*, London : Weidenfeld & Nicolson, Asia-Africa series of modern history, 460 p.

1979. Remarks on some contemporary performances of epics in the MPR, in Walther Heissig (éd.), *Die mongolischen Epen : Bezüge, Sinneutung und Überlieferung (Ein Symposium)*, *Asiatische Forschungen*, 68, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, p. 37-43.

1980. Mongol : the Contemporary Tradition, in A. T. Hatto (éd.), *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, the Modern Humanities Research Association, p. 268-299.

1981. The Repertory of a Blind Mongolian Storyteller, in Walther Heissig (éd.), *Fragen der mongolischen Heldendichtung* 1, *Asiatische Forschungen*, 72, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, p. 118-131.

BEAUDET Jean-Michel

1982. Musiques d'Amérique tropicale : Discographie analytique et critique des amérindiens des basses terres, *Journal de la Société des Américanistes*, 68, p. 149-203.

BERLINER David

2010. Anthropologie et transmission, *Terrain*, 55 (2), p. 4-19.

BIELAWSKI Ludwik

1985. History in Ethnomusicology, *Yearbook for Traditional Music*, 17, p. 8-15.

BILLIET Frédéric

2011. Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 5, p. 27-40.

BITHELL Caroline

1996. Polyphonic Voices : National Identity, World Music and the Recording of Traditional Music in Corsica, *British Journal of Ethnomusicology*, 5, p. 39-66.

2006. The Past in Music : Introduction, *Ethnomusicology Forum*, 15 (1), p. 3-16.

BLASCO Giorgio

2000. *La Musica di Gengis Khan, viaggio nella tradizione e la cultura della Mongolia*, Pasian di Prato : Campanotto, 203 p.

BLOCH Marc

1974. *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, 7e édition, Paris : Armand Colin, 167 p.

BLOCH Maurice

2005. *Essays on cultural transmission*, Oxford : Berg. 174 p.

BLOOTHOOFT Gerrit, BRINGMANN Eldrid, CAPELLEN van Marieke, LUIPEN van Jolanda B., KOEN P. Thomassen

1992. Acoustics and Perception of Overtone Singing, *Journal of the Acoustical Society of America*, 4-1 (92), p. 1827-1836.

BOIS Pierre

2001. Le disque et les musiques traditionnelles. Témoignage, regain ou confiscation ?, *Internationale de l'Imaginaire, Les spectacles des autres*, 15, p. 67-78.

BOREL-MAISONNY Solange & CASTELLENGO Michèle

1978. Étude radiographique des mouvements oro-pharyngée pendant la parole et le jeu instrumental, *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, 86, 35 p.

BOURS Etienne

1991. *Musiques des peuples de l'arctique. Analyse discographique*, Brussels : Médiathèque de la communauté française de Belgique, 189 p.

BRĂILOIU Constantin

1960. La vie antérieure, in Roland Manuel (dir.), *Histoire de la musique*, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1, p. 119-127.

1973. *Problèmes d'ethnomusicologie* G. Rouget & Société française de musicologie, éd., Genève : Minkoff Reprint, 466 p.

BULAG Uradyn E.

1998. *Nationalism and hybridity in Mongolia*, Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 302 p.

BULSTRODE Beatrix

1920. *A tour in Mongolia*, Londres : Methuen & co. ltd, 237 p.

CADOZ Claude

1991. Timbre et causalité, *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris : Ircam, Christian Bourgeois éditeur, p. 17-46.

CEDEN-IŠ Altangerel

2009. *Hög/Žim, I, Šuumž, sudlal*, dursamž (La musique, I, critiques, études, mémoires) et *Hög#Žil, II, Tüühijn tovčoon, tajlan, jarilclaga, helelcüüleg, helsen üg* (Le développement, II, chronologies, rapports, entretiens, débats, discours), 2 vols., Ulaanbaatar : Jikom Press hevlelijn gazar, 258 p. et 208 p.

CEDNEE Sanžžavyn (dir.)

2005. *Hovd ajmagijn Čandman' sumyn 80 žilijn ojd* (Pour l'anniversaire des 80 ans de Čandman', province de Hovd) Čandman' : mairie de Čandman', 134 p.

CECENCOLMON Baatarnarangijn

2007. The Features of Musical Folklore in Mongolian Shamanic Chanting, *Inner Asia*, 9 (1), p. 109-117.

2010. Music, Identity, and Place : « Nadmid of Hotogoid songs » and « Dariimaa of Darhad songs », *Mongolian Historical Studies of the 17-19th Centuries*, 5 p.

2011. The Process of Cultural Production in Post-Socialist Mongolia. A 'folk' music revival or popular music phenomenon ?, *Academae*, 2 (5), p. 165-174.

CHARLES-DOMINIQUE Luc

1994. *Les ménétriers français sous l'Ancien régime*, Paris : Klincksieck, 335 p.

2002. De la voix « claire » à la « belle voix »: histoire et survivance d'une esthétique du timbre vocal en Pays d'Oc, in Jean-Louis Leleu et al. (éds.), *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen : actes du colloque de La Napoule (06), 2 et 3 mars 2000*, Saint-Jouin-de-Milly : Modal, p. 25-42.

2006. *Musiques savantes, musiques populaires: les symboliques du sonore en France : 1200-1750*, Paris : CNRS éditions, 259 p.

2008. L'apport de l'histoire à l'ethnomusicologie de la France, in Luc Charles-Dominique et Yves Defrance (dirs.), *L'Ethnomusicologie de la France. De l'«ancienne civilisation paysanne» à la globalisation*, actes du colloque « L'Ethnomusicologie de la France », 15-18 novembre 2006, université Nice-Sophia-Antipolis, Paris, Nice : CIRIEF, L'Harmattan, coll. Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français, p. 119-154.

2009. Ethnomusicologie et histoire : deux *artes memoriae*, in *Cahiers d'ethnomusicologie, Mémoire, traces, histoire*, 22, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 15-34.

[2010] à paraître. La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique, *Actes des Journées d'Études « Formes spectaculaires traditionnelles et processus de patrimonialisation. La scène comme lieu de mémoire ? »* université Rennes 2, 25-26 mars 2010, 16 p.

2011. La patrimonialisation musicale française à l'épreuve du nomadisme des Roms, in Monique Desroches et al. (dirs.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 147-162.

2012. Sauvegarder aujourd'hui les musiques de tradition orale en France, in *Musique et globalisation: Une approche critique*, *Filigrane, Actes du colloque Musique et globalisation*, Paris : Delatour, p. 165-176.

CHARLES-DOMINIQUE Luc & CLER Jérôme

2002. Avant-propos, in Jean-Louis Leleu, Luc Charles-Dominique, Jérôme Cler (éds.), *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen : actes du colloque de La Napoule (06), 2 et 3 mars 2000*, Saint-Jouin-de-Milly : Modal, coll. Poche, 8, p. 4-6.

CHEVALLIER Denis & CHIVA Isac

1991. L'introuvable objet de la transmission, in Denis Chevallier (dir.), *Savoir faire et pouvoir transmettre : transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques*, Mission du patrimoine ethnologique, coll. ethnologie de la France, 6, Paris : Les Éditions de la MSH, p. 1-12.

CHERNOV B., MASLOV V., DMITRIEV L.

1979. Functionning of the voice mechanism in double-voice Touvinian singing, *Folia Phoniatrica*, 35, p. 193-197.

CHERNOV B. & MASLOV V.

1980. The secret of a ‘solo duet’, *Soviet archaeology and anthropology*, 18 (3), p. 82-86.

COLLECTIF

2011. *Hün am, oron suucny 2010 ony ulsyn toollogo* (Recensement national de la population et de l’habitat en 2010), Ulaanbaatar : Comite national des statistiques de Mongolie, 274 p.

COLLECTIF

2010. *Un siècle d’enregistrements, matériaux pour l’étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, Baadba : Éditions de l’Université Antonine, 125 p.

2012. *Un siècle d’enregistrements, matériaux pour l’étude et la transmission (2), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 5, Baadba : Éditions de l’Université Antonine, 131 p.

CURTET Johanni

2013. Une première approche sur la transmission du chant diphonique en Mongolie, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 43-44, en ligne, mis en ligne le 20 septembre 2013, URL : http://emscat.revues.org/2123, 22 p.

[2010] à paraître. Évolution d’une tradition pastorale vers une pratique spectaculaire : le cas du chant diphonique xöömij en Mongolie, *Actes des Journées d’Études « Formes spectaculaires traditionnelles et processus de patrimonialisation. La scène comme lieu de mémoire ? »* université Rennes 2, 25-26 mars 2010, 15 p.

[2013] à paraître. L’apport de l’enregistrement dans l’étude ethnomusicologique et historique du chant diphonique mongol, *Actes du colloque international* « *Musique et enregistrement* », université Rennes 2, 14-16 mars 2013, 6 p.

CURTET Johanni & NOMINDAR’ Šagdarsürengijn

[2012] à paraître. Le PCI de Mongolie sur les listes de l’Unesco : traditions musicales et enjeux de sauvegarde, *Actes des Rencontres internationales du patrimoine culturel immatériel en Bretagne*, 14-15 décembre 2012, Brest, Dastum/Bretagne Culture Diversité, 6 p.

DAMDINSÜREN Cendijn

1982. Contemporary Mongolian Epic-Singers, in Walther Heissig (éd.), *Fragen der Monglischen Heldendichtung. Vortäge des 3 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs, 12, Bonn 1980*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, p. 49-60.

DANZANDAGVA Ravžamba

1727. *Zürhnij tol'tyn tajlbar, üsgijn endüürlijn haranhujg arilgagč ogtorgujn maan'* (Commentaire à la prunelle des yeux, prière de l'espace qui efface la stupidité du malentendu des lettres).

DARGIE Dave

1985. Some Recent Discoveries in Xhosa Music, *Papers presented at the 5th Symposium on Ethnomusicology, University of Cape Town*, Grahamtown : International Library of African Music, p. 29-35.

1991. Umnonqokolo : Xhosa overtone singing and the song Nondel'ekhaya, *African Music*, VII (1), p. 33-47.

DEBUSSY Claude

1987. *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 376 p.

DESJACQUES Alain

1988. Une considération phonétique sur quelques techniques vocales diphoniques mongoles, *Bulletin du Centre d'Études de Musique Orientale*, 31, p. 46-54.

1994. *La Mongolie : à pied à cheval et en musique. Collections des musées d'Oulan-Bator*, catalogue de l'exposition du 26 octobre au 17 décembre 1994, Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, Boulogne-Billancourt : éditions Lizard, 86 p.

2002. Fondre l'épopée : l'actualisation du répertoire épique de Mongolie Occidentale. *Analyse Musicale*, 42, p. 10-19.

2003a. La mythologie comme présupposé au savoir musical ?, in Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (dirs.), *Construire le savoir musical : enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan, p. 193-205.

2003b. *Le chant diphonique (1) et (2)*, Universités Lille-3 et Paris-X : Encyclopédie sonore, enregistrements audio LL3MM00301 et LL3MM00302, en ligne, URL : http://e-sonore.u-paris10.fr/e-sonore/main.php?daj=result_small&sid=bdd37ec4c659def163d75ff0b11594d2, consulté en juin 2012.

2003c. *Dix-huit chants mongols Dzahtchin et Ourianhai*, Ulaanbaatar : à compte d'auteur, 92 p. et 1 CD.

2004. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*, Ulaanbaatar : à compte d'auteur, 92 p. et 1 CD.

2005. Quelques remarques sur le barde mongol et son instrument de musique, [*Actes de la Conférence commémorative du 30e anniversaire de l'Institut de Recherche pour les Arts et la Culture de Mongolie*] Ulaanbaatar : rééd. *Mongolyn soëlyn urlag sudlal* (Études sur l'art et la culture mongols), [p. 58-68] p. 394-407.

2008. Sur quelques huchements mongols adressés aux « cinq museaux », *Revue de la Société d'Ethnozootechnie, L'homme et l'animal : Voix, sons, musique...*, 84, p. 107-113.

2009. *Rhapsodie en sol mongol*, Lille : Le Rifle, 147 p.

2011. La matière et le son : considérations ethnomusicologiques sur les classifications instrumentales, *Methodos. Savoirs et textes*, 11, en ligne, URL : http://methodos.revues.org/2508, consulté en juin 2012.

DESROCHES Monique & GUERTIN Ghyslaine

2005. Musique, authenticité et valeur, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques et cultures*, 3, p. 743-755.

DJALÂL AD-DÎN Muhammad Rûmî & MASSOUDY Hassan

[XIIIe siècle] 2000. *Les quatrains de Rûmi. Calligraphies de Hassan Massoudy*, Paris : Albin Michel, coll. Les carnets du calligraphe, sans pagination.

DOR Rémy

1985. Les huchements du berger turc. 1. Interpellatifs adressés aux animaux de la cour et de la demeure, *Journal Asiatique*, CCLXXIII (3-4) p. 371-424.

DORŽIRAA Zokünyn

1997. Hoolojn coorčin (« Chanteur » de hoolojn coor), in *Mongol dagu högžim-un sudulul* (Études sur la musique mongole), Urumci : Sinžijang-un arad-un heblel-un horiya (Bureau de publication du peuple du Xinjiang), p. 254-256.

[1997] 2006. Altaj Urianhaj hoolojn coor (Le hoolojn coor des Altaj Urianhaj), in *Mongol dagu kögžim-un sudulul*. *Cooryn duu bolon hoolojn coor (höömij)* (Études sur la musique mongole. Le cooryn duu et le hoolojn coor (höömij)), [p. 190-198] p. 168-181.

DOURNON-TAURELLE Geneviève & WRIGHT John

1978. *Les guimbardes du musée de l'homme*, Paris : Institu d'Ethnologie, Musée de l'homme, 150 p.

DULAM Sedenžavyn

1987. À propos de la manière dite tuuli xajlax de chanter l'épopée, *Fragen der Monglischen Heldendichtung,* Vortäge des 5. Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs, 12, Bonn 1985, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, p. 14-19.

1987. Conte, chant et instrument de musique - quelques légendes d'origine mongoles, *Études Mongoles…et sibériennes,* 18, p. 33-47.

2001. Symbolism of words and sound, in *Dialogue among Civilizations : Interaction between Nomadic and Other Cultures of Central Asia*, Ulaanbaatar : International Institute for the Study of Nomadic Civilizations, p. 154-159.

DURING Jean

1988. Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient. Les données nouvelles, *Cahiers de musique traditionnelle, De bouche à oreille*, 1, p. 100-111.

2010. *Musiques d'Iran: la tradition en question,* Paris : Geuthner, 347 p.

2011. Du sillon du disque aux replis de la mémoire : Le cas de l'Asie intérieure, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 5, p. 11-26.

DURING Jean & DURING Elie

1994. *Quelque chose se passe: le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse : Verdier, 446 p.

DEUTSCH W. A. & FÖDERMAYR F.

1992. Zum Problem des zweistimmigen Sologesanges Mongolischer und Turk Völker, *Von der Vielfalt Musikalischer Kultur, Festschrift für Josef Kuckerts (Wort und Musik 12)*. Anif/Salzburg : Verlag, Ursula Müller-Speiser, p. 133-145.

ELLINGSON-WAUGH Ter

1974. Musical Flight in Tibet, *Asian Music*, 5 (2), p. 3-44.

EMSHEIMER Ernst

[1956] 1964. Singing Contests in Central Asia, [*Journal auf the International Folk Music Council,* 8] *Studia ethnomusicologica eurasiatica,* Stockholm : Musikhistoriska Museet, p. 86-90.

[1961] 1964. Mongolische Musik, [*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 9, Kassel, Basel] *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Stockholm : Musikhistoriska Museet, p. 93-98.

1964. *Studia ethnomusicologica eurasiatica*, Stockholm : Musikhistoriska museet, 106 p.

1975. Chants mongols et bouriates by Roberte Hamayon, *Ethnomusicology*, 19 (2), p. 321-323.

1991. Peter Simon Pallas' Organological and Ethnomusicological Observation among the Kalmyks int the year 1769-an Ethno-Historical Study, *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica, Royal Swedish Academy of Music*, 2 (62), p. 239-259.

EMSHEIMER Ernst & HASLUND-CHRISTENSEN Henning

1943. Preliminary remarks on mongolian music and instruments, in *The music of the Mongols : Part 1, Eastern Mongolia*, Stockholm, New York : Da Capo, p. 69-100.

ENEBIŠ Žambalyn

1988. *Högžim herhen ojlgoh ve ?* (Comment comprendre la musique ?), Ulaanbaatar : Ulcyn hevlelin gazar.

2001. Khumii Art is the Masterpiece of the Central Asia, in *Dialogue among Civilizations : Interaction between Nomadic and Other Cultures of Central Asia*. Ulaanbaatar : International Institute for the Study of Nomadic Civilizations, p. 160-162.

2002. The investigation of the origin of the wooden tsuur (pipe) and höömii, using ancient sources, *Mongolica, An International Annual of Mongol Studies*, 12 (33), p. 406-409.

2008. Mongol höömij bol mongolčuudaas delhijn högžmijn soëld oruulsan ünet öv mön (traduction), *Mongolyn högžim sudlalyn deež bičig* (Revue des études sur la musique mongole), Ulaanbaatar : Bolovsrol Soël Šinžleh Uhaany Jaam, p. 104-109.

2009. Höömejleh urlag (L'art de « diphoner »), *Högžmijn urlag sudlal* (Études de l'art de la musique), 22, p. 155-160.

2011. Khuumii art is the masterpiece of the central asia, in *Nomadic civilizations in cross cultural dialogue*, Ulaanbaatar : International Institute for the Study of Nomadic Civilizations, p. 234-237.

ENEBIŠ Žambalyn (éd.)

2008. *Mongolyn högžim sudlalyn deež bičig* (Revue des études sur la musique mongole), Ulaanbaatar : Bolovsrol Soël Šinžleh Uhaany Jaam, 331 p.

ERDENEČIMEG Luvsannorovyn

2002. *Gün gerijn hatagtain « nüüdelčdijn cuuryn arvan najman ajalguu »* (Dix-huit mélodies de la flûte nomade d'une princesse), Ulaanbaatar : Université d'Art et de Culture, Institut des études sur l'art et la culture, 252 p.

2009. Ertnij mongol ajmguudyn duu högžim (La musique des anciennes tribus mongoles), *Högžmijn urlag sudlal* (Études de l'art de la musique), 22, p. 21-58.

EVEN Marie-Dominique

1988-1989. *Chants de chamanes mongols*, Nanterre : Université Paris-X, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Centre d'études mongoles, 442 p.

FALES Cornelia

2002. The Paradox of Timbre, *Ethnomusicology*, 46 (1), p. 56-95.

FEBVRE Lucien

1953. *Combats pour l'histoire*, Paris : Armand Colin, 456 p.

FEILONG Chen

2009. La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Chine, système et méthodes, in *Internationale de l'imaginaire, Le patrimoine culturel immatériel à la lumière de l'Extrême-Orient*, 24, Arles, Paris: Actes Sud/Maison des cultures du monde, p. 49-63.

GABRY Séverine

2010. L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, p. 67-82.

GARCIA Manuel

[1847] 1985. *Traité complet de l'art du chant*, Genève, [Paris : Duverger] Genève : éditions Minkoff, 107 p.

GOLDMAN Jonathan

[1992] 2002. *Healing Sounds : The Power of Harmonics*, Healing Art Press, 192 p.

GRONOW Pekka

1963. Phonograph Records as a Source for Musicological Research, *Ethnomusicology*, 7 (3), p. 225-228.

1975. Ethnic Music and Soviet Record Industry, *Ethnomusicology*, 19 (1), p. 91-99.

1981. The Record Industry Comes to the Orient, *Ethnomusicology*, 25 (2), p. 251-284.

GROUSSET René

1939. *L'empire des steppes : Attila, Gengis-Khan, Tamerlan*, Paris : Payot, 639 p.

GRUMM-GRŽIMAJLO Grigorij Efimovič

1926. *Zapadnaja Mongolija i Urjanhajskij kraj* (La Mongolie occidentale et le Tannu Urianhaj) Leningrad : Učënnyj komitet Mongol'skoj Narodnoj Respubliki, vol. 3 (1), p. 107-108.

GUILLOREL Éva

2009. Complaintes de tradition orale en Bretagne sous l'Ancien Régime, *Cahiers d'ethnomusicologie, Mémoire, traces, histoire*, 22, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 35-48.

GUNJI Sumi

1980. An acoustical consideration of Xöömij, in Minegushi Y. et Emmert R. (éds.), *Musical Voices of Asia*, Tokyo : Heibonsha, p. 135-141.

HAMAYON Roberte et HELFFER Mireille

1973. À propos de musique mongole, enregistrements de Lajos Vargyas, *Études Mongoles*, 4, p. 145-180.

HAMAYON Roberte

1980. Mongol Music, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12, New-York, Londres : Stanley Sadie, p. 482-485.

1990. *La chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre : Université Paris-X, Société d'ethnologie, 879 p.

1992. The Hunter, the Shaman and the Bard: Three Types of Narrative Speech, in Walther Heissig (éd.), *Fragen der Monglischen Heldendichtung. Vortäge des 6 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs, 12, Bonn 1988*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, Verlag, p. 130-135.

2005. La musique dans le chamanisme : l'exemple de la Sibérie, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques et cultures*, 3, p. 439-457.

2006. Gestes et sons, chamane et barde. Un exemple bouriate de « découplage » entre forme, sens et fonction, *Cahiers de musique traditionnelle, Chamanisme et possession*, 19, p. 21-35.

HARVILAHTY Lauri

1983. A two-voiced song with no words, *Journal de la société Finno-Ougrienne*, 78, p. 43-56.

HARVILAHTY Lauri & KASHINEN Hannu

1983. On the application possibilities of overtone singing », *Suomen Antropologi i Finland*, 4, p. 249-255.

HASLUND-CHRISTENSEN Henning

1943. *The music of the Mongols, part 1 : Eastern Mongolia*, Stockholm : Trycheri aktiebolaget Thule, 100 p.

HEISSIG Walther

1982a. *Les Mongols : un peuple à la recherche de son histoire*, Paris : J.-C. Lattès, 296 p.

1996. The Present State of the Mongolian Epic and Some Topics for Future Research, *Oral Tradition*, 11 (1), p. 85-98.

HEISSIG Walther (éd.)

1979. *Die mongolischen Epen : Bezüge, Sinndeutung und Überlieferung (ein Symposium)*, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 216 p.

1981. *Vorträge des 2 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12 : Bonn 1979*, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 380 p.

1982b. *Vorträge des 3 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12 : Bonn 1980*, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 318 p.

1985. *Vorträge des 4 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12 : Bonn 1983*, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 643 p.

1987. *Vorträge des 5 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12 : Bonn 1985*, Wiesbaden : Harrassowitz, 417 p.

1992. *Fragen der mongolischen Heldendichtung. Teil V, Vorträge des 6 Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12, Bonn 1988*, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 373 p.

HELFFER Mireille

1978a. Discographie mongole, *Études mongoles… et sibériennes*, 9, p. 144.

1978b. Review, Vocal Music from Mongolia ; And Instrumental Music from Mongolia by Jean Jenkins, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 10, p. 139-140.

1983. Musique mongole, in *Mongolie-Mongolie, traditions de la steppe* (catalogue de l'exposition), Paris : Musée de l'Homme, AFAA, p. 54-56.

1994. *Mchod-rol: les instruments de la musique tibétaine*, Paris: CNRS éditions : Maison des Sciences de l'homme, 400 p.

1995. Mongolie. Chamanes et lamas, (compte-rendu du disque), *Cahiers de Musique Traditionnelle, Terrains*, 8, p. 269-272.

2002. Carole PEGG, Mongolian Music, Dance & Oral Narrative. Performing Diverse Identities, (compte-rendu du livre), *Cahiers de Musiques Traditonnelles, Histoires de vies*, 15, p. 185-189.

2004. *Musiques du toit du monde: l'univers sonore des populations de culture tibétaine*, Paris; Budapest; Torino : L'Harmattan, 172 p.

HERLEN Lhasürengijn

2010. *Mongol höömein utga holbogdol* (L'importance et le sens du *höömij* mongol), Ulaanbaatar : Université Nationale de Mongolie, 132 p.

HORLOO Pürevijn

1967. *Halh ardyn tuul'* (L'épopée traditionnelle halh), Ulaanbaatar : Šinžleh Uhaany Akademijn Hevlel, 175 p.

1969. Halh ardyn tuul' ba tüünij onclog (L'épopée populaire halh et sa particularité), *Aman zohiol sudlal* (Études de littérature orale), VII (1-9), Republicae Populi Mongoli : Studia Folclorica, Instituti Linguaee et Litterarum Academiae Scientiarum, p. 148-154.

1985. Traditions and Peculiarities of Mongolian Heroic Epic, in Walther Heissig (éd.), *Fragen der Monglischen Heldendichtung. Vortäge des 4. Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs, 12, Bonn 1983*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, p. 1-8.

2002. Mongol ardyn baatarlag tuul'. Mongol ardyn baatarlag tuul'syn ulamžlal ba onclog (L'épopée héroïque populaire mongole. La tradition des épopées héroïques populaires mongoles et leur particularité) ; Halh ardyn tuul', tüünij övörmöc tölöv (La singularité de l'épopée halh) ; Mongol ardyn möčlög tuul'syn učir (Sur l'épopée épisodique populaire mongole) ; Mongol ardyn tuul'syn emegtej baataryn dür (Le personnage féminin de l'épopée populaire mongole) ; Mongol tuul'syn jaruu helleg ba uran dürslel (Expressions poétiques et descriptions imaginaires des épopées mongoles) ; Parčin tuul'čijn helcen ülger, tüünij tögsgölijn üg (Le conte et ses mots de fin raconté par le barde Parčin), *Aman zohiol sudlal* (Études de littérature orale), XXIV (1-15), Šinžleh uhaany akademi hel zohiolyn hüreelen, p. 5-13, p. 14-19, p. 20-24, p. 25-40, p. 41-46, p. 47-53.

2006. Mongol tuulijn garal ba ulamžlal, tuul'č Parčin (L'origine et la tradition de l'épopée mngole, le barde Parčin), *Aman zohiol sudlal* (Études de littérature orale), XXVII (1-8), Studia Folclorica, Instituti Linguaee et Litterarum Academiae Scientiarum Mongolici, p. 5-9.

HUMPHREY Caroline

1995. Chiefly and Shamanist Landscape in Mongolia, in E. Hirsch and M. O'Hanlon (éds.), *The Anthropology of Landscape*, Londres : Routledge, p. 135-162.

HUMPHREY Caroline & THOMAS Nicholas

1994. *Shamanism, history, and the state*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 232 p.

HUMPHREY Caroline & ONON Urgunge

1996. *Shamans and elders: experience, knowledge and power among the Daur Mongols*, Oxford, New York : Clarendon Press, 396 p.

JAKOVLEV E. K.

1900. *Ètnografičeskij obzor inorodčeskogo naselenija doliny Južnogo Eniseja i ob''jasnitel'nij katalog ètnografičeskogo otdela muzeja* (Aperçu ethnographique de la population autochtone de la vallée du Sud-Ienisseï et catalogue explicatif de la section ethnographique du musée), Minoussinsk : Tipografija V. I. Kornakova, 212 p.

JOHNSTON Chris

1994. A Mongolian and Tuvan Discography, *PIAC Newsletter*, 22, p. 6-13.

JUNDENBAT Sonom-Išijn

2008. Lamyn gegeenij hijdijn hural unšlagyn aja dan (La mélodie et le rythme de la récitation collective du monastère de Lamyn gegeen), in Ž. Enebiš (éd.), *Mongolyn högžim sudlalin deež bičig* (Revue des études sur la musique mongole), Ulaanbaatar : Bolovsrol Soël Šinžleh Uhaani Jam, p. 233-247.

JUNDENBAT Sonom-Išijn (éd.)

2011. *Important Intangible Cultural Heritage of the Mongols*, Ulaanbaatar : Center of Cultural Heritage, 67 p.

KAKITA Yuki

2004. Musical scales in xoomij, *136th Meeting Lay languages Papers*, Acoustical Society of America, p. 5.

KAPLONSKI Christopher

2004. *Truth, history and politics in Mongolia: the memory of heroes*, London; New York : Routledge Curzon, 233 p.

KARA György

1966. Chants de chasseurs oïrates dans le recueil de Vladimirtsov, in *Asiatische Forschungen 17, Collectanea Mongolica : Festscrift für Professor Dr. Ritchen zum 60*, Wiesbaden : Walther Heissig, p. 101-107.

1970. *Chants d'un barde mongol*, Budapest : Akadémiai Kiadó, 351 p.

KATUU Balčigijn

1997. *Mongol tuul'sin belgedel* (La symbolique des épopées mongoles), Ulaanbaatar, Hovd : Université Nationale de Mongolie et Hovd Dahi Calbar surguul', 131 p.

2003. Mongol tuul' sudlalin tüühen tojm (Vue d'ensemble historique des études sur l'épopée mongole), *Aman zohiol sudlal* (Études de littérature orale), XXV (1-13), Studia Folclorica, Instituti Linguaee et Litterarum Academiae Scientiarum Mongolici, p. 31-128.

2006a. *Aldart tuul'č M. Parčin tuulic* (M. Parčin, célèbre barde de l'épopée), Ulaanbaatar : Académie des Sciences, 619 p.

2006b. Tuul'č M. Parčin mongol tuulijn högžild oruulsan huvi nemer (La contribution du barde Parčin dans le développement de l'épopée mongole), *Aman zoxiol sudlal*, (Études de littérature orale), XXVII (1-8), Studia Folclorica, Instituti Linguaee et Litterarum Academiae Scientiarum Mongolici, p. 24-29.

KATUU Balčigijn, ŠIRENDEV D., OJUN H.

2001. *Altajn Urianhajn tuul'* (L'épopée des Altaj Urianhaj), Ulaanbaatar, 333 p.

KENEL A.

1955. *Khakas chonynyng koglery (La créativité de la musique traditionnelle khakasse)*, Abakan : Institut de langue et littérature, Maison d'édition khakasse.

KHAZNADAR Chérif

2001. Les arts traditionnels, *Internationale de l'imaginaire, Les spectacles des autres : questions d'ethnoscénologie II*, 15, Arles, Paris : Actes Sud/Maison des cultures du monde, p. 17-24.

2009. Les dangers qui guettent la convention de 2003, *Internationale de l'imaginaire, Le patrimoine culturel immatériel à la lumière de l'extrême-orient*, 24, Arles, Paris : Actes Sud/Maison des cultures du monde, p. 101-109.

KONDO Kazumasa

1997. An essay on the analysis of khöömiy from an articulatory phonetics viewpoint, *Nihon Mongoru Gakkai kiyō (Bulletin of The Japan Association for Mongolian Studies)*, 28, p. 99-106.

KORENIAKO V. A.

1999. Nomadic Animalistic Art: Its Origins and Historical Destinies, *Anthropology and Archeology of Eurasia*, 38 (1), p. 73-94.

KUL'GANEK Irina Vladimirovna

2001. *Mir mongol'skoj narodnoj pesni* (L'univers des chants populaires mongols), Saint-Pétersburg : Peterburgskoe vostokovedenie, coll. Orientalia, 224 p.

KURKELA Vesa

1994. The Historical Approach and Applied Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 38 (3), p. 402-405.

KYRGYS Zoya Kyrgysovna

1992. *Pesennaja kul'tura tuvinskogo naroda* (La culture vocale des Touvas), Kyzyl : Tuvinskoe Knižnoe Izdatel'stvo, 143 p.

2002. *Tuvinskoe gorlovoe penie* (Le chant diphonique touva), Novosibirsk : Nauka, 243 p.

2008. *Kargiraa-höömei*, Kyzyl : Centre de recherches internationales Höömei, 159 p.

LABBÉ Paul

1909. *Chez les lamas de Sibérie*, Paris : Hachette, 210 p.

LACAZE Gaëlle

2006. L'orientation dans les techniques du corps chez les Mongols, *Études mongoles & sibériennes, centrasiatiques & tibétaines*, 36-37, p. 163-205.

2012. *Le corps mongol: techniques et conceptions nomades du corps*, Paris : L'Harmattan, 349 p.

LACOMBE Hervé

2003. Histoire et opéra, *Histoire, économie et société*, 22 (2), p. 147-151.

2007. *Géographie de l'opéra au XXe siècle*, Paris : Fayard, 316 p.

2010. Conception et méthode du RPCF, *Répertoire des Programmes de Concerts en France*, en ligne, URL : http://www.rpcf-projet.fr/archives/526, consulté en mars 2013.

[2013] à paraître. Musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical, *Actes du colloque international* « *Musique et enregistrement* », université Rennes 2, 14-16 mars 2013, 7 p.

LAGRANGE Frédéric

2010. Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, p. 43-51.

LANERI Roberto

1983. Vocal techniques of overtone production, *NPCA Quarterly Journal*, 12 (2-3), p. 26-30.

LE BOMIN Sylvie

2004. Étudier une musique instrumentale par ses processus d'apprentissage, *Revue de Musicologie*, 90 (2), p. 179-192.

[2013] à paraître. L'enregistrement comme élément fondateur et outil de l'ethnomusicologie, *Actes du colloque international* « *Musique et enregistrement* », université Rennes 2, 14-16 mars 2013.

LE BOMIN Sylvie & DURING Jean

1998. Être dedans ou être dehors, *Cahiers de Musiques Traditionnelles, Paroles de musiciens*, 11, p. 187-203.

LE GOFF Jacques

1988. *Histoire et Mémoire*, Paris : Éditions Gallimard, 409 p.

LEBEDINSKIJ Lev

1948. Art of « Uslyau » among the Bashkirs, *Music*, 4, p. 50-51.

1962. *Baškirskie narodnye pesni i naigryši* (Les chants et instruments populaires bachkirs), Moscou : Sovetskij Kompozitor, 245 p.

LECOMTE Henri

2006. Approches autochtones du chamanisme sibérien au début du XXIe siècle, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 19, p. 37-52.

2012. *Les esprits écoutent : musiques des peuples autochtones de Sibérie*, Sampzon : Delatour France, 191 p.

LEGRAIN Laurent

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

2009a. Façonner des musiques et des territoires : l'expérience d'écoute des Darkhad de Mongolie septentrionale, in Yves Raibaud (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*. Pessac : MSHA/Ades-CNRS, p. 85-103.

2009b. Confrontation on the Ivd River, or, How Does Music Act in Social Life, *Inner Asia*, 11, p. 281-304.

2009c. Le tunnel sous l'histoire. La musique et le poids moral du passé en Mongolie contemporaine, *Études mongoles & sibériennes, centrasiatiques & tibétaines*, 40, en ligne, URL : http://emscat.revues.org/1498, consulté en 2010 et 2013, 19 p.

2010. Transmettre l'amour du chant. Cris, éloquence et complaintes dans une famille ordinaire de Mongolie rurale, *Terrain*, 55, p. 54-71.

LEGRAND Jacques

1997. *Parlons mongol*, Paris : L'Harmattan, 413 p.

LEIPP Émile

1971. Considérations acoustiques sur le chant diphonique, *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale, La musique religieuse au Tibet. Le problème acoustique du chant diphonique*, 58, p. 1-10.

LELEU Jean-Louis, CHARLES-DOMINIQUE Luc, CLER Jérôme (éds.)

2002. *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen : actes du colloque de La Napoule (06), 2 et 3 mars 2000*, Saint-Jouin-de-Milly : Modal, coll. Poche, 8, 221 p.

LÉOTAR Frédéric

2006. Les mélodies huchées des Touvas et des Ouzbeks, *Études mongoles & sibériennes, centrasiatiques & tibétaines*, 36-37, p. 351-372.

LÉOTHAUD Gilles

1989. Considérations acoustiques et musicales sur le chant diphonique, *Le chant diphonique*, 1, Limoges : Institut de la voix, p. 17-43.

LÉOTHAUD Gilles & LORTAT-JACOB Bernard

2002. La voix méditerranéenne : une identité problématique, in Jean-Louis Leleu et al. (éds.), *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen : actes du colloque de La Napoule (06), 2 et 3 mars 2000*, Saint-Jouin-de-Milly : Modal, p. 9-14.

LEVIN Theodore

1993. Tuvans, *Voices of Forgotten Worlds. Traditional Music of Indigenous People*, Ellipsis Arts, United Nations centre for Human Rights, p. 13-15.

LEVIN Theodore & EDGERTON Michael E.

1999. The Throat Singers of Tuva, *Scientific American*, 281 (3), p. 70-77.

LEVIN Theodore & SÜZÜKEI Valentina Jur'evna

2006. *Where Rivers and Mountains Sing: sound, music and nomadism in Tuva and beyond*, Bloomington : Indiana University Press, 281 p. et 1 CD/DVD.

LINDESTAD Per-Åke, SÖDERSTEN Maria, BJÖRN Merker, SVANTE Granqvist

2001. Voice source characteristics in Mongolian throat singing studied with high speed imaging technique, acoustic spectra and inverse filtering, *Journal of Voice*, 15 (1), p. 78-85.

LUCRÈCE

[1er siècle av. J.-C.] 1920. *De rerum natura*, livre V, Paris : A. Ernout, les Belles-Lettres.

MAGAIL Jérôme

2004. Les « Pierres à cerfs » de Mongolie, cosmologie des pasteurs, chasseurs et guerriers des steppes du Ier millénaire avant notre ère, *International Newsletter on Rock Art*, 39, p. 17-27.

2005a. L'art des « pierres à cerfs » de Mongolie, *Arts asiatiques, revue du Musée national des Arts asiatiques - Guimet*, 60, p. 172-180.

2005b. Les « pierres à cerfs » des vallées Hunuy et Tamir en Mongolie, *Bulletin du Musée d'Anthropologie préhistorique de Monaco*, 45, p. 41-56.

2008. Tsatsiin Ereg, site majeur du début du Ier millénaire en Mongolie, *Bulletin du Musée d'Anthropologie préhistorique de Monaco*, 48, p. 107-120.

MARROU Henri-Irenée

1954. *De la connaissance historique*, Paris : Le Seuil, 318 p.

MARSH Peter K.

2006. Golbal Hip-Hop and Youth Cultural Politics in Urban Mongolia, in Henry G. Schwartz (éd.), *Mongolian Culture and Society in the Age of Globalization*, Bellingham : Western Washington University Press, p. 127-160.

2009. *The horse-head fiddle and the cosmopolitan reimagination of tradition in Mongolia*, New York : Routledge, 176 p.

2010. Our generation is opening its eyes : hip-hop and youth identity in contemporary Mongolia, *Central Asian Survey*, 29 (3), p. 345-358.

MERGEŽIH Fülongagijn

1997. Hoolojn cooryn nooz (Le secret du hoolojn coor), in *Mongol dagu högžim-un sudulul* (Études sur la musique mongole), Urumci : Sinžijang-un arad-un heblel-un horiya (Bureau de publication du peuple du Xinjiang), p. 92-97.

2005. Cugur-un högjim-un naribčilagsan sudulul (Étude détaillé sur la musique de coor), in *Mongol dagu högžim-un sudulul* (Études sur la musique mongole), Urumci : Sinžijang-un arad-un heblel-un horiya (Bureau de publication du peuple du Xinjiang), p. 26-57.

MERLI Laetitia

2011. *De l'ombre à la lumière, de l'individu à la nation: ethnographie du renouveau chamanique en Mongolie postcommuniste*, Nanterre : Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, EPHE, coll. Nord-Asie, 333 p.

MERGEŽIH Fülongagijn, DORŽIRAA Zokünyn, BAJANŽARGAL Sanzajžavyn

1997. *Mongol dagu kögžim-un sudulul* (Études sur la musique mongole), Urumci, Sinžijang-un arad-un heblel-in horiya (Bureau de publication du peuple du Xinjiang), première édition (deuxième édition en 2005), 454 p.

MESSIAEN Olivier

2002. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) : en sept tomes*, tome VII, Paris : A. Leduc, 334 p.

MITCHELL William Ormond

1947. *Who Has Seen the Wind ?*, Toronto : MacMillan Company of Canada, 191 p.

MURAOKA T., WAGATSUMA K., HORIUCHI M.

1983. Acoustic Analysis of the Mongolian singing Xöömij, *Preprint of the Acoustical Society of Japan*, 2-3-9, p. 385-386.

MURAOKA T., WAGATSUMA K., TSUCHIKANE Y., HORIUCHI M.

1984. On a Consideration of Mongolian Singing Xöömij and its Specialities, *Preprint of the seminar on Musical acoustics, The Acoustical Society of Japan*, MA84-1, p. 1-6.

MURAOKA T., TAKEDA S., ITOGA M.

2000. Analysis of Acoustic Features of Mongolian Xöömij Singing, *Journal of the Acoustical Society of Japan*, 56 (5), p. 308-317.

MURRAY SCHAFER Raymond

[1977] 2010. *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Wildproject Editions, 328 p.

NATTIEZ Jean-Jacques

1999. Inuit Throat Games and Siberian Throat Singing : A Comparative, Historical and Semiological Approach, *Ethnomusicology*, XLIII (3), p. 399-418.

NETTL Bruno

[1983] 2005. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, Champaign : University of Illinois Press, 513 p.

NIXON Andrea

1982. Correspondence. Mongolian musical life, *Asian Affairs*, 13 (3), p. 347.

1984. Aman khuur ; Bishgüür ; Bömbör ; Büree ; Dombor ; Dörvön chikhtei khuur ; Dünger ; Ekil ; Ikil ; Kegürge ; Kenggerge ; Khengereg ; Khets ; Khiil ; Khuchir ; Khyalgasan Khuur ; Kögürge ; Limbe ; Morin Khuur ; Shanagan khuur ; Shandz ; Shudraga ; Shidurgu ; Temür khuur ; Tobshuur ; Tömör khuur ; Tsoor ; Tsuur ; Yatga ; Yatgalig ; Yoochin, (entrées de dictionnaire), in *The New Grove Dictionnary of Musical Instruments*, Londres : MacMillan Publishers.

1985. Historical aspects of mongolian music, *7e symposium sur les musiques d'Asie (UNESCO)*, Ulaanbaatar, 7 p.

NOMINDAR' Šagdarsürengijn

2009. Soëlyn biet bus övijg hamgaalah tuhaj "JUNESKO"-gijn konvenci tüünij heregžilt Mongol Ulsad (Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel et de son implantation en Mongolie), in *Ertnij tüüh, soëlyn dursgalyydyg hamgaalah asuudald* (Les enjeux de la protection de l'ancienne culture et des objets historiques), Ulaanbaatar : Mongolyn tüüh soëlyn dursgalyg hamgaalah töv (Centre pour l'histoire et les objets culturels de Mongolie), p. 107-114.

2012. Safeguarding Intangible Cultural Heritage in Mongolia : Needs and Challenges, in *Asian Cooperation Program on Conservation Science, The 1st ACPCS Workshop, Establishing a platform for building a regional capacity*, Daejon : National Research Institute of Cultural Heritage, p. 70-80.

ODSÜREN Baataryn

2006. Högemei-ijn garul egüsül-un tuhaj tobči (Aperçu sur les origines du *höömij*), in *Mongol dagu högžim-un sudulul*. *Cogor-un dagu bolon hogolaj-ijn cogor (högemej)* (Études sur la musique mongole. Le cooryn duu et le hoolojn coor (*höömij*)), p. 192-196.

OOST Joseph van

1908. Recueil de chansons mongoles, *Anthropos*, 3, p. 219-233.

1915. La musique chez les Mongols des Urdus, *Anthropos*, X-XI, p. 358-396.

1932. *Au pays des Ortos (Mongolie)*, Paris : Dillen et cie, 136 p.

OSTROVSKIH P. E.

1898. Kratkij otčët o poezdke v Todžinskij hošun Urjanhajskoj zemli (Bref compte-rendu d'un voyage dans la bannière tožu du territoire urianhaj), *Izvestija IRGO*, 34 (4), p. 424-432.

PAILLER Jean-Pierre

1989. Examens vidéos de Monsieur Trân Quang Hai, *Le chant diphonique*, 1, Limoges : Institut de la voix, p. 11-14.

PARENT Marie-Christine

2010. La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales : quelques exemples brésiliens, *Cahiers de la SQRM*, p. 137-147.

PEGG Carole

1989. Tradition, Change and Symbolism of Mongol Music in Ordos and Xilingol, Inner Mongolia, *Journal of the Anglo-Mongolian Society*, XII (1-2), p. 64-72.

1991. The Revival of ethnic and Cultural Identity in West Mongolia: the Altai Uriangkhai Tsuur, the Tuvan Shuur and the Kazak Sybyzgy, *Journal of the Anglo-Mongolian Society*, XIII (1-2), p. 71-84.

1992a. Mongolian conceptualizations of overtone singing, *British Journal of ethnomusicology*, 1, p. 31-53.

1992b. The Epic is dead, Long Live the Üliger ?, in *Fragen der mongolischen Heldendichtung, Epensymposium VI : Bonn 1988*, Wiesbaden : Walther Heissig, p. 194-206.

1992c. Le chant des harmoniques (The Song of Harmonics), (compte-rendu du film), *Yearbook for Traditional Music, International Council for Traditional Music*, 24, p. 191-194.

1995. Ritual, Religion an Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Performance, *British Journal of Ethnomusicology*, 4, p. 77-99.

1996. Mongolia 8, Musical Instruments, in *The Dictionary of Art*, 21, Londres : Macmillan, p. 879-880.

2000a. The Power of Performance : West Mongolian Heroic Epics, in K. Reichl (éd.), *The Oral Epic : Performance and Music*, Berlin : VWB, p. 171-190.

2000b. Sounds of Inner Asia : Mongolia and Tuva, in *World Music, the Rough Guide*, Londres : Rough Guides.

2001a. *Mongolian music, dance, & oral narrative: performing diverse identities*, Seattle, Londres : University of Washington Press, 376 p. et 1 CD.

2001b. Mongol music, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 16, p. 923-934.

2001c. Overtone-singing, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 18, p. 821-824.

2002. Mongol Music, in *The Garland Encyclopedia of World Music, East Asia : China, Japan and Korea*, p. 1003-1020.

PHILIPP Margot Lieth (éd.)

1989. *Ethnomusicology and the historical dimension: papers presented at the European seminar in ethnomusicology, London, May 20-23 1986*, Ludwigsburg : Philipp Verlag, 144 p.

PICARD François

2001. La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt), in Jacques Viret (éd.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

2003. *La musique chinoise*, Paris : You-Feng, 187 p.

2009. Le cahier de Zhou Wenting, *Cahiers d'ethnomusicologie, Mémoire, traces, histoire*, 22, p. 101-119.

2010. Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle, *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), RTMMAM, Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 4, p. 11-24.

PICARD François et al.

2006. *Lexique des musiques d'Asie orientale : (Chine, Corée, Japon, Vietnam)*, Paris : You-Feng, 192 p.

POCHÉ Christian & LAMBERT Jean

2000. *Musiques du monde arabe et musulman. Bibliographie et discographie*, Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 405 p.

POMIAN Krzysztof

1999. *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard, 410 p.

POPPE Nicholas N.

1979. *The heroic epic of the Khalkha Mongols*, Bloomington, Indiana : Mongolia Society, coll. Occasional papers, 11, 192 p.

POZDNEEV Aleksej Matveevič

1880. *Obraztsy narodnoj literatury mongolskih plemen. Vyp. 1 : Narodnaja pesni mongolov*, (Spécimens de la littérature folklorique des peuples mongols. Vol. 1 : Les chants folkloriques des Mongols), Saint-Pétersbourg : Tip. Imp. Akad. Nauk., 346 p.

PROST Antoine

1996. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points, Histoire, 342 p.

RACHELLE Rollin

1992. *Overtone singing study guide*, Amsterdam : Cryptic Voices Productions, 127 p.

RACY Ali Jihad

1976. Record Industry and Egyptian Traditional Music : 1904-1932, *Ethnomusicology*, 20 (1), p. 23-48.

RICE Timothy

2005. Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ?, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques et cultures*, 3, Arles, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, p. 137-162.

RIESS Curt

1966. *Knaurs Weltgeschichte des Schallplatte*, Zurich : Droemer Knaur, 447 p.

RINČEN Bjambyn

1960-1965. *Folklore mongol recueilli par Rintchen*, Asiatische Forschungen, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 5 vols.

RINČENSAMBUU Galsangijn

1961. Mongol ardyn duuny töröl züjl (Genres des chants populaires mongols), *Studia Mongolica*, 2 (31-36), p. 1-41.

RISSET Jean-Claude

2004. Timbre, in *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIe siècle, Les Savoirs Musicaux*, 2, p. 47-66.

RISSET Jean-Claude & WESSEL David

1991. Exploration du timbre par analyse et synthèse, in *Le timbre, métaphore pour la composition,* Paris: Ircam, Christian Bourgeois éditeur, p. 102-131.

ROUGET Gilbert

1990. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession,* Paris : Gallimard, 621 p.

ROUX Jean-Paul

1966. *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques,* Paris : Adrien-Maisonneuve, 478 p.

RUBROUCK Guillaume de

[XIIIe siècle] 1993. *Voyage dans l'empire mongol : 1253-1255,* Kappler René et Claire (éds.), Paris : Imprimerie Nationale, 300 p.

RUDNEV Andrej Dmitrievič

1906. Ein mongolisches Liebeslied : Niedergeschrieben, transkriebiert, übersetzt und erklärt, *Journal de la Société finno-ougrienne,* 23 (18), p. 1-8.

1909. Melodii mongol'skih plemen (Mélodies des peuples mongols), *Zapiski Imp. Russ. Geografičeskago Obščestva po Otdeleniju Ètnografii,* 34, p. 395-430.

SAKAKIBARA Ken-Ichi, KONISHI T., IMAGAWA Hiroshi, MURANO E. Z., KONDO K., KUMADA M., NIIMI Seiji

2001. Vocal fold vibrations and synthesis of khöömei, *ICMC 2001,* Tokyo : ICMA, p. 135-138.

SAKAKIBARA Ken-Ichi, IMAGAWA Hiroshi, NIIMI Seiji, OSAKA Naotoshi

2002. Synthesis of the laryngeal source of throat singing using a 2x2-mass model, *ICMC 2002,* Tokyo, p. 5-8.

SAKAKIBARA Ken-Ichi, IMAGAWA Hiroshi, NIIMI Seiji, OSAKA Naotoshi

2003. The laryungeal flow model for pressed-type singing voices, *Actes du colloque d'Acoustique Musicale,* Stockholm : SMAC, p. 4.

SALLÉE Pierre

1989. Éléments pour une histoire de la musique africaine. La harpe de Praetorius et la musique du Gabon, Margot Lieth Philipp (éd.), *Ethnomusicology and the Historical Dimension,* Ludwigsberg : Philipp Verlag, p. 33-46.

SAMBUU D.

2006. Cogor-un tuhaj (À propos du *coor*), in *Mongol dagu högžim-un sudulul. Cogor-un dagu bolon hogolaj-ijn cogor (högemej)* (Études sur la musique mongole. Le cooryn duu et le hoolojn coor (*höömij*)), p. 197-203.

SAINT AUGUSTIN

[400 après J.-C.] 1998. *Confessions, Livre XI*, Paris : Nathan, 95 p.

SANDAGŽAV Erdene-Očiryn

2010. *Mongol höömej* (Le *höömij* mongol), Ulaanbaatar : Soyombo, 146 p.

SANTARO Mikhail (Magsaržav)

[2009] 2011 *Hard Wood Tsuur. Wind Mounted Melodies from the Altai Mountains to the Mongolian Steppes*, Ulaanbaatar : Parismonsan, [64 p. et 1 CD], 98 p. et 1 CD.

SANŽEEV G. D.

1927-1928. Weltanschauung und Schamanismus der Alaren-Burjaten, *Anthropos*, XXII, p. 576-613, p. 933-955 ; XXIII, p. 538-560, p. 967-986.

SAUVAGE Jean-Pierre

1989. Observation clinique de Monsieur Trân Quang Hai, *Le chant diphonique*, 1, Limoges : Institut de la voix, p. 3-10.

SEIGNOBOS Charles

1881. L’enseignement de l’histoire dans les universités allemandes, *Revue internationale de l’enseignement*, p. 563-600.

SEIJI A. & MASACHI Y.

1999. An acoustical study of sound production in biphonic singing, Xöömij, *Journal of the acoustical society of America*, 105 (5), p. 2920-2932.

SERRUYS Henry

1945. Pei-lou fong-sou, les coutumes des esclaves septentrionaux de Siao Ta-Heng, *Monumenta Serica*, 10, p. 117-208.

1985. Music and song for animals. *Études mongoles et sibériennes*, 16, p. 61-67.

SCHAEFFNER André

1961. *Contribution de l’ethnomusicologie à l’histoire de la musique*, New York : Bärenreiter.

1968. *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris : Mouton, 426 p.

SHELEMAY Kay Kaufman

1980. « Historical Ethnomusicology » : Reconstructing Falasha Liturgical History, *Ethnomusicology*, 24 (2), p. 233-258.

2006. Music, Memory and History, *Ethnomusicology Forum*, 15 (1), p. 17-37.

SHOOLBRAID G. M. H.

1975. *The oral epic of Siberia and Central Asia*, Bloomington : Indiana University Press, 176 p.

SEIGNOBOS Charles

1901. *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*, Paris : F. Alcan, 322 p.

SIKI-QUDUQU

[XIIIe siècle] 1994. *Histoire secrète des Mongols: chronique mongole du XIIIe siècle*, traduit par Marie-Dominique Even et Rodica Pop, Paris : Gallimard, Connaissance de l'Orient, 85, coll. Unesco d'oeuvres représentatives, 349 p.

SMITH Huston & STEVENS Kenneth

1967. Unique vocal abilities of certains Tibetan Lamas, *American Anthropologist*, 69, p. 209-212.

SMIRNOV Boris Fedorovič

1971. *Mongol'skaja narodnaja muzyka* (La musique populaire mongole), Moscou : Sovetskij Kompositor, 364 p.

SÜHBAT Š. & BAATARŽAV Erdenecogtyn

2009. *Altajn ajalguu. Altajn höh salhi cuur ajalguulan höömejlne* (Mélodie de l'Altaï. En diphonant la mélodie de cuur du vent bleu de l'Altaï), Ulaanbaatar : Sodpress, 83 p.

SÜZÜKEI Valentina Jur'evna

1993. *Burdonno-obertonovaja osnova tradicionnogo instrumental'nogo muzycirovanija tuvincev* (Le bourdon harmonique, fondement de la musique traditionnelle instrumentale des Touvas), Kyzyl : Tuvinskij naučno-issledovatel'skij institut jazyka, literatury, i istorii, 92 p

2009a. *Muzykal'nye instrumenty Tuvy* (Les instruments de musique touvas/de Touva), fiches par instruments non numérotées.

2009b. Learning Traditional Music in Tuva : Historical Problems and Contemporary Solutions, in Razia Sultanova (éd.), *Sacred Knowledge: Schools or revelation ? Master-*

Apprentice System of Oral Transmission in the music of the Turkic Speaking world, Cologne : Lambert Academic Publishing, p. 7-16.

2010. *Problema konceptual'nogo edinstva teorii i praktiki (na primere tyvinskoj instrumental'noj kul'tury)* (Le Problème de l'unité conceptuelle de la théorie et de la pratique (d'après l'exemple de la culture instrumentale touva)), Kyzyl, 255 p.

TAKEDA S., ITOGA M., SATO Y., UEDA Y.

1992. Analysis of Acoustical Features of Mongolian Singing 2 "Khöömij", *Proc. Acoust. Soc. Jap.*, 2-7-15, p. 605-606.

TAKEDA S. & ITOGA M.

1993. On the differences in Spectra in Accordance with the Phonemic and Tone-height Differences in Mongolian Singing "Khöömij", *Proc. Acoust. Soc. Jap.*, 2-3-3, p. 499-500.

TAKEDA S. & MURAOKA T.

2002. Analysis of Acoustical Features of Biphonic Singing Voices : Male and Female Xöömij and Male Steppe Kargiraa, *Proceedings of Forum Acusticum 2002*, Sevilla : Hirzel Verlag.

THRIFT Éric

2005. Évolution culturelle et sauvegarde du patrimoine culturel mongol, *Mongolyn soëlyn urlag sudlal* (Études sur l'art et la culture mongole), p. 384-387.

TISATO Graziano

1989. Il canto degli armonici, *Culture Musicali - Quaderni di Etnomusicologia*, 15-16, p. 44-68.

TISATO Graziano & RICCI MACCARINI Andrea

1991. Analysis and synthesis of diphonic singing, *Nouvelles Voies de la Voix 1e partie, bulletin d'audiophonologie*, 7, p. 619-648.

TONGEREN Mark van

1995. A Tuvan Perspective on Throat Singing, in Wim van Zanten & Marjolijn van Roon (éd.), *Oideion: the Performing Arts of Worldwide. Ethnomusicology in the Netherlands: present situation and traces of the past*, Leiden : Research school CNWS, p. 293-312.

2004. *Overtone singing: physics and metaphysics of harmonics in East and West*, Amsterdam : Fusica, 281 p. et 1 CD.

TORNATORE Jean-Louis

2010. L'esprit de patrimoine. *Terrain*, n° 55(2), p. 106-127.

TRÂN QUANG Hai

1971. Technique de la voix chantée mongole : Xöömij, *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 14-15, p. 32-36.

1979. Un regard sur les disques de musique traditionnelle, *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 22-23, p. 54-76.

1980. Discographie sélective. Asie, *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 24-25, p. 45-57.

1983. Note à propos du chant diphonique mongol, in *Mongolie-Mongolie, traditions de la steppe* (Catalogue de l'exposition), Paris : Musée de l'Homme, AFAA, p. 57.

1984. Le chant diphonique: à propos du chant Xöömij, *Cahiers de l'animation musicale*, 31, p. 67-69.

1989. Réalisation du chant diphonique, *Le chant diphonique*, Limoges : Institut de la voix, 1, p. 15-16.

1990. Les musiques vocales, in C. Alès (dir.), *L'esprit des voix*, Grenoble : La Pensée Sauvage, p. 43-52.

1991. New experimental about the overtone singing style, *Nouvelles Voies de la Voix 1ère partie, Bulletin d'audiophonologie*, p. 607-618.

1991. Les différents styles de chant diphonique, in *Actes de l'Universon*, Narbonne, p. 45-52.

1992. Instruments traditionnels et musiques à bourdon : la voix diphonique, in *Actes du IIe colloque départemental d'éducation musicale en Seine et Marne, Autour de l'instrument de musique*, Melun, p. 15-21.

1995. Le chant diphonique : description, historique, styles aspect acoustique et spectral, in *Anuario degli archivi di etnomusicologia dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia*, 2, p. 123-150.

1997. Recherches introspectives sur le chant diphonique et leurs applications, in Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix*, Poitiers : La Licorne, p. 195-210.

1997. Overtones in Central Asia and in South Africa (Xhosa vocal styles), in *Proceedings of the First South African music and dance conference and 15th Symposium on ethnomusicology, Confluences : cross-cultural fusions in music and dance*, University of Cape Town, p. 422-432.

1998. Survey of overtone singing style, in *Die ausdruckswelt der stimme*, Hüthig : Horst Gunderman, p. 77-83.

2000. Some experimental and introspective research on Xöömij overtone singing, in *Proceedings WESTPRAC VII*, Université de Kumamoto, p. 593-598.

2001. Chant Diphonique, *Science et conscience*, 2, p. 42-44.

2002. À la découverte du chant diphonique, in Guy Cornut (dir.), *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*, Lyon : Symétrie, p. 117-132.

2003. Polyphony in one Throat, in *Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi, p. 274-287.

TRÂN QUANG Hai & GUILLOU Denis

1980. Original research and acoustical analysis in connection with the Xöömij style of biphonic singing, *Musical Voices of Asia*, Tokyo : The Japan Foundation, p. 162-173.

TRÂN QUANG Hai & ZEMP Hugo

1991. Recherches expérimentales sur le chant diphonique, *Cahiers de musiques traditionnelles, Voix*, 4, p. 27-68.

TRÂN QUANG Hai & BANNAN Nicholas

2012. Vocal Traditions of the World : Towards an Evolutionary Account of Voice Production in Music, in Nichoas Bannan (éd.), *Music, Language & Human Evolution*, Oxford : Oxford University Press, p. 142-172.

TRÂN VAN Khê

1980. La préservation et la présentation des traditions musicales en Asie : le rôle des mass média, *Bulletin du Centre d'études de musique orientale*, 24-25, p. 26-32.

1985. Voix. Techniques vocales dans les théâtres d'Asie Orientale, in *Encyclopedia Universalis*, 18, p. 1000-1001.

1986. Le timbre dans les traditions musicales de l'Asie, *Analyse musicale*, 3 (avril), p. 23-26.

TREBINJAC Sabine

2000. *Le pouvoir en chantant, tome I : l'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre : Société d'ethnologie, 421 p.

2008. *Le pouvoir en chantant, tome II : Une affaire d'État…impériale*, Nanterre : Société d'ethnologie, 214 p.

TREPS Marie

2000. Transmettre : un point de vue sémantique, *Ethnologie française, Envers et revers de la transmission*, 30 (3), p. 361-367.

VÄHI Peeter

1992. Buddhist Music of Mongolia, *Leonardo Music Journal*, 2 (1), p. 49-53.

VAINSHTEIN S. I.

1980. A musical phenomenon born in the steppes, *Soviet anthropology and archeology*, 18 (3), p. 68-81.

VANDOR Ivan

1976. *La Musique du bouddhisme tibétain*, Paris : Buchet/Chastel, 150 p.

VARGYAS Lajos

1968. Performing styles in mongolian chant, *Journal of the International Folk Music Council*, 20, p. 70-72.

VLADIMIRTSOV Boris Ja.

[1923] 1983-84. The Oirat-Mongolian Heroic Epic, *Mongolian Studies*, 8, 5-58.

VOSTERMAN G. (éd.)

1520. *Recollection des merveilles advenues en nostre temps, commencée par G. Chastelin, et continuée jusqu'à présent par Jehan Molinet*, (ca 1520), Anvers.

WALCOTT Ronald

1974a. The chöömij of Mongolia : a spectral analysis of overtone singing, *Selected reports in ethnomusicology (UCLA)*, 2 (1), p. 54-60.

1974b. Mongol nepzene (Mongolian Folk Music) by Lajos Vargyas, (compte-rendu du disque), *Ethnomusicology*, 18, p. 188-190.

WALLIS Roger & MALM Krister

1984. *Big sounds from small peoples : the music industry in small countries*, Pendragon Press, 446 p.

WIDDESS Richard

1989. Introduction, in Margot Lieth Philipp (éd.), *Ethnomusicology and the historical dimension : papers presented at the European seminar in ethnomusicology, London, May 20-23 1986*, Ludwigsburg : Philipp Verlag, p. 1-2.

ŽANCANNOROV Nacagijn

1998. Ömnöh üg (Préface), in *Mongol ardyn högžim (La musique populaire mongole)*, Ulaanbaatar, p. 3-11.

ŽARGALSAJHAN Cambyn

2007. *Soël urlag šine nöhcöld-V. Soël, urlagijn ažiltnuudad zoriulsan garyn avlaga* (L'art et la culture dans une nouvelle condition vol. V. Manuel dédié aux employés de la culture et de l'art), Ulaanbaatar : Ministère de l'éducation, de la culture et de la science, 212 p.

Articles de journaux

2010. Mongolia and China agreed to coordinate when submitting reports to UNESCO about objects of cultural heritage, *Tuva-Online*, en ligne, URL : http://en.tuvaonline.ru/2010/04/05/3300_mon_china.html, consulté en juillet 2012.

6 juin 2012. Altai monuments and throat-singing may join UNESCO héritage, [RIA Novosti, agence russe d'information internationale] *Tuva-Online*, en ligne, URL : http://en.tuvaonline.ru/2012/06/06/altai-monuments-and-throat-singing-may-join-unesco-heritage.html, consulté en juillet 2012.

DONGAK Ojumaa

2010. Eleonora Huseinova : I will become an advocate of Tuvan throat-singing in UNESCO. *Tuva-Online*, en ligne, URL : http://en.tuvaonline.ru/2010/04/26/5600_unesco.html, consulté en juillet 2012.

GANAA B.

[date non renseignée] Höömejn türlegtej cengüün zohion bajguulna (Une soirée au refrain du *höömij* se prépare). *Ödrijn Šuudan* (Le courrier du jour), en ligne, URL : http://art.news.mn/content/128821.shtml, consulté le 21 décembre 2012.

HIGGINS Andrew

2011. A showdown over traditional throat singing divides China and Mongolia, *The Washington Post*, en ligne, URL : http://articles.washingtonpost.com/2011-08-10/world/35271686_1_throat-tuvan-china-and-mongolia, consulté en juin 2012, 4 p.

JINDRAK Heda (trad.)

2011. Medvedev will invite Obama to listen to Tuvan throat-singing, *Tuva-Online*, en ligne, URL : http://en.tuvaonline.ru/2011/03/24/obama.html, consulté en juillet 2012.

Notices discographiques[320]

BELLENGER Xavier

1986. *Musique et Chants de Tradition Populaire, Mongolie*, 1 CD Grem G7511, Saint Mandé : Grem, coll. Discovering the World Through Sound, 24 p.

BOIS Pierre

1989. *Mongolie, musique vocale et instrumentale*, 1 CD W260009, Paris : Maison des Cultures du Monde, coll. Inedit, 12 p.

CURTET Johanni

2008. *Tserendavaa & Tsogtgerel, Chants diphoniques de l'Altaï mongol*, 1 CD/1 DVD 3017742, Paris : Buda Musique/Routes Nomades, coll. Musiques du Monde, 28 p.

2010. *Dörvön Berkh, Four Shagai Bones, Masters of Mongolian Overtone Singing*, 1 CD PAN2100, Leiden : Pan Records, coll. Ethnic Series, 12 p.

DESJACQUES Alain

[1986] 1993. *Mongolie: chants kazakh et tradition épique de l'Ouest*, [1 vinyl Ocora 558 660] 1 CD C580051, Paris : Ocora Radio-France, 32 p.

1991. *Mongolia : Traditional Music. Mongolie : musique traditionnelle*, 1 CD D8207, Paris : Auvidis-Unesco, 16 p.

1994. *Mongolie : chamanes et lamas*, 1 CD C561059, Paris : Ocora Radio France, 24 p.

1995. *Talyn Duulal, Le chant des steppes*, 1 CD LBLC 2523, Amiens : Label Bleu, 20 p.

GRÜND Françoise

1989. *Asie centrale et Caucase. Voix de l'orient soviétique. Ouzbékistan, Tuva, Kazakhstan, Turkménistan, Azerbaïdjan, Géorgie, Arménie*, 1 CD W260008, Paris : Inédit/Maison des Cultures du Monde, 16 p.

GRÜND Françoise & BOIS Pierre

1990. *Musiques de la Toundra et de la Taïga-URSS. Bouriates, Yakoutes, Toungouses, Nganasan et Nenets*, 1 CD W260019, Paris : Inédit/Maison de Cultures du Monde, 20 p.

1996. *Asie centrale et Sibérie. Chants épiques et diphoniques. Touva, Tadjikistan, Kalmoukie, Chor* : 1 CD W 260067, Paris : Inédit/Maison des Cultures du Monde, 28 p.

[320] Ces références se retrouvent dans la discographie, classées par date et sous les noms des chanteurs de höömij présentés dans l'ordre alphabétique. Je met ici en avant les textes et les auteurs des notices des livrets des disques, cités pour leur information scientifique.

HAMAYON Roberte

1973. *Chants mongols et bouriates*, 1 vinyle 33 t. LDM30138, Paris : Vogue, coll. Musée de l'homme, 6 p.

JENKINS Jean

[1977] 1994. [*Vocal Music from Mongolia* / *Instrumental Music from Mongolia*] *Vocal and instrumental music of Mongolia*, [2 vinyles Tangent TGS 126 et 127] 1 CD Topic TSCD909, Uppingha : Topic records, coll. World Series, 12 p.

JOHNSTON Chris

1996. *Jargalant Altai. Xöömii and other vocal and instrumental music from Mongolia*, 1 CD PAN2050CD, Leiden : Paradox, coll. Ethnic Series, 16 p.

LECOMTE Henri

1993. *Musiques de Mongolie*, 1 CD 92951-2, Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde, 28 p.

1994. *Kolyma : Chants de nature et d'animaux*, 1 CD 92566-2, Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde, série Sibérie, 3, 28 p.

2008. *Buryat. Rites, fêtes et danses autour du lac Baïkal*, 1 CD 3017169, Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde, série Sibérie, 9, 36 p.

2009. *Le chant des montagnes d'or*, 1 CD 3017818, Paris : Buda Musique, coll. Musiques du Monde, série Sibérie, 10, 36 p.

LÉOTAR Frédéric & QURBANOV Khalmurza

2008. *Karakalpakistan, La Voix des Ancêtres*, 1 CD/1 DVD 3017797, Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde, série Asie intérieure, 1, 24 p.

PEGG Carole

2005. *Khyrkhaas. Songs of our Elders. Music from the Mountain-Steppes of Khakassia*, 1 CD SSCD50, Cambridge : Seven Star Records, 12 p.

2007. *Radik Tülüsh. Tyva : Spirits of my land*, 1 CD SSCD51, Cambridge : Seven Star Records, 12 p.

VYACHESLAV Shchurov

1993. *Uzlyau : Guttural singing of the People of the Sayan, Altai and Ural Mountains*, 1 CD PAN2019CD, Leiden : Paradox, coll. Ethnic Series, 12 p.

ZEMP Hugo, LÉOTHAUD Gilles, LORTAT-JACOB Bernard (coord.)

1996. *Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales*, 1 livre-disque (3 CDs) CMX3741010.12, Paris : Le Chant du monde, coll. CNRS-Musée de l'Homme, 190 p.

Colloques, conférences, cours…

1962. *Music and History in Asia and Africa*, colloque, London : Royal Anthropological Institute.

AIKAWA-FAURE Noriko

30 mars 2011, *8e Journée du Patrimoine Culturel Immatériel, « Transmetre, oui, mais comment ? »*, table-ronde, Paris : Maison des cultures du monde.

BIANQUIS Isabelle & DULAM Sedenžavyn

13 mai 2013. Patrimoine et territoire: le chapeau mongol, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, ENS, Paris : Otasie.

BLANCHIER Raphaël & CURTET Johanni

13 mai 2012. Évocations de l'espace dans le höömij et le bij bijelgee, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, ENS, Paris : Otasie, 8 p.

BOIS Pierre

2009. L'enregistrement sonore : un outil de sauvegarde neutre? Quelques exemples, *Colloque « Why safeguard our musical heritage for the future ? »*, organisé par Al-Ain Centre for Music in the World of Islam project, Abu Dhabi, 7 p.

BOUËT Jacques

5 octobre 2005. Quelques précisions sur le chant diphonique, conférence, en ligne, URL : http://www.museum.agropolis.fr/pages/savoirs/champsharmoniques/commentaire.htm, consulté en septembre 2012.

CAMPI Alicia

10 mai 2012. Définition du patrimoine mongol en lien avec l'identité nationale, la sécurité natinale, et le développement économique en Mongolie aujourd'hui, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, INALCO, Paris : Otasie.

CECENCOLMON Baatarnaran

2009. On How The Horse-Headed Fiddle (Morin Khuur) Became Monster-Headed and Electric in the Age of Globalization, *Annual Conference of the British Forum for Ethnomusicology, « Music, Culture and Globalisation », Panel C2 Musical Routes, or Musical Roots ?*, conférence, Liverpool : John Moores University.

2012. Partager ou ne pas partager : la dispute intra-mongole sur le patrimoine culturel immatériel. *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, INALCO, Paris : Otasie.

CURTET Johanni

2010a. The transmission of xöömij in post-communist Mongolia : practices and identity issues, *American Center for Mongolian Studies' Second Annual Conference, Cultural Practices in Post-Soviet Mongolia*, conférence, Ulaanbaatar : ACMS, 7 p.

2010b. Traditions xöömij : origines et diffusion des pratiques du chant diphonique en Mongolie, *Journée d'Automne de la Société Française d'Ethnomusicologie*, conférence, Saint-Ouen, 10 p.

11 mars 2012, 18 janvier 2013. L'art du timbre : variations esthétiques sur la pratique du chant diphonique en Mongolie, conférences donnée dans le cadre de l'exposition *« La Mongolie entre deux ères ». 1912-1913*, Boulogne-Billancourt : Musée Albert-Kahn, et dans le cadre du programme *« Mongolie »*, Lyon : Amphi-Opéra, Opéra de Lyon, 10 p.

CURTET Johanni & ALIMAA Ajuššavyn

2005. *Šagž guajn duulsan 35 urtyn duu* (35 chants longs chantés par monsieur Šagž), collecte des textes et enregistrements, 32 p. avec 2 cassettes audio (copié en 10 exemplaires).

CURTET Johanni & BLANCHIER Raphaël

13 mai 2012. Évocations de l'espace dans le *höömij* et le *bij bijelgee*, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, ENS, Paris : Otasie, 6 p.

CURTET Johanni & NIKOLOV Laura

10 mai 2012. Introduction générale, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, INALCO, Paris : Otasie, 6 p.

DESJACQUES Alain

14 juin 2007. Bardes et épopées en Mongolies, conférence, Paris : Musée Guimet.

19 octobre 2010. L'Art diphonique de la musique mongole, Dunkerque : auditorium Bizet.

DUVELLE Cécile

30 mars 2011, *8e Journée du Patrimoine Culturel Immatériel, « Transmetre, oui, mais comment ? »*, table-ronde, Paris : Maison des cultures du monde.

HOTTIN Christian

30 mars 2011, *8e Journée du Patrimoine Culturel Immatériel, « Transmetre, oui, mais comment ? »*, table-ronde, Paris : Maison des cultures du monde.

LEGRAIN Laurent

2007. Que sont les perceptions esthétiques en contexte mongol ? Premières balises ; Chants longs, rivières et mémoire, *journée d'étude « Perceptions esthétiques en contexte mongol »*, Paris : 3e congrès du Réseau Asie, conférences, en ligne, URL : http://www.reseau-asie.com/cgi-bin/, consulté entre 2009 et 2013, 10 p. et 11 p.

2012. Le pays accoutumé : réflexion sur le processus d'habituation à l'espace, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, INALCO, Paris : Otasie.

LÉOTHAUD Gilles

1991. *Cours d'ethnomusicologie générale*, Paris : Université Paris-Sorbonne, UFR Musicologie, 245 p.

2004. *Théorie de la phonation*, Cours de DEUG 2e année DMU3D1B, Université Paris IV-Sorbonne, 93 p.

MAGAIL Jérôme

11 mai 2012. Patrimoine archéologique et religieux : la mission Monaco-Mongolie en Arkhangai, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, INALCO, Paris : Otasie.

MASSÈNE SÈNE Pape

30 mars 2011, *8e Journée du Patrimoine Culturel Immatériel, « Transmetre, oui, mais comment ? »*, table-ronde, Paris : Maison des cultures du monde.

PEGG Carole

2010. Re-sounding the Spirits of Altai-Sayan Oral Epic Performance, *World Oral Literature Project Workshop 2009*, conférence, enregistrements vidéo et audio 30mn 41', Université de Cambridge, en ligne, URL : http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/224797, consulté en juillet 2012.

2012. Nomads, States and Musical Landscapes : Some Dilemmas of Khöömii as Intangible Cultural Heritage, *Colloque Musical Geographies Of Central Asia*, Université de Londres, en ligne, URL : http://www.soas.ac.uk/music/events/mgca/, consulté en 2012.

SAKAKIBARA Ken-Ichi, KONISHI T., IMAGAWA Hiroshi, MURANO E. Z., KONDO K., KUMADA M., NIIMI Seiji

2002. Observation of the laryngeal movements for throat singing-vibration of two pairs of the folds in human larynx, *144th ASA Meeting*, conférence, 3 décembre 2002, Cancun, en ligne, URL : http://www.acoustics.org/press/144th/Sakakibara.htm, consulté en 2012 et 2013.

SÜZÜKEI Valentina Jur'evna

13 mai 2012. La transformation esthétique des sons naturels dans les cultures musicales turques et mongoles, *Colloque académique international « Espace et patrimoines mongols »*, conférence, ENS, Paris : Otasie.

TSAI C. G., SHAU Y. W., HSIAO T. Y.

2004. False vocal fold surface waves during Sygyt singing : a hypothesis, *International Conference on Voice Physiology and Biomechanics*, conférence, 18-20 août, Marseille.

Poèmes

ANONYME

2005. Čandman' nutagtaa örgöh šüleg (Poésie d'offrande au pays de Čandman'), in *Hovd ajmagijn Čandman' sumyn 80 žilijn ojd* (Anniversaire des 80 ans de Čandman' de la province de Hovd) Čandman': Mairie de Čandman', p. 125.

BJAMBACEREN Lhündevijn

2005. Unagan nutag (Pays natal), in *Hovd ajmagijn Čandman' sumyn 80 žilijn ojd* (Anniversaire des 80 ans de Čandman' de la province de Hovd) Čandman': Mairie de Čandman', p. 39.

MJAGMARŽAV Dovčingijn

2005. Ah tan'daa (Pour vous mon frère), in *Hovd ajmagijn Čandman' sumyn 80 žilijn ojd* (Anniversaire des 80 ans de Čandman' de la province de Hovd) Čandman' : mairie de Čandman', p. 49-50.

Émission de radio

DELAPLACE Grégory

6 au 10 septembre 2010. *Heavy mongol*, quatrième volet d'une série d'émissions de radio, *Un dromadaire sur l'épaule à Oulan-Bator*, diffusée par la Radio suisse romande du 6 au 10 septembre 2010, en ligne, URL : http://chroniquesdailleurs.blogspot.fr/2010/11/un-dromadaire-sur-lepaule-oulan-bator.html, consulté le 26 mars 2013.

DISCOGRAPHIE

Cette section se divise en deux parties. La première est une discographie du *höömij* mongol, l'autre une discographie générale contenant des références sur la Mongolie (hors *höömij*), Touva et d'autres régions mentionnées dans la thèse.

La discographie du *höömij* mongol qui suit est une version révisée et considérablement augmentée de celle présentée dans mon mémoire de Master (Curtet 2006). Bien qu'encore incomplète, elle se rapproche de mon ambition d'exhaustivité. Ce travail est le fruit d'une collecte d'enregistrements étalée entre 2003 et 2012. Au départ, les disques de l'association franco-mongole Tamga ont été une première piste, complétée par une discographie de *höömij* mongol en ligne sur le site de Michael Ormiston, un élève de Cerendavaa. Dans un deuxième temps, c'est en rencontrant des musiciens et amis mongols chez eux que j'ai pu augmenter ma base de données. Ensuite, au fil de mes séjours en Mongolie, j'ai répété systématiquement la même promenade chez les disquaires et autres lieux pouvant s'y apparenter, afin de recenser les nouvelles sorties concernées par le *höömij*. En parallèle, j'ai collecté les enregistrements de chant diphonique mongol dans différentes archives sonores d'Ulaanbaatar : à la Radio nationale de Mongolie (*Mongolyn Ündesnij Olon Nijtijn Radio*) dans le fonds en or (*Altan fond*) et le fonds de circulation (*Ergeltijn fond*), ainsi qu'à l'Institut de langue et de littérature (*Hel zohiolyn hüreelen*) de l'Académie des Sciences de Mongolie (*Mongol ulsyn šinžleh uhaany akademi*), dans la collection des bandes magnétiques du folklore mongol et des dialectes locaux (*Mongol aman zohiol, nutgijn ajalguuny hömrög*).

Malgré l'importance de ce corpus d'enregistrements, il reste limité à l'étendue géographique de mes investigations, en France, en Allemagne et en Mongolie. Pour le compléter, un travail comparable pourrait être réalisé dans d'autres pays, qui ont certainement publié des disques de chant diphonique mongol, notamment en Mongolie-Intérieure (Chine) et en Bouriatie (Russie). Quelques références japonaises sont mentionnées, mais n'ayant pas eu de traducteur au moment de ce travail, les informations présentées sont sommaires. Je ne mentionne pas tous les disques de musique mongole en ma possession, mais seulement ceux qui contiennent du chant diphonique.

La discographie suit ma norme bibliographique, à la différence qu'elle se présente dans un classement chronologique, année par année et par chanteur de *höömij* dans l'ordre alphabétique français. De cette manière, il devient possible de repérer l'évolution de la

pratique du chant diphonique mongol à travers le temps. L'intérêt d'une telle présentation permet de mettre en avant les années les plus importantes dans la production des enregistrements, les chanteurs de *höömij* qui ont le plus enregistré, ainsi que certaines modes musicales mongoles. Deux parties composent cet ensemble : la première regroupe les enregistrements conservés aux archives sonores, dont l'accès est restreint ; la seconde présente les enregistrements édités et commercialisés. L'ordre de présentation de chaque entrée discographique respecte la logique suivante, classée par année :

-Le nom du chanteur : PRÉNOM Nom

-La date, le titre et le sous-titre de l'enregistrement, le nom de l'ensemble, la cote d'édition, la date et le lieu de l'enregistrement, le nom de l'auteur du livret ou des notes, les langues utilisées et le nom du traducteur, le lieu d'édition, le nom de l'éditeur/label.

-Pour certains disques, les numéros des pistes ou des plages contenant du chant diphonique.

-Pour les enregistrements d'archive uniquement, puisqu'il s'agit de bandes magnétiques parfois uniques, je précise la liste des titres enregistrés.

Je conserve les normes de translittération de la revue EMSCAT lorsque les titres sont présentés en cyrillique. Mais bien souvent, les titres sont déjà translittérés autrement, sans même suivre de norme précise. Dans ce cas, je conserve le nom tel qu'il apparaît sur la pochette du disque. Lorsque le nom renseigné est celui d'une femme, je le précise entre parenthèse par (femme *höömijč*), car les femmes sont encore très peu représentées dans la production discographique. Quand l'édition comprend plusieurs chanteurs, soit dans un ensemble ou une compilation, je mentionne tous les noms des participants à la suite et la référence n'apparaît qu'une seule fois. Enfin, si un élément de la description venait à manquer, c'est que celui-ci n'est pas mentionné dans le livret ou que l'information est restée introuvable.

Aux yeux de certains musiciens mongols, les chanteurs de *höömij* mentionnés ci-dessous ne sont pas tous considérés comme des spécialistes de la technique vocale. Que le chanteur soit reconnu pour sa technique vocale ou non, le but est d'établir un inventaire de la production discographique du *höömij* en l'état.

Pour ceux qui auraient le désir de se procurer ces enregistrements, à l'exception de quelques éditions européennes, la plupart d'entre eux ne sont pas édités en Europe. La majorité de ces disques sont disponibles à Ulaanbaatar, chez plusieurs disquaires. Les archives sonores du Centre de Recherche en Ethnomusicologie à Nanterre (CREM), anciennement département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme à Paris, conserve la

plupart des publications occidentales, des premières éditions à nos jours. Signalons la possibilité qu'offre Internet avec la vente en ligne et le téléchargement[321]. De nombreuses productions mongoles y sont disponibles.

[321] Je mentionne cette possibilité dans une fin pratique, pour celui qui voudrait obtenir ces disques facilement. Je ne soutiens en aucun cas le téléchargement libre qui nuit à l'industrie du disque.

Discographie du *höömij* mongol

Archives sonores

Radio nationale de Mongolie

(*Mongolyn Ündesnij Olon Nijtijn Radio*)

Fonds en or (*Altan fond*) et fonds de circulation (*Ergeltijn fond*)

1957

SUNDUJ Dovčingijn (*uran sajhanč*) & ČIMEDDORŽ Ganžuuryn, musicien de l'Ensemble national de musique et de danse populaire (*UADBČ-yn högžimčin*)

Sunduj, Čimeddorž-Höömij : bande magnétique 76 cm/sec, titres numérotés de 1 à 6, durée totale 8’00 / Sunduj : 1. *Govijn öndör*, 3. *Goož Nan Aj*, 5. *Dörvön uul* / Čimeddorž : 2. *Mandah nar*, 4. *Dörvön nastaj haliun*, 6. *Buural mor’*. Fonds en or (*Altan fond*).

1962

ČIMEDDORŽ Ganžuuryn

Hovd ajmag : bande magnétique 3509, durée 1’00, *Buural mor’*, enregistré le 8/06/1962. Mauvais état (souffle et bruit de fond). Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1963

SUNDUJ Dovčingijn

Höömej-Aman huur : bande magnétique 5 1.31778, 38 cm/sec, durée 1’00, *Šiden huar* (acc. vièle cheval), enregistré le 1/10/1963. Fon en or (*Altan fond*).

Sans titre : bande magnétique 31778, *Šiden huar* (acc. vièle cheval), enregistré le 1/10/1963. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*). Copie de la référence précédente.

1965

SUNDUJ Dovčingijn

Sans titre : bande magnétique 31904, *Dörvön nastaj haliun, Goož Nan Aj* (acc. cithare *ëočin*), enregistré le 18/07/1965. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

ŠAGDAR

Efirees hasagdsan duunuud (chansons retirées de la diffusion) : bande magnétique 15, 38 cm/sec, titre n°7, durée totale 2’15, *Combon tuurajt hüren, Gunan har*, date d’enregistrement non renseignée, ces chansons sont retirées de la diffusion en août 1965 (*Edgeer duunuudyg 1965 ony 8 dugaar sard efirees hassan bajna*).

1969

SUNDUJ Dovčingijn

Acteur du théâtre musical et dramatique de Hovd, lauréat médaillé d’or au 9e Grand festival international des jeunes et des étudiants (*Hovd ajmgijn HDT-yn žüžigčin, DZO-yn 9-r Ih naadmyn altan medal’t*)

Sunduj höömij : bande magnétique 2, 1.31349, 2. 31406, 3. 31063, 4. 3544, 38 cm/sec, durées 1’45, 1’35, 1’57, 1’22, *Combon tuurajt hüren, Toroj bandi, Hüren tolgojn süüder, Eruu cagaan bolžmor* (acc. vièle par Cogbadrah), enregistré le 22/05/1969 par Dašzeveg, archivé le 8/08/1969. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*) et fonds en or (*Altan fond*).

1971

PÜREVDORŽ (*uran sajhanč*)

Zavhan : bande magnétique 3287, 38 cm/sec, durée 1’17, *Ardyn 2 duu « Goož Nan Aj », « Gunan har »* (acc. guitare), enregistré à la radio le 3/07/1971 par Dašzeveg, archivé le 10/08/1971. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1979

SENGEDORŽ Nanžidyn (*uran sajhanč*)

Hovd ajmag : bande magnétique 03 03723, 31602, 38 cm/sec, *Bujant gol, Goož Nan Aj, Dörvön nastaj haliun* (acc. cithare *ëočin* par Enh-Amgalan), enregistré à la radio le 7/12/1979, archivé le 21/12/1979. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*) et fonds en or (Altan fond).

1983

CERENDAVAA Dašdoržijn (*uran sajhanč*)

Jazguur urlag-Hovd : bande magnétique 2, 1.32290, 2.32291, 9.32275, 38 cm/sec, durée 6’13, *Toroj bandi, Serevger hadny zereglee, Bajan hajrhan, Sijlen böör, Arvan tavny sar* ; durée 2’40, « *Mongol gerijn magtaal » tuul’syn hesgees* ; durée 6’08, *Altajn magtaal* (acc. luth *tovšuur*), enregistré à la radio le 24/01/1983 par Ž. Badraa, archivé le 2/03/1983. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*) et fonds en or (*Altan fond*).

Sans titre : bande magnétique 32292, 38 cm/sec, durée 2’40, *Tümen eh* (chant long), enregistré le 1/24/1983[322]. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

Hovd ajmag, « Altaj hailah » tuul’ magtaal : bande magnétique 32276, 38 cm/sec, durée 6’08 (acc. luth *tovšuur*), enregistré par Ž. Badraa le 21/12/1983 à Hovd. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

DAVAAŽAV Rencengijn (*uran sajhanč*)

Jazguur urlag-Hovd : bande magnétique 2, 3.32297, durée 1’20, *Combon tuurajt hüren*, enregistré à la radio le 24/01/1983 par Ž. Badraa, archivé le 2/03/1983. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*) et fonds en or (*Altan fond*).

Uran sajhančid-ardyn duu : bande magnétique 6, 8.32206, *Dörvön nastaj haliun, Googos Žoogos, Goož Nan Aj*, enregistré le 11/12/1983.

HAS-OČIR Sandujn

Jazguur urlag-Zavhan : bande magnétique 2.32256, 38 cm/sec, durée totale 1’09, *Ser ser salhi* (*aman tašiltaar, dandildah*), enregistré à la radio le 19/01/1983 par Ž. Badraa, archivé le 7/2/1983.

Jazguur urlag-Zavhan : bande magnétique 1.04054, 38 cm/sec, durée totale 1’09, musique de Mördorž, *Dörvön cagijn tal* (*höömij*), enregistré à la radio le 19/01/1983 par Ž. Badraa, archivé le 7/2/1983. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*) et Fonds en or (*Altan fond*).

Jazguur urlag-Zavhan : bande magnétique 3.32257, 38 cm/sec, Durée totale 0.35’, *Buural mor’* (*aman tašiltaar, dandildah*), année et archivage non mentionnés, probablement enregistré à la radio mongole le 1/19/1983 et archivé le 7/2/1983.

[322] Cette bande ne contient pas d’autres informations, mais son n° de série et la date d’enregistrement confirmemt qu’elle a été enregistrée avec la référence précédente, *Jazguur urlag-Hovd*, par Ž. Badraa. Il est précisé que Cerendavaa diphone, mais en réalité à l’écoute, il s’agit d’une interprétation de chant long en voix claire, sans diphonie.

MÖNHSANAA (*uran sajhanč*)

Jazguur urlag-Uvs : bande magnétique 16, 4.32309, durée 4’20, *Cenherlen haragdah uul, Toorojn cagaan els, Minij hongor hotod bij, Buural mor’*. Archivé dans le fonds en or (*Altan fond*) le 2/03/1983.

SUNDUJ Dovčingijn

Sans titre : bande magnétique 31257, 38 cm/sec durée 1’25 *Ehijn ač,* enregistré le 11/2/1983 au théâtre de Hovd. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1984

PÜREV B.

Médaillé d’or au festival des arts traditionnels de tout le peuple (*Büh ard tümnij jazguur urlagijn ulsyn üzlegijn altan medal’t*)

Bajanhongor ajmag : bande magnétique 3, 6.32516, durée 2’37, *Dörvön nastaj haliun, Honin žoroo mor’*, enregistré le 24/03/1984.

1986

CERENDAVAA Dašdoržijn & DAVAAŽAV Rencengijn

Hovd : bande magnétique 4, 1.32699, 2.32700, 3.04799, 38 cm/sec, durées 4’30, 1’30, 1’05, 1’30, avec l’ensemble de *höömij* de Čandman’ de la province de Hovd « Žargalantyn Cuuraj » (*Hovd ajmgijn Čandman’ sumyn « Žargalantyn Cuuraj » höömejn hamtlag*), durées 4’30, 1’05, 1’30, *Ësön erdenijn oron* (P. Badarč), *Bajad ardyn tatlaga*, *Goož Nan Aj*, *Bujant gol* (musique de Baldan), enregistré le 18/05/1986 à Čandman’ et le 22/12/1986 à la radio, archivé le 8/05/1987. Fonds en or (*Altan fond*).

BAZARVAAN’ Luvsancerengijn (*žüžigčin*, acteur)

Selenge ajmag : bande magnétique 5, 10.33046, durée 2’37, *Cenherlen haragdah uul*, *Honin žoroo mor’* (acc. *ëočin* par Tungalag, *höömij* et guimbarde), enregistrement du concert en direct de l’ensemble « Selengijn dolgio » (Les vagues de la rivière Selenge) en tournée, le 12/01/1986 (*Selengijn dolgio čuulgyn javuulyn bičleg*). Fonds en or (*Altan fond*).

DAŠDAVAA (*uran sajhanč*)

Hövsgöl ajmag : bande magnétique 32687, durée 2’45, *Hadat tööm*, *Arvan tavny sar*, *Dund tööm*, enregistré par Bujanhišig le 31/12/1986. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1987

GANBOLD Taravžayn

Sans titre : bande magnétique 32773, 38 cm/sec, durée 5’30, *Sender uul* (acc. chant long par Tüvšinžargal et Nergüj, vièle cheval par Cogbadrah), enregistré le 23/06/1987, archivé le 3/07/1987. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

Sans titre : bande magnétique 32884, 38 cm/sec, durée 7’05, *Junden göögöö*, *Sijlen böör*, *Namryn hongor salhi*, *Öörijn nutag* (acc. duo cithares *jatga* par Cerenhorloo et Altanguul), enregistré le 11/09/1987, archivé le 4/12/1987. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

Années 1980 ou antérieures

(sans dates d’enregistrements précises)

ŽANCANČOJ Doržbalyn

Musicien de l’Ensemble national de musique et de danse populaire (*UADBČ-yn högžimčin*)

Ardyn högžim (Ardyn högžimčdijn toglolt) : bande magnétique 16, 5.31648, 6.31176, 76 cm/sec, durées 0’50, 1’50, *Garyn arvan huruu*, *Seregver hadny zereglee*, écouté et programmé par L. Mažigsüren le 12/04/1985.

GANBOLD Taravžavyn

musicien de l’Ensemble national de musique et de danse traditionnelle (*UADBČ-yn högžimčin*)

Ardyn högžim (Ardyn högžimčdijn toglolt) : bande magnétique 17, 5.32602, 38 cm/sec, durée 2’47, *Alag mor’*, *Buural mor’* (acc. cithare *ëočin* par B. Altanguul et cithare *jatga* par G. Gantujaa), écouté et programmé par L. Mažigsüren le 19/04/1985.

SUNDUJ Dovčingijn & ČIMEDDORŽ Ganžuuryn

Acteur du théâtre musical et dramatique de Hovd (Sunduj, *Hovd ajmgijn HDT-yn žužigčin*), & Musicien de l’Ensemble national de musique et de danse populaire (Čimeddorž, *UADBČ-yn högžimčin*)

Höömej-Aman huur : bande magnétique 5, 1.31778, 2.31359, 3.3110, 4.31257, 5.3508, 6.3497, 9.31661, 10.3664, 12.3511, 76 cm/sec, durées 1’00, 4’00, 2’05, 1’25, 0’50, 1’05, 1’40, 4’00, 1’05, Sunduj : 1. *Šiden huar*, 4. *Ehijn ač*, Čimeddorž : 2. *Combon tuurajt hüren*, *Dörvön nastaj haliun* (acc. cithare *ëočin* Dašdavaa), 3.*Govijn öndör*, 5. *Honin žoroo mor’*, 6. mélodie populaire d’*Altajhany magtaal*, 9.*Combon tuurajt hüren*, 10. *Combon tuurajt hüren*,

Gunan har, *Šargyn šargyn žoroo* (acc. cithare *ëočin* Dašdavaa), 12. *Gunan har*, année et archivage non mentionnés, écouté et programmé par L. Mažigsüren le 26/12/1984. Fonds en or (*Altan fond*).

ČIMEDDORŽ Ganžuuryn

Goclol duučid - ardyn duu (Goclol duučid - Buriad ardyn duunuud) : bande magnétique 10, 2, 76 cm/sec, durée 2’00, *Hüder dungujdaa nutag*, écouté et programmé par L. Mažigsüren le 28/01/1985.

PÜRVEE

Jazguur urlag - Bajanhongor : bande magnétique 11, 5. 32300, 6.32301, 7. 32302, durée 1’15, 0’42, 0’56, *Eeven golyn ursgal*, *Garin arvan huruu* (*tagnajn cohiltoor*), *Govijn öndör*, année et archivage non mentionnés, écouté et programmé par L. Mažigsüren le 12/05/1986. Fonds en or (*Altan fond*).

DAVAAŽAV Rencengijn (*uran sajhanč*)

Jazguur urlag-Hovd : bande magnétique 1 8.32436, durée totale 4’39, *Sijlen böör*, *Dörvön nastaj haliun*, *Toroj bandi*, écouté et programmé par L. Mažigsüren le 20/03/1986. Fonds en or (*Altan fond*).

MINŽEESÜREN (*uran sajhanč*)

Jazguur urlag-Hovd : bande magnétique 1 9.32437, durée totale 2’37, *Dörvön uul*, *Honin žoroo mor’*, *Goož Nan Aj*. Fonds en or (*Altan fond*).

SANS NOM

Efirees hasagdsan duunuud : bande magnétique 19, 1, *Höömej*, écouté et programmé par L. Mažigsüren le 26/02/1985. Fonds en or (*Altan fond*).

1988

CERENDORŽ Puncagijn (*uran sajhanč*)

Zavhan : bande magnétique 32958, « *Eeven golyn ursgal* » *Harhiraa höömej*, 38 cm/sec, durée 2’05, enregistré à la radio le 25/06/1988, archivé le 3/07/1983. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1990

JAVGAAN Gendenpilijn

Sans titre : bande magnétique 32929, *Bodg Dünžingaravyn magtaal*, enregistré le 4/04/1990. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1991

CERENDAVAA Dašdoržijn (*uran sajhanč*)

Hovd ajmag : bandes magnétiques 33132, 33133, 38 cm/sec, durée 6’40 et 5’40, *Önčin cagaan botgo*, *Talyn tavan tolgoj* et *Erdene uul*, *Öörijn nutag* (acc. vièle cheval par Cogtbadrah), enregistré les 25-26/05/1991, archivé le 3/08/1991. Fonds de circulation (Ergeltijn fond).

ZINAAMEDER (*ardyn av’jaastan*, musicien amateur de Tariat, province de l’Uvs)

Bajan-Ölgij, Gov’-Altaj, Zavhan, Uvs, Hovd ajmguudyn ardyn av’jaastnuudyn koncertyn šuud bičleg : bande magnétique TP-232, *Hargia ujangyn höömej*, enregistré le 29/07/1991. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1992

SUNDUJ Dovčingijn

Sans titre : bande magnétique 31255, 38 cm/sec durée 1’10, *Dörvön uul*, enregistré le 2/2/1992 au théâtre de Hovd. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1993

COGTBAATAR Janživijn

Sans titre : bande magnétique 05883, *Manduhaj cecen hatan* (musique du film composée par Žancannorov), enregistré le 25/01/1993. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

1998

ALIMAA Gavaagijn (femme *höömijč*)

Sans titre : bande magnétique 33245, *Mongol höömejn dörvön holboo*, enregistré le 20/01/1998. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

2000

SANDAGŽAV Erdene-Očiryn, chanteur de l'Ensemble de musique et de danse des Chemins de fer (*TZDBČ-yn duučin*) / BAT-OČIR, musicien de l'Ensemble national de musique et de danse traditionnelle (*UADBČ-yn högžimčin*)

Duu högžim : bande magnétique 140, 06579, 33251, durée 2'30, *Manduul haany magtaal* (acc. instrumental), durée 4'20, *4 holboo*, enregistré le 20/10/2000, archivé le 15/12/2000. Fonds en or (*Altan fond*).

2001

TOJVGOO Ežeegijn, SENGEDORŽ Nanžidyn, ALIMAA Gavaagijn, BAJARBAATAR Davaasürengijn, ENHŽARGAL, BAZARVAAN' Luvsancerengijn, ZULSAR Serhenij, GANBOLD Taravžavyn, BOLD, CERENDAVAA Dašdoržijn, etc.

« *Orčin üe-Höömej » sedevt Olon ulsyn erdem šinžilgeenij baga hurald zoriulsan koncertyn šuud bičleg* : bandes magnétiques TP 660-1, TP 660-2, TP 660-3, 19cm/sec, durées 28'00, 30'00, 30'00. TP 660-1 : 1. *Dörvön Ojradyn uria* (Tojvgoo), 2. *Cuuryn ajalguu* (Sengedorž), 3. *Tuvagijn höömeijčid*, 4. *Mongol ardyn duu Hoër bor*, *Ar hövč*, 5. *Caatan büžig-UADBČ-yn büžigčid höömejlnö* ; TP 660-2 : 1. *Mongol ardyn 2 dyy* (Alimaa), 2. *Ezen bogdyn magtaal* (Övör Mongol), 3. *Čingis haany magtaal* (Bajarbaatar), 4. *Höömejn ajalguu* (Enhžargal), 5. *Tuva höömej*, 6. *Mongol ardyn 2 dyy* (Bazarvaan'), 7. *Tuva höömej* ; TP 660-3 : 1. *Čajkovskij Neopolitan duu* (Zulsar et Ganbold), 2. *Mongol ardyn duu* (Bold), 3. *Sigetej hööröldöe* (Tuva), 4. *Baruun mongol altajn magtaal*, 5. *Hongor cagaan Sutaj* (Cerendavaa), 6. *Helhee höömej*, 7. *Tögsgöl. Magtaalyn ajalguu* ; enregistré en avril 2001. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

2003

SANDAGŽAV Erdene-Očiryn

Sans titre : bande magnétique, *Bojvol höömej* (acc. ensemble Morin Huur). Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

2009

TEMÜÜŽIN Pürevhüügijn & COGTGEREL Cerendavaagijn

Höömejn koncert : bandes magnétiques TP-883-1, TP-883-2, TP-883-3, TP-883-1 : *Nacagdoržijn högžmijn Höömej*, *morin huurt zoriulsan koncert* (direction orchestrale Bütenbajar) (Temüüžin) ; TP-883-2 : *Time to say goodbye* (Cogtgerel), enregistré en mai 2009. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

Enregistrements référencés sans date

BAJARBAATAR Davaasürengijn

Sans titre : bande magnétique, *7 nomer*. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

JAVGAAN Gendenpilijn

Sans titre : bande magnétique 32427, *Altajn magtaal*. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

SANS NOM

Sans titre : bande magnétique 43, *Höömejn tuhaj hural* (Conférence sur le chant diphonique). Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

SUNDUJ Dovčingijn

Hovd ajmag : bande magnétique 31254, 38 cm/sec durée 1’00 *Govijn öndör*. Fonds de circulation (*Ergeltijn fond*).

Académie des Sciences de Mongolie

Institut de langue et de littérature

(*Mongol ulsyn šinžleh uhaany akademi, Hel zohiolyn hüreelen*)

Collection du folklore mongol et des dialectes locaux

(*Mongol aman zohiol, nutgijn ajalguuny hömrög*)

1977

SANS NOM (homme urianhaj)

Höömij : bande magnétique 465, face A-8, enregistré en 1977 à Altancögc, province de Bajan-Ölgij[323].

1983

PÜREVEE

Ardyn jazguur urlagijn koncertyn bičleg-Uvs ajmag (enregistrement de concert des arts populaires-province de l'Uvs) : bande magnétique 642, face A-1-10, 9,5cm/sec, enregistré en 1983. Très mauvais état. Remarques : dans l'enregistrement, il est précisé que Pürevee est un élève de Sereeter et exerce la fonction de chanteur au théâtre d'Ulaangom. Face 1, piste 3 : 1 mélodie sur 2 techniques de chant diphonique (très court, sans accompagnement), face B, piste 6 (bon état) : chant diphonique, mais il n'est pas précisé s'il s'agit aussi de Pürevee[324].

[323] Cette bande est restée inaccessible jusqu'à présent. Selon A. Alimaa, les appareils de l'Institut ne peuvent pas lire la bande car le réglage de la vitesse de lecture est endommagé (2010, communication personnelle). Pendant longtemps, la clé du tiroir qui renfermait cette précieuse archive a été perdue. Malgré de nombreuses tentatives, je pas encore eut l'occasion d'accéder à cet enregistrement.

[324] Peu d'enregistrements concernant le *höömij* sont référencés dans cette archive. Celui de 1977 est le seul officiellement catalogué sous le nom de « höömij » (Alimaa 2004, p. 363). Pour le reste, comme le montre cet bande de 1983, il existe sans doute des pistes de chant diphonique parmi les enregistrements de concert des festivals des arts traditionnels, notamment : bande 643-A-1 *Ardyn jazguur urlagijn koncertyn bičleg-Bajan-Ölgij, Dornod, Gov'Altaj*, bande 645-A-1 *Ardyn jazguur urlagijn koncertyn bičleg-Darhan, Šaryn gol, Övörhangaj, Zavhan, Ömnö-Gov' ajmag*, bande 646-A-1 *Ardyn jazguur urlagijn koncertyn bičleg-Hövsgöl, Hovd ajmag, Ulaanbaatar hot*, tous enregistrés en 1983 (Alimaa 2004, p. 379). Ces bandes, trop endommagées, n'étaient plus accessibles au moment de mes recherches dans cette archive en 2010.

Enregistrements édités

1957

ČIMEDDORŽ Gaanžuuryn

Sans titre :1 disque vinyle 78t., n°106, face A : *Altajn magtaal* (1), chœur mixte et ensemble National de musique et de danse, avec *höömij* en final, face B : *Altajn magtaal* (2) identique, Ulaanbaatar : Melodija, année d'édition non renseignée[325].

années 1950

ČIMEDDORŽ Gaanžuuryn

Sans titre :1 disque vinyle 78t., n°109, face A : *Combon tuurajt hüren*, face B : *Govijn öndör*, Ulaanbaatar : Melodija, année d'édition non renseignée[326].

1967

BORI[327]

Mongol Nepzene : 3 disques vinyles LPX 18013-14, enregistré par Lajos Vargyas en 1967 en Mongolie, livret de Lajos Vargyas (hongrois, allemand, anglais, français, russe), [1967], réed. 1990, *Mongolian Folk Music* : 2 CDs HCO 18013-14, Hungaroton/Unesco.

2 chants diphoniques (pl. 6, 15)

1973

ČIMEDDORŽ Gaanžuuryn (Čimiddorz)

Chants mongols et bouriates : 1 disque vinyle LMD 30 138, enregistré par Roberte Hamayon en 1967, 1968 et 1970 en Mongolie et Bouriatie, livret de R. Hamayon (français trad. anglais par J. Wright et A. W. Macdonald), Paris : Vogue, coll. Musée de l'Homme.

1 chant diphonique (face B-3)

[325] Les informations mentionnées ici ont été fournies par Alain Desjacques en possession de cet enregistrement rare (2012, communication personnelle). Selon Sandagžav, la date d'édition serait 1957 (2010, p. 40).

[326] Les informations mentionnées ont été rapportées par Alain Desjacques (2012, communication personnelle) en possession de ce disque.

[327] Jusqu'à présent, je n'ai rencontré personne qui connaissait ce chanteur de *höömij* en Mongolie.

1977

SUNDUJ Dovčingijn (Sundui)

Instrumental Music of Mongolia / Vocal Music of Mongolia : [2 disques vinyles TGS 126 et 127] réed. *Vocal and Instrumental music of Mongolia*, 1 CD TSCD909 1994, enregistré par Jean Jenkins en 1974 en Mongolie, livret en anglais de J. Jenkins, [Londres : Tangent Records] Uppingham : Topic records, coll. World Series.

2 chants diphoniques (pl. 7, 22)

1979

SUNDUJ Dovčingijn (Sundui)

Musical Voices of Asia : Mongolia : vinyle n°3 (4 disques vinyles 30cm SJL-211), enregistré au Japon par S. Fujimoto et T. Terao, livret de Shin Nakagawa (japonais, anglais), Tokyo : Victor Records.

3 chants diphoniques (face A- 22, 23, 24)

1986

CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa), GANTULGA Sodovyn (Gantulga), TOJVGOO Ežeegijn (Toivgoo)

Musique et Chants de Tradition Populaire, Mongolie : 1 CD G7511, compilation enregistrée en septembre et octobre 1985 à Ulaanbaatar par Xavier Bellenger, livret de X. Bellenger (français trad. anglais par Michael Vogel), Saint Mandé : Grem, coll. Discovering the World Through Sound.

5 chants diphoniques Cerendavaa (pl. 1, 21, 31, 32, 33), 1 chant diphonique Gantulga (pl. 2), 1 chant diphonique Tojvgoo (pl. 34)

ENHBALSAN Tümen-Ölzijn (Enkhbalsan)

Mongolie. Chants kazakh et tradition épique de l'Ouest : [1 vinyle 33 t. Ocora 558 660] réed. 1993 1 CD C580051, enregistré en octobre 1984 et août 1990 sur le terrain par Alain Desjacques, ajout de 20min. de musique nouvelle, livret d'A. Desjacques (français trad. anglais par J. Grica/trad. allemand par V.Haller), Paris : Ocora Radio France.

1 chant diphonique (plage 22)

ŽANCANČOJ Doržbalyn (Jansanchoj) / SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj)

Mongolie. Musique et chants de l'Altaï : 1 disque vinyle Ceto 811, enregistré par Alain Desjacques en 1984 en Mongolie, livret d'A. Desjacques (français trad. anglais par Yolande Cavallazi, trad. mongol par Njam-Osor Tujaa, trad. russe par Vladimir Stepanov), Paris : ORSTOM-SELAF, coll. Tradition Orale.

1 chant diphonique Žancančoj (face A-1), 2 chants diphoniques Sengedorž (face A-5, face B-2)

1987

CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa)

Music from Mongolia, Live at the Asia Society, New York, USA (various artists) : 1 cassette, enregistrée le 7 octobre 1987.

1988

GANBOLD Taravžavyn

N. Jantsannorov, Manduhai The Wise : 1 CD Admon, enregistré en février 1988 au Mongol Kino Studio à Ulaanbaatar par B. Sambuu, livret en anglais, Ulaanbaatar : Admon.

1 chant diphonique (pl. 1)

Mongolian songs : 1 CD KICC 5133, livret en japonais, Tokyo : King Records.

1989

GANBOLD Taravžavyn & JAVGAAN Gendenpilijn

Mongolie, musique vocale et instrumentale : 1 CD W 260009, enregistré les 15 et 17 novembre à la M.C.M. à Paris par Pierre Simonin, livret de Pierre Bois (français trad. anglais par J.de Linde), Paris : Maison des Cultures du Monde, coll. Inedit.

7 chants diphoniques (pl. 4, 5, 6, 9, 17, 19, 22)

1991

SUNDUJ Dovčingijn (Sundui)

Mongolian Traditional Music : 1 CD D8207, enregistré en 1988 en Mongolie par Alain Desjacques, livret d'A. Desjaques (français trad. anglais), Paris : Auvidis/Unesco.

2 chants diphoniques (pl. 29, 30)

1992

ERDENEHÜÜ Ajurzanyn (Erdenexüü)

White Moon. Tsagaan Sar, ss-titré « Traditional and popular music from Mongolia » : ensemble Melody of the steppes, 1 CD PAN 2010CD, enregistré le 5 septembre 1991 au Duntone Studio par Boyd Noorda à La Hague, livret anglais de Rein Spoorman, Leiden : Paradox, Pan Records, coll. Ethnic Series.

3 chants diphoniques (pl. 10, 11, 12)

JAVGAAN Gendenpilijn

Virtuosos from the Mongol Plateau : 1 CD KICC 5177, enregistré le 9 août 1992 au #studio à Tokyo par Takanami Hatsuro, livret en japonais (trad. anglais par Larry Richards), Tokyo : King Record Co. Ltd./Plankton Publishing Co. Ltd., coll. World Music Library.

GANBOLD Taravžavyn

N. Jantsannorov, Eternal Power of the Sky, ss-titré « Music to the film about Chinggis Khan » : 1 CD Admon, enregistré en 1992 au studio de la radio mongole à Ulaanbaatar, livret en anglais, Ulaanbaatar : Admon.

3 chants diphoniques (pl. 2-a, 2-d, 8)

GANBOLD Taravžavyn, TÜVŠINŽARGAL (Tüvshinjargal), JAVGAAN Gendenpilijn

Höömii and Urtyn Duu, ss-titré « The folk music traditions 1 » : 1 CD VICG 5211, enregistré en août 1991 au Théâtre de musique traditionnelle à Ulaanbaatar, livret de Jagvaralyn Burenbekh et Hideaki Suzuki (japonais trad. anglais de Robin Thompson), Yokohama : JVC, coll. World Sounds.

5 chants diphoniques (pl. 1, 3, 5, 6, 8)

GERELCOGT Taravžavyn (Gereltsogt)

Sounds of Mongolia with Tumen Ekh Ensemble : 1 cassette Tibet Foundation, enregistrée en 1992, Ulaanbaatar : Tibet Foudation.

TÜVŠINBAJAR D. (Tuvshinbayar)

Musique sur les routes de la soie, ss-titré « Chine-Mongolie-Sibérie-Bouriatie-Xinjiang-Ouzbéksitan-Bachkirie » : 2 CD Auvidis Ethnic B 6776, enregistré en public en juin 1991 à Genève par Edouard Bernard et à l'Espace 2 à Bâle par Malgorzata Albinska et Dave Striebel, livret de Laurent Aubert (français trad. anglais par Mary Pardoe) Paris : Auvidis, coll. Saga.

1 chant diphonique (pl. 7) avec l'ensemble Tümen Eh

1993

ERDENEHÜÜ Ajurzanyn (Erdenechuu)

Folk Music from Mongolia/Karakorum : ensemble Karakorum, 1 CD, enregistré par Tiago de Oliveira Pinto, livret allemand de Max Peter Baumann (trad. anglais de Linda Fujie), Berlin, Hambourg : Internationales Institut für Traditionelle Musik/Hamburgisches Museum für Völkerkunde, coll. Living Musical Traditions.

GANBOLD Taravžavyn

Enchanting Mongolia Traditional Music of Mongolia : 1 CD 016, enregistré en avril 1993 à Ulaanbaatar, Berlin : Nebelhorn.

3 chants diphoniques (pl. 2, 10, 16)

GERELCOGT Taravžavyn (Gereltsogt) & CERENDORŽ Ceengijn (Tserindorj)

Musiques de Mongolie : 1 CD 92951-2, enregistré entre juin et août 1993 en Mongolie sur le terrain par Philippe Chesneau et Henri Lecomte, livret d'H. Lecomte (français, anglais), Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde.

2 chants diphoniques Gerelcogt (pl. 2, 5), 1 chant diphonique Cerendorž (pl. 4)

GERELCOGT Taravžavyn (Gereltsogt) & ŽAMBAA Gerelcogtijn

Shiwa : avec l'ensemble Tümen Eh 1 CD TFR20001, compilation de titres enregistrés en 1993, Ulaanbaatar : Tibet Foundation.

3 chants diphoniques (pl. 2, 5, 11)

COGTBAATAR Janživijn (Tsogtbaatar)

Mongolia. *Ensemble Mandukhai* : 1 CD Playasound PS6511, Boulogne : Sunset France Productions.

3 chants diphoniques (pl. 4, 7, 16)

1995

GANPÜREV Dagvany (Ganpürev)

Egschiglen, Traditionelle mongolische Lieder : ensemble Egschiglen, 1 CD HE1, enregistré en 1995 au studio Audicom à Fürth, notes en allemand (informations générales en anglais), Cologne : Heaven and Earth.

3 chants diphoniques (pl. 1, 13, 16)

GANBOLD Taravžavyn

Talyn Duulal. Le chant des steppes : ensemble Talyn Duulal, 1 CD LBLC 2523, enregistré les 4 et 5 février 1995 au studio de la Maison des Cultures d'Amiens par Philippe Teissier, livret d'A. Desjacques (français trad. anglais par Stéphanie Carwin), Amiens : Label Bleu/MCA.

5 chants diphoniques (pl. 1, 5, 6, 8, 10)

1996

ČIMEDDORŽ Gaanžuuryn (Chimeddorj)

Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales : 3 CDs CMX3741010.12, compilation d'enregistrements du Musée de l'Homme réalisée par Jean Scwartz, livret de Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob et Hugo Zemp (français et anglais), Paris : Le Chant du monde, coll. CNRS-Musée de l'Homme.

1 chant diphonique (CD-2, pl. 38), extrait du vinyle LMD 30 138 (Vogue 1973, enr. 1967 de R. Hamayon)

SENGEDORZ Nanžidyn (Sengedorj), COGTBAATAR Janživyn (Tsogtbaatar), ALTANHUJAG Amaryn (Altanxuyag), CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa), ČIMEDDORZ Gaanžuuryn (Chimeddorj), SUNDUJ Dovčingijn (Sundui), MÖNHSANAA (Monxsanaa), DAVAAZAV Rencengijn (Davaajav), GANBOLD Taravžavyn

Jargalant Altai. Xöömii and other vocal and instrumental music from Mongolia : 1 CD

PAN 2050CD, compilation enregistrée en 1994 en Mongolie par Chris Johnston et archives de la radio mongole (enregistrements de 1960 à 1991), livret en anglais de C. Johnston, Leiden : Paradox, Pan records, coll. Ethnic Series.

3 chants diphoniques Sengedorž (pl. 1, 2, 3), 1 chant diphonique Cogtbaatar (pl. 4), 1 chant diphonique Altanhujag (pl. 6), 4 chants diphoniques Cerendavaa (pl. 7, 28, 32, 33), 2 chants diphoniques Čimeddorž (pl. 23, 24), 1 chant diphonique Sunduj (pl. 26),

1 chant diphonique Mönhsanaa (pl. 27), 1 chant diphonique Davaažav (pl. 29), 1 chant diphonique Ganbold (pl. 31).

ZULSAR Serhenij

Mongol nutgijn salhi : 1 CD MOCN 9601, livret en japonais, Japon : (Label japonais).

3 chants diphoniques (pl. 4, 7, 10)

1997

GANPÜREV Dagvany (Ganpürev) & HOSOO (Khosbayar Dangaa)

Egschiglen, Gobi : ensemble Egschiglen, 1 CD HE4, enregistré en 1997 à Radio Bremen par Klaus Schumann, livret en anglais de Ludvig Frambach, Cologne : Heaven and Hearth/Radio Bremen.

5 chants diphoniques (pl. 1, 4, 7, 9, 11)

GANBOLD Taravžavyn

Mongol höömijn ajalguu : 1 CD, Ulaanbaatar : Anorad.

23 chants diphoniques (toutes les pl.)

GANBOLD Taravžavyn, JAVGAAN Gendenpilijn, CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa)

Mongolia. Living Music of the Steppes. Instrumental Music and Song of Mongolia : 1 CD MCM3001, compilation d'enregistrements de terrain de 1991 et livret anglais de Haruo Hasumi (trad. japonais par Tokiko Nobusawa), Barre : Multicultural Media/ JVC, coll. Music of the Earth.

1 chant diphonique Ganbold (pl. 6), 1 chant diphonique Javgaan (pl. 7), 2 chants diphoniques Cerendavaa (pl. 9, 10)

COGTBAATAR Janživyn (Tsogtbaatar)

Mongolie. Mongolia : ensemble Mandukhai, 1 CD SA 141006, Sunset France, coll. Air Mail Music.

JAVGAAN Gendenpilijn (Yavgaan)

Altai-Khangain-Ayalguu : duo Temuzhin, 1 CD FM 50023, enregistré par Norbi Brandt au studio Atmosphere les 5, 6 et 12 juin 1997 en Suisse, livret en anglais, Thalwil : Face Music.

1998

BJAMBAHIŠIG Lhagvyn (Biambaxishig), GANZORIG Nergüjn, PALAMŽAV Cildeegijn (Palamjav)

Gone with the Wind, ss-titré « Songs of mongolian steppes » : ensemble Altaï-Khangaï, 1 CD WTE CD 002, enregistré au studio Acoustic Media à Freiburg en 1996, livret en anglais de Maya-Matthea van der Staden et Mark van Tongeren, Amsterdam : Window to Europe.

BAJARBAATAR Davaasürengijn (Bayarbaatar Davaasuren)

Tenguereleg duun. Sons Divins : 1 CD URGA BH 11, Ulaanbaatar : Urga.

CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa)

Music and Song of Mongolia. Live at Cambridge, England : 1 cassette GA1, enregistrée le 5 août 1998 par Carole Pegg, Londres : Global Arts.

GANPÜREV Dagvany (Ganpürev) & HOSOO (Khosbayar Dangaa)

The traditional music of Mongolia, 1 : ensemble Uyanga, 1 CD UYA2/1198 LC 04457, enregistré à Ulaanbaatar en 1998, produit par Wolfgang Paukstadt, Speyer : Musikwerkstatt.

ENHŽARGAL (Enkhjargal)

Ensemble Ardiin Ayalguu, Solongo : 1 CD FM 50024, enregistré par Fizzè au studio Mensch en juin 1998 en Suisse, livret en anglais, Thalwil : Face Music.

GANBOLD Taravžavyn

Mongolian Songs : 1 CD KICC 5133, Tokyo : King Records.

10 chants diphoniques (pl. 1-10)

JAVGAAN Gendenpilijn

Altai-Khangain-Ayalguu 2, Traditional Songs from Mongolia : ensemble Temuzin, 1 CD FM50026, enregistré en août 1998, Thalwil : Face Music.

4 chants diphoniques (pl. 2, 13, 15, 16)

1999

BATTÜVŠIN Baldencerengijn (Battuvshin)

Instrumental and vocal music from Buryatia and Mongolia : ensemble Uragsha, 1 CD

Global Village Music.

ERDENEHÜÜ Ajurzanyn (Erdenekhuu)

Nomadic Winds, Delicate Melodies from the Mongolian Steppes : ensemble Erdene Zuu, 1 CD DC 854722, Harhorin : Disky Communications.

8 chants diphoniques (pl. 2, 6, 10, 13, 16, 19, 20, 21)

GANTULGA Damdingijn

Mongolian National Song and Dance Ensemble Tumen Ekh : 1 CD Anorad 9904, livret en anglais, Ulaanbaatar : Anorad.

3 chants diphoniques (pl. 6, 9, 16)

GANZORIG Nergüjn

Naariits Bïïlye. Let's Dance. Mongolian khuuryn tatlaga : ensemble Altai-Hangai (Altaï-Khangaï), 1 CD PAN 2061CD, enregistré en novembre 1997, livret en anglais de Maya Matthea van Staden, Leiden : Paradox, Pan records, coll. Ethnic Series.

5 chants diphoniques (pl. 3, 6, 20, 21, 22)

NJAMGEREL Mjagmaryn (Miagmar Nyamgerel), COGTGEREL Mjagmaryn (Tsogtgerel)

Tuuls : 1 CD TP9-016, notes en allemand, Allemagne : TP9 Records.

Chant diphonique sur toutes les plages[328]

ZULSAR Serhenij

Blue Sky, ss-titré « Mongolian Khuumii S. Zulsar » : 1 CD autoproduction, enregistré au studio Egšig à Ulaanbaatar, livret en mongol de S. Zulsar, informations générales traduites en anglais, Ulaanbaatar. Chant diphonique sur toutes les plages.

[328] Les interventions détaillées des chanteurs par plage ne sont pas précisées.

2000

BATBAJAR (Batbayar) & GANPÜREV Dagvany (Ganpürev)

Börte 1 Mongolian ethno-jazz : 1 CD_BOERT1, enregistré en public le 18/02/2000 à Aufnahme, livret en anglais, Allemagne : Architektur/Kulturbüro Breunig.

BAT-OČIR A. (Bat-Ochir)

(Titre en japonais) : 1 CD JAICE-565, Japon : JAICE.

BATTÜVŠIN Baldancerengijn (Battuvshin Baldantseren)

Uragsha : 1CD 2501, livret de Virlana Tkacz, Global Village.

Young Camel Rider : 1 CD 2502, Global Village.

DAVAANJAM Batcoožijn (Davaanyam) & ZORIGOO Batcoožijn (Zorigoo)

Altain Orgil. The cold fallen in the valley. Tald unasan javar : 1 CD (production japonaise), Japon.

GANZORIG Nergüjn

Melodious Tree : ensemble Altaï-Khangaï, 1 CD AKA09001 autoproduction, enregistré en septembre 2000 à Azay/Indre par Marc et Emma Prevost, livret de M. Ganbold (mongol trad. français par E. Prevost, trad. anglais par A. Prevost), France.

8 chants diphoniques (pl. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12)

SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj)

The spirit of the steppes, ss-titré « Throat singing from Tuva and beyond » : 1 CD NSCD 058, compilation d'enregistrements de Phil Wilson, livret en anglais de P. Wilson, Londres : Nascente/Music Collection International Ltd..

1 chant diphonique (pl. 9)[329]

TÜVŠINBAJAR D. (Tuvshinbayar)

Mongol nutgijn salhi : 1 CD_MOCN-9902, Japon.

HOSOO (Khosbayar Dangaa)

Altai, ss-titré « Throat singing from Altai-Mongolia » : 1 CD 398 50402, enregistré au Tonstudio Speyer, Stuttgart : Blue Flame Records.

[329] Il s'agit du même enregistrement utilisé dans la compilation *Jargalant Altai*, pl. 1 (PAN 2050CD, Pan records 1996).

2001

AMARTÜVŠIN Baasandoržijn (Amartuvshin)

Egschiglen, Sounds of Mongolia : ensemble Egschiglen, 1 CD EUCD 1652, enregistré en septembre et novembre 2000 au studio Grenzland à Bocholt par Peter Weight, livret du Dr. Ludwig Frambach et de Heinz-Dieter Reese (allemand, trad. anglais et espagnol), East Grinstead : Arc Music Productions.

8 chants diphonique (pl. 1-4-7-8-11-12-16-17)

BAATAR Sodnomyn

Tengis, Chants du peuple darkhad : ensemble Chichgedin Oianga, 1 CD Col CD 111, enregistré en mai 2001 par Laurent Legrain, livret de L. Legrain (français, anglais) Bruxelles : Colophon Records.

5 chants diphoniques (pl. 1, 5, 11, 16, 19)

COGTBAATAR Janživyn (Tsogtbaatar)

Mongolian folk song and dance ensemble Jamuha : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

HOSOO (Khosbayar Dangaa)

Hosoo, Höömijn Domog, ss-titré « Die Höömij-Legende » : 1 CD, enregistré en 2001 à Hamburg au M.O.B. studio par Swen Meyer, livret en allemand de Wiebke Hansen, Hamburg : Hosoo/Roland Barkey.

9 chants diphoniques (toutes les pl.)

LHAZAV, MANGALŽAV Lhamsürengijn (Mangiljav), CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa), MARGAD Gombocedengijn

Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative : 1 CD encarté au livre du même nom

Global Arts 2000, enregistré sur le terrain par Carole Pegg dans les années 1980 et 1990, Seatlle, Londres : University of Washington Press.

1 bourdon guttural diphonique Lhažav (pl. 10), 1 chant diphonique Mangalžav (pl. 18), 2 chants diphoniques Cerendavaa (pl. 19, 37), 1 chant diphonique Margad (pl. 20)

MÖNHBAT Žamsranžavyn (Jamsranjav Munkhbat)

Mongolian Traditional Classical Music Art, ss-titré « Morin huur-Huumii-Yatga » : ensemble Black Horse, 1 CD autoproduction, enregistré au studio RITM, livret anglais de D. Bajaržargal (trad. de Eric Thrift), Ulaanbaatar : Black Horse.

SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj)

Mongol nutgijn salhi : 1 CD MOCN-0102 vol. 6, livret en japonais, Japon.

10 chants diphoniques (pl. 1, 2, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 15, 17)

2002

ALIMAA Gavaagijn (femme *höömijč*)

My earth and my people with huumii sound, ss-titré « Musicians of Mongolian national Song & Dance Academic ensemble » : 1 CD, enregistré par N. Gantur au studio Mičid, Ulaanbaatar : C. Uguumur.

10 chants diphoniques (toutes les pl.)

AŠID N. (Ashid)

Wonder Land, ss-titré « Mongolian Khoomii and Morin-Khuur » : 1 CD autoproduction Wonder Land N. Ashid 001, livret en anglais, Ulaanbaatar.

CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa)

Chandman' Song, ss-titré « Traditional Mongolian melodies sung in Khöömii (Overtone Singing) » 1 CD TS001, enregistré en septembre 2000 par Michael Ormiston à Čandman', Londres : Amina records.

Chant diphonique sur toutes les plages

Delhijn Čingis Haany Akademič Dašdoržijn Cerendavaa : 1 CD autoproduction, compilation enregistée par Michael Ormiston en septembre 2000 à Čandman', mixé au studio Soundtransformation en 2002 et archives de la radio mongole, livret en anglais de M. Ormiston, Čandman'.[330]

ENHŽARGAL Dandarvaančigijn (Enkhjargal, dit Epi) & GANTULGA Damdingijn

Hoirr Öngö. Sounds of a Modern Nomad : 1 CD KW 20017, enregistré en mai 2002 au Katapult Studio à Karlsruhe par Kai Schlünz, livret en anglais et allemand, Baden Baden : Klangwelten Records/ Klany Welten Records.

5 chants diphoniques (pl. 4, 6, 7, 8) 1 chant diphonique avec Gantulga (pl. 13)

[330] Ce disque est la copie du précédent, *Chandman' Song*.

NARANBAATAR Pürevdoržijn, ÖSÖHŽARGAL Pürevsürengijn (Usukhjargal, femme *höömijč*), ZOLZAJAA Boldbaataryn (Zol-Zaya)

Chinggis Khaan : ensemble Khukh Mongol, 1 CD autoproduction 5/02, livret en anglais, Allemagne.

4 chants diphoniques Naranbaatar et Zolzajaaa (pl. 1, 3, 9, 10), 4 chants diphoniques Ösöhžargal (pl. 1, 3, 7, 12)

SANDAGŽAV Erdene-Očiryn (Sandagjav)

Khoomey : 1 CD, enregistré en 2002 par L. Hayanhyarvaa et Č. Zandanpürev au studio de la radio mongole et au studio Aja Dan à Ulaanbaatar, notes en anglais, Ulaanbaatar : Anorad/Mičid studio.

8 chants diphponiques (pl. 1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11)

SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj)

Tungalag Bujant. Mongol nutgijn salhi : 1 CD MOCN-0202 vol. 8, livret de N. Sengedorž (mongol, trad. japonais), Japon.

2003

AŠID N. (Ashid), HUJAGSAJHAN L. (Khuyagsaikhan), SANDAGŽAV Erdene-Očiryn (Sandagjav), ŠINEBAJAR B. (Shinebayar), ZOLZAJAA Boldbaataryn (Zol-Zaya)

Mongolian Morin Khuur Ensemble : 1 CD EA-1503, enregistré et mixé par D. Majdar au studio Egšig à Ulaanbaatar, livret en anglais, Ulaanbaatar : Morin Khuur Ensemble/Mičid Studio.

2 chants diphoniques Ašid (pl. 3, 11), 1 chant diphonique Hujagsajhan (pl. 3), 2 chants diphoniques Sandagžav (pl. 3, 11), 1 chant diphonique Šinebajar (pl. 3), 1 chant diphonique Zolzajaaa (pl. 3).

BATTÖGS O., BATBAATAR S., NARANBADRAH N. (Naranbadrakh)

Chavkhdas Morin Khuur Quartet : 1 CD autoproduction CHUGU-11, enregistré au Yamaha studio FM 102.5, livret en anglais de N. Bujanbaatar, Ulaanbaatar.

1 chant diphonique à 3 (pl. 5), 3 chants diphoniques Naranbadrah (pl. 2, 5, 8)

BATTÜVŠIN Baldancerengijn (Battuvshin Baldantseren)

Badma-Khanda, Amar Mende, Buryat Traditional Songs : 1 CD, Titan.

BATZORIG Vaančigijn (Batzorig) & GANPÜREV Dagvany

Muruudlyn Salkhi, Wind of Dreams, ss-titré « Mongolian ethno jazz and groove Music group » : 1 CD autoproduction, enregistré en public en mai 2002 à l'Opéra d'Ulaanbaatar, Allemagne : D. Ganpürev.

COLMON Enhbajaryn (Tsolmon)

The Khan Bogd Ensemble : 1 CD, enregistré au studio In'n Out à Ulaanbaatar, livret en anglais, Ulaanbaatar : Goo-Ertunts society/Bi-Bid Co. Ltd. 1.

4 chants diphoniques (pl. 3, 5, 7, 10)

TOJVGOO Ežeegijn (Toivgoo), PALAMŽAV Cildeegijn (Palamjav), LHAMŽAV Palamžavyn (Lhamjav)

Whistle in the Wind, ss-titré « Mongolian Overtone Singing » : ensemble Altai Khairkhan, 1 CD, livret anglais de Palamžav Cildee**,** Mark van Tongeren et Maya-Mathea van Staden, Amsterdam : Window to Europe/Noord Azië Instituut Tengri.

2004

AMARTÜVŠIN Baasandoržijn (Amartuvshin)

Egschiglen, Zazal : 1 CD HE10, enregistré en automne 2000 au studio Grenzland, Bocholt par Peter Weight, livret de Charles Natsagdorj (allemand, trad. anglais et français), Cologne : Heaven and Hearth.

8 chants diphoniques (pl. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11)

La route musicale de la Soie, The Musical Silk Road : 2 CD AC 102, compilation réalisée par Martina A. Catella et Henri Lecomte, montage et mastering par Silvio Soave, livret d'H. Lecomte et M. A. Catella (français, trad. anglais par M. Bastow et R. Kunze), extrait du disque *Egschiglen, Zazal* (Heaven and Earth HE10, 2004), Paris : Accords Croisés.

1 chant diphonique (CD 1, pl. 1)

Death on the wax : groupe XMakeena, 1 CD FOUTA07, enregistré à Rennes en 2004, Rennes : Foutadawa/Xmakeena.

1 chant diphonique en invité (pl. 7)

ARIUNBOLD Dašdoržijn (Ariunaa) & BOLD-ERDENE B.

Folk Melody, mongolian national music and song Sainaa & Altaa : 1 CD autoproduction, enregistré au Amir Sound Records studio par B. Altanhujag, Ulaanbaatar.

AŠID N. (Ashid)

My Motherland, ss-titré « Mongolian Khoomii and Morin-Khuur » : 1 CD EA-2104, enregistré et mixé par D. Majdar au studio Egšig, livret en anglais, Ulaanbaatar : B. Batžargal.

5 chants diphoniques (pl. 1, 3, 6, 8, 9)

BAT-ORŠIH Bazarvaanijn (Bat-Orshikh), NARANBAATAR Pürevdoržijn, ÖSÖHŽARGAL Pürevsürengijn (Usukhjargal, femme *höömijč*)

Minii nutag : ensemble Khukh Mongol, 1 CD LC 12455, enregistré en Allemagne, livret en allemand, Hamburg : 5Special.

BAT-OJUUN Činbatyn (Bat-Oyun)

Classic Khuumei : 1 CD autoproduction, enregistré et mixé au studio Egšig, Ulaanbaatar, livret en anglais de A. Ceden-Iš et Bat-Ojuun, Ulaanbaatar.

BATŽARGAL B. (Batjargal)

Mongolian traditional throat singing (khoomii) and folk songs, ss-titré « Sounds of B. Batjargal » : 1 CD autoproduction, enregistré au studio Aja Dan, Ulaanbaatar.

BAZARVAAN' Luvsancerengijn & ENHBAJAR B. (Enxbayar)

Mongolian Throat Singing Song, Mongol Höömjin ajalguu : 1 CD autoproduction, enregistré au DJ's CD Records, Ulaanbaatar.

Chant diphonique sur toutes les plages

BJAMBAHIŠIG Lhagvyn (Byambakhishig), GANZORIG Nergüjn, PALAMŽAV Cildeegijn (Palamjav)

Borjigon Nutag, ss-titré « National Song and Dance Ensemble Tumen Ekh, Mongolian National Throat Singing Song » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ČIMEDTOGTOH Magsaržavyn (Chimedtogtokh Magsarjav), OJUUNBILEG Pürevžalyn (Oyunbileg Purevjal)

Unaga töröv, A foal's been born : ensemble Altan Urag, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

DAVAANJAM Batcoožijn (Davaanyam), ZORIGOO Batcoožijn (Zorigoo), TOGTOHŽARGAL (Togtokhjargal)

Altan Orgil. The stream of Even river : 1 CD, Ulaanbaatar : Bajarhüü.

HOSOO (Khosbayar Danga), SARUULTÖGS Mjagmaržavyn (Saruul), NARANBAATAR Pürevdoržijn (Naranbaatar), NASANŽARGAL Ganboldyn (Nasaa)

Transmongolia, ss-titré « Throat singing from Mongolia » : ensemble Transmongolia, 1 CD, enregistré par Martin Fischer à Dresde, livret anglais de Thomas Pegel, Allemagne : Horos.

10 chants diphoniques (toutes les pl.)

MÜNHZAJAA Ja. (Ya. Munkhzaya)

Divine Melodies of Morin Khuur, ss-titré « My traditional Morin Khuur, drawling song, huumii, Tsuur, hel huur & Magtaal » : 1 CD autoproduction, enregistré au studio Egšig, Ulaanbaatar.

2005

ALIMAA Gavaagijn (femme *höömijč*)

Mongolian national Melodies, ss-titré « khuumii, morin khuur, instrument, songs, magtaal » : 1 CD, Ulaanbaatar : Anorad.

1 chant diphonique (pl. 4)

ALTANGEREL

Mongolian The best Throat singing, songs and melodies : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ARIUNBOLD Dašdoržijn (Ariunaa) & BATBAJAR (Batbayar)

Best of Khoomii : 1 CD autoproduction, enregistré par B. Altanhujag, mixé au studio Amir studio, Ulaanbaatar.

Etugen, Mongolian Folk Music Group. Melodious Mongolia, ss-titré « All kinds of mongolian music, mongolian traditional music, songs, long songs, khoomei & contorsion » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ARIUNBOLD Dašdoržijn (Ariunaa), BATBAATAR, OJUUNBAT B. (Oyunbat)

Military song and dance Academic Ensemble, Munkhud duurisakh ayalguu : ensemble militaire de musique et de danse, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

2 chants diphoniques Ariunbold (pl. 3, 13) 1 chant diphonique à 3 (pl. 13)

BALŽINNJAM Ganboldyn (Baljinnyam) & GANBOLD Taravžavyn

All about Mongolia, Mongolian Hoomii is unique of around the world, ss-titré « father and son special T. Ganbold & G. Baljinnyam » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

Chant diphonique sur toutes les plages

BAT-OČIR A. (Bat-Ochir)

Mongolian national music and song Talin Ayalguu : 1 CD Talin Ayalguu-007, autoproduction, Ulaanbaatar.

BATŽARGAL B. (Batjargal), GANTULGA Damdingijn, TÜVŠINBAJAR (Tuvshinbayar)

« Best Collection » Mongolian traditional throat song (khoomii) folk songs and musics : ensemble Tümen Eh, 1 CD autoproduction,, enregistré au studio Aja Dan, Ulaanbaatar.

BATTÜVŠIN Baldencerengijn (Battuvshin Baldantseren)

Roswell Rudd and the Mongolian Buryat Band, Blue Mongol : 1 CD SSC1147, États-Unis : Sunnyside Records.

BAJARMAGNAJ Bazaržavyn (Bazarjavin Bayarmagnai)

Jangar : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

BAJASGALAN Sereenengijn (Bayasgalan)

Khok choniin suns khoomii Z. Bayasgalan « Blue wolf's spirit » : ensemble Sarny Chuluu, 1 CD, enregistré au Sound Factory studio, Ulaanbaatar : Black Horse.

BOLD-ERDENE B.

Khoomei, Khuur, Tsuur… The best throat and overtone singing of Booyoo : 1 CD EA-2905, enregistré au studio Egšig, Ulaanbaatar.

BÖHCULUUN Ganbürgedijn (Bukhchuluun), ČINBAT Orhonbaataryn (Chinbat Orkhonbaatar), ŽAMBA Gerelcogtyn (Jamba Gereltsogt), ŠINECOGT Doržnajam (Shinetsogt)

Magtaal-Höomij-vol.II : ensemble Khan Bogd, 1 CD FM 50044, enregistré et mixé au studio Mensch, Weite par Fizzè en août 2005, Thalwil : Face Music.

6 chants diphoniques Böhčuluun et Činbat (pl. 1, 2, 3, 5, 6, 10), 7 chants diphoniques Žamba (pl. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10), 8 chants diphoniques Šinecogt (pl. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10)

DAVAASÜREN (Davaasuren)

Mongolian National Music and long song, khuumii : ensemble Tümen Eh, 1 CD autoproduction, enregistré par D. Batsüh, Ulaanbaatar.

GANTULGA Damdingijn, TÜVŠINBAJAR (Tuvshinbayar)

Mongolian traditional song music and throat song khuumii : ensemble Tümen Eh, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

GANBOLD Taravžavyn

Mongolian national Melodies, ss-titré « Khuumii, morin khuur, instrument, songs, magtaal » : 1 CD, Ulaanbaatar : Anorad.

2 chants diphoniques (pl. 7, 12)

ŽARGALSAJHAN (Jargalsaixan)

Pentatonic. Mongolian Folk Musical Group : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ŽÜRMEDDORŽ (Jurmeddorj)

Tenger Ayalguu, Mongolian Folk Music Group, Khuduugiin Saikhan : 1 CD, enregistré par D. Batsüh et P. Bujanžargal à Music Record, Ulaanbaatar.

Forgotten Melody, Martadsan ayalguu, Ever bureee, Tsuur, Khoomii : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

HOSOO (Khosbayar Dangaa) & BOLD-ERDENE B.

Roaring Hooves best of vol. 1 : 1 CD RH-CD001, enregistré au studio Egšig à Ulaanbaatar, mixé et masterisé par Jan-M. Wulff au sutio Lobomusic à Albestadt, Freiburg : Avinth Musik/Medienproduktion.

HOSOO (Khosbayar Dangaa), SARUULTÖGS Mjagmaržavyn (Saruul), NARANBAATAR Pürevdoržijn (Naraa), NASANZARGAL Ganboldyn (Nasaa), COLMON Enhbajaryn (Coomoo)

Gesang des Himmels : ensemble Transmongolia, 1 CD 020 505, enregistré par Ralf Stahn au Studio 341 à Bremen, notes en allemand, Allemagne : Transmongolia Music Management.

NARANBADRAH N. (Naranbadrakh) & BOLD-ERDENE B.

Falcon King, ss-titré « Throat and overtone songs by Chonos N. Naranbadrakh » : 1 CD autoproduction, enregistré au Golden sound studio, Ulaanbaatar.

Chant diphonique sur toutes les plages

OTGONHÜÜ (Otgonkhuu)

Mandakh nar : ensemble Khar Khorum, 1 CD autoproduction, enregistré à Orgil Cag studio, Ulaanbaatar.

ŠINECOGT Doržnjamyn (Shinetsogt) & COLMON Enhbajaryn (Tsolmon)

Arvagar heeriin salhind : ensemble Khangal, 1 CD, enregistré à Ulaanbaatar, Ulaanbaatar : D.X. production.

ZOLZAJAA Boldbaataryn (Zol-Zaya)

Khugnu Khaan, ss-titré « Mongolian traditional music and khuumii » : 1 CD autoproduction, enregistré au Press studio, Ulaanbaatar.[331]

Saruul tal, ss-titré « Mongolian traditional music and khuumii » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

SANS NOM

Taliin Ayalguu : ensemble Mongol Ajalguu, 1 CD 006, notes en mongol et japonais, Bat-Očir Records, Ulaanbaatar.

2006

BAT-OJUUN Činbatyn (Bat-Oyun)

Classic Khuumei : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

BOLD-ERDENE B., NARANBADRAH N. (Naranbadrakh), ZULSAR Serhenij

Khaan melodies of Great-Mongolia : 1 CD EA-4106, compilation, enregistré au studio Egšig par D. Majdar, livret en anglais et mongol, Ulaanbaatar : Mongolian Art Supporting Foundation.

2 chants diphoniques Bold-Erdene(pl. 5 et 12), 1 chant diphonique Naranbadrah (pl. 11), 1 chant diphonique Zulsar (pl. 15)

CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa) & COGTGEREL Cerendavaagijn (Tsogtgerel)

Tserendavaa et Tsogtgerel, chant diphonique de l'Altaï mongol : 1 CD RN01, enregistré par Wilfried de Warenghien au Creativ studio à Epinay/Orge, Coulaines : Routes Nomades.

CEVEGSÜREN Cerenbalžiryn (Tserenbaljir Tsevegsuren)

Glamour of Mongolian limbe, ss-titré « Mongolian limbe and huumei folk song »: 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ČIMEDTOGTOH Magsaržavyn (Chimedtogtokh Magsarjav), OJUUNBILEG Pürevžalyn (Oyunbileg Purevjal)

Made in Altan Urag : ensemble Altan Urag, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

[331] Sous un nom déguisé, ce disque reprend presque totalement les enregistrements de *Chinggis Khaan* de l'ensemble Khuk Mongol (2002), dans lequel Zolzajaa jouait.

DOLGION A.

Otgon Tenger, ss-titré « Mongolian traditional music and long song throat song-khuumii » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

GANTULGA Damdingijn

Voice of the steppe. Mongolian traditional song music & throat song : ensemble Tümen Eh, 1 CD, Ulaanbaatar : Pop design production.

GANZORIG Nergüjn

Naadam, ss-titré *« Mongolian Khuumii-Magtaal-Moriin Khuur »* : ensemble Altaï Khangaï, 1 CD autoproduction, enregistré au studio Egšig par Majdar, notes en français et informations générales en anglais d'Yves Dorémieux, Ulaanbaatar.

My beautiful and coolish Khangain's mountain : Narantujaa, 1 CD, Ulaanbaatar.

Invité sur le disque de la chanteuse de chant long Narantujaa

NJAMŽANCAN Galsanžamcyn (Nyamjantsan Galsanjamts)

Mongolian traditional folk song and music, khoomei : ensemble Mongol Egschiglen, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

SANS NOM

Best Collection, ss-titré « Mongolian National Music and Folk song, khuumii » : ensemble Khatan Ekh, 1 CD autoproduction, enregistré à Orgil Tsag Studio, Ulaanbaatar.

3 chants diphoniques (pl. 4, 8 et 10)

SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj)

Where Rivers and Mountain Sing. Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond : 1 CD encarté dans le livre du même nom, enregistré par Theodore Levin en 1994, Bloomington : Indiana University Press.

2 chants diphoniques (pl. 12 et 13)

ŠINECOGT Doržnjamyn (Shinetsogt) & BAT-ORŠIH Bazarvaanijn (Bat-Orshikh)

Domog : ensemble Domog, 1 CD autoproduction, enregistré au studio B-productions, Ulaanbaatar.

ZAGD-OČIR Sum'jaabazaryn (Zagd-Ochir)

Mongolian Khuumei, ss-titré « Throat singing » : 1 CD autoproduction, notes en anglais, Ulaanbaatar.

2007

AMARTÜVSIN Baasandoržijn (Amartuvshin)

Gereg : ensemble Egschiglen, 1 CD HE 17, enregistré au Grenzland Studios Bocholt en juin et septembre 2006 par Peter Weigel, livret d'Ulli Langenbrinck (allemand, trad. anglais d'Anja Tracksdorf, trad. français d'Anne Sasson), Cologne : Heaven and Hearth.

11 chants diphoniques (pl. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15)

BAJARBAATAR Davaasürengijn (Bayarbaatar Davaasuren)

Chants diphoniques mongols : 1 CD/1 CDRom 6065, livret en français et anglais, Lyon : Éditions Musicales Lugdivine.

BOLD-ERDENE B.

Baavai Chinggis, ss-titré « The best throat and overtone singing of Booyoo » : 1 CD EA 4206 autoproduction, enregistré au studio Egšig, Ulaanbaatar.

NINŽEE Batčuluuny (Bachulun Ninjee)

Morin Khuur solo, Khuumii folk song, Mongolian National Music and folk song, khuumii : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

NJAMGEREL N. (Nyamgerel)

The best songs of the steppe : 1 CD, Ulaanbaatar : Pop design production.

HOSOO (Dangaa Khosbayar), SARUULTÖGS Mjagmaržavyn (Saruul), NARANBAATAR Pürevdoržijn (Naraa), NASANŽARGAL Ganboldyn (Nasaa), COLMON Enhbajaryn (Coomoo)

Memories of my Homeland : ensemble Transmongolia, 1 CD autoproduction, Allemagne : Transmongolia Music Management.

SANS NOM

Mongolian national music and long song, khuumii : ensemble Tümen Eh, 1 CD autoproduction, enregistré à Ajalguu music records, Ulaanbaatar.

ZAGD-OČIR Sum'jaabazaryn (Zagd-Ochir)

Khuumei Throat Singing : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar[332].

[332] Il s'agit du même disque que *Mongolian Khuumei* (2006), à l'exception d'un titre.

2008

BATTÜVŠIN Baldancerengijn (Battuvshin Baldantseren)

Mongolian Music from Buryatia : Badma Khanda Ensemble, 1 CD EUCD2153, livret de Diz Heller et Badma Khanda (anglais, espagnol, français, allemand), East Grinstead : Arc Music.

ČIMEDTOGTOH Magsaržavyn (Chimedtogtokh Magsarjav), OJUUNBILEG Pürevžalyn (Oyunbileg Purevjal)

Hypnotism : ensemble Altan Urag, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

DAVAASÜREN Danžingijn (Davaasuren Danjin)

Throat singer and musician. Best collection. Throat song, Mongolian Flute, Long and Short song, folk melody : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

DAVAAZORIG Altangerelijn, AŠID N. (Ashid), SANDAGŽAV Erdene-Očiryn (Sandagjav)

Echo, Morin khuur & Khuumii, ethnic & folk : 1 CD autoproduction, enregistré au studio Color Music, Ulaanbaatar.

4 chants diphoniques Davaazorig (pl. 3, 7, 11, 13), 1 chant diphonique à 3 (pl. 13)

LHAMRAGČAA Lhagvasürengijn (Lkhamragchaa Lkhagvasuren)

West Mongolian Praising & Khuumei : ensemble de l'académie nationale de chant et de danse, 1 CD autoproduction, enregistré à Duulal studio par T. Tömör-Očir, Ulaanbaatar[333].

CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa) & COGTGEREL Cerendavaagijn (Tsogtgerel)

Chants Diphoniques de l'Altaï Mongol. Xoër Altai : 1 CD/1 DVD 3017742, enregistré en avril 2007 par Johanni Curtet à Ulaanbaatar et Čandman', livret de J. Curtet (français, trad. anglais de Dominique Bach), Paris : Buda Musique/Routes Nomades, coll. Musiques du Monde.

COGTBAATAR Janživyn (Tsogtbaatar Yanjiv)

Khovd Altai khuumei : 1 CD autoproduction, enregistré à D'ia sound records, Ulaanbaatar.

UNDARMAA Altangerelijn (femme *höömijč*)

Khoomei singer : 1 CD autoproduction, enregistré à Iser Art Studio, Ulaanbaatar.

SANS NOM

Gerege. Mongolian folk music band : ensemble Gerege, 1 CD, Ulaanbaatar : Popdesign productions.

[333] La date d'édition est une supposition. 2008 est l'année ou ce disque est apparu sur le marché, mais rien n'est mentionné précisément sur cet enregsitrement.

2009

AD''JAADORŽ Gombosürengijn (Adiyadorj) & BAJARSAJHAN Davaasürengijn (Bayarsaikhan)

Throat Song Collection of All Mongolian Ethnic Groups : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar[334].

AMARTÜVŠIN Baasandoržijn & BAT-ORŠIH Bazarvaanijn

Ayu tuugai : 1 CD autoproduction, enregistré au studio Color Music, Ulaanbaatar.

ARIUNBOLD Dašdoržijn (Dashdorj), AD''JAADORŽ Gombosürengijn (Adiyadorj), BATZORIG Vaančigijn (Vaanchig), ČULUUNBAATAR Ojuungerelijn (Chuluunbaatar Oyungerel), ULAMBAJAR Hürelbaataryn (Ulambayar Khurelbaatar)

Khusugtun. Ethnic-ballad group : ensemble Khusugtun, 1 CD autoproduction, enregistré par M. Birvaa, B. Erdenelhagva et C. Ganbold, Ulaanbaatar.

BATTÖMÖR Baasandoržijn

The Pellucid River Buynt (sic.), ss-titré « Mongolian khuumii. Khuumii singer Battumur Baasandorj » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ČIMEDTOGTOH Magsaržavyn (Chimedtogtokh Magsarjav) & OJUUNBILEG Pürevžalyn (Oyunbileg Purevjal)

Blood : ensemble Altan Urag 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

GANZORIG Nergüjn

Northern Lights & Altaï Khangaï : ensemble Altaï-Khangaï, 1 CD, enregistré au Canada à Audio Lounge Production par Aaron Young, Canada : Deb Rasmussen Music.

SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj), COGTGEREL Cerendavaagijn (Tsogtgerel), GANZORIG Nergüjn

Mongolie, Chants et Morin Khuur : 1 CD C 560224, enregistrements fait à Ulaanbaatar et en Mongolie-Interieure, novembre 2008 par Christian Lahondès, livret bilingue de Françoise Degorges (français, trad. anglais de Jeffrey Grice), Paris : Ocora Radio France.

3 chants diphoniques Sengedorž (pl. 1, 12, 15), 2 chants diphoniques Cogtgerel (pl. 1, 5), 4 chants diphoniques Ganzorig (pl. 1, 3, 9, 13).

[334] La date d'édition est une supposition, car j'ai acheté le disque en été 2009 et il ne semblait pas être sorti l'année précédente. Aucune information n'est précisée à ce sujet dans le disque.

2010

BATZORIG Vaančigijn (Vaanchig)

I'm a Mongolian : 1 CD autoproduction, enregistré à Color Music studio, Ulaanbaatar.

11 chants diphoniques (toutes les pl.)

ČIMEDTOGTOH Magsaržavyn (Chimedtogtokh Magsarjav), OJUUNBILEG Pürevžalyn (Oyunbileg Purevjal), BÜRENTOGS B. (Burnee)

Nation : ensemble Altan Urag, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

Mongol : ensemble Altan Urag, 1 CD, BO du film du même nom, autoproduction, Ulaanbaatar.

Once upon a time in Mongolia : ensemble Altan Urag, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ENHŽARGAL Dandarvaančigijn (dit Epi)

Violons Barbares. Bulgarian / Mongolian World Music : 1 CD autoproduction, France : Violons Barbares.

GANZORIG Nergüjn, ODSÜREN Baataryn (Odsuren), SENGEDORŽ Nanžidyn (Sengedorj), CERENDAVAA Dašdoržijn (Tserendavaa)

Dörvön Berkh, Four Shagai Bones, Masters of Mongolian Overtone Singing : 1 CD PAN 2100, enregistré en France par Johanni et Jacques Curtet et en public au Festival Le rêve de l'Aborigène par Fredo Pijnaken en juillet 2009, livret de J. Curtet (français, trad. anglais Andrew Colwell), Leiden : Parallax, Pan records, coll. Ethnic Series.

14 chants diphoniques (toutes les pl.)

2011

COGTGEREL Cerendavaagijn (Tsogtgerel)

Mongolian Throat Singing : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

10 chants diphoniques (toutes les pl. sauf pl. 2)

DAVAAZORIG Altangerelijn

Deelt, Arga bileg, ethno jazz : ensemble Arga bileg, 1 CD DAO006 autoproduction, enregistré par Ragu au studio Prosound, Ulaanbaatar.

2 chants diphoniques (pl. 4, 7)

HOSOO (Khosbayar Dangaa)

Das Wesentliche : ensemble Transmongolia, 1 CD autoproduction, Allemagne : Transmongolia Music Management.

2012

BAJARBAATAR Davaasürengijn (Bayarbaatar Davaasuren)

Mongolie. Chants diphoniques et instruments traditionnels : 1 CD FA5365, enregistré en Mongolie et à Lyon au studio GMVL par Bernard Fort en 2011, livret français et anglais, Paris : Frémeaux & Associés.

Contes de la terre du ciel bleu : 1 CD 039, Lyon : GMVL.

ČIMEDDORŽ Gaanžuuryn (Gaanjuurin Chimeddorj), SUNDUJ Dovčingijn (Sundui), GANBOLD Taravžavyn

Altan üeijn anhdagčid, ss-titré « Throat singing » : 1 CD (édition posthume), Ulaanbaatar : ensemble national académique de danse et de musique/Mongol Höömej Holboo.

4 chants diphoniques Čimeddorž (pl. 1 à 4), 8 chants diphoniques Sunduj (pl. 5 à 12), 4 chants diphoniques Ganbold (pl. 13 à 16)

Enregistrements référencés sans date

BAT-OČIR A. (Bat-Ochir)

Mongolian folk music : 1 CD autoproduction, notes en anglais, japonais et mongol, Ulaanbaatar.

2 chants diphoniques (pl. 2, 5)

BAJANZUL D. (Bayanzul), MÖNHŽIJN P., TEMÜÜLEN G.

Tengeriin udam : ensemble Tengeriin udam, 1 CD, Ulaanbaatar : Anorad.

BAJARBAATAR Davaasürengijn (Bayarbaatar) & SANDAG-OČIR

Mongolian National Melody, ss-titré « All kinds of Mongolian Folk art were included in this CD » : 1 CD, compilation d'enregistrements, Ulaanbaatar : GL studio.

2 chants diphoniques Bajarbaatar (pl. 1, 4), 1 chant diphonique Sandag-Očir (pl. 13)

BAJASGALAN Sereenengijn (Bayasgalan)

Mongolian Khoomei : 1 CD, enregistré et produit au Japon.

10 chants diphoniques (toutes les pl.)

DAVAANJAM Batcoožijn, ZORIGOO Batcoožijn, BAJARSAJHAN Pürevžanaagijn, COGTSAJHAN Badarčyn

Abtai sain hani ih orgoo : ensemble Altain Orgil, 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

ERDENEHÜÜ Ajurzanyn

Erdene zuu hamtlag. Nomadic Winds 2 : 1 CD autoproduction, Harhorin.

GANBOLD Taravžavyn, BALŽINNJAM Ganboldyn, BATTÖMÖR Baasandoržijn, AMARTÜVŠIN Baasandoržijn

Mongolian Khuumii, ss-titré « Mongol höömijn ajalguu » : 1 cassette, Ulaanbaatar.

19 chants diphoniques Ganbold (toutes les pl. sauf face B-11), 2 chants diphoniques Balžinnjam et Amartüvšin (faces A-4, B-10), 1 chant diphonique Battömör (face B-10)

Mongolian Khuumii & Morin Khuur, ss-titré « Drawling song, limbe » : 1 cassette, compilation d'enregistrements, Ulaanbaatar.

7 chants diphoniques Ganbold (face A et B-6), 1 chant diphonique Balžinnjam, Battömör et Amartüvšin (face B-6)

GANBOLD Taravžavyn

Mongolian Höömii : 1 CD 591117, autoproduction, livret anglais, japonais, allemand, français, coréen, Ulaanbaatar.

Gobi, Taliin Duulal, ss-titré « Mongolian Khuumii » : 1 CD autoproduction, Ulaanbaatar.

SANS NOM

Mongolian Höömii Golden Collection : 1 cassette, Ulaanbaatar.

20 chants diphoniques (cassette entière)

Mongol Egschiglen : ensemble Mongol Egschiglen, enregistré et produit au Japon.

SENGEDORŽ Nanžidyn

Japon-Mongolyn hoorond diplomat harilcaa togtoocny 25 žilijn ojd zoriulsan Mongol Ulsyn Morin Huuryn čuulgyn koncert : 1 CD, Japon, Ulaanbaatar : Japon-Mongolyn soël, edijn zasgijn harhilcaany nijgemleg.

3 chants diphoniques (pl. 5, 9, 14)

Discographie générale

Mongolie

Archive de l'Académie des Sciences, Institut de langue et de littérature, Collection du folklore mongol et des dialectes locaux

AVIRMED Baataryn (barde urianhaj)

bande 507-A-1 : *Altajn magtaal*, enregistré par Ž. Coloo à Duut en 1972.

bande 724-B-1-A1 : *Altajn magtaal*, enregistré le 10/09/1987.

HJANZAN Go'logijn (dörvöd)

bande 534-A-1 : *Altajn magtaal*, enregistré à Ulaangom en 1975.

RENCEN Š. (barde urianhaj)

bande 402-B-4 : *Altajn magtaal*, enregistré par Ž. Coloo à Duut en 1972.

URTNASAN Baataryn & DAMDINDORŽ N. (bardes urianhaj)

bande 582-A-6 : *Altaj hangajn magtaal*, enregistré à Duut en décembre 1981.

Éditions 2012 de l'archive de l'Institut de langue et de littérature

Mongol ulsyn Š.U.A.-ijn hel zohiolyn hüreelengijn duun uhaany san hömrög : 10 Cds / 1 coffret (édition mongole), vol. 1-2 : *Tuul'*, *Ülger*, *Domog* ; vol. 3-4 : *Eröol*, *Magtaal* ; vol. 5-6 : *Ardyn jazguur urlag*, *Böö*, *Burhny šašny öv* ; vol. 7-8 : *Urtyn duu*, *Ardyn bogino duu* ; vol. 9-10 : *Huuč jaria*, *Tuul'*, archives de l'Institut de langue et littérature de l'Académie des Sciences de Mongolie, enregistrements de 1969 à 1988, Ulaanbaatar : Fondation pour la protection du patrimoine naturel et culturel, Institut de langue et de littérature/ICHCAP.

Sounds from Mongolian Grasslands. Oral Traditions and Performing Arts in Mongolia : 10 Cds / 1 coffret (édition coréenne), vol. 1 : *Epics 1* ; vol. 2 : *Epics 2* ; vol. 3 : *Tales & Legends* ; vol. 4 : *Benedictions* ; vol. 5 : *Odes*, vol. 6 : *Folk Performing Arts* ; vol. 7 : *Shamanic & Buddhist Heritage* ; vol. 8 *Folk Long Songs* ; vol. 9 : *Folk Short Songs* ; vol. 10 : *Storytelling*, archives de l'Institut de langue et littérature de l'Académie des Sciences de Mongolie, enregistrements de 1969 à 1988, Daejon : ICHCAP/Fondation pour la protection du patrimoine naturel et culturel, Institut de langue et de littérature.

Autres

1970. *Mongolia* : 1 disque vinyle LREP 113, 17cm, notes de Philip Donner, Finlande : Love Records.

Touva

1990. *Voyage en URSS*, ss-titré « Une anthologie de la musique instrumentale et vocale des peuples de l' URSS», vol. 6 *Caucase du Nord, Volga-Oural, Sibérie, Extrême-Orient, Extrême-Nord* : 1 CD/6 CD LXD 274 925, Melodia/Le Chant du monde.

1990. *Tuva : Voices from the Center of Asia* : 1 CD SFW40017, compilation d'enregistrements de Zoya Kirgiz, Theodore Levin et Eduard Alekseev, États-Unis : Smithsonian Folkways Recordings.

1993. *Tuvinian Singers : Chöömej, Throat-Singing from the Center of Asia* : 1 CD Network, enregistré par Günther Kasper et Gisela Bruns au Sound Studio N à Cologne en avril 1993, et par Wolfgang Hamm à Touva en octobre 1992, livret de W. Hamm (allemand trad. français par Nicole Zimmerman), Francfort : Network Medien GmbH.

1993. *60 Horses in my herd* : ensemble Huun Huur Tu, 1 CD JARO4196-2, enregistré par Tohru Ohnuki au studio The Watershed à Londres, livret en anglais de Theodore Levin, Etats-Unis, Allemagne : Jaro/Shanachie Entertainment Comp.

1996. *Asie centrale et Sibérie. Chants épiques et diphoniques. Touva, Tadjikistan, Kalmoukie, Chor* : 1 CD W 260067, enregistrements de José Gonçalvès, Pierre Simonin et Pierre Bois de 1983 à 1995, livret de Françoise Gründ et Pierre Bois (français, traduction anglaise de Josephine De Linde), Paris : Inédit/Maison des Cultures du Monde.

1997. *The Orphan's Lament* : ensemble Huun Huur Tu 1 CD JARO 4204-2, enregistré par Gennady Papin et David Wonsey au MosFilm studio à Moscou et au Quad Recording Studio à New York, livret en anglais et allemand de Theodore Levin, Allemagne : Jaro.

2000. *Gennadi Tumat, Alys churtum Övür charyy. My homeland Övür, Overtone singing from Tuva* : 1 CD PAN 2090, enregistrements réalisés entre 1986 et 1995, Leiden : Paradox, Pan Records coll. Ethnic Series.

2001. *Best Live* : ensemble Huun Huur Tu, 1 CD JARO 4236-2, enregistré en public par Ilja Khmyz au Music and Drama Theatre en avril 2001 à Moscou, livret de Theodore Levin (anglais, trad. allemand par Ingrid Verhamme), Allemagne : Jaro.

2004. *Altai Sayan Tandy-Uula* : ensemble Huun Huur Tu avec Andrey Samsonov 1 CD GRCD 2004-1, enregistré au DDT Studio à St.-Petersburg en juin 2003, livret de Theodore Levin (anglais, touva), Green Wave Records.

Tibet

[1967] 2005. *Music of Tibet, The Gyuto Multiphonic Choir* : [1 vinyle] 1 CD GT1003-CD, enregistrements de Huston Smith, Gems Tone.

1988. *Tibetan Buddhism. Tantras of Gyütö : Sangwa Düpa / Mahakala* : 1 CD 9 79198-2, enregistré par Sarah B. Larrabee et David Lewiston, livret anglais de D. Lewiston et Francesca Fremantle, États-Unis : Elektra/Asylum/Nonesuch Records, coll. Explorer Series.

Tibet. Monastère de Gyütö: la voix des Tantra, enregistrement du 3 octobre 1975, livret de Mireille Helffer et Daniel Caux, Paris, Radio-France ; Arles, Harmonia mundi, 2000.

Sibérie (hors touva)

1990. *Musiques de la Toundra et de la Taïga-URSS. Bouriates, Yakoutes, Toungouses, Nganasan et Nenets* : 1 CD W260019, enregistrements de Pierre Simonin de 1987 et 1990, livret de Françoise Gründ et Pierre Bois (français, traduction anglaise de Joséphine De Linde), Paris : Inédit/Maison de Cultures du Monde.

1994. *Kolyma : Chants de nature et d'animaux* : 1 CD 92566-2, enregistrements de 1992 et livret d'Henri Lecomte (français, anglais), Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde, série Sibérie, 3.

2008. *Buryat. Rites, fêtes et danses autour du lac Baïkal*, 1 CD 3017169, enregistrements et livret d'Henri Lecomte (français, anglais)Paris : Buda Musique, coll. Musique du Monde, série Sibérie, 9.

2009. *Le chant des montagnes d'or* : 1 CD 3017818, enregistrements de 2006 et livret d'Henri Lecomte (français, anglais), Paris : Buda Musique, coll. Musiques du Monde, série Sibérie, 10.

Bachkortostan

1993. *Uzlyau : Guttural singing of the People of the Sayan, Altai and Ural Mountains* : 1 CD PAN 2019CD, enregistrements de 1992 et livret de Vyacheslav Shchurov, Leiden : Paradox, Pan Records, coll. Ethnic Series.

1995. *Ural : Traditionnal music of Bashkorostan* : 1 CD PAN 2018CD, enregistrements de 1992 et livret de Vyacheslav Shchurov, Leiden : Paradox, Pan Records, coll. Ethnic Series.

Autres

1987. *La Nina de los Peines. Grands cantaores du Flamenco* : 1 CD 274859, vol. 3, Paris : Le chant du monde.

1989. *Voix de l'orient soviétique. Ouzbékistan, Tuva, Kazakhstan, Turkménistan, Azerbaïdjan, Géorgie, Arménie* : 1 CD W 260008, enregistrements de 1985 et 1998, Paris : Inédit/Maison des Cultures du Monde.

2008. *Karakalpakistan, La Voix des Ancêtres* : 1 CD 3017797, enregistrements et livret de Frédéric Léotar (français, anglais), Paris : Buda Musique, coll. Musiques du Monde, série Asie intérieure, 1.

FILMOGRAPHIE

La filmographie est classée par nom de réalisteur, à l'exception des deux références de Ganbold Taravžavyn et al., concernant l'éditions de clips de *höömijčid* mongols.

ASSOUNE LEWY Nadine

1998. *Les bardes de Gengis Khan*, documentaire vidéo couleur 52', avec Baataryn Odsüren, La Huit production/Jacques Le Clou/Audiovisuel Muzzik.

BADRAA Žamcyn & HIŠIGT Demidijn

1983. *Mongol Höömej*, documentaire couleur 21', Ulaanbaatar : Mongol televizijn telekino üjldverijn büteel.

1987. *Ingen egšig*, Ulaanbaatar.

BALŽINNJAM Begzijn

1989. *Manduhaj cecen hatan* (Manduhaj la reine sage), film 180', Ulaanbaatar : Mongol kino Cie.

1992. *Mönh tengerijn hüčin dor* (Sous le pouvoir du ciel éternel), film, Ulaanbaatar : Mongol kino Cie.

BATBILEG Zolžargalyn

2011. *Singer from Taïga*, documentaire couleur, Ulaanbaatar : Gombo Zolžargal.

BÉGUINET Christian

2004. *Le chant diphonique*, documentaire pédagogique, DVD couleur 26', conception Trân Quang Hai et Luc Souvet, avec l'ensemble Huun Huur Tuu, CRDP de La Réunion.

BELIC Roko & BELIC Adrian

1999. *Genghis Blues*, documentaire vidéo couleur 90', vidéocassette et DVD, États-Unis : DocuDrama/New Video.

BHATTACHARYA Deben

1994. *Folk Music from Inner Mongolia*, vidéocassette V72186, documentaire, Londres : Sussex Tapes/Audio-Forum.

BILLON Yves & LECOMTE Henri

1995. *Musiques de Mongolie*, documentaire vidéo couleur 52', Paris : Les Films du village/Buda Musique.

BINKS Benj

2011. *Mongolian Bling*, documentaire vidéo couleur 90' (cinéma/DVD) et 56' (TV), Australie : Nubar Ghazarian/Flying Fish Films Ltd.

BJAMBASÜREN Davaa & FALORNI Luigi

2004. *L'histoire du chameau qui pleure*, documentaire couleur 86', DVD (2005), ARP Sélection.

CASTELL Jean-François

2010. *Maîtres de chant diphonique, Mongol Khöömiich*, documentaire vidéo couleur 53'/16mm, avec J. Curtet, B. Odsüren, N. Sengedorž, D. Cerendavaa et N. Ganzorig, Paris : La Curieuse/Les Films du Rocher.

CORNEAU Alain

1991. *Tous les matins du monde*, 1h45.

DELOGET D.

2005. *Le chant des steppes*, documentaire couleur 26'.

DRAPPER Heidi

1994. *Les steppes insolites de Mongolie*, documentaire vidéo couleur 51', avec notamment Alain Desjacques, le barde B. Urtnasan, le flûtiste Narancogt, les *höömijčid* D. Cerendavaa et R. Davaažav, Filmakers Library.

ENEBIŠ Žambalyn

1994. *Cuur*, documentaire, Ulaanbaatar : télévision mongole.

FAUT PAS RÊVER (émission)

29/08/2008. *Mille et une vie, La Mongolie*, émission *Faut pas rêver* 115', avec Sengedorž faisant du *höömij* déguisé en chaman près d'un cairn, Paris : France 3.

FORT Bernard & GAUDIN Jean-Luc

2007. *Chants, danses et paysages de Mongolie*, 1 DVD, avec Bajarbaatar Davaasüren, Lyon : GMVL.

GANBOLD Taravžavyn, BATTÖMÖR Baasandoržijn, AMARTÜVŠIN Baasandoržijn

2003. *Khuumii, Pristine Nature of Mongolia*, VCD couleur, 16 titres de *höömij* sur un diaporama photos, Ulaanbaatar : Anorad.

GANBOLD Taravžavyn, AMARTÜVŠIN Baasandoržijn, COLMON Enhbajaryn, ŠINECOGT Doržnjamyn, ALIMAA Gavaagin, GANTULGA Damdingijn, BAT-OČIR

2004. *Nomadic Melodies, Morin Khuur and Khuumii*, VCD couleur 42', 14 vidéoclips de *höömij*, Ulaanbaatar : Anorad.

KERSALÉ Patrick

2006. *La voix*, documentaire DVD couleur 140', avec la collaboration de Trân Quang Hai, Lyon : Éditions Lugdivine.

2012. *Mystères des voix du monde*, documentaire couleur 24'53, avec la collaboration de Trân Quang Hai.

2013. *Le chant des harmoniques*, documentaire couleur 21'20, présentation du chant diphonique par Trân Quang Hai.

OJUUN E.

1956. *Manaj ajalguu* (Notre mélodie), Ulaanbaatar.

SANTANTONIO Gilles

2004. *Ushuaïa Nature : Mongolie*, documentaire DVD couleur 90', avec notamment Alain Desjacques, le flûtiste Narancogt, le *höömijč* D. Cerendavaa, Paris : TF1/Yagan.

SHEPPARD John & HUMPHREY Caroline

1994. *The Herders of Mongun-Taiga*, documentaire couleur 51', série Disappearing World, Grande-Bretagne.

TOJVGOO Ežeegijn (Toivgoo), PALAMŽAV Cildeegijn (Palamjav), LHAMŽAV Palamžavyn (Lhamjav)

2008 ou 2009. *Ensemble Altai Khairkhan*, ss-titré « Altai Khairkhan » Mongolian Overtone Singing, 1 DVD autoproduction, 10 titres de chant diphonique, Ulaanbaatar.

ZEMP Hugo & TRÂN QUANG Hai

[1989] 2004. *Le chant des harmoniques*, documentaire couleur DVD 38'/16mm, avec les *höömijčid* T. Ganbold et G. Javgaan, Paris : CNRS AV/Musée de l'homme-Études ethnomusicologie/SFE.

ŽIGŽIDSÜREN Gombožavyn

1990. *Büleen nuram* (La cendre tiède), film 100', Ulaanbaatar : Mongol kino Cie.

WEBOGRAPHIE

ALTAN URAG (ensemble)

http://altanurag.mn : site officiel de l'ensemble Altan Urag, consulté le 12/05/13.

BARRAQUÉ Philippe

http://www.planetevoix.net: site du musicothérapeute Philippe Barraqué, consulté en septembre 2012.

DESJAQUES Alain

http://alaindesjacques.blog4ever.com/blog/index-442226.html: blog de l'ethnomusicologue Alain Desjacques, consulté en 2012 et 2013.

EGSCHIGLEN (ensemble)

http://egschiglen.de: site de l'agence artistique allemande Albakultur présentant l'ensemble Egschiglen, consulté en 2013.

ENHŽARGAL Dandarvaančigijn (dit Epi)

http://epi_de.beepworld.de/: site du joueur de vièle cheval et *höömijč* Enhžargal (dit Epi), consulté en 2013.

FORT Bernard

http://www.bernardfort.com/bernard_fort/mongolie.html: site du compositeur Bernard Fort, consulté le 25/09/12.

GASSIES Olivier

http://www.photographie.oliviergassies.com: Site du photographe Olivier Gassies, auteur de la photo de couverture de ma thèse et compagnon de route sur le terrain, en France comme en Mongolie, consulté en 2013.

HOSOO (*höömijč*)

http://www.hosoo.de/: site du *höömijč* Hosoo, consulté en 2013.

http://www.mongolian-throatsinging.com/: autre site de Hosoo, présentation du chanteur, de l'ensemble Transmongolia, du chant diphonique en général et de son séjour culturel pour apprendre le chant diphonique avec lui en Mongolie, consulté en novembre 2012.

http://www.youtube.com/watch?v=NNsiW2PZSQQ: clip de promotion du séjour culturel en Mongolie proposé par Hosoo pour apprendre le chant diphonique, consulté en novembre 2012.

KYRGYS Zoya

http://www.khoomei.narod.ru: site du centre international du *höömij*, dirigé par l'ethnomusicologue touva Zoya Kyrgys, consulté en août 2013.

KHUSUGTUN (ensemble)

http://www.khusugtun.com/en.htm: site officiel de l'ensemble Khustugtun, consulté le 12/05/13.

LOIS mongoles

http://www.legalinfo.mn/annex/?lawid=5296: site des documents législatifs mongols, page présentant les annexes du Programme « Höömij mongol » : Composition du comité de pilotage de la mise en œuvre du programme « Höömij mongol » au niveau national (Annexe n°2 de la Résolution gouvernementale n°159) et le Plan d'action pour la mise en œuvre du programme « Höömij mongol » (Annexe n°3 de la Résolution gouvernementale n°159), consulté en 2013.

MARSH Peter K.

http://peterkmarsh.org/: site de l'ethnomusicologue Peter K. Marsh, consulté en 2013.

http://www.mongolmusic.org/: blog de Peter K. Marsh, consulté en 2013.

MONASTÈRE de Gyütö

http://www.gyutomonastery.com/history.html: site officiel du monastère de Gyütö, consulté le 20/12/2011.

MONGOLIAN MUSIC (blog)

http://mongolianmusic.blogspot.com/: blog très complet présentant de nombreuses vidéos de musique traditionnelle mongole, consulté en 2013.

ORMISTON Michael

http://www.soundtransformations.co.uk/: site de Michael Ormiston, consulté le 9/05/13.

OVERTONE MUSIC NETWORK (réseau social)

www.overtone.cc: site d'Overtone Music Network, réseau social regroupant des amateurs et praticiens du chant diphonique sous toutes ses formes, consulté en 2013.

PEGG Carole

http://www.innerasianmusic.com/: site de l'ethnomusicologue Carole Pegg, consulté en 2013.

PROGRAMME « Höömij Mongol »

http://mcst.gov.mn/c/144: site du Ministre de la culture, du tourisme et des sports de Mongolie, page présentant la Résolution du gouvernement de la Mongolie n°159 du 26 juin 2007 et le Programme « Höömij mongol » (Annexe n°1 de la Résolution gouvernementale n°159), consulté en 2013.

PROVINCE de HOVD

http://www.khovd.gov.mn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=737&Itemid=48: site de la province de Hovd en Mongolie, page présentant le district de Čandman', consulté le 27 juin 2013.

ROUTES NOMADES (association)

http://www.routesnomades.fr/: site de mon association, Routes Nomades.

SEDAA (ensemble)

http://www.sedaamusic.com/: site de l'ensemble Sedaa basé en Belgique, consulté en 2013.

SMITH Huston

http://www.hustonsmith.net/: site d'Huston Smith, chercheur ayant fait découvrir à l'occident la particularité des voix tantriques tibétaine, consulté en juillet 2012.

http://www.gemstone-av.com/mot.htm: site présentant la réédition des enregistrements historiques de voix tantriques de Gyütö réalisés par Huston Smith en 1967. Interviews et retour sur l'histoire de ces enregistrements, consulté en juillet 2012.

TRÂN QUANG Hai

http://tranquanghai.com: site de l'ethnomusicologue et spécialiste du chant diphonique Trân Quang Hai, consulté en 2013.

http://tranquanghaisworld.blogspot.fr: blog de Trân Quang Hai réunissant de nombreux articles et enregistrements en ligne, consulté en 2013.

UNESCO (chant diphonique mongol)

http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00210: site de l'Unesco, page présentant le dossier de la nomination chinoise du chant diphonique sur la liste représentative du PCI, consulté en novembre 2009 et janvier 2010.

http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00396: site de l'Unesco, page présentant le dossier de la nomination mongole du chant diphonique sur la liste représentative du PCI, consulté en décembre 2010.

UNIVERSITÉ d'art et de culture

http://msuac.edu.mn/menu/107: site de l'université d'art et de culture d'Ulaanbaatar, consulté le 27 juin 2013.

Table des illustrations

Illustration 1. Lecture d’une transcription de chant diphonique, p. 12.

Illustration 2. Exemple de série d’harmoniques, p. 13.

Illustration 3. Exemple de sonagramme, p. 13.

Illustration 4. Carte de la répartition du chant diphonique turco-mongol, p. 17.

Illustration 5. Carte administrative de la Mongolie et zones de recherches sur le terrain, p. 19.

Illustration 6. Sonagramme d’un type d’émission *harhiraa* de P. Cerendorž, p. 76.

Illustration 7. Schéma de la verticalité dans le chant diphonique, p. 79.

Illustration 8. *Eeven golyn ursgal* (le courant de la rivière Eeven), […] transcription, p. 94.

Illustration 9. Carte de la région de Čandman’, p. 95.

Illustration 10. Exemple d’*agiralt* par D. Battulga, transcription, p. 108.

Illustration 11. Portrait de Dandaryn Battulga, p. 109.

Illustration 12. La « pierre » du *höömij*, face au mont Žargalant Altaï, p. 113.

Illustration 13. Cerendavaa et la cascade du mont Žargalant Altaï, p. 114.

Illustration 14. Mélodie mesurée de *Bujant gol*, […] transcription, p. 116.

Illustration 15. Détail de la rivière Hüh salyn gol, p. 123.

Illustration 16. Sonagramme du son ralenti des flots de la Hüh salyn gol, p. 125.

Illustration 17. Imitation *höömij* de la rivière Hüh salyn gol, […] transcription, p. 127.

Illustration 18. Le barde H. Seseer sous sa *ger*, avec son luth *tovšuur* et son petit-fils, p. 148.

Illustration 19. Le barde T. Enhbalsan exécutant *Altajn magtaal*, p. 150.

Illustration 20. Le lama Davaadalaj s’accompagnant de son tambour *damaru*, p. 165.

Illustration 21. Le lama Iš-Žamc lors de notre rencontre, p. 170.

Illustration 22. Deux positions de jeu de l’arc musical, p. 183.

Illustration 23. Sonagramme d’un sifflement *isgeree* de T. Erdenebüren, p. 187.

Illustration 24. Sonagramme du jeu de la flûte *cuur* de Tüvšee, p. 191.

Illustration 25. Le *höömijč* N. Sengedorž jouant de la *cuur*, p. 193.

Illustration 26. Sonagramme de *hoolojn limbe* par Cerennadmid, p. 199.

Illustration 27. Sonagramme du jeu de la guimbarde en bambou, p. 204.

Illustration 28. Sonagramme de techniques d'*aman tašilt* par O. Lhagvaažij, p. 207.

Illustration 29. Portrait de Togoočijn Čuluun, p. 228.

Illustration 30. S. Cedee et B. Odsüren, p. 230.

Illustration 31. Portrait de Gaanžuuryn Čimeddorž, p. 232.

Illustration 32. Portrait de Dovčingijn Sunduj, p. 233.

Illustration 33. Ju. Cedenbal [décorant] D. Sunduj, p. 236.

Illustration 34. R. Davaažav et D. Cerendavaa, p. 238.

Illustration 35. Sonagramme du vibrato de D. Sunduj, p. 254.

Illustration 36. Final extrait de la partition d'*Altajn magtaal* de D. Luvsanšarav, p. 256.

Illustration 37. Le soliste Ojuungerelijn Čuluunbaatar, p. 262.

Illustration 38. L'ensemble Khusugtun, p. 263.

Illustration 39. L'ensemble Khusugtun accompagnant la danse *cam*, p. 264.

Illustration 40. Les tenues de scène de Cogtgerel, p. 274.

Illustration 41. Aux archives de la Radio nationale de Mongolie, p. 284.

Illustration 42. Pochettes de disques de *höömij* sortis en Mongolie, p. 316.

Illustration 43. D. Daržaa montrant l'utilisation du bol comme résonateur, p. 337.

Illustration 44. Un élève de Cerendavaa travaillant l'écoute de son *höömij*, p. 341.

Illustration 45. Begzijn Bolormaa (1968-), l'une des premières femmes *höömijč*, p. 345.

Illustration 46. Cerendavaa et ses élèves du centre culturel de Darvi, p. 350.

Illustration 47. Cerendavaa montrant avec ses mains […] la position de la langue, p. 352.

Illustration 48. Cogtgerel à l'âge de 14 ans jouant un chant de louange, p. 356.

Illustration 49. Le bâtiment n°2 de l'Université d'Art et de Culture, p. 361.

Illustration 50. Lors d'un cours particulier à domicile, p. 364.

Illustration 51. B. Odsüren au piano, p. 367.

Illustration 52. Odsüren emploie aussi des gestes avec les mains, p. 372.

Illustration 53. Des élèves de première année travaillant un exercice, p. 376.

Illustration 54. Dans cette position impressionnante, l'élève soulevé par son camarade doit diphoner et utiliser son abdomen correctement pour obtenir un *höömij* puissant, p. 377.

Illustration 55. La première promotion des *höömijčid* de l'Université d'Art et de Culture, diplômée en 2009, p. 381.

Illustration 56. Le palais du chant diphonique en construction, p. 387.

Illustration 57. Les élèves *höömijčid* dans l'école de Čandman', p. 389.

Illustration 58. T. Ganbold lors d'une leçon de *höömij*, p. 391.

Illustration 59. La classe de *höömij* de Sengedorž, p. 395.

Illustration 60. Tojvgoo soufflant sur une bougie, p. 397.

Illustration 61. B. Bapizan pendant une leçon de *höömij* dans sa salle de classe, p. 401.

Illustration 62. D. Cerendavaa diphonant devant l'une des cascades du mont Žargalant Altaï, p. 421.

Illustration 63. Portrait de D. Sunduj et au dessus du tableau, le slogan « Mon *höömij* mongol, la meilleur mélodie ! », p. 422.

Illustration 64. Dögsöm, le maire de Čandman', diphonant dans son bureau, p. 423.

Illustration 65. L'appel à chanteurs de *höömij* pour la cérémonie des 80 ans de la province de Hovd, p. 433.

Table des tableaux

Tableau 1. Comparaison de la flûte *cuur* et du chant diphonique selon F. Mergežih (1997), p. 193.

Tableau 2. Tableau synoptique, p. 211.

Tableau 3. Comparaison de quatre programmes de concert, p. 266.

Tableau 4. *Bogino duu* - Répertoire des chants courts diphonés, p. 286.

Tableau 5. *Urtyn duu* - Répertoire des chants longs diphonés, p. 288.

Tableau 6. *Magtaal* - Répertoire des chants de louanges avec *höömij*, p. 291.

Tableau 7. *Nijtijn duu* / *Zohiolyn duu* - Répertoire des chants composés diphonés, p. 295.

Tableau 8. *Songodog* - Répertoire de musique classique diphonée, p. 296.

Tableau 9. *Höömijn zohiomž* – “Compositions” des chanteurs de *höömij*, p. 297.

Tableau 10. *Höömijn holboo ajalguu* - Répertoire de démonstration de *höömij*, p. 300.

Tableau 11. *Gadaadyn ajalguu* - Mélodies étrangères diphonées, p. 301.

Tableau 12. *Šog duu* - Répertoire des chants satiriques diphonés, p. 302.

Tableau 13. *Harlicaa duu* - Répertoire des chants-dialogués diphonés, p. 302.

Tableau 14. *Büüvejn duu* - Répertoire des berceuses diphonées, p. 303.

Tableau 15. *Bajgalijn čimee* - Pièces diphonées évoquant la nature, p. 303.

Tableau 16. *Domog* - Répertoire des légendes avec *höömij*, p. 304.

Tableau 17. *Tuul’* - Répertoire des épopées avec *höömij*, p. 304.

Tableau 18. Répertoire touva repris par les chanteurs de *höömij* mongols, p. 305.

Tableau 19. Le répertoire enregistré de R. Davaažav, p. 310.

Table des matières

REMERCIEMENTS 5
PROTOCOLE DE LECTURE 9
Translittération 9
Traductions 10
Renvoi aux annexes 11
Transcriptions musicales 11
Sonagrammes 12

INTRODUCTION GÉNÉRALE 15
Du terrain à la thèse 20
L'ethnomusicologie mongolisante et son orientation historique 24
De l'histoire à l'ethnomusicologie 27
L'approche historique en ethnomusicologie 34
Passé, présent, futur 34
Le souvenir, la source orale 37
La trace 38
Le fait 39
Les outils de production documentaire et la place du chercheur 40
Au carrefour de l'histoire et de l'ethnomusicologie : l'étude de la transmission du *höömij* 41
Au fil des chapitres 44

PREMIÈRE PARTIE
TRACES DIPHONIQUES DANS LA CULTURE MUSICALE MONGOLE

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE **51**

Chapitre 1 Les fondements d'un art du timbre vocal 54
1. De la « voix de gorge » au chant diphonique : mentions et recherches du XVIe au XXIe siècle 54
2. Du chant diphonique au *höömij* 64
3. Évocations de l'espace dans le *höömij* 67
4. Préambule à l'apprentissage : de la production du son à la construction de la technique vocale 72
4.1 *Öngö*, le timbre 72
4.2 Espace intérieur : le corps 78
4.3 Espaces extérieurs : le rôle de la nature 80

Chapitre 2 De l'eau à la bouche : genèse de la technique vocale 83
Naissance dans la nature et la surnature 83
1. Légendes et représentations 89
1.1 Eev, une rivière de légende 91
1.2 Le vent : du souffle à la diphonie 95
1.3 Un bout d'herbe, une berceuse et le *dembee* 98
1.4 Chants et sons d'oiseaux 100
1.5 Les huchements 102
2. La chasse 105
3. Imiter la nature 110
3.1 Du mythe à l'action 111
3.2 De l'intuition à l'analyse 118
3.3 Protocole de l'expérience 122
3.3.1 Expérience : Cerendavaa et la rivière Hüh salyn gol 127

Chapitre 3 Traces et relations dans les pratiques musicales rituelles 130
Des idées reçues aux hypothèses 130
1. Le chamanisme : traces passées ou imaginaires ? 132
1.1 L'hypothèse diffusionniste des chants de gorge 139
2. L'épopée 145
2.1 La voix *argil* 147

2.2 La voix des bardes enregistrée ... 151
2.3 Le *höömij* et le *magtaal* : persistance de la voix épique ? ... 154
3. Le bouddhisme ... 157
3.1 Voix de *mdzo* et d'*umzad* ... 158
3.1.1 Le chant diphonique dans le bouddhisme tibétain ... 158
3.1.2 Le chant diphonique dans le bouddhisme mongol ... 162
3.2 Le *höömij* dans la voie bouddhiste ... 171
3.2.1 Une confusion terminologique ? ... 171
3.2.2 La voix d'*umzad* dans la pratique du *höömij* ... 175

Chapitre 4 Empreintes dans les musiques pastorales ... 178
Un univers diphonique ... 178
1. L'arc musical ... 181
2. Sifflements *isgeree* ... 184
3. Le jeu diphonique de la flûte *cuur* ... 188
4. Le *hoolojn limbe* ou imiter la flûte sans sa flûte ... 193
4. La guimbarde *aman huur* ... 200
5. *Aman tašilt* : percussions de langue, de doigts, d'os ou de bois ... 204
6. *Cooryn duu* ... 208
7. Un bourdon, des harmoniques ou une technique en commun ... 210
7.1 Tableau synoptique ... 211

DEUXIÈME PARTIE
HISTOIRES DE TRANSMISSIONS :
L'ÉVOLUTION DU HÖÖMIJ À TRAVERS LA SCÈNE ET L'ENREGISTREMENT

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE ... **217**

Chapitre 5 De la steppe à la scène : la spectacularisation du chant diphonique ... 220
1. Un aperçu de la politique culturelle mongole sous influence soviétique ... 220
1.1 La période soviétique (1924-1992) ... 221
1.1. Une étape de l'acculturation musicale mongole ... 221
1.1.2 Vers une musique nationale ... 222
2. La scène et les changements : le *höömij* à la mode soviétique et occidentale ... 226
2.1 L'arrivée du *höömij* à Čandman' et les premiers *höömijčid* « professionnels » ... 226
2.2 Le festival et le concours ... 234
3. Le *höömij* en scène ... 239
3.1 Le *höömij* et l'accompagnement instrumental ... 241
3.2 La naissance d'un répertoire de démonstration ... 245
3.2.1 Le développement des techniques de chant diphonique et leur classification ... 245
3.2.2 Diphoner plusieurs techniques de *höömij* le temps d'une pièce ... 249
3.3 La virtuosité et le vibrato ... 252
3.3.1 Variations de timbre, plusieurs noms pour un seul style ... 252
3.3.2 Le timbre et le style de Sunduj ... 253
3.4 Les premiers chœurs de chant diphonique ... 255
3.5 Remarques préliminaires sur l'évolution du répertoire ... 258
4. Le *höömij* dans sa forme spectaculaire au XXIe siècle ... 259
4.1 Dans un théâtre d'Ulaanbaatar ... 260
4.2 Les *höömijčid* en tournée ... 264
4.2.1 Le réseau étranger ... 264
4.2.2 Quelques programmes de concerts ... 265
4.2.3 Qui s'intéressera à Dörvön Berkh ? ... 270
4.2.4 Le *höömij* de scène selon le goût mongol ... 271

Chapitre 6 L'avènement du disque et la fixation de la pratique ... 276
Quelques usages de l'enregistrement ... 276
1. Une discographie du chant diphonique mongol ... 280
1.1 Préambule historique ... 280
1.2 Constitution de la discographie ... 281
1.2.1 Critères de sélection des enregistrements ... 282
1.3 Description du corpus enregistré ... 282
1.3.1 Collecte des enregistrements ... 282
2. Des archives sonores à l'autoproduction : état du *höömij* à travers ses enregistrements ... 284

2.1 Le répertoire du *höömij* mongol ... 285
2.1.1 *Bogino duu* ... 285
2.1.2 *Urtyn duu* ... 287
2.1.3 *Magtaal* ... 289
2.1.4 *Nijtijn duu* ... 294
2.1.5 Musique classique ... 296
2.1.6 « Compositions » ... 297
2.1.7 Démonstrations ... 299
2.1.8 Mélodies étrangères ... 300
2.1.9 Autres catégories musicales ... 302
2.2 La standardisation ... 306
2.2.1 Les « tubes » traditionnels ... 306
2.2.1.1 Le chant de louanges à l'Altaï ... 306
2.2.1.2 Les démonstrations de *höömij* ... 307
2.2.2 Existe t-il un répertoire type ? ... 308
2.2.3 La part de créativité ... 312
2.2.4 L'image du disque ... 314
3. Le rapport des *höömijčid* à l'enregistrement ... 317
3.1 À l'écoute du timbre ... 317
3.2 La transmission avec l'enregistrement et la diffusion enregistrée ... 318
3.3 La réception des enregistrements ... 325

TROISIÈME PARTIE
UNE HISTOIRE D'AVENIR :
L'ENSEIGNEMENT ET LA PATRIMONIALISATION DU CHANT DIPHONIQUE MONGOL

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE ... **330**

Chapitre 7 Esquisse des enseignements du *höömij* en Mongolie ... **334**
De « l'école de la maison » aux bancs de l'université ... 334
1. L'élaboration d'une transmission personnalisée à Čandman' ... 335
1.1 La transmission dans les années 1930-1960 ... 335
1.2 L'enseignement de Dašdoržijn Cerendavaa ... 339
1.2.1 Un apprentissage difficile ... 339
1.2.1.1 Le répertoire de Cerendavaa ... 342
1.2.2 Enseigner au plus grand nombre ... 344
1.2.4 Les exercices en usage ... 346
1.2.4.1 L'imprégnation dans la nature et la vie quotidienne ... 346
1.2.4.2 Le stage d'initiation ... 349
1.2.4.3 Le stage avancé ... 353
1.2.4.4 La modulation des harmoniques ... 353
1.2.5 Rester à Čandman' ou partir : Cogtgerel pour perpétuer l'héritage ... 355
2. L'académisation ... 359
2.1 La transmission du *höömij* institutionnalisée ... 359
2.2 L'enseignement de Baataryn Odsüren ... 361
2.2.1 Du chant de gorge au chant diphonique ... 361
2.2.2 Le répertoire d'Odsüren ... 362
2.2.3 Le développement d'une pédagogie ... 363
2.2.3.1 Fondements de la pédagogie d'Odsüren ... 363
2.2.3.2 La progression des élèves dans les grandes lignes ... 365
2.2.4 Une année en classe de chant diphonique ... 366
2.2.4.1 Musculation de l'appareil phonatoire ... 368
2.2.4.2 Étendue de la tessiture et travail de la modulation ... 370
2.2.4.3 Les techniques de *höömij* ... 372
2.2.4.4 Clarté d'émission des harmoniques et ornementations ... 375
2.2.4.5 En dehors de la salle de classe et le discours autour de la tradition ... 377
2.2.4.6 L'examen et les débouchés dans le secteur du chant diphonique ... 380
2.2.5 Les élèves, leur musique et l'avenir ... 382
3. Entre la steppe et la ville : l'enseignement dans un jeu d'interactions ... 385
3.1 Le *höömij* de Čandman' entre quatre murs : amateur *vs* professionnel ... 386
3.2 Une lignée de *höömij* « classique » et un piano ... 390
3.3 L'enseignement à Hovd et Ulaangom ... 392
3.3.1 Sengedorž, dans la lignée de Sunduj ... 392

3.3.2 Tojvgoo ou la question de la spécificité bajad ... 395
3.5 Le cas du chant diphonique zahčin et touva en Mongolie ... 398
3.5.1 Le *höömij* zahčin « halhisé » ... 398
3.5.2 Un « bastion » touva en Mongolie ... 398

Chapitre 8 La patrimonialisation du chant diphonique ... 403
Patrimonialiser pour transmettre ... 403
1. Aperçu sur l'implantation du processus de patrimonialisation du PCI en Mongolie ... 407
1.1 Que sauvegarde-t-on du patrimoine immatériel ? ... 414
1.1.1 La transmission de l'épopée ... 417
1.1.2 La transmission de la flûte *cuur* ... 418
1.1.3 Des emblèmes du patrimoine musical mongol ... 419
1.1.3.1 Čandman' patrimonialisé : le lieu emblématique du chant diphonique ... 420
2. L'inscription du chant diphonique mongol sur la liste représentative du PCI de l'Unesco ... 427
2.1 Le chant diphonique à l'Unesco d'un point de vue touva ... 434
3. L'effet de la politique patrimoniale sur la transmission du *höömij* ... 437
3.1 Patrimoine vs transmission ? ... 440

CONCLUSION ... 442

ANNEXES

Annexe 1 ... 455
🎧 Disque audio (encarté en fin de thèse) ... 456
Liste des enregistrements ... 456
Annexe 2 ... 460
Partition d'*Altajn magtaal* de Dagvyn Luvsanšarav ... 460
Annexe 3 ... 468
Programme de concert de la période soviétique intégrant du *höömij* ... 468
Photographie du document original ... 468
Traduction française ... 470
Annexe 4 ... 472
Présentation du premier ensemble de *höömij* en Mongolie ... 472
Photographie du document original ... 472
Traduction française ... 477
Annexe 5 ... 479
Tableau des enregistrements d'*Altajn magtaal* de 1957 à 2010 ... 479
Annexe 6 ... 481
Établissement du programme gouvernemental « Höömij mongol » ... 481
Copie du document original ... 481
Traduction française ... 490

SOURCES ... 499
Liste des témoignages ... 499
Interviews de terrain ... 499
Communications personnelles ... 501
Documents d'archive ... 502
Documents législatifs ... 503
Dossiers de l'Unesco ... 504
Programmes de concert ... 505

BIBLIOGRAPHIE ... 506
Thèses et mémoires ... 506
Encyclopédies et dictionnaires ... 509
Ouvrages & articles ... 511
Articles de journaux ... 547
Notices discographiques ... 548
Colloques, conférences, cours ... 550
Poèmes ... 553
Émission de radio ... 554

DISCOGRAPHIE **555**
DISCOGRAPHIE DU *HÖÖMIJ* MONGOL 558
ARCHIVES SONORES 558
Radio nationale de Mongolie **558**
Académie des sciences de Mongolie **567**
ENREGISTREMENTS ÉDITÉS 568
DISCOGRAPHIE GÉNÉRALE 594
FILMOGRAPHIE **598**
WEBOGRAPHIE **601**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **605**
TABLE DES TABLEAUX **608**
TABLE DES MATIÈRES **609**

**La transmission du *höömij*,
un art du timbre vocal :
ethnomusicologie et histoire
du chant diphonique mongol**

Résumé

Cette thèse est une étude ethnomusicologique à dimension historique portant sur la transmission globale du *höömij* en Mongolie. Pour expliquer l'évolution de cette technique vocale, sont explorés les légendes, les conceptions autochtones, l'histoire des années 1950 au début des années 2010 et la mise en patrimoine pour l'avenir.

La première partie montre comment le chant diphonique prend forme dans sa culture. Perçu comme un art du timbre par ses détenteurs, il entretient des relations avec la nature, ainsi qu'un ensemble de techniques vocales et instrumentales issues des contextes rituel et pastoral.

Ces fondements du *höömij* sont ensuite examinés à la lumière de l'histoire de la Mongolie. Entre les périodes soviétique et contemporaine, la deuxième partie brosse les changements survenus dans la pratique, entre la scène et l'enregistrement. À côté de l'usage rural, se développe une nouvelle forme professionnelle. Tous ces apports ont façonné le chant diphonique mongol dans son état actuel.

La troisième partie étudie la transmission à travers l'enseignement et la patrimonialisation. Les maîtres évoluent entre deux pôles : un village de l'Altaï perçu comme le lieu des origines, et une université d'Ulaanbaatar, qui académise la pratique et diffuse son modèle au niveau national. Tout cela participe au processus de patrimonialisation du *höömij*, de sa constitution en emblème musical sous la période soviétique à son inscription sur la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco. Le *höömij* mongol apparaît dans toute sa contemporanéité.

Mots clés : chant diphonique, höömij, Mongolie, ethnomusicologie, histoire, transmission, timbre, musique mongole, spectacularisation, patrimonialisation, enregistrement, discographie, enseignement, technique vocale.

UFR Arts, Lettres, Communication
EA 1279 Histoire et critique des arts
Place du Recteur Henri Le Moal,
CS 24307, 35043 Rennes cedex

**The transmission of *höömij*,
an art of vocal timbre :
the ethnomusicology and history
of mongolian overtone singing**

Abstract

This thesis is an ethnomusicological study on the global transmission of *höömij* in Mongolia with a historic dimension. In order to explain the evolution of this vocal technique, this dissertation links the legends, the native conceptions, the history from the 1950's to the begining of the 2010's and the patrimonialization for the future.

The first part shows how *höömij* takes place in its culture. Perceived as an art of timbre by its bearers, it maintains relations with nature and a set of vocal and instrumental techniques that derive from ritual and pastoral contexts.

These foundations of *höömij* are then investigated in light of Mongolia's history. Examinging both Soviet and contemporary times, the second part looks into the changes that occured in relation to the stage and recordings. Alongside *höömij*'s rural function, a newer professional form developed, which has primarily shaped contemporary performance.

The third part studies transmission as teaching and patrimonialization. Masters evolve between two poles : a village in the Altai perceived as the very place of origins, and a university in Ulaanbaatar, which academicizes the practice and spread its model to the whole nation. All of this contributes to *höömij*'s patrimonialization process, from the building of a musical emblem under Soviet times, to its registration on Unesco's Intangible Cultural Heritage list. Mongolian *höömij* appears in its whole contemporaneity.

Keywords : overtone singing, höömij, Mongolia, ethnomusicology, history, transmission, timbre, mongolian music, spectacularization, patrimonialization, recording, discography, teaching, vocal technique.

Discipline : Musicologie / Musicology