



HAL
open science

Bouddhisme, corps et machines - Les sound systems de Phetchabun, Thaïlande (2016-2019)

Pierre Prouteau

► To cite this version:

Pierre Prouteau. Bouddhisme, corps et machines - Les sound systems de Phetchabun, Thaïlande (2016-2019). Anthropologie sociale et ethnologie. Université Paris Nanterre, 2021. Français. NNT : . tel-03682000

HAL Id: tel-03682000

<https://hal.science/tel-03682000>

Submitted on 30 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Membre de l'université Paris Lumières

Pierre Prouteau

Bouddhisme, corps et machines

Les sound systems de Phetchabun, Thaïlande (2016-2019)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 22/06/2021
en vue de l'obtention du doctorat d'Anthropologie de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Sabine Trebinjac (LESC - Université Paris Nanterre)
et de Mme Dana Rappoport (CASE - EHESS)

Jury :

Rapporteur·e :	M. Julien Bonhomme	(LAS – ENS)
Rapporteur·e :	Mme Bénédicte Brac de la Perrière	(CASE – EHESS)
Membre du jury :	M. Ward Keeler	(University of Texas, Austin)
Membre du jury :	M. Stéphane Rennesson	(LESC – Université Paris Nanterre)



A Dit et Max

Résumé de la thèse et mots-clés / Thesis abstract and keywords

Bouddhisme, corps et machine - les sound systems de Thaïlande (Phetchabun 2016-2019)

Cette thèse étudie les sound systems à Phetchabun, province à la lisière des régions du Nord, du Centre et du Nord-Est de la Thaïlande. L'usage du sound system, dispositif électro-acoustique mobilisant des registres extrêmes du son et des effets sonores (réverbération, écho, distorsion, ubiquité), y est généralisé. Il est utilisé au quotidien et dans les rituels locaux pour diffuser aussi fort que possible des contenus divers afin d'être entendu par un maximum de personnes. En étudiant la perception, la variété des dispositifs – musicaux, liturgiques, audiophiles mais aussi rituels et étatiques – la thèse illustre les fonctions du sound system. Pourquoi l'utiliser ? Qu'a changé son incorporation et sa généralisation dans le monde sonore de Phetchabun et de Thaïlande ? Pour y répondre, les outils de l'ethnomusicologie, de l'anthropologie de la musique et du son ainsi que les méthodes de l'anthropologie du bouddhisme et du rituel sont mis à profit.

Si le sound system transforme, sa généralisation traduit aussi sa pertinence au sein de l'univers sonore qui l'accueille. Il s'intègre ainsi dans une conception vernaculaire des médias et du son lui préexistant, qui privilégie une logique de propagation dite « maximaliste » – plus il y en a, mieux c'est, plus c'est fort, mieux c'est. Par cette logique, le sound system renferme la possibilité, non seulement d'immerger l'individu dans le son, mais de le dissoudre dans le groupe : il étend la communauté à la mesure de son irradiation sonore. L'Etat fait usage de cette fonction à travers un « corps sonore » national, créé par un réseau de sound systems coordonné sur l'ensemble du territoire. La puissance sonore est donc aussi proportionnelle au statut social de l'utilisateur. D'autres ressorts peuvent être décelés lorsque des espaces et temporalités mythiques sont recréés ou lorsque des formes archétypales et vibratoires comme le *mandala* sont manifestées par le son. Une quête du « son ultime » se dessine alors à laquelle s'adonne toutes les classes sociales grâce aux sound systems.

Mots-clés

Ethnomusicologie, Thaïlande, Nord-Est (Isan), Phetchabun, *molam*, sound systems, bouddhisme, *phin prayuk* (*phin* électrique), sound studies, *luk thung*, musique populaire, Asie du Sud-Est, média.

ABSTRACT ENG

Buddhism, Bodies and Machines - the Sound Systems of Thailand (Phetchabun 2016-2019)

This thesis focuses on the study of sound systems in the province of Phetchabun, located at the borders of the northern, northeastern and central regions of Thailand. The use of sound systems, an electro-acoustical apparatus investing extremes registers of sound and sound effects (reverb, echo, distortion, ubiquity), is there generalized. It is used on a daily basis and for the numerous rituals, broadcasting as loud as possible different sound contents so as to be heard by, and gathered, the maximum amount of people. In studying perception, the variety of the machines – musical, liturgical, audiophile, as well as ritual and state-implemented – this thesis intends to decipher the functions of sound system. Why using it? What have its incorporation and generalization changed in the Thai sound culture? The tools of ethnomusicology, anthropology of music and sound, as well as methods of anthropology of Buddhism and ritual will be put to use.

If sound systems transform, its generalization also indicates its relevance to the sound world that welcomes it. They are thus integrated into a vernacular media and sound theory that preexisted that favors a propagation logic called here “maximalist” – the more, the better; the loudest, the better. Following this logic, the sound system has the possibility to, not only immerse individuals in sound, but to dissolve them in a single collective body of listeners: it extends community proportionally to the length of sound radiation emitted. The State makes good use of this function through a national “sound body” consisting in a centralized grid of sound systems heard everyday and everywhere in the country. Sound power is also proportional to the social status of the user. But there are deeper motives at stakes; mostly sensible when mythical space-times are being recreated, or when archetypal vibratory shapes as *mandalas* are manifested in sound. A quest of the ultimate sound undertaken by all social classes and through sound systems is ongoing in Thailand.

Keywords:

Ethnomusicology, Thailand, North-East (Isan), Phetchabun, *molam*, sound systems, Buddhism, *phin prayuk* (electric *phin*), sound studies, *luk thung*, popular music, Southeast Asia, media.

บทความย่อของงานวิจัย

ผู้ระเบิดแผ่นดิน - เครื่องเสียงในอำเภอเมือง และอำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาเรื่องเครื่องเสียงในจังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งอยู่ติดกับภาคเหนือ ภาคกลาง และภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย สิ่งที่เราเรียกว่าเครื่องเสียงก็คือ เครื่องใช้ไฟฟ้าที่กระจายเสียงให้ดังที่สุด โดยเน้นเสียงทุ้ม เสียงกังวาน เสียงสะท้อนเป็นพิเศษ เครื่องเสียงนี้ใช้บรรเลงในงานแต่ละวัน รวมทั้งบรรเลงในงานประเพณีท้องถิ่น โดยมีจุดหมายเพื่อให้มีเสียงดังมากที่สุดให้ผู้คนที่อยู่รอบๆ จำนวนมากที่สุดได้ฟัง งานวิจัยนี้อาตมาตัวอย่างจากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับการสัมผัสของมนุษย์ และตัวอย่างจากการศึกษาด้านดนตรี ด้านพิธี ด้านทุกด้านที่เกี่ยวกับเสียง เพื่อจะพยายามเข้าใจอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับความเป็นมาของการใช้เครื่องเสียง ว่า มีบทบาทอะไรบ้างในสังคมปัจจุบัน ทำไมต้องใช้เครื่องเสียง ใช้แล้วมีการเปลี่ยนแปลงอะไร และเปลี่ยนแปลงอย่างไรในจังหวัดเพชรบูรณ์และในประเทศไทย เพื่อตอบเรื่องนี้งานวิจัยนี้ได้ใช้เครื่องมือและทฤษฎีจากมนุษยวิทยา มนุษยดนตรีวิทยา มนุษยเสียงวิทยา รวมทั้งมนุษยวิทยาด้านพุทธศาสนาและจารีตประเพณี

เครื่องเสียงเปลี่ยนอะไรหลายอย่างแน่นอน แต่การที่จะได้รับความนิยมนิยมชอบ บ่งบอกถึงการเข้าถึงสังคมของเทคโนโลยี ตัวอย่างเช่น เครื่องเสียงสอดคล้องกับแนวคิดด้านสื่อสารที่ว่า ต้องสื่อสารให้ดังมากที่สุด แนวคิดนี้นักเขียนเรียกว่า maximalist logic ซึ่งแปลง่ายๆ ว่า ยิ่งดังยิ่งดี ยิ่งเยอะยิ่งดี เครื่องเสียงสามารถทำให้บุคคลลิ้มรสในสัญญาณเสียงที่กระจายออกมา และลิ้มรสในกลุ่มบุคคลที่ร่วมฟังสัญญาณเสียงนั้นด้วยกัน สัญญาณเสียงแบ่ง และขยายชุมชน รัฐก็ใช้อิทธิพลของเครื่องเสียงนี้ โดย ส.ว.ท. เสียงตามสาย และรถเคลื่อนที่ ที่กระจายเสียงทุกวัน ทั่วประเทศ อาจกล่าวว่าเครื่องเสียงมีอิทธิพลใหญ่ในประเทศไทยก็ว่าได้ ความดังเกี่ยวข้องกับอำนาจ และชั้นชนในสังคม แต่ว่าเครื่องเสียงมีบทบาทอย่างอื่นเช่น ตอนอยู่ในงานพิธี หรือตอนมีขบวนแห่ และมีบทบาทเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ด้วย เครื่องเสียงเป็นเครื่องมือที่ดังที่สุดและไพเราะที่สุดซึ่งมีอิทธิพลต่อทุกคนชั้นในสังคม

คำสำคัญ

มนุษยดนตรีวิทยา / อีสาน / เพชรบูรณ์ / หมอลำ / เครื่องเสียง / สื่อ / พระพุทธศาสนา / เสียง / พิณประยุกต์ / ลูกทุ่ง / เอเชียอาคเนย์ / ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ / ประเทศไทย

Sommaire

Résumé de la thèse et mots-clés / Thesis abstract and keywords.....	7
Sommaire	10
Index des figures.....	12
Remerciements	18
Point sur la translittération du thaï.....	21
Note sur les pistes audio.....	25
INTRODUCTION.....	27
Les sound systems dans le monde et en Thaïlande.....	29
La musique et les catégories sonores : ce que le sound system amplifie	37
Les rituels.....	41
De la réflexivité aux enjeux de la recherche	45
Plan de thèse	49
Chapitre liminaire : le contexte géo-historique de Phetchabun et Lomsak	51
A. Phetchabun et la Thaïlande	51
B. Histoire de la province de Phetchabun.....	57
PARTIE 1 : LE SOUND SYSTEM ET LES CATEGORIES SONORES	66
Interstitiel 1 - Transductions.....	68
I. Le sound system comme objet de valeurs	70
A. Créer de la valeur : histoire des technologies électro-acoustiques en Thaïlande (fin XIX ^{ème} - 2020) 71	
B. La valeur technique : le sound system en tant que « machine »	87
C. La valeur rituelle du sound system : un objet puissant.....	102
II. De la perception à la hiérarchie des catégories sonores.....	121
A. L'Abhidhamma en Thaïlande – une théorie bouddhiste de la perception.....	122
B. Les répertoires bouddhiques comme catégorie ultime du sonore	136
C. Les plaisirs sonores mondains : vers une multiplication amoralisée des <i>rasa</i>	145
PARTIE 2 : TROIS CAS D'UTILISATION DU SOUND SYSTEM.....	161
III. Les sound systems des musiques populaires.....	163
A. Le point de vue des musiciens : le niveau poétique.....	166
B. Le point de vue des auditeurs : le niveau esthétique.....	185
C. La vie des mélodies : un niveau neutre ?.....	212
IV. Les sound systems du temple Pak Huey Khon Kaen	235
A. Espaces et temporalités du temple.....	238
B. Au contact des moines.....	253
C. Effets du sound system sur les performances des moines	269
Interstitiel 2	290
V. <i>Soundcheck</i> ! Duels de tambours (Lomsak) et murs de son (Samut Sakhon)	291
A. Présentation des deux événements.....	296
B. Comparaison et analyse	309
C. Contextualiser et complexifier la puissance sonore	322
PARTIE 3 : L'ESPACE-TEMPS DES SOUND SYSTEMS.....	339
VI. L'amplification des espaces rituels par les sound systems	341
A. Le système-son du rituel domestique de l'ordination.....	344
B. Le système-son des grands rituels.....	373
C. Les degrés d'organisations et les fonctions des espaces sonores	388
VII. Le sound-body national et ses concaténations locales	417
A. Le corps et les veines : caractéristiques du corps national et construction du sound-body	422
B. Le cas du « son filaire » de la municipalité de Phetchabun	442
C. Des hégémonies et des résistances politiques à travers les utilisations de sound systems.....	461
VIII. La mort du roi Rama IX et le silence.....	479
A. Le 13 octobre 2016, le roi meurt	484
B. Un an de deuil et de négociations	496
C. Intensification et transition : les cérémonies de crémation d'octobre 2017.....	509

CONCLUSION	526
Bibliographie.....	535
Description des pistes audios	553
Glossaire.....	566
Table des matières	577

Index des figures

Figure 1 Carte de la Thaïlande, composée de quatre régions et de la province de Phetchabun (en rouge), carte créée grâce au site https://framacarte.org/ (accédé le 22/02/2021).	51
Figure 2 Les différentes échelles de territoire en Thaïlande et les appellations de ceux qui les dirigent.	52
Figure 3 Carte de la province de Phetchabun, ses routes, sa topographie, ses principales agglomérations ainsi que les provinces et les régions environnantes, carte créée grâce au site https://framacarte.org/ (accédé le 22/02/2021).	55
Figure 4 Tableau présentant les rituels calendaires assistés pendant un an de terrain.	43
Figure 5 Sound system de la fête des fusées (bun bang fay, บุญบังไฟ), Phu Toey, 20/05/2017.	50
Figure 6 (à g.) Portrait de Comphon Phibun Songkhram au centre culturel de la ville de Phetchabun. (en haut à d.) Portique datant de l'époque du transfert de la capitale, Tha Phon, Phetchabun. (en bas à d.) Fresque en bas-relief, ici le dernier de la série montrant Phibun Songkhram et en arrière-plan, le monument pour la démocratie entouré d'une foule en liesse. Mémorial de la capitale Phetchabun, Bung Nam Tao, Phetchabun.	61
Figure 7 La quatrième visite du Roi Rama IX à Phetchabun en 1969 en compagnie de la reine, inspectant et posant au côté des troupes en combat (ce n'est pas précisé) et rendant visite aux blessés à Lomkao.	63
Figure 8 Point de vue de la province de Phetchabun depuis les sommets de Khao Kho, l'ancien bastion communiste reconverti en zone touristique.	65
Figure 9 Publicité en Thaïlande pour un récepteur radio cristal de la marque Philmore (source internet).	74
Figure 10 Images extraites d'un rapport d'une unité de développement mobile thaï/US en 1964 (USIS, 1964 : 74), montrant l'installation d'un cinéma avec utilisation d'enceintes et la réaction des villageois.	76
Figure 11 Le premier cinéma et « divertissement » de Phetchabun « Et le seul, car il n'y avait pas de télévision, pas de radio dans la province à cette époque » précise la notice du centre historique Intharachay de Phetchabun évoquant son histoire du cinéma, rongnang Phetchabun (โรงหนังเพ็ชรบุล).	78
Figure 12a (à g.) La tour avec horloges et enceintes aux 4 points cardinaux de Lomsak. Figure 12b (à d.) Inauguration de la station de police, l'enceinte est en haut à gauche. Photographies exposées au centre historique Intharachay de Phetchabun.	83
Figure 13a (à g.) Cérémonie d'ouverture du bâtiment de la direction provinciale de Phetchabun (sala klang cangwat) le 08/06/1963. On pourra observer les microphones devant l'orateur en bas à droite. Figure 13b (à d.) Borne célébrant la construction de la route Lomsak-Phitsanulok en 1960 par la Thaïlande et les Etats-Unis. Photographies exposées au centre historique Intharachay de Phetchabun.	83
Figure 14 Système minimal du sound system et base du circuit électro-acoustique du son.	88
Figure 15 a (à g.) un haut-parleur dit « à radiation directe » avec ses différents composants et où l'air ambiant est en contact plus important et plus directement avec la membrane. Figure 15b (à d.) Haut-parleur pavillon avec ses différents composants et son modèle de diffusion, la membrane est en contact limité avec l'air ambiant Illustrations extraites de Eric de Lamare (ibid.).	90
Figure 16 Modèles de caissons de basse avec leurs noms en thaï : « papillon », « dé », « cingler le vent », « order 4 218 » et « tremblement de terre ». Ces modèles sont issus de divers sites web thaïlandais notamment https://www.tiggersound.com/webboard/index.php (consulté le 02/11/2020), les schémas rectangulaires apposés aux noms des caissons donnent une coupe transversale de l'enceinte avec la place des haut-parleurs à l'intérieur de celle-ci.	92
Figure 17 Planche d'illustrations et photographies de sound systems fixes.	94
Figure 18 Planche d'illustrations et de photographies de sound systems mobiles.	99
Figure 19 Des offrandes destinées à Mae Ya Nang. Cérémonie et photographie effectuées par Phi Em, avril 2018.	105
Figure 20 Un muret d'amplificateurs dans le cadre de la pratique des cinémas de plein air (cf. Chap. V) avec une « guirlande de fleurs » (phuang malay, พวงมาลัย) suspendue en haut au centre de la photographie, temple Na Khok, 25/01/2018.	108
Figure 21a (à g.) Cérémonie d'honneur aux maîtres avant une performance par Phi Em. Figure 21b (à d.) assiette d'offrandes pour le way khru du Dao Phra Suk Sin, 13/04/2017, wat Sri Song Don (photographies Chloé Penha).	109
Figure 22a et 22b (à g. et en haut à d.) way khru annuel du groupe de phin prayuk, Dao Phra Suk Sin pendant le nouvel an thaï, 13/04/2017. Figure 22c (en bas à d.) qui est aussi l'occasion pour laver les statues de Bouddha et de saints de chaque foyer, 15/04/2018.	110
Figure 23 Le sound system mobile du groupe de phin prayuk Dao Phra Suk Sin lors d'une procession. On peut apercevoir au niveau des enceintes pavillons des guirlandes de fleurs et des sacs plastique contenant les offrandes de l'hommage aux maîtres, temple Wang Long, Lomsak, 13/04/2017.	112
Figure 24 Yantra inscrit sur le luth phin de Phi Em par Acan Dam.	115
Figure 25 Yantra inscrits sur le caisson de basse du sound system mobile de Dao Phra Suk Sin par Acan Dam.	115
Figure 26 Enceintes-pavillons abandonnées dans un temple de la capitale, wat Mahathat Yuwaratransarit, 04/05/2018.	118

Figure 27 Exemple de tableau décrivant les différentes étoiles avec cit et cetisik fourni dans les ouvrages traitant de l'Aphitham, ici celui du Dr Rawi, et que les étudiants doivent finir par savoir par coeur au terme de leur apprentissage.	131
Figure 28 Les rasa, la perception et la musique par les musiciens javanais (Benamou, 2010 : 45).	147
Figure 29 Versification des klon sepha (Kamon Bunkhet, 2009 : 23).....	152
Figure 30 Tableau des différentes catégories sonores de la région Centre.....	153
Figure 31 Tableau représentant les catégories sonores thaï-lao	156
Figure 32 Le groupe Phetpaknamsin arrivant au sanctuaire principal du temple Suon Mok lors d'une ordination, ban Pak Nam, Phetchabun, mai 2017	165
Figure 33 Le groupe de musique d'hommage à Cao Pho Phaya Le et son sound system, Chayaphum, 12/01/2018.	167
Figure 34a (en haut) Exemples de faces arrières de camions de procession, Chayaphum, 12/01/2018. Figure 34b (en bas) Le camion de procession Yongbang lors d'un rituel d'ordination, Lomkao, 18/11/2017.	170
Figure 35 Exemple de groupes de procession de cuivre lors d'un rituel d'offrandes au temple. Photographie issue du centre historique Intharachay, Phetchabun. ban Tiu, Lomsak, 1948.....	171
Figure 36 Dispositif sound system et instruments électrifiés d'un groupe de luth phin électrique, phin prayuk.	173
Figure 37 Les pédales d'écho et de distorsion avec les réglages des musiciens de phin prayuk (réglages de Phi Em, Dao Phra Suk Sin)	177
Figure 38 Fleur de brugmansia ayant donné son nom aux enceintes des gramophones dans un premier temps, puis à tous types d'enceintes dans le langage courant.	180
Figure 39 La technique des « quatre angles » dans le molam klon dès les années 1960.	181
Figure 40 La scène d'une autre troupe parmi les plus célèbres de molam ruang to klon, Siaeng isan (« le son/la voix d'Isan »), reproduite par un fan de la troupe. La troupe compte 400 membres dans les années 2000 et s'est encore développée depuis.	183
Figure 41 Un mois d'engagements (en février 2017) pour l'une des troupes parmi les plus réputées de molam ruang to klon, le Prathom Banthoeng Sin. Calendrier diffusé sur le Facebook du groupe.	183
Figure 42 Le Rabiep Watha Sin en performance au temple Samakkhi Rat Bamrung, Nong Phay, 09/12/2017.....	188
Figure 43a (à g.) Le chanteur star du Rabiep Watha Sin venant serrer la main d'un fan. Il est habillé d'un costume à paillettes et coiffé de la tiare des chanteurs de molam ruang to klon avec des plumeaux. On observe également une bande de billets attachés les uns aux autres et fixée à sa coiffe qui a été offerte par un fan. Figure 43b (à d.) Ploy, ami transgenre dans le public face à la scène, absorbée et enchantée par la performance. Temple Samakkhi Rat Bamrung, Nong Phay, 09/12/2017.....	190
Figure 44 Transcription d'une des formes du passage rythmique provoquant la danse, présent notamment dans la chanson « La fille de Loei attend encore » (sao loey yang ro, สาวเลยยังรอ).	191
Figure 45 Danseuse participant à une procession accolée au sound system du groupe de phin prayuk Wasana Sin, ordination de Dat, ban Nam Duk Tay, Lomsak, 05/06/2017.....	194
Figure 46 Entrée de l'enclos avec la tourelle et les pylônes et structures en néons. Dans l'image en haut à droite, on regarde à travers une déchirure de la tôle de ce qui se passe à l'intérieur, Phetchabun, 24/01/2017	199
Figure 47 Exemple d'un magazine luk thung des années 1990 contenant des photographies des chanteurs/ses et surtout les textes et les accords de leurs chansons, permettant à tout un chacun de jouer et chanter les chansons à leur tour.	208
Figure 48 Karaoké lors d'une fête d'ordination, ban Pak Duk, 17/03/2018 (crédit photographique Christophe Prouteau).....	210
Figure 49 Transcription de la mélodie des « tambours longs ». Les différentes couleurs représentent les différentes parties des carrures, constitutives de ce type de mélodies.	217
Figure 50 Captures d'écran de certaines parmi les dizaines de vidéo Youtube reprenant « Tak tun tuang », la plupart ont été supprimées de la plate-forme.	222
Figure 51 Formules rythmiques de « Tak tun tuang » (a) et variation la plus commune du même rythme (b).....	224
Figure 52 Capture d'écran de la chanson « Cikko la buat » (Cikko, personnage de gangster rural plus ou moins sympathique, dit adieu et se fait moine) sur Youtube, interprétée par Waypod Phetsuphan. La vidéo utilise une image de mur de sound system en train d'être réglé par des moines. https://www.youtube.com/watch?v=zehZF4izV-U (consulté le 02/10/2020).	227
Figure 53 Dispositifs musiciens, popularité et célébrité : les trois pôles interdépendants de la vie musicale en Thaïlande.....	229
Figure 54 Pochettes de CD de compilations luk thung, disponibles à l'achat dans toutes les stations services et 7/11. L'expression de « faire résonner la ville » apparaît dans le titre.....	231
Figure 55 Procession de phin prayuk, ban Nam Duk Noea, district de Lomsak.....	234
Figure 56 Temple Paj Huey Khon Kaen vu depuis l'entrée, le sanctuaire principal (9) est en face, devant le château d'eau (2), la tourelle avec cloche et tambour (7) est à droite.	239

Figure 57 Phra Acan Chaywat, 8 ^{ème} abbé du temple Pak Huey Khon Kaen trônant dans sa salle de réception au rez-de-chaussée de sa cellule (13).....	239
Figure 58 Plan du temple Pak Huey Khon Kaen, les chiffres sont correspondants aux chiffres indiqués aux côtés des photographies de la cf. fig. 52 ci-dessous, sur les mêmes photographies et entre parenthèses dans le texte.....	240
Figure 59 Liste des bâtiments et photographies de quelques-uns des bâtiments du temple Pak Huey Khon Kaen.	241
Figure 60 Les laïcs offrent de la nourriture à une cérémonie de tak bat lors d'un jour saint au temple Pak Huey Khon Kaen.	247
Figure 61 Enceintes disposées devant le sanctuaire principal (9) du temple Pak Huey Khon Kaen.....	248
Figure 62 (en haut) Le sound system des occasions spéciales du temple, siaeng toep khong Tham (เสียงดีของธรรม). (en bas) Phra Acan me faisant la démonstration du sound system, temple Pak Huey Khon Kaen, 29/03/2018.	250
Figure 63 Enceintes appartenant à un sound system situé dans un temple de forêt, spécialisé dans la méditation, Lomsak, 23/03/2018.....	258
Figure 64 D'un côté une affiche invitant à rejoindre un programme de respect des cinq préceptes, de l'autre une scène avec écran et le logo de l'une des marques les plus connues en Thaïlande, Wartech. Wat Na Khok, 25/01/2018.	260
Figure 65 Posture des laïcs et des moines, les uns face aux autres lors de la cérémonie de propagation bouddhique, festivité de vénération du pilier central de la ville de Phetchabun, 29/05/2017.	266
Figure 66 La salle de congrégation de la « détermination » (sala tang cay), temple Pho Khun Pha Muang, 10/10/2017.	267
Figure 67 Transcription d'un extrait de la psalmodie suat « Wiharathanakhatha » (วิหารทานะคาถา, Manuel Mon phithi : 147). La longueur des voyelles donnée par l'écriture est indiquée entre parenthèses sur la ligne du bas (les pointillés indiquent une répétition de cette longueur). Les flèches du haut indiquent les mouvements mélodiques.	273
Figure 68 Préparation des lieux, avec les deux micros, pour la cérémonie de propagation de la magie Bouddhique (caroen phra Phuthamon, เจริญพระพุทธมนต์) lors d'une fête d'ordination, Ban Nam Duk Tay, 04/06/2017.	278
Figure 69 Le sound system lors du bun Pha Wet du temple Say Yoy du village Sok Doea, 29/03/2018	282
Figure 70a (à g.) Episode où Nang Mattri fait tomber des fruits, dessiné sur des longs rouleaux de tissus ceignant des pans entiers de l'espace rituel. Figure 70b (à d.) Disposition de l'espace de récitation pour un bun Pha Wet au temple Say Yoy du village Sok Doea, 29/03/2018.....	285
Figure 71 L'équipe de moines spécialistes du lae prayuk au temple Thung Wari Lap Udom. Sur la photographie la plus à droite, une laïque offre de l'argent au moine, village Nam Phong Tay, 24/03/2018.	285
Figure 72 Large statue de Bouddha ventripotent et souriant allongé au côté d'une enceinte, wat Phaisonsakdaram, Phetchabun, 03/11/2017	289
Figure 73a (en haut) Un duel de tambours seng klong en cours, festivité en l'honneur de Pho Khun Pha Muang, 01/01/2018. Figure 73b (en bas) Le mur de son « le Joyau du roi » en train de diffuser au temple Na Khok, 25/01/2018	295
Figure 74 L'affiche des festivités du temple Na Khok intégrant les cinémas de plein air, photographiée aux abords du temple, 24/01/2018	297
Figure 75 Affichette diffusée sur les réseaux sociaux en amont de la confrontation. La confrontation est cette fois présentée en terme de marques : « circuit GIP enceintes GIP versus/ circuit Heritage enceintes SA ». En bas à droite, Saksit Sangsiamri serre la main d'un représentant de Heritage ou de SA.	301
Figure 76 Auditeur inspectant l'intérieur d'un caisson de basse au plus fort des émissions des cinémas-sound systems, temple Na Khok, 25/01/2018	303
Figure 77 Affiche pour les festivités en l'honneur de Pho khun Pha Muang intégrant les seng klong, photographie prise une semaine avant le début de la festivité, 20/12/2017.....	304
Figure 78 Les auditeurs (et parieurs) au premier plan, le jury surélevé sur une estrade et les compétiteurs et l'arbitre sur scène au troisième plan, scène du monument de Pho Khun Pha Muang, Lomsak, 01/01/2018.	309
Figure 79a (à g.) Exemple d'un post Facebook par GIP Speakers. Figures 79b, c (au milieu et à d.) Exemples de magazines dédiés au son dans lesquels il est possible de bénéficier de cours sur tel ou tel aspect de la pratique des sound systems et de la sonorisation.....	311
Figure 80 Schéma du milieu audiophile des cinémas de plein air	312
Figure 81 Tableau comparatif des dispositifs des compétitions de tambour et de cinémas-sound systems.....	314
Figure 82 Le public devant le mur de son, le Cinéma du rhéteur (Wathi Phapayon), Wath Phapayon, 24/01/2018.	317
Figure 83 Sonagramme généré sur Audiosculpt par Michèle Castellengo représentant (de g. à d.) T1, T2 et T1+T2.	320
Figure 84 Le gagnant de cette année, Phu Yay Pracikarakon, s'avance vers son tambour en amont du duel, scène du monument de Pho Khun Pha Muang, Lomsak, 01/01/2018.	324
Figure 85 Gong du temple Pak Huey Khon Kaen emprunté pour un rituel d'ordination au domicile du candidat Nat, Ban Tha Chang, Tambon Tandiaew, Lomsak, 10/06/2017	326

Figure 86 Sonagramme du grand gong du temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak (généralisé par le logiciel Praat)	326
Figure 87 Tableau des champs lexicaux appliqués aux cinémas de plein air	330
Figure 88 Tableau comparatif des tambours seng klong et des murs de son de cinémas de plein air.....	332
Figure 89 Sound system du groupe de procession Phon Phra Ram Sin à la fête d'ordination de Toey, Chon Daen, 21/05/2017.	344
Figure 90 Devant l'affiche en vinyle et la table avec tous les objets nécessaires et complémentaires à l'ordination, trône la construction végétale (bay si). Un enfant qui sera ordonné en tant que novice en complément de celui qui sera fait moine est assis à côté, ban Pak Duk, Lomsak, 09/05/2018.	349
Figure 91 Planche de sound systems à louer (où P.C. signifie « poste de contrôle »)	352
Figure 92 Exemple de disposition des performants, de leurs sound systems et de la diffusion des sound systems dans l'espace rituel de la fête d'ordination. Ordination de Ben, ban Pak Nam, 30/04/2017.	354
Figure 93 Laver les pieds et se faire pardonner ses fautes (kho khama, ขอขมา), fête d'ordination de Nat, ban Tha Chang, Tan Diaeo, Lomsak, 10/06/2017.....	356
Figure 94 Les naga après avoir changé de forme en train d'être enduits de poudre de curcuma. Ordination de Chaem et Keng, ban Pak Nam, Phetchabun, 26/05/2017.....	359
Figure 95 Pho Kamnan en train d'effectuer la cérémonie de resserrement des composés vitaux pour le naga, ordination de Dat, ban Nam Duk Tay, 04/06/2017	361
Figure 96 Composition de la procession d'ordination.....	367
Figure 97 Carte de la cérémonie d'ordination upasombot.....	370
Figure 98a (à g.) L'un des barnums comptant les banquettes des hauts fonctionnaires de la ville et de la province.	
Figure 98b (à d.) Acan Narong s'adressant aux hauts fonctionnaires en arrière-plan. Au premier plan, l'un des trois sound systems installés aux abords de la cérémonie d'hommage au pilier central.....	379
Figure 99 Exemple de constructions en LED indiquant une festivité. Fête d'apposition de feuilles d'or sur les pierres de bornage du sanctuaire principal (pit thong luk nimit) au temple Sila Dok May, ban Khlong Khut, 28/12/2017.	382
Figure 100 Des badauds à une festivité absorbés dans la contemplation des LED proposés par une échoppe spécialisée.....	383
Figure 101 Croquis de l'organisation spatiale du rituel de um phra dam nam à Phetchabun	385
Figure 102 Les abords du sanctuaire principal lors de la fête d'apposition des feuilles d'or sur les pierres de bornage du sanctuaire principal (pit thong luk nimit) au temple Sila Dok May, ban Khlong Khut, 03/01/20178.....	386
Figure 103 Suite de prises de vue extraites du film I Som som wang (อีสานสมหวัง ” Les souhaits de Som sont exaucés”) par le réalisateur Bamroe Phonginsi, 2007 Le film est disponible en intégralité, mais sans sous-titres, ici https://www.youtube.com/watch?v=52b9scCpn-Q (accédé le 27/05/2020).....	391
Figure 104 Exemples de sound maps extraites du World Soundscape Projects (Schafer, 1977).....	396
Figure 105 Carte sonore d'une rue passante lors du songkran	397
Figure 106 Onde cymatique de Hans Jenny.	402
Figure 107 Une représentation illustrée de l'Univers selon le traité cosmologique thaï des Trois Mondes, Museum Siam, Bangkok.	413
Figure 108 Espace irréel tangible, la rivière Pa Sak à Phetchabun.....	414
Figure 109 Enceinte de son filaire fixée dans un arbre, quartier de Phra Nakhon, Bangkok, 25/10/2017.....	417
Figure 110 Un véhicule itinérant dans les premiers temps du Département des relations publiques c. 1933-1940 (à g.) et orateur présentant les principes démocratiques à la population (à d.) Broadcasting Museum, PRD.....	426
Figure 111 Photographie du groupe de musique du département de la Propagande le 06/02/1939, et leurs instruments originaux disposés devant, Broadcasting Museum, PRD.....	427
Figure 112a (à g.) véhicule du département de la période qui va de 1940 à 1952. On peut observer que la diffusion se fait à partir de récepteurs radio disposés et attachés sur le haut de la voiture. Figure 112b (à d.) Le nom est le même mais l'écriture sur le véhicule suit les règles orthographiques instituées par Phibun Songkhram entre 1943 et 1945. Broadcasting Museum, PRD.	428
Figure 113 Affiche, Broadcasting Museum, PRD.....	429
Figure 114 Un des émetteurs radio mobile du département des relations publiques, Broadcasting Museum, PRD.	430
Figure 115 Jeep surmontée d'enceintes et matériel cinéma du Département des relations publiques pendant la période américaine, Broadcasting Museum, PRD.	431
Figure 116 Chronologie de la constitution du corps sonore national thaï au rythme des troubles politiques et des velléités nationalistes de 1932 à aujourd'hui.	434
Figure 117 Carte des provinces acquises pendant la deuxième Guerre Mondiale (source https://en.wikipedia.org/wiki/Phra_Tabong_Province accédé le 13/03/2021).	436
Figure 118 Tableau représentant les échelles administratives et l'appellation des dirigeants à leur tête.....	437
Figure 119 Illustration extraite de Prani (n.d. : 96) représentant une sorte de village modèle où, à proximité du temple légèrement excentré, se dresse une tourelle sonore dont les enceintes sont dirigées vers le village.....	438

Figure 120 Le roi Rama IX manipulant des disques vinyles (n.d.), Broadcasting Museum, PRD.....	440
Figure 121 Indra soufflant dans la conque, le symbole du Département des relations publiques, Broadcasting Museum, PRD.....	441
Figure 122a (à g.) Dao Phra Suk Sin et leur sound system surmonté de drapeaux de la nation et de la royauté. Figure 122b (à d.) Gigantesque mur de son de type « cinéma de plein air » le jour de la fête des pères.....	442
Figure 123 Illustrations de tourelles (images en haut) et d'un réseau de son filaire (en bas), extraites de Prani (n.d. : 97).....	445
Figure 124 L'une des presque 800 enceintes du réseau de son filaire de la municipalité de Phetchabun, 07/11/2017.....	448
Figure 125 Installation technique principale et centrale du réseau du son filaire de la municipalité de Phetchabun, 12/12/2017.....	450
Figure 126 « Et maintenant les informations... ». A g. un poste de radio, au milieu un ampli et à droite l'enceinte. Le son filaire à Phetchabun suit ce modèle, ici simplifié. Illustration extraite de Prani (n.d. : 42).....	450
Figure 127 La citation sur les gens biens et les gens mauvais avec en fond une photographie (peut-être avec ceux que le roi conçoit comme étant les gens biens) – illustration extraite du site d'information www.kapook.com	456
Figure 128 Pyramide sociale, photographiée au Museum Siam à Bangkok.....	464
Figure 129a (en haut) Le sound system de procession du Cintana Band financé par l'autorité politique du sous-district du même nom. Figure 129b (en bas) L'un des sound systems des communautés villageoises tentant de rivaliser avec Cintana, sous-district de Phu Toey, Phetchabun, 20/05/2017.....	474
Figure 131 Homme adossé en-dessous d'enceintes de son filaire de sa localité, ban Nong Khway, Lomsak, 10/05/2018.....	478
Figure 131 L'« art de l'écoute », couverture d'un magazine au design travaillé et moderne, d'obédience plutôt conservatrice, San saeng arun (« Tisser la lumière de l'aube »).....	481
Figure 132 Participants à la cérémonie de crémation du défunt roi Rama IX aux abords de Sanam Luang, Bangkok, 26/10/2020.....	483
Figure 133 (à g.) Le roi sur son trône lors de son couronnement, Musée du département des relations publiques. (au milieu) Portrait du roi au moment de son ordination. (à d.) Le roi Rama IX à son retour en Thaïlande après la mort de son frère, Rama VIII.....	489
Figure 134a (à g.) Le trône du roi en pliage de carton, PRD, Broadcasting museum. Figure 134b (à d.) Le roi jouant du saxophone alto.....	492
Figure 135 Capture d'écran du Premier Ministre de la junte Prayut Chan-O-Cha lors de sa prise de parole suivant immédiatement celle de la mort du roi.....	495
Figure 136 Capture d'écran à partir des documentaires diffusés en continu à la télévision thaï, montrant le complexe cérémoniel funéraire temporaire à Sanam Luang en face du Grand Palais en images de synthèse. Le mandala cérémoniel est composé de différents pavillons destinés à recevoir les invités, les moines et les performances, qui entourent la bûche funéraire doré de la montagne Meru.....	507
Figure 137 (en haut) Don de nourriture, de boisson, de cartes postales de commémoration du roi etc. (en bas) Services gratuits de moto-taxis permettant de rejoindre les lieux de la cérémonie et de repartir chez soi après, photographie Chanjira Yeemadsa.....	510
Figure 138 Les étapes de la procession, riu krabuan hae, avec les différents lieux et les différents véhicules représentés.....	512
Figure 139 Différentes photographies lors de la journée principale des cérémonies le 29/10/2017 (en haut à g.) Personnes installées devant un écran de télévision devant une station de police aux abords du lieu de la cérémonie. (en bas à g.) Portrait du roi et passants. (à d.) File de personnes attendant de pouvoir rentrer sur les lieux de la cérémonie.....	514
Figure 140 Bûcher auxiliaire et enceinte à Bangkok, 25/10/2017.....	516
Figure 141 Mural représentant les divertissements lors de règnes précédents, sanctuaire principal du temple Bowarasathan Sutthawat, Bangkok (extraite de Silapawatanatham, n°459, octobre 2017 : 95).....	518
Figure 142 La fin des cérémonies au petit matin. Les participants rentrent chez eux, proximité immédiate de Sanam Luang, au loin le monument pour la démocratie, 29/10/2017.....	519
Figure 143 Le molam à Sanam Luang, 14/11/2017.....	520
Figure 144 « Avec le souvenir en la sainte bonté royale sans équivalent et sans borne. Le servant du Bouddha demande à faire sienne la conduite en accord avec les enseignements de la sainte personne royale, à tout jamais ».....	523
Figure 145a (en haut) Guitariste du Phon Phra Ram Sin, Phetchabun, 25/07/2017. Figure 145b (en bas) Batteur du O Yo Sin, Lomsak, 09/05/2018.....	525
Figure 146 Temple aux abords du fleuve Pa Sak, bateliers de l'équipe de Pak Nam, un vendeur et le sound system en arrière-plan, 22/09/2017.....	534

Image en deuxième page de couverture : musicien du Phon Phra Ram Sin, assis sur le sound system du groupe, 21/05/2017, Chon Daen, Phetchabun.

Sauf mention contraire, toutes les photographies, les illustrations sont du fait de l'auteur.

Remerciements

Tout d'abord merci Acan Chamlermkiat Mina pour avoir répondu à mes premières questions et m'avoir appris les bases du thaï. Avec feu M. Gilles Delouche, vous avez été mes premiers « maîtres ». Merci encore Acan Mina pour m'avoir accueilli à Khon Kaen, présenté vos amis et surtout votre soeur Khru Muey qui m'a accueilli pour la première fois en Thaïlande à Nakhon Sri Thammarat. Khru Muey, je vous suis immensément redevable pour votre savoir musical, votre générosité et votre patience. Votre collègue, Khru Fon a été mon premier maître du luth thaïlandais *phin*. Je me souviendrai toujours de ce premier *lam phloen* égrené sur le luth électrique, Khru Fon, le soir dans le préau de l'Ecole d'Arts Dramatiques qui m'a enchanté pour les années suivantes. A Khon Kaen, merci à Khru Phong, mon sévère, régulier et bien-aimé maître de *phin*. Le souvenir qui reste, impérissable, est celui de salade de viande sanglante et de riz gluant. La nuit, vous m'avez appris la lente mélodie « *La veuve berce son enfant* » dans la maison traditionnelle de bois, je bercerais mes enfants avec. Pardon à ses élèves qui, bien que dix ans moins âgés que moi, ont dû, à cause de mes fautes sur l'instrument, courir sur la piste de terre rouge à mes côtés pendant que notre maître s'esclaffait impitoyablement.

Merci à toute la bande de Paris d'abord et Bangkok ensuite. Max, mon premier ami thaï, tu m'as beaucoup appris. En dédiant cette thèse à l'amitié, elle te revient en premier lieu. Merci aussi à « Madame » Ceil et toute ta famille, ce que j'ai pu te donner, tu me l'as rendu au centuple. Merci à Pin, à son expertise et sa sensibilité photographiques. Avec la Thaïlande toute entière, vous avez aiguisé mon sens de l'observation et de l'image. Merci à Goy, pas besoin de mots, il suffit de regarder les oiseaux et les plantes.

Pour mes premières incartades à Phetchabun, merci au Phet Pak Nam Sin. J'aurais aimé vous emmener tous. Au Dao Phra Suk Sin. Phi Em bien que plus jeune, tu es mon aîné. Le style de *phin* de Phetchabun que j'aime tant, si j'ai réussi à l'assimiler, je te le dois. A Ozone, avec ta batterie à harnais tu intensifies les mélodies que joue savamment Phi Em. A vous deux, amis d'enfance, vous m'avez donné mes premiers frissons musicaux en Thaïlande et fait faire la fête comme jamais. Avec Pao, Taeng et Chay, on repart sur les routes de Phetchabun et de Navarre quand vous voulez. A Pak Nam, il ne faut pas non plus oublier le Phon Pra Ram Sin et tous ses musiciens accomplis. Merci d'avoir partagé tous ces rituels, ces savoirs et votre amitié. D'avoir tout partagé en fait. Mais l'amitié et l'accueil les plus souverains, je le dois à Phi O et Phi Bob, toujours à Pak Nam. Je vous dois beaucoup à vous et toute votre famille – Phing Phing, mère – et vos amis – notamment James et Nim. Je ne vous oublierai jamais et vous pourrez toujours compter sur moi. Juste en face, de l'autre côté de la route, il y a Mae Na Nang. Avec toute ta

bande Phi Nang, j'ai connu les moments heureux mais aussi malheureux. Merci, tu es une amie chère.

Merci aux personnels de l'Université Rachapat de Phetchabun et à ceux des centres historiques de Phetchabun et de Lomsak.

En remontant la route vers le nord et Lomsak sur la « 150cc », je vous retrouve premiers *phin prayuk* : O Yo Sin, Phet Caroen Sin, Khun Narin Sin et le Super Variety. Merci mille fois pour votre art, votre énergie et votre accueil, vous êtes le cœur battant de Phetchabun. Continuez de faire rugir vos sound systems. Toutes les fois où je le pourrais, je viendrai danser et vous tenir les verres pendant que vous jouez. Merci à Bum, je pense à toi. Merci à Motngan Media. Merci à Phloy « *twenty-nine* », à Mae Kay et toute votre bande de furieux *kratoey*. A Nam Duk, je rencontrais mon père adoptif mais toi aussi Dit. Merci à toi et ta famille du plus profond de mon être. La vie nous sépare mais tu restes mon *siaev*. Cette thèse t'est aussi dédiée. Merci à toute la localité de Nam Duk et à toute la bande : Kot, Klong et Khek, on se retrouve à Tawan Daeng.

Avant de pénétrer au fond de Nam Duk, il y a Pak Duk. Pho Kamnan et Mae Chutimon, mes parents adoptifs. Ma gratitude et ma reconnaissance envers vous sont celles d'un fils envers ses parents. Sans vous, cette thèse n'aurait pas pu exister. Je remercie tous les habitants de Pak Duk, notamment Mae Suey et sa famille. Phra Acan Chaywat vous êtes mon saint enseignant, je ne peux encore prendre la pleine mesure de ce que j'ai appris à vos côtés. Les savoirs et les expériences qui sont la matière de cette thèse viennent en grande partie de votre enseignement, j'espère avoir été à leur hauteur. *Sathu*.

Merci à mes parents Christophe et Françoise pour leur soutien indéfectible, l'amour infini et les plats délicieux. Merci de m'avoir fait découvrir la musique, de m'avoir ouvert au monde et de m'avoir laissé m'y aventurer en toute confiance. A mes sœurs Louise et Violette, je vous remercie pour votre force, toujours présente à mes côtés. Merci à Bernard Prouteau, mon grand-père, pour le Free-Jazz et mes premières expérimentations sonores, j'aurais aimé que tu sois là. Merci pour tout, Camille. Merci à Charles-Edouard pour ton amitié et nos passionnantes discussions. Chloé pour le point d'ignition et le rêve des enceintes d'or. Etienne pour la littérature et la colère. Blandine pour les katas. Gildas pour les biographies. Mélissa pour l'énergie et la tourbe. Victor, *nu shu* shalom. Marine pour les racines. Nahel, *salaam bay dee*. Emile, olé. Lilia, rtih du 28. Nikolay et Fluor pour la musique. A Justine à la Gambett'house. Merci pour ces précieuses amitiés. Merci à Thorp pour m'avoir emmené partout, *Dominus vobis cum*.

A Paris je souhaite remercier en premier lieu Dana Rappoport. Vous m'avez tant appris et tant soutenu dans la recherche et dans l'écriture. Vous avez été là, toujours, surtout quand j'en avais le plus besoin et de la manière qui convenait le mieux, alors même que je n'avais aucune

idée de ce que cette meilleure manière pouvait être. Merci à Sabine Trebinjac pour vos précieux conseils, toujours constructifs et instructifs. Lors de cette co-direction, les enseignements et les critiques ont été complémentaires et bienveillants, je vous en suis infiniment redevable. Merci à tous les interlocuteurs et les discussions passionnants au CASE, au LESC et au CREM et à l'INALCO, notamment avec Bénédicte Brac de la Perrière, Paul Sorrentino, Stéphane Rennesson, Christine Guillebaud, Victor Stoichita, Michel Antelme, Joséphine Simonnot. Entre Paris et Tarbes, merci à *neneke* Truly, Stéphane et au KTT. Entre Paris et Jakarta, merci à Hestu.

Je souhaite enfin exprimer ici mon respect et ma gratitude envers tous les musiciens de procession, toutes les troupes de *molam* et tous ceux qui contribuent à la vitalité époustouflante de la musique et du son en Thaïlande.

Point sur la translittération du thaï

Chaque terme thaï et lao important et discuté fait l'objet d'une translittération simple en caractères romains (pour laquelle la longueur des voyelles ainsi que les tons ne peuvent être indiqués), suivie de l'écriture originale en alphabet thaï et/ou lao, dans le corps du texte ou dans le glossaire dans le cas où le mot s'y trouve. Les termes secondaires sont indiqués en note. Il a été fait le choix d'indiquer de nombreux termes en thaï, afin d'être le plus précis possible sur ce que ces termes recourent et afin de donner au lecteur thaïsant l'orthographe des mots que la transcription simple ne donne pas (deux choses qui m'ont manqué lors de mon apprentissage). L'écriture en lao n'est indiquée que si le terme diffère du thaï. La langue lao et thaï sont proches. Dans les cas où lao et thaï ont des termes identiques, ce qui est souvent le cas, l'écriture thaï sera préférée en ce qu'elle indique l'étymologie du mot, à la différence de l'écriture lao strictement phonétique.

Les indications suivantes précèdent parfois certains termes, signifiant respectivement :

sk.	sanskrit
pā	pali
th.	thaï
lao	lao, lao-isane
phra	vocabulaire relevant de la langue monastique
roy.	vocabulaire relevant de la langue royale

La transcription des noms propres suit l'usage ou la méthode de transcription ci-dessous. Les titres des gens sont parfois intégrés à leur nom, ils prennent une majuscule et ne sont pas indiqués en italique. En suivant l'usage thaï, les références d'auteurs thaï sont effectuées en plaçant leur prénom en premier (y compris dans la bibliographie). On rencontrera parfois au cours du texte des mots de la famille des classificateurs, que tous les noms communs ont et qui permettent de les dénombrer.

Le tableau suivant donne les correspondances entre la transcription simple, les alphabets thaï et lao, la transcription phonétique et un équivalent pour prononcer le son. Ni la transcription simple, ni l'équivalent ne peuvent rendre néanmoins compte du ton d'une syllabe (le thaï et le lao sont des langues à tons) ou de sa longueur. Selon l'usage, les voyelles sont indiquées ci-dessous avec la lettre (et occlusion glottale) « ə » ou « ɤ ». La méthode de transcription est issue d'un mélange entre celle professée par l'Institut royal, mais qu'aucun chercheur ne respecte dans sa totalité, et la méthode, adaptée et simplifiée par mes soins, apprise auprès de M. Gilles Delouche.

Consonnes

Transcription simple	Alphabet thaï	Alphabet lao	Transcription phonétique	Equivalence de prononciation en français
k	ก	ກ	'koo	« k » de « café »
kh	ค ข ฃ ฅ ฆ	ຄ ຂ	'k ^h oo 'k ^h oo	entre « cr- » et le « k- » avec un « h » sonore qui suit
ng	ง	ງ	'ŋoo	la fin de « malin » avec l'accent du Sud
c	จ	ຈ	'joo	« tch- »
ch	ช ฌ ฌ		'c ^h oo 'c ^h oo	« ch- » de « chat »
y	ย ญ	ຢ	'yoo	« y- » de « yaourt »
y		ຍ	ɲoo	entre la fin de « malin » avec l'accent du Sud et le « -gn- » de « oignon »
t	ต ฒ ฐ	ຕ	'too	« t- » de « tasse »
th	ท ถ ฑ ฐ	ທ ຖ	't ^h oo 't ^h oo	« t- » de « tout » avec un « h » encore plus sonore
d	ด ฎ	ດ	'doo	« d- » de « doux »
n	น ฌ	ນ ໙	'noo 'n ^o o	« n- » de « nœud »
p	ป	ປ	'poo	« p- » de « pain »
ph	พ ฝ ฝ	ພ ຜ	'p ^h oo 'p ^h oo	« p- » + « h » sonore
f	ฟ ฝ	ຟ ຝ	'foo 'f ^o o	« f- » de « faim »
m	ม	ມ ໓	'moo 'm ^o o	« m- » de « masse »
r	ร	ຣ	'roo	« r- » ou « l- » avec un battement de la langue
roe	ฤ ฤ		'ruu	« r- » + « œ »
l	ล ฬ ฬ	ລ ໙	'loo 'l ^o o	« l- » de « langue »
w	ว	ວ	'woo	« w- » de « wapiti »
s	ส ศ ษ ซ	ສ ຊ	'soo 'soo	« s- » de « serpent »
h	ห ฮ	ຫ ຮ	'h ^o o 'hoo	« h- » sonore

Voyelles & diptongues

Transcription simple	Alphabet thaï	Alphabet lao	Transcription phonétique	Equivalence de prononciation en français
a	อะ อา อ้า	ອະ อາ อ้า	'á 'aa	« a »
i	อี อี้	อี อี้	'i 'ii	« i »

oe	ເອຂ ເອຂ	ເອ້ ເອ້	'ə? 'əə	comme le « oe » de « cœur »
oe	ອີ ອີ	ອີ້ ອີ້	h 'uu	comme le « eu » de « jeter ».
u	ອຸ ອຸ	ອຸ ອຸ	ù 'uu	« ou »
e	ເອຂ ເອ	ເອຂ ເອ້	'è? 'ee	« é »
ae	ແອຂ ແອ	ແອຂ ແອ້	'ɛ? 'ɛɛ	« è »
o	ເອຂ ອອ	ເອຂ ອອ ອັອ ອີ ອໍ	'ò? 'oo	« o » ouvert
o	ໂອຂ ໂອ	ໂອຂ ໂອ	'ò? 'oo	« o » fermé
iae	ເອ້ຍ	ເອ້ຍ ເອຍ ເອ້ຍ ອັງ ອຸງ	'ia	comme « yeah » mais avec avec le « y » allongé
oea	ເອ້ອ	ເອ້ອ ເອ້ອ	'ha	« eu » + « a »
ua	ອັວ	ອັວຂ ອັວ	'ua	« ou » + « a »
iu	ອີວ		'iw	« i » + « ou »
eo	ເອວ		'ew	« é » + « o »
aeo	ແອວ		'ɛw	« è » + « o »
ao	ເອາ		'aw	« a » + « o »
iaeo	ເອ້ຍວ		'iɛw	« iae » + « o »
ay	ໂອ ໂອ ອັຍ ອາຍ	ໂອ ໂອ ອັຍ ອາຍ	'ay 'aay	« a » + « y »
oy	ອອຍ		'ooy	« o » ouvert + « y »
oy	ໂອຍ		'ooy	« o » fermé + « y »
uy	ອຸຍ		'uy	« ou » + « y »
oey	ເອຍ		'əy	« œ » + « y »
uey	ອວຍ		'uey	« ou » + « é » + « y »
oey	ເອ້ອຍ		'uey	« eu » + « é » + « y »
am	ອໍາ	ອໍາ	'am	« a » + « m »

Sauf indication contraire, toutes les traductions en thaï et en lao, qu'elles soient d'entretiens, d'extraits littéraires, de paroles de chansons, de textes rituels etc. sont du fait de l'auteur.

Toutes les définitions de termes thaï, sauf mention contraire, sont issues du dictionnaire de l'institut royal, *phocananukrom chabap rachabantbitayasthan* พจนานุกรม ฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน dont les définitions sont disponibles sur le dictionnaire en ligne à l'adresse suivante : <https://dictionary.sanook.com/>.

Note sur les pistes audio

Toutes les pistes audios compilées sont visibles au cours du texte, dans la marge grâce au symbole suivant :



L'ensemble des pistes audio, qu'elles aient été enregistrées par l'auteur ou extraites de Youtube, sont disponibles en suivant le lien dropbox suivant :

<https://www.dropbox.com/s/3fhy6xyclimnjx/CDs%20Bouddhisme%20Corps%20%26%20Machine.zip?dl=0>

Aucune des pistes audios enregistrées par l'auteur n'a fait l'objet de modifications – mixage, superposition de pistes etc –, sinon un échelonnage des volumes pour le confort d'écoute.

La raison pour inclure des enregistrements extraits de Youtube est que parfois la vidéo correspondante a été enlevée du site, ce qui a déjà été le cas pour certaines des pistes auxquelles cette thèse se réfère. Afin de pallier à ce manque, les pistes audios ont donc été extraites et mises à disposition sur le dropbox. Toutes les fois où cela est possible, le lien Youtube est indiqué dans le corps du texte. Tous les liens Youtube intégrés dans le corps du texte ne sont pas inclus dans la compilation, seulement les plus importants.

Intégrer ces enregistrements, y compris ceux effectués par l'auteur ne signifie pas qu'ils soient libres de droit. Ils ne sont en aucun cas ré-utilisables et diffusables. L'autorisation pour enregistrer et utiliser les enregistrements dans le cadre d'une recherche académique a été demandée toutes les fois où cela était possible, mais l'intégration des enregistrements ne signifie pas que je sois détenteur de ces droits. Si cette thèse a vocation à être diffusée, elle ne fait pas l'objet de commercialisation. Dans le cas où une commercialisation serait envisagée, tous les ayants droits seraient contactés.

INTRODUCTION

« Vous montez le son pour masquer le bruit. D'autres vont monter leur musique pour masquer la vôtre. Alors vous remontez la vôtre d'un cran une nouvelle fois. Tout le monde s'achète une chaîne plus puissante. C'est la course à l'armement du son.

Et on ne la gagne pas avec un paquet d'aigus. »

Chuck Palahniuk¹

« L'électron est aussi *inépuisable* que l'atome »

Lénine²



CD 1 : 0

Les jours de fêtes à Phetchabun, des halos sonores disséminés autour de soi deviennent audibles à la nuit venue. Ce sont des divertissements nocturnes – des concerts le plus souvent – s'intégrant dans des rituels organisés par l'une des localités des alentours. Il ne s'agit pas de points sonores plus ou moins « gros » fixés sur un horizon figé, mais plutôt de volumes, de dômes irradiants dont l'aura se propage au fur et à mesure que le signal s'étirole, mais persistants pourtant sur des kilomètres de la chaude atmosphère chargée d'humidité, par-delà les plaines étendues de rizières et les bourgades silencieuses qui caractérisent la province thaïlandaise. En se concentrant sur ces volumes, on devine la taille et la distance des festivités. En se dirigeant grâce au son et avec un peu de chance, encore augmentée en connaissant le tracé des routes, on peut se rendre à la plupart d'entre elles. Bientôt, une allée de néons de couleur fichés dans le sol marque l'entrée vers les lieux du rituel. Des dizaines de voitures et de motos sont garées les unes à côté des autres sur le bas côté. Si la festivité est d'envergure, il n'est pas rare qu'un préposé au stationnement guide chacun vers une place de parking à grand renfort de coups de sifflet. A peine sorti l'habitacle de la voiture, les vitres vibrent déjà sous la pression de la basse électrique et des coups secs de grosse caisse du groupe en train d'animer la soirée. En sortant, ou bien en enlevant son casque de moto, la peau et les os frissonnent et ressentent ces salves distantes, mais déjà puissantes de son.

En suivant l'allée de néons, sur le chemin vers l'intérieur du rituel, des cercles de connaissances fument dans l'ombre. Arrivé à un vaste terre-plein, un parterre de tables est installé face à la scène. L'activité principale consiste à boire, puis au fur et à mesure de la soirée, à se lever et à venir danser jusqu'au devant de la scène. Arrivé à ce point, il est impossible de ne pas se retrouver invité à s'asseoir à une table, impossible de refuser les verres tendus avec insistance et

¹ 2004, *Berçuse*, pour l'édition française, trad. Freddy Michalski, Gallimard, Paris.

² 1978, *Matérialisme et empiriocriticisme* in *Textes philosophiques*, trad. par S. Pelta et M. Sève, édition Sciences Sociales : 173.

force sourires – sauf avec beaucoup d’expériences et de tact –, ou encore de refuser les invitations des mains tendues à venir danser. Une fois debout, on peut donner quelques billets aux danseu.rs/.ses et chanteu.rs/.ses en costumes pailletés sur scène pour les remercier de leur performance et de leur art. Bientôt, ces dons sont faits spontanément, on apprend à refuser les verres et à approfondir sa connaissance de la musique et des autres répertoires.

Lors de l’une de ces festivités, une personne éméchée m’empoigne assez violemment le poignet et le serrant comme un étau, elle se fraye un passage dans la foule en me tirant, pour finir par s’arrêter devant les quatre caissons de basse entassés sur l’un des côtés de la scène. Le son y est quasi-insoutenable, on peine à déglutir, il semble y avoir une résistance au fait même de respirer : la puissance est telle que la perte d’audition est assurée. Mais elle ne desserre pas la pression et applique bientôt ma main de force tout contre la membrane de l’un des haut-parleurs de 18 pouces – soit 45 cm de diamètre, diffusant les fréquences les plus graves – qui vibre non protégé par la grille habituelle. Elle se retourne vers moi brusquement les yeux injectés de sang et la bouche ouverte tandis que des ondes vibratoires remontent le long de mon bras et dans toute ma cage thoracique et bientôt dans tout mon corps, sans parler des décharges sonores venant assaillir mes tympanes.

Pourquoi était-ce si important de me faire poser la main sur le ventricule d’un caisson de basse faisant ainsi vibrer l’atmosphère ? Et surtout, pourquoi mettre aussi fort ? Pour la trentaine de convives présents ? Pour la centaine de voisins, au bas mot, bercés par l’aura sonore de la festivité ? L’intensité sonore et un respectable empilement d’enceintes font parties intégrantes de la définition du sound system. A cette omnipotence sensible, se rajoute son omniprésence dans la région. Les sound systems sont partout à Phetchabun, la province thaïlandaise à la jonction et à la marge des régions du Centre, du Nord-Est et du Nord de la Thaïlande. Ils sont utilisés par toutes les classes sociales, pour tous les répertoires, sous la forme d’enregistrements ou en performance – de préférence –, lors de toutes les fêtes du cycle rituel rythmant le quotidien des territoires. Ils amplifient la musique mais aussi les répertoires des moines, les discours politiques, les harangues commerçantes, les chants des experts rituels, les déclamations poétiques ou les litanies de maîtres de cérémonie. Ils prennent de multiples formes : des racks d’enceintes empilées de chaque côté d’une scène, des caissons sanglés sur les plates-formes de pick-ups, de bétonnières ou même d’avions, des réseaux d’enceintes-pavillons de la localité – cette enceinte cachée au milieu des câbles électriques – ou encore fixées en batterie et à 360° en haut du bâtiment le plus haut du temple. Ils diffusent la nuit mais aussi une partie de la journée. La présente thèse porte sur les sound systems à Phetchabun sous toutes ces formes.

Les sound systems dans le monde et en Thaïlande

Le sound system parmi les technologies électro-acoustiques

Le sound system est un dispositif relevant des technologies électro-acoustiques³. Il vise à diffuser du contenu sonore à fort volume depuis un espace public ou semi-public dans le but d'être entendu et de rassembler le maximum de personne possible. Il relève principalement, mais pas seulement, de l'amplification électronique du son. L'amplification peut prendre plusieurs formes : une enceinte bluetooth, le système d'une voiture, une chaîne hi-fi, un baladeur, le téléphone lui-même doit amplifier le signal qu'il est chargé de transmettre. Mais tout ce qui utilise l'amplification ne relève pas du sound system, car celui-ci se situe à un point bien précis de la variété des utilisations : celui du déploiement de l'intensité sonore maximale dans un contexte collectif. La discrétion, l'intimité, la limite ne sont pas l'apanage du sound system. Le téléphone, le casque audio, la mini-enceinte *bluetooth*, l'écoute en voiture ne sont donc pas des sound systems selon cette définition⁴.

Une définition plus technique encore peut être donnée : le sound system est un dispositif formé de composants électroniques cumulables. Parmi la myriade de composants possibles, trois sont indispensables et interdépendants à son fonctionnement : une source sonore, un amplificateur et une enceinte⁵. Le phénomène à la base de tout circuit électro-acoustique impliquant la diffusion est appelé transduction. La transduction consiste en la transformation d'un signal physique en un signal électrique à l'entrée du circuit – le microphone – et s'applique au phénomène inverse à l'autre extrémité – l'enceinte⁶. La transduction a permis de faire communiquer les humains à des distances auparavant impensables – la téléphonie a été à la base des progrès technologiques dans le domaine électro-acoustique – mais aussi d'enregistrer les voix et les instruments, de les stocker et de les rediffuser à l'envi ensuite. La transduction a aussi

³ Je prends ici la définition de « dispositif » au sens, pour l'instant, purement technique d'agencement de pièces au sein d'une machine ou d'un mécanisme pour le faire fonctionner et non pas la définition de Michel Foucault (1975) comme ensemble hétérogène constitué de discours, d'institutions, d'aménagements architecturaux, de règles et de lois, etc. inscrit dans une relation de pouvoir.

⁴ Certains des artefacts précédents peuvent néanmoins se transformer en sound system : ainsi une voiture plus ou moins lourdement équipée en enceintes et amplificateurs peut se transformer en sound system si l'émission n'est pas limitée à l'habitacle et à ses occupants. Une mini-enceinte dans un parc, pourrait être considérée comme un (petit) sound system, si le son rayonne suffisamment.

⁵ Parmi les nombreux autres composants pouvant être intégrés à la chaîne du son et permettant divers procédés de gestion et du traitement du signal, on peut citer : les préamplificateurs, les crossovers, les égalisateurs, les tables de mixage etc.

⁶ La transduction a une histoire en philosophie dans les ouvrages de Gilbert Simondon (2005) et Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), mais qui excède largement la définition que nous développons ici. La transduction a été étudiée et prise comme base de réflexion dans le domaine des sound studies (Helmreich, 2012, 2015 ; Sterne, 2003 ; Henriques, 2003), mais le phénomène est aussi et plus simplement à la base des développements des technologies électro-acoustiques ayant eu lieu depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Bien que la synthèse sonore – c'est-à-dire la génération électronique de signaux sonores, appliquée par les synthétiseurs notamment – ait permis d'émanciper la source de la transduction, aucun autre phénomène que la transduction ne peut permettre la restitution du son dans l'espace, à travers l'enceinte notamment : un humain ne peut percevoir les sons depuis un signal électrique.

permis d'électrifier des instruments, d'amplifier la voix humaine, tout comme n'importe quel son. Elle est la condition pour que puisse advenir n'importe quelle utilisation du sound system et à la base de la révolution qu'ont constituée les technologies électro-acoustiques.

Le sound system apparaît dans sa pleine potentialité lorsque les différents composants auparavant unifiés dans une même machine – un gramophone ou un appareil de réception radiophonique par exemple – se dissocient. Il devient dès lors possible de les cumuler et de les combiner : la modularité est une importante part de sa définition. La source sonore est le premier élément indispensable. Elle n'apparaît pas comme un enjeu plus important que les autres composants mais elle a fait l'objet d'études – voir par exemple Sterne (2012) sur le MP3⁷. Puisqu'il faut amplifier, n'importe quelle source peut l'être très facilement : une voix, un instrument avec un microphone, un instrument électrifié, un vinyle, des bandes magnétiques, des CD ou des clés USB mp3 et le plus simplement qui soit aujourd'hui avec Youtube. Les autres composants – enceintes et amplificateurs – bien qu'étant indispensables, sont laissés pour compte en tant qu'objet d'étude. Ils pâtissent peut-être d'un trop grand prosaïsme et d'un trop bas coût. Le prix d'une enceinte n'est ainsi pas excessif. On peut l'assembler, la réparer, voire construire certains de ses composants avec une connaissance relativement peu avancée de l'électronique, de l'acoustique et de la menuiserie. Avec quelques amplificateurs, au prix plus conséquent mais pouvant être trouvés d'occasions où que ce soit dans le monde – plus difficilement constructibles, mais ce n'est pas impossible –, on peut facilement alimenter plusieurs enceintes, voire plusieurs dizaines d'entre elles. Le sound system doit être propice à la manipulation⁸.

Retracer l'émergence de l'objet sound system dans le monde

Dès les années 1930, les sound systems ont été mobilisés dans les domaines de la production industrielle, militaires et de l'industrie du divertissement (*entertainment*) par les Américains (Volcler, 2011, 2017)⁹ et avant eux, ou en même temps, en tant que puissant instrument de propagande par les nazis. Cornelia Epping-Jäger (2003 : 106-114) évoque ainsi le rassemblement de plusieurs centaines de milliers de personnes organisé par Goebbels le 1^{er} mai 1933. Les jours précédents, de nombreux kilomètres de lignes de cables sont déroulés. Un réseau

⁷ On peut il me semble inclure dans ce champs, les études concernant la « fabrication » de la source sonore dans le studio (Meintjes, 2003 ; Doyle, 2005).

⁸ Pour ses pratiques les plus locales, l'utilisation et la manipulation des sound systems en Thaïlande peut en certains cas partager de nombreux traits avec la « Low tech » décrite par Emmanuel Grimaud, Yann Philippe Tastevin et Denis Vidal (2017 : 12-29), notamment en tant qu'« expérience limite de machination, de mise en circuit qui suppose une mise à l'épreuve de toutes les techniques disponibles » (*ibid.* : 16), la mise à l'épreuve peut concerner autant la machine, que le son en lui-même et bien sûr les auditeurs.

⁹ Le premier « *loudspeaker system* » est inventé en 1937, le « *Shearer horn system* », par la Metro Goldwyn Mayer pour son application dans les cinémas. Le modèle d'enceintes Duplex par Altec Lansing est inventé en 1943. Dans la foulée et par la même marque est inventé le « *Voice of the theatre* », un autre système d'enceintes mis sur le marché en 1945, standard dans les salles de cinéma en 1955.

de plus de 100 grands hauts parleurs a été mis en place afin que personne ne puisse être éloigné de plus de 75m d'un haut parleur. Le système d'amplification y consistait en quatre machines de plus de 8 kW chacune. Les discours étaient repris par dix microphones et retransmis en direct à la radio. Un espace de près de 500 000 m² est alors dominé par une seule voix, celle d'Adolf Hitler, ainsi « augmentée de 50 000 fois ! En peu de jours et de nuits fut érigé le plus grand système de transmission sonore (*Lautübertragungs-Anlage*) du monde (en comprenant les Etats-Unis) » (*ibid.* : 110).

Mais la première mention du terme de sound system apparaît dans un ouvrage de Barbara Elson en 1945 intitulé *Music and Sound Systems in Industry*, en tant que dispositif diffusant de la musique pour les ouvriers travaillant à la chaîne dans les usines. Il y relie entre eux non seulement les différents composants technologiques, mais aussi les utilisateurs et les auditeurs : « pour transmettre aux ouvriers le sentiment qu'il s'agit de leur sound system, utilisé pour leur bénéfice et leur plaisir, et que leurs souhaits et leur coopération fassent partie intégrante du système » (Elson, 1945 : 39-40)¹⁰. Cette utilisation concerne l'animation musicale à partir d'enregistrements commerciaux ayant pour but d'optimiser la productivité du personnel dans le cadre d'une activité industrielle¹¹.

Cette acception du sound system s'est-elle diffusée dans le monde en même temps que les technologies permettant le dispositif ? Il est difficile de déterminer l'influence exacte des Etats-Unis dans le contexte ayant donné ses lettres de noblesse au dispositif et au terme de sound system : la Jamaïque. L'utilisation du sound system se diffuse sur l'île après la deuxième Guerre Mondiale. Le musicien et ingénieur jamaïcain Hedley Jones est crédité de l'invention du sound system : il a été le premier sur l'île, en 1947, à concevoir un amplificateur séparant les fréquences en trois bandes passantes (Stolzoff, 2000 : 21)¹². Le dispositif se développe et en vient à désigner de « puissantes discothèques mobiles utilisées lors de fêtes de rues ou de foires dans la Jamaïque des années 1950 et 1960 qui diffusaient pour la danse des enregistrements de *rhythm and blues* étatsuniens avant que des disques jamaïcains ne les remplacent » (Constant-Martin, 2019 : note 4)¹³.

¹⁰ « ...to convey the feeling to the workers that it is their sound system, run for their benefit and pleasure, and that their wishes and cooperation are an integral part of the system »

¹¹ Harold Burris-Meyer, dont la biographie et le rôle dans les technologies électro-acoustiques et ses applications industrielles et militaires ont fait l'objet d'un ouvrage par Juliette Volcler (2017), a fourni une note de lecture de cet ouvrage.

¹² Les fréquences aigües, medium et basse. Le terme de sound system aurait été attribué au dispositif par son premier client, Tom Wong du premier sound system : Tom the Great Sebastian. Cf. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/hedley-jones-pere-des-premiers-sound-systems> (consulté le 12/11/2020).

¹³ Une définition qui suit celle de Michael Veal dans son étude sur le dub* jamaïcain (2007 : 20). Pour Abdoulaye Gaye, « le *sound system* désigne les enceintes acoustiques composées de plusieurs haut-parleurs. Il fait office de discothèque ambulante dans les quartiers populaires animée par un *selector* (maître de cérémonie) avec la participation

L'arrivée du dub, genre musical jamaïcain parallèle au reggae, dans les années 1970 permet au sound system de gagner en ampleur¹⁴. Le dub est électronique, au sens où il utilise le studio pour produire des remixes de pistes pré-enregistrées par des musiciens, en faisant un usage intense des machines de traitement du son (multi-pistes, stéréo et autres effets de spatialisation, écho, réverbération). Sa diffusion optimale nécessite d'imposants sound systems, tels qu'il en existe toujours aujourd'hui. Les cultures musicales jamaïcaines ont popularisé le sound system et ont été popularisées par lui – il en est un ingrédient à part entière. Pour Julian Henriques, il est « un dispositif [*apparatus*] unique – un medium musical, un instrument technologique et une institution culturelle et sociale » (Henriques, 2011 : 3). Il faut encore y ajouter la dimension humaine regroupant le collectif organisé autour de la machine, c'est le point fait par Louis Chude-Sokei : « décrire un 'son' via le sound system, c'est définir le son par ce que j'appellerai un dispositif [*apparatus*] culturel – qui nécessite dans ce cas des *deejays*, des *selectors*¹⁵, des ingénieurs, des producteurs, des personnes qui construisent le sound system et qui le dissémine à travers des enceintes ou aux comptoirs des magasins de disques ; et bien sûr, ceux qui suivent, critiquent et consomment le produit de ce 'son'. Le 'son' en Jamaïque signifie processus, communauté, stratégie et produit » (Chude-Sokei, 2018 : 49). L'utilisation du sound system se poursuit aujourd'hui dans le genre du dancehall, par exemple, ou au sein d'autres musiques électroniques inspirées de la musique jamaïcaine ou produites par sa diaspora, à Londres notamment, par exemple la jungle¹⁶.

Londres a été l'un des berceaux de l'autre culture ayant le plus popularisé le sound system : celle de la techno-rave, disséminée ensuite dans toute l'Europe et depuis d'autres foyers, partout dans le monde. La rave est l'événement – la fête, souvent illégale et secrète – où sont joués divers genres musicaux électroniques parmi lesquels la techno¹⁷. La définition que donne Guillaume Kosmicki (2004) du sound system dans ce contexte, intègre d'office la dimension humaine, en étant : « à la fois système de sonorisation complet, les véhicules qui le transportent et les personnes qui le servent » (*ibid.* : 170). En Australie, au sein de la même culture techno-rave, la

de DJ (chanteurs) et de danseurs. Il s'agit d'une forme de production et de consommation musicale authentiquement jamaïcaines. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le *sound system* diffuse la musique populaire dans un espace de divertissement dénommé *dance hall* ou « piste de danse ». Il est au centre de l'émergence de la musique *dancehall* quelques décennies plus tard. » (2011 : note 3).

¹⁴ Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=YYBKxYDZISQ> (accédé le 15/02/2021).

¹⁵ Les *deejays* (DJ) animent les soirées en parlant et en chantant sur les enregistrements choisis par les *selectors*, c'est-à-dire ceux qui sélectionnent.

¹⁶ Pour un exemple contemporain de Dancehall, voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=oF0zzoFpH-A> (accédé le 15/02/2021). Pour un exemple de jungle, voir par exemple le mix : <https://www.youtube.com/watch?v=rNeS1kWwykM> (accédé le 15/02/2021).

¹⁷ Pour un exemple de rave techno aux Pays-Bas, voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=0pBmuinFxTU> (accédé le 15/02/2021). Pour un exemple de la version française de la musique techno diffusée à cette époque : <https://www.youtube.com/watch?v=mEVidStHKrA> (accédé le 15/02/2021).

définition du sound system s'agrément d'une idée d'engagement politique et communautaire : « un sound system est une initiative musicale coopérative réputée pour sa réaffectation des technologies du son et son rôle dans l'amplification des préoccupations des communautés populaires » (St John, 2005 : 323). Que ce soit dans les musiques jamaïcaines ou dans la techno, les genres sont marginaux, « underground » et le sound system y véhicule souvent des valeurs de contestation¹⁸. Le sound system diffuse de la musique lors d'événements où la danse et l'ivresse de la foule sont recherchées. Ce n'est pas forcément le cas en Thaïlande où il est utilisé toute classe et tout bord politique confondus et pour des contextes excluant parfois la danse – même si la puissance du signal est maintenue.

Pourquoi alors utiliser le terme de sound system ? Les termes de « système de sonorisation » ou « sono » auraient effectivement pu convenir. Les Thaïlandais n'utilisent pas le terme de sound system, mais celui de « machine sonore » (*kebruang siaeng*, เครื่องเสียง). Pourtant, l'utilisation de l'anglicisme dans cette recherche rend compte d'un lien possible entre la Thaïlande et d'autres pays. Il permet de poser l'hypothèse de la transversalité du dispositif sonore, de sa similitude dans les contextes jamaïcains, techno et thaïlandais, et peut-être dans d'autres lieux encore. Les usages divergent mais le dispositif sonore est le même. En posant la question de sa transversalité, on peut ultimement s'interroger : existerait-il des transformations intrinsèques et constitutives à la technologie de la transduction, de l'amplification et du sound system – en termes d'esthétiques, de perception même, peut-être ? Bien que le sound system soit commun à plusieurs sociétés, on peut supposer qu'il y ait autant de recalibrages – de la perception et des esthétiques – que de groupes humains qui l'utilisent. S'il y a toujours recalibrage, sur quels aspects diffèrent-ils et se rejoignent-ils ? Peut-on ainsi distinguer ce qui relèverait des contextes, des transformations provoquées par la technologie ?

Le sound system peut être considéré à travers de multiples dimensions : c'est une machine rendue possible par les technologies électro-acoustiques – particulièrement l'amplification électronique du son – à travers la grille de compréhension de la communication, il s'agit d'un média diffusant du contenu sonore sous différentes formes. Du point de vue anthropologique, le sound system est une entité hybride et collective composée de machines et d'humains – comprenant tous les auditeurs rassemblés, ou plus strictement l'équipe d'ingénieurs du son et de musiciens qui l'utilisent et le font fonctionner. Acoustiquement, le sound system rend immanent

¹⁸ Cette dimension de marge est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il n'existe pas d'histoire retraçant l'émergence du sound system et qu'il ne suscite qu'un intérêt périphérique dans les écrits académiques. Il faut également considérer le fait que « les amplificateurs, les jeux de lumière, les lecteurs cassettes et d'autres telles technologies ne font pas bonne figure dans le narratif romancé des traditions musicales des terres lointaines » (Lysloff & Gay, 2003 : 5). Il ne faudrait pas non plus romancer l'inverse : l'adoption par ces lointaines cultures des technologies.

et sensibles des registres extrêmes du son (infra-basse et suraigu), grâce à l'intensité sonore qu'il peut déployer, ainsi que d'autres effets sonores impressionnants tels que l'écho, la réverbération ou la distorsion.

La liste des études où le sound system est nommé en tant que tel s'arrête là d'après mes recherches bibliographiques. Mais d'autres études, si elles n'utilisent pas le terme, se sont penchées sur les effets de l'utilisation des sound systems. C'est le cas de l'étude de Julien Mallet (2009) sur la musique Tsapiky de Madagascar, où le sound system a plusieurs fonctions, notamment musicales et en tant que la « puissance du matériel et du commanditaire vont de paire » (*ibid.* : 239). Les sound systems sont utilisés par les musiciens de mariages du Caire étudié par Nicolas Puig (2017)¹⁹. Paul Greene (1999) décrit les utilisations de cassettes dévotionnelles en contexte hindou Tamoul. Il n'est pas précisé quel est le dispositif exact utilisé, mais il semble suffisant pour « emplir les oreilles de bons sons » (*ibid.* : 477) et faire sentir la présence de la divinité grâce à des « technologies de saturation du son permettant à la musique dévotionnelle de dépasser ses limites spatio-temporelles habituelles lors des jours de festivités » (*ibid.*). De tels dispositifs sont a priori des sound systems et sont présentés comme ayant « un contrôle inédit sur le son dans l'espace social » (*ibid.* : 484). Les villageois ne sont plus seulement des consommateurs mais des ingénieurs du son (*ibid.*).

Les usages religieux de l'enceinte sont encore étudiés par Brian Larkin (2014) au Nigeria, dans un contexte de tension ethnique et religieuse entre musulmans et chrétiens. Les enceintes sont au cœur des assauts entre communautés, où elles sont en même temps les principales cibles des attaques et celles par lesquelles les appels à « protéger sa communauté » sont lancés (*ibid.* : 1000). Il conclut : « le balisage symbolique des haut-parleurs, icônes de la modernité et objets hantés par les histoires de violence, les transforment en de denses et palpables signifiants » (*ibid.* 1010).

Il est à noter que l'Islam fait un usage particulièrement intense de l'amplification²⁰. Andrew Eisenberg (2013) décrit le paysage sonore créé par l'utilisation de sound systems par les mosquées de la ville de Mombasa sur la côte kenyane :

¹⁹ Cf. par exemple, <https://www.youtube.com/watch?v=PEjivI8wEI> (accédé le 15/02/2021). De la même manière dans le cadre du rock, la multiplication des amplificateurs, des enceintes et la recherche de la puissance attenante au cours des années 1960 et 1970 peut être considérée comme un avatar des cultures du sound system. Voir Touché (2007). Il semble aujourd'hui de moins en moins facile à ce qu'une culture de la fête n'utilise pas les possibilités du sound system. On peut évoquer parmi les genres musicaux qui en font un usage extensif : le funk au Brésil (<https://www.youtube.com/watch?v=dEh3dJORNu4>, accédé le 15/02/2021), pays semble-t-il particulièrement adepte de puissances dévastatrices : <https://www.youtube.com/watch?v=OH4SWrtDPPU> (accédé le 15/02/2021).

²⁰ Pour se faire une idée d'une utilisation impressionnante, on peut se référer à la performance du récitant du Coran Abdul Basit Abdul Samad : <https://www.youtube.com/watch?v=VAjg6Q4tIQU> (accédé le 15/02/2021).

Mombasa Old Town is every day awash with electrically amplified male voices delivering Islamic devotional and moral texts in Arabic and Swahili. Five times a day a polyphony of cantillated Arabic calls to prayer emanates from the rooftop loudspeakers of dozens of neighbourhood mosques, its 'soaring yet mournful, almost languid harmonic webs'²¹ somewhat harshened by the crackling of overstressed or substandard sound reproduction technologies. The constant rhythm of this key 'sound-mark' is further punctuated each week by the polyphony of Arabic and Swahili sermons that emanate from many of these same loudspeakers. (Eisenberg, 2013 : 190)

Ce « paysage sonore musulman » (*ibid.*) est certainement valable pour une large partie du monde où l'Islam est majoritaire. Naveeda Khan (2011) décrit les effets et les débats que l'enceinte a eu au Pakistan et dans le monde musulman en général, tandis que Tong Soon Lee (1999) observe ces mêmes débats à Singapour.

Mais la référence peut-être la plus approfondie et la plus proche du terrain thaïlandais est l'article d'Anderson Sutton, « Interpreting Electronic Sound Technology in the Contemporary Javanese Soundscape » (1996), l'un des rares textes donnant des clés pour une recherche plus approfondie sur les dispositifs qui nous intéressent, qui plus est dans un contexte proche de la Thaïlande. Il constate l'adoption globale des technologies du son et leur « profonds impacts sur la manière dont la musique est présentée, sur la prolifération des formats enregistrés et des performances amplifiées » (*ibid.* : 249). Plutôt que de se désoler de leurs irruptions, Anderson Sutton observe comment les effets de distorsion du son sont conçus comme esthétiquement positifs à Java, comment l'idée d'« animation », de *ramé* (Geertz, 1980) de l'espace rituel et de la multiplication des sources sont recherchés, comment les technologies s'intègrent aux savoirs musiciens et à des expériences positives des communautés d'auditeurs.

Le sound system en Thaïlande

La possibilité du sound system était contenue en creux dès l'arrivée des premières technologies électro-acoustiques. Le dispositif s'est réinventé et ramifié dans le monde entier au fur et à mesure que les technologies du son ont circulé. Beaucoup de sociétés humaines contemporaines ont en leur sein des groupes faisant un usage plus ou moins modéré du sound system – la définition même du sound system tend à l'immodération –, mais à Phetchabun en Thaïlande, tout le monde l'utilise. Son utilisation est commune à toutes les classes sociales, y compris les élites politiques et économiques. En constatant une telle omniprésence, on peut s'interroger : comment se peut-il qu'un dispositif tel que le sound system se trouve à ce point généralisé à l'échelle d'un pays ? Le choix de l'avatar « sound system » parmi l'ensemble des

²¹ Hirschkind 2006 : 124.

dispositifs relevant des technologies électro-acoustiques a du sens. Pourquoi les gens décident-ils d'utiliser des sound systems plutôt que de ne pas en utiliser ?

« Si les médias augmentent en effet nos sens, ils le font en tant que versions cristallisées et d'élaboration des pratiques préalables des personnes – en tant que techniques – d'utiliser leurs sens » (Sterne, 2003 : 92)²². Pour tenter de répondre à ces questions, il faut donc délimiter l'ensemble des conceptions ayant trait, de près ou de loin avec le son amplifié. Il faut explorer les conceptions liées au son en lui-même, à ce qui est amplifié (musique, prière, discours etc.), les conceptions relevant de l'espace, du temps, de la technologie et de ce qu'elle fait à l'homme. La prise en main, l'utilisation et les développements d'une technologie du son dans un contexte et dans un groupe humain donnés suivent les possibilités de la technologie mais aussi les conceptions de ce groupe. A l'origine du questionnement sur les sound systems se trouve donc l'étude des termes, des conditions et des effets de son avènement en tant que média de prédilection du son dans un cadre collectif en Thaïlande.

L'étude de l'évolution des usages dans le temps nécessite de se pencher sur la situation préalable à l'avènement du sound system. Il faudra pour cela, par une approche diachronique, comparer le sound system avec d'autres moyens qui prévalaient avant son arrivée et avec une fonction semblable. Dans le contexte thaï, ce seront par exemple le cas des gongs et des tambours. Il faudra dans la mesure du possible mettre en lumière les intersections entre ces différents moyens et poser la question principale suivante : qu'est-ce qui a changé avec l'avènement et la généralisation du sound system ? Ainsi, les effets tout autant que les raisons de leur utilisation doivent être interrogés : quels sont-ils, sur l'individu comme sur toutes les instances du collectif ?

Retracer l'émergence et les utilisations du dispositif sound system en Thaïlande invite à se concentrer sur l'histoire du XX^{ème} siècle. Le rapport entre la Thaïlande et ces technologies fut pendant longtemps lié à l'Occident – le sound system peut effectivement être considéré comme un avatar de la puissance industrielle occidentale capitaliste et colonial²³ –, mais aussi à d'autres puissances asiatiques et mondiales. L'histoire du sound system s'entremêle aux dynamiques globales : la montée des velléités démocratiques et du nationalisme au début du XX^{ème} siècle, celle du fascisme ensuite, puis celle la Guerre Froide et de l'implication massive des États-Unis dans la

²² « *If media do, indeed, extend our senses, they do so as crystallized versions and elaborations of people's prior practices – or techniques – of using their senses.* »

²³ Plutôt « *crypto-colonial* » dans le cas de la Thaïlande, donné et défini par Michael Herzfeld pour la Thaïlande et la Grèce : « *I shall call it crypto-colonialism and define it as the curious alchemy whereby certain countries, buffer zones between the colonized lands and those as yet untamed, were compelled to acquire their political independence at the expense of massive economic dependence, this relationship being articulated in the iconic guise of aggressively national culture fashioned to suit foreign models. Such countries were and are living paradoxes: they are nominally independent, but that independence comes at the price of a sometimes humiliating form of effective dependence.* » (Herzfeld, 2002: 900-901). Voir également Harrison & Jackson (2011) pour les rapports entre le colonial et la Thaïlande.

région, dont la Thaïlande sera pendant longtemps un allié indéfectible. Cette thèse n'est pas celle d'un ingénieur du son, elle n'est pas non plus celle d'un historien, mais l'étude du sound systems à Phetchabun, ne pourra être fait qu'en plongeant parfois dans son histoire, recomposée à partir des documents disponibles et de témoignages oraux de première main.

La musique et les catégories sonores : ce que le sound system amplifie

Les usages du sound system à Phetchabun sont à la fois musicaux, liturgiques, discursifs, poétiques et encore rituels. La sound system amplifie toutes les catégories sonores. Ce terme de « catégorie sonore » est utilisé pour différencier les répertoires liturgiques, monastiques, musicaux et rituels parmi d'autres. Cette thèse entend contribuer à la définition d'un système de catégories sonores valables à Phetchabun, sinon en Thaïlande – un autre sound system, par analogie. Chacune des catégories composant ce système est caractérisée par un effet associé, par une posture d'écoute, et très souvent par des personnes spécifiques en performance – moines, musiciens, experts rituels, divinités parfois.

La première division à l'intérieur du système, je l'appelle catégorie sonore. Les catégories sonores sont plus ou moins autonomes, plus ou moins mouvantes – selon les époques, les régions, les localités et les personnes – mais sont régulièrement identifiées en tant que telles sur le terrain. La catégorie sonore « musique » existe, elle est importante et doit être étudiée selon les termes qui la caractérisent. Les répertoires bouddhiques des moines constituent une catégorie sonore à part entière. Les répertoires des experts rituels en constituent une autre encore, de la même manière qu'une multitude de déclamations poétiques mélodisées, mais non conçues comme relevant de la musique. Les catégories sonores sont ensuite subdivisées en répertoire, défini lâchement comme un corpus de mélodies. L'outil de catégorisation du genre musical sera également utilisé : un même répertoire pouvant être constitué de mélodies provenant de différents genres musicaux.

Il s'agira d'étudier non seulement ce qu'il y a de spécifique mais aussi éventuellement ce qui est transversal aux catégories sonores. Le dispositif du sound system permet-il à chacune des catégories sonores d'être plus fonctionnelle, plus efficace ? Dans le cas de certaines catégories sonore bouddhiques, le sound system permet-il de faire mieux transiter un son d'un monde à l'autre, d'une dimension à l'autre ou encore d'un être à un autre ? Si le sound system est utilisé toutes catégories sonores confondues, c'est qu'il est positif. Pourrait-il permettre, peut-être, d'amplifier autre chose que le caractère harmonieux des répertoires, pourrait-il rendre plus prégnantes des conceptions latentes, matérialisées jusqu'à en devenir palpables, alors qu'auparavant elles auraient été exprimées plus subtilement ? Le sound system ne fait-il qu'amplifier le son ?

La musique est peut-être la plus diffusée des catégories en contexte thaïlandais, mais une multitude de genres musicaux différents transitent par les sound systems. Ces genres sont-ils des musiques « traditionnelles » ou des musiques « modernes » ? On peut distinguer certains genres musicaux, des modes de représentations et des esthétiques associés, comme étant « anciens » (*boran*, โบราณ) ou relevant de la « toute dernière nouveauté » (*la sut*, ล่าสุด). Mais la réponse à cette question est plus complexe : qu’entend-on par « traditionnel » ou « moderne » ? De telles appellations ne fonctionnent pas en contexte thaï, en tout cas pas en termes antinomiques : beaucoup de mélodies sont effectivement « traditionnelles », y compris dans les derniers tubes à la mode. Traditionnelles par leurs phrasés, leurs rythmes, leur instrumentarium, leur forme, elles ne sont pas privées d’accès à la modernité – et notamment par leur simple amplification

Certaines appellations sont communes aux genres musicaux internationaux : c’est le cas de la musique *pop*, du *hip hop*²⁴, du *ska*^{*}, du *reggae*^{*} qui arrivent régulièrement dans le top des meilleures ventes de l’année dans le pays²⁵. Qu’on ne s’y trompe pas néanmoins, ce n’est parce que les dénominations des genres musicaux sont internationales, que les genres ne sont pas nationaux : ceux qui animent ces scènes sont en grande majorité thaï et la langue utilisée est quasi-exclusivement le thaï. D’autres genres nationaux plus spécifiques existent, comme le *luk thung*^{*}, littéralement « enfant des champs » : la musique populaire des provinces née au cours des années 1950, incluant les esthétiques et les accents régionaux ainsi que le format « chanson » pour s’intégrer au marché dynamique de l’industrie musicale thaïlandaise. Le *luk thung*^{*} a été admirablement décrit et étudié par James Mitchell (2015)²⁶. Il existe des genres régionaux aussi, comme le tout-puissant *molam*^{*} au Nord-Est (Miller, 1998 ; Pattiya, 1991 ; Wirachon, 2017)²⁷. Le *molam*, en langue lao, est traditionnellement chanté en vers accompagné par un orgue à bouche *kebaen*. Il en existe aujourd’hui des versions actualisées, empruntant aux codes de genres nationaux comme le *luk thung*^{*} et les alimentant en retour (Waeng, 2002 ; Hirata, 2013)²⁸. Certains genres musicaux et théâtraux, comme le *like*^{*} ou le *lamtat*, relèvent d’esthétiques associées au Centre. Le Centre regroupe les provinces entourant Bangkok ainsi qu’une partie de la province de Phetchabun, on y parle le thaï standard.

²⁴ Les astérisques indiquent que le terme est défini et développé dans le glossaire en fin d’ouvrage (cf.).

²⁵ Un exemple de pop thaï https://www.youtube.com/watch?v=AZ_t9iAJRDw, de hip hop <https://www.youtube.com/watch?v=0P0cL28Jehw>, de ska <https://www.youtube.com/watch?v=wQ6v34CVb8Q> et de reggae <https://www.youtube.com/watch?v=jUtWBngr2jA> (accédés le 16/02/2021).

²⁶ Ainsi que par Amphorn (2006).

²⁷ Transnational aussi, puisqu’il est commun au voisin laotien.

²⁸ Pour un exemple de *molam* en vers et accompagné par des orgues à bouche (amplifiés) voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=3sNxy5VTrYc>. Pour un exemple de *molam* récent voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=N0X39SGpeps> ou <https://www.youtube.com/watch?v=Hc3I2-igIQY> (accédés le 16/02/2021).

Il existe une industrie musicale à l'échelle nationale, avec de grands labels produisant des tubes et diverses autres maisons de production, associées ou non avec des genres musicaux spécifiques. Ces enregistrements sont diffusés sur les plates-formes de streaming musical, typiquement Youtube, et les réseaux sociaux. Ils sont joués ensuite par des groupes régionaux et locaux lors de concerts ou de processions associés à des rituels, dans les bars, chacun chez soi sur son enceinte ou simplement sur son portable en travaillant. Dans le cas des performances locales comme des industries nationales, la musique est populaire dans les deux sens du terme : elle fait l'objet d'un traitement capitaliste pour une diffusion à grande échelle – c'est un marché – ; elle est aussi au sens propre, la plus écoutée, la plus appréciée et la plus amplifiée par une large part de la population à Phetchabun, en étant également intégrée à des logiques économiques plus communautaires lors de reprises et de performances locales.

Une autre catégorie sonore distincte regroupe les répertoires bouddhiques, qu'ils soient récités par des laïcs ou par des moines. C'est la deuxième catégorie la plus amplifiée, qui peut prendre plusieurs formes : il peut s'agir de formules ou de textes entiers extraits des Ecritures canoniques ou extra-canoniques²⁹. Certaines récitations sont tirées des récits des anciennes vies du Bouddha de notre ère, les Jataka – faisant l'objet de réécritures –, il peut s'agir de psalmodies *suat** « magiques », appelées aussi *paritta* ou *mantra* (Zago, 1972 ; Greene, 2004) ou de formules *kbatha**. Certaines récitations sont en langue vernaculaire – les Jataka et les prêches (*thet** sk. *thesana*, เทศน์), en thaï central ou lao à Phetchabun – d'autres textes sont en pali – la langue archaïque du bouddhisme Theravada, présente partout en Thaïlande ainsi que chez ses voisins et au Sri Lanka. Comment les sound systems sont-ils utilisés selon les caractéristiques respectives de ces différents répertoires? Le bouddhisme en tant que religion majoritaire a-t-il une influence sur l'utilisation des sound systems dans la société ?

Le bouddhisme en Thaïlande est Theravada, dit du « Petit Véhicule ». Le but ultime consiste à quitter le cycle des réincarnations par la méditation et l'étude de la doctrine du Bouddha. La communauté monastique s'habille en robe safran et obéit à la Discipline* donnée dans les Ecritures, ou « Trois Corbeilles » (sk. *Tripitaka**). Si le bouddhisme est la religion principale de Thaïlande³⁰, il coexiste d'autres fonds religieux subordonnés mais acceptés en son sein : un fond religieux hindouiste – une bonne partie du panthéon, les ermites, les *naga* –, de

²⁹ La liste la plus complète et la plus éclairante des textes utilisés en Thaïlande a été produite par Justin McDaniel (2008, 2011) ainsi que la liste produite par le même auteur sur le site : http://tdm.sas.upenn.edu/monastery/Buddhist_texts.html (accédé le 16/02/2021).

³⁰ Il est l'« enseignement », *sasana* (sk. *sāsana*) qui figure dans les trois piliers nationaux : la nation, la religion et le roi ; *chat*, *sasana*, *phra mabakasat* (ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริ์). Mais il existe d'autres religions minoritaires bien présentes, notamment l'Islam et la chrétienté.

même que les experts rituels brahmanes. Ces derniers sont au service de la cour royale, des pouvoirs locaux et sont officiants dans les cérémonies du commun de la population³¹ : leurs répertoires peuvent être considérés comme une catégorie sonore. D'autres fonds religieux sont présents : des cultes aux ancêtres, des religions chinoises ou encore des séances de possession. Différents êtres circulent : des fantômes, des divinités – créatures mythiques, ancêtres ou personnages historiques – pouvant être (r)attachées aux choses naturelles, comme aux humains. Pour certains, il existe plusieurs strates dans l'univers, dont un monde de divinités interagissant avec le monde humain. On trouve également des réminiscences d'autres courants du bouddhisme présents sur le continent sud-est asiatique depuis des siècles : Mahayana, certains bodhisattvas – ou Bouddha en devenir, comme Avalokitesvara ou Guan Yin – sont bien présents ; de même que des éléments du bouddhisme tantrique (Bizot, 1989 ; Bizot & von Hinüber, 1994), en partie lié à Siva³². Il apparaît difficile de faire concorder la systématisation des rapports entre ces différents courants et fonds religieux entre l'ensemble du territoire et une région ou une localité donnée (Tambiah, 1970). Tous ces courants et ces strates religieuses sont subordonnés au bouddhisme Theravada, la religion nationale – en fait plutôt entremêlés – mais on y considère chaque fois la « magie » bouddhique³³, comme la plus puissante et la plus apte à dominer, pacifiquement, les autres fonds religieux et leurs diverses manifestations.

Comme en parallèle aux hiérarchies de son panthéon, des hiérarchies structurent la société thaï, en se fondant parfois sur de véritables distinctions de « catégories d'humanité ». Les moines sont ainsi une catégorie d'humanité bien spécifique, distincte du commun des mortels. C'est aussi le cas du roi à la tête du pays³⁴. D'autres critères viennent se placer à la base des divisions hiérarchiques entre classes sociales (aussi conçues comme des classes d'humanité). Comme dans n'importe quelle société, le pouvoir économique et le privilège de la violence légale

³¹ Ils ne constituent pas une caste en Thaïlande. Ce sont en général d'anciens moines et hommes politiques locaux, obéissant à des règles spécifiques leur permettant de conduire certaines cérémonies.

³² Le « sacré » se dit ainsi *sakṣi**, ศักดิ์สิทธิ์ composé de *sakdi* et *sitthi*. *Sakdi* est originellement l'énergie propre à Siva, la *shakti*, énergie de création et de destruction. *Sitthi* dérive également de Siva selon la définition de Jean Filliozat, pour qui *sitthi* n'est pas la magie mais « les réalisations parfaites qui appartiennent à Siva par essence et non par rituel ». Ils consistent en des pouvoirs « merveilleux » « à développer en ce bas monde et appartenant au Roi des Dieux » (1981 : 75), c'est-à-dire Siva. Le terme ayant donné la « science » en thaï (*withaya*, วิทย์) vient également des connaissances originaires de Siva. Siva, Phra Isuon (พระอิศวร) en Thaïlande, est partout présent dès qu'il s'agit d'aborder des connaissances ésotériques et secrètes, comme c'est le cas dans les domaines de la musique de cour (Wong, 2001). On le retrouve également au Cambodge (Pou, 1993, 2002).

³³ Le terme traduit par « magie » est ici *mon*, มนต์ du sanskrit *mantra*. Le terme de « magie » pose un certain nombre de problèmes, notamment en s'opposant en théorie au supramondain du domaine religieux (Rozenberg, 2010 : 69). Je l'utilise ici de la même manière que ce que Guillaume Rozenberg traduit par « pouvoir extraordinaire » ou « surnaturel » du Bouddha. En thaï, ce pouvoir se dit *Phra Phutbamon* (avec le même *mon*, signifiant *mantra* que précédemment). Ce pouvoir de transformation des êtres et du monde intrinsèque aux mots du Bouddha et instanciés par les moines est bien traduit par « magie » par Marcel Zago (1972), par Justin McDaniel (2008) et par Louis Gabaude (2012), par exemple.

³⁴ Telle « une perle pour la démocratie », *Prachatipathai mi phru mahakasat pen pramuk*, ประชาธิปไตย มีพระมหากษัตริ์เป็นประมุข, selon la formule consacrée.

– militaire ou policière – est fondamental pour aborder ces hiérarchies : lors du recueil des données de terrain de cette recherche, la démocratie vient d’être renversée par une junte militaire, validée par un semblant d’élection en 2019. Les hiérarchies se reflètent dans une autre catégorie sonore largement diffusée par les sound systems, même si elle peut passer inaperçue : la langue parlée – évoquer ou s’adresser à la famille royale nécessite ainsi un langage particulier, tout comme s’adresser aux moines, même si cette dernière langue est moins complexe que celle utilisée pour la famille royale. Dans des proportions moindres mais sensibles, toute relation entre personnes considérées comme hiérarchiquement – contextuellement ou de nature – différentes, nécessitera l’utilisation de certains mots et tournures de phrases spécifiques.

Les rituels

Les contextes privilégiés d’étude de cette recherche ont été les festivités, ces moments spéciaux de rassemblements, de divertissements comme de religiosité qui tranchent avec le quotidien. Lors de celles-ci les sound systems sont utilisés pour amplifier la plupart des catégories sonores. Louis Gabaude (2012) identifie plusieurs pôles à la fête bouddhique : l’angle liturgique (*phithi*), l’angle du mérite (*bun*), l’angle coutumier (*prapheni*), l’angle calendaire (*thesakan*), l’angle célébrationnel (*chalong, somphot*) et l’angle organisationnel (*ngan*). Parmi cette énumération de termes, deux termes sont plus usités à Phetchabun : *ngan*, qui désigne tout type de fête et signifie également le « travail », et le terme *phithi*, l’angle « liturgique » de Louis Gabaude, que je conçois comme des séquences cérémonielles à l’intérieur des fêtes (*ngan*). Alors que la festivité est l’événement général, je traduis le mot de *phithi* par « cérémonie », en tant que moments religieux de concentration plus intense et d’échange avec les communautés monastiques, entre autres segments intégrant de séquences ordonnées et définies par la coutume pour bénéficier de pouvoirs ou d’effets auspiceux³⁵. *Ngan* peut être traduit par « festivité » – car il concentre de nombreux moments et activités de réjouissances ou « divertissement » (*somphot* ou *banthoeng*), pouvant se moduler à l’infini : danse, match de boxe, concours de beauté, fête foraine, commerces, restauration etc.

Les réjouissances nocturnes comme la concentration des cérémonies participent de l’efficacité de l’événement. En prenant en compte les aspects liturgiques et l’efficacité des différentes activités, j’appellerai ces événements indifféremment « fête », « festivité » ou « rituel », en tentant de rendre compte ainsi le mieux possible de ce qu’est une *ngan*³⁶. Louis Gabaude

³⁵ Aussi appelée *phithikam*, พิธีกรรม, où s’ajoute *kam* (sk. *karma*), dans le sens donc où la cérémonie aurait une influence positive sur le *karma* d’une personne

³⁶ Une définition possible de rituel utilisée ici pourrait être un : « ensemble d’actions, insérées dans un contexte spécifique ludico-fictionnel, dont le déroulement et la perception cognitive et/ou émotionnelle se font selon quatre formes non exclusives (cérémonie, compétition, fête et spectacle) » (Piette, 1997). Justin McDaniel (2008) utilise

conclue son article en écrivant que « la fête bouddhique met sur scène d'un côté le divertissement, le bruit et le rire du monde, et de l'autre les religieux qui, comme en un miroir, en éclairent la bulle, le fourvoisement et l'illusion » (*ibid.* : 818). Hayashi Yukio va plus loin dans le lien tissé entre les pôles cérémoniels et festifs, en observant lors d'un rituel : « c'est presque comme si plus le festin est tumultueux et ses participants recherchent joyeusement le plaisir, plus le pouvoir dévotionnel des plus âgés en train de psalmodier des *sutras* dans la salle de congrégation gagne en efficacité » (2003 : 135)³⁷.

Pour bien fixer la temporalité du cycle rituel, il nous faut passer par le calendrier des douze mois, poncif des études sur le pays et également utilisé par les Thaïlandais. Le calendrier ci-dessous rend compte des festivités calendaires auxquelles j'ai pu assister sur le terrain – excepté l'événement unique des funérailles royales –. Les fêtes nationales sont indiquées par NAT, celles spécifiques au district de Phetchabun, PHET, celles de Lomsak, LOM, celles où rien n'est indiqué concernent les zones thaï-lao (récitation de l'avant-dernière vie de Bouddha et fête des fusées). La fête d'hommage à Cao Phaya Le est une festivité célébrant la divinité tutélaire de la province de Chayaphum, voisine de Phetchabun. Pendant toute l'année (excepté pendant les trois mois du carême bouddhique qui concorde avec la saison des pluies), divers rituels de moindre ampleur peuvent être organisés : des fêtes d'ordination, mais aussi des mariages, des hommages à des divinités tutélares ou encore des « fêtes de temple », sous couvert d'offrandes à la communauté monastique ou pour la construction d'un nouveau bâtiment, par exemple.

indifféremment les termes rituels et cérémonies. Bénédicte Brac de la Perrière (1989 : 11-12) distingue trois niveaux de culte des divinités *naq* en Birmanie entre les rites (périodique concernant une seule divinité), les fêtes (cycliques, d'envergure et pour un ou plusieurs *naq*) et les cérémonies (qui concerne tout le panthéon des divinités).

³⁷ « *It is almost as if the most boisterous the feast and the more enthusiastically the participants pursue pleasures, the greater the increase in the devotional power of the seniors to remain in the sala chanting sutras* »

Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre
Nouvel an thaï et fête de l'eau, NAT (<i>songkran</i> , สงกรานต์) Fête de commémoration de la capitale de Phetchabun, PHET (<i>ngan ramloek nakbonba Phetchabun</i> , งานรำลึกนครบาลเพชรบูรณ์)	Fête des fusées (<i>bun bang fay</i> , บุญบังไฟ) Naissance, illumination et mort de Bouddha, NAT (<i>wisakhabucha</i> , วิสาขบูชา) Fête de sacrifice au pilier de la ville de Phetchabun, PHET (<i>ngan buang suang san lak muang Phetchabun</i> , งานบวงสรวงศาลหลักเมืองเพชรบูรณ์)		Entrée dans le carême bouddhique, NAT (<i>kbao phansa</i> , เข้าพรรษา)		Fête « serrer le Bouddha (dans se bras et plonger dans l'eau », PHET (<i>um phra dam nam</i> , อุ้มพระดำน้ำ), ancienne fête des morts, NAT (<i>wan sat thay</i> , วันสารทไทย)

Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars
Sortie du carême bouddhique, NAT (<i>ok phansa</i> , ออกพรรษา) Organisation d'offrandes de robes aux moines pendant un mois, NAT (<i>thot kathin</i> , ทอดกฐิน) Funérailles et crémation du roi Rama IX, NAT (<i>ngan phra boromasop</i> , งานพระบรมศพ)	Fête de pardon des offenses aux rivières et à l'eau NAT (<i>loy kratbong</i> , ลอยกระทง) Courses de pirogues, PHET /LOM (<i>khaeng kban rua yao</i> , แข่งขันเรือยาว)	Fête des pères, NAT (et anniversaire de R. IX, <i>wan pho baeng chat</i> , วันพ่อแห่งชาติ) Fête d'hommage à Pho Khun Pha Muang, LOM (<i>prapheni way pho kbun pha muang</i> , ประเพณีไหว้พ่อขุนผาเมือง)	Nouvel An occidental, NAT (<i>wan pi may sakon</i> , วันปีใหม่สากล) Fête d'hommage à Cao Pho Phaya Le (<i>ngan chalong Cao Pho Phaya Le</i> , งานฉลองเจ้าพ่อพญาแล) Fête du tamarin, PHET (<i>ngan makham wan</i> , งานมะขามหวาน)		Récitation de l'avant-dernière vie de Bouddha, Phra Wetsandon (<i>bun Phra Wet</i> , บุญพระเวส)

Figure 1 Tableau présentant les rituels calendaires assistés pendant un an de terrain.

Même si d'autres diffusions publiques de contenus sonores au moyen de sound systems seront prises en compte, les rituels sont les contextes privilégiés de cette recherche. La vitalité rituelle est considérable à Phetchabun, comme dans de nombreuses régions du pays : ils ont lieu au quotidien en différents lieux d'un territoire. Ils permettent au chercheur de rencontrer les acteurs de la vie musicale locale et concentrent une majorité de catégories sonores diffusées au moyen de, souvent nombreux, sound systems tendant au volume maximal. En suivant les groupes, les experts rituels, les moines, il s'agissait parfois de plusieurs festivités par semaine : deux, parfois dans la même journée, trois, quatre... Une seule festivité peut durer jusqu'à une semaine. Il a donc fallu choisir : les festivités qui forment la substance de cette thèse ont le plus souvent consisté en des ordinations, mais aussi en des grands rituels indiqués dans le calendrier ci-dessus, ainsi que des funérailles, des séances de possession et de guérison.

L'intensité caractérise ces moments qui célèbrent et renouvellent les communautés. L'intensité est transposée au sonore, aujourd'hui grâce aux sound systems. Une impression d'absence de limites cède très vite le pas au calme du quotidien. Les festivités sont le royaume de l'hyper-sensation, où les espaces rituels se trouvent saturés de sources sonores diffusées par d'innombrables sound systems. Il y a surnage des faisceaux de stimuli sensoriels, d'émotions puissantes et collectives, simultanés, successifs, s'entremêlant ou s'entrechoquant. Certains de ces faisceaux sont permis par la musique, d'autres par les psalmodies des moines. Mais il est dur d'aller contre l'impression tenace qu'il semble falloir qu'il y en ait toujours plus. La puissance d'amplification y est prégnante, la multiplication des sources, une prérogative et les expérimentations de dispositifs bienvenus si elles vont dans le sens du superlatif. Cette tendance au maximalisme est l'une des raisons pour laquelle la Thaïlande et ses rituels sont un observatoire captivant pour l'étude des usages du sound system. Pourquoi plus il y en a, mieux c'est ? Et pourquoi, pour *chacune* de ces émissions, plus c'est fort, mieux c'est ?

Assez tôt, la pensée m'a traversé que, si cela était possible, le pays se doterait de manière absolument univoque d'une enceinte gigantesque faisant l'exacte taille de son territoire et qui diffuserait puissamment et en continu en tout point du royaume. « Un caisson de basse fort à en faire péter le pays »³⁸. C'est après une journée de performances et en ces termes que des amis musiciens évoquent un modèle spécifique de caisson de basse. L'expression, plutôt violente et imagée renvoie à l'efficacité du matériel, mais attribue aussi la faculté à un caisson de basse de faire se disloquer en éléments irrémédiablement distincts la surface du pays, de mettre en péril la stabilité géographique et politique du pays lors d'un événement explosivement sonore. Ces deux anecdotes laissent percevoir une oscillation entre l'univocité, la capacité à rassembler d'un côté, et l'entropie, la destruction de l'autre. Cette tension semble pouvoir se transposer au couple individu/communauté central aux interrogations suscitées par le sound system.

Le contrôle de la technologie – le savoir-faire – mais aussi plus pratiquement, l'accès aux différentes machines sont des enjeux importants. Le sound system est un outil puissant dans l'arène des idées et des sens : il véhicule des idées en subjuguant les sens. La question politique sera traitée mais elle doit néanmoins en Thaïlande faire l'objet de précautions doubles : elle donne lieu à une répression sévère et la connaissance profonde des processus et des détails de la politique locale et nationale est d'accès extrêmement restreint. Bien que les informations précises soient confidentielles, il affleure certains aspects dans les discussions et parfois dans l'espace public permettant de poser les prémisses de logiques de pouvoir et de contre-pouvoir dans les utilisations des sound systems, d'omnipotence et de résistance, aidé en cela par des recherches

³⁸ *Tu raboet phaen din*, ตู้ระเบิดแผ่นดิน où *phaen din* est une expression courante pour se référer au royaume.

antérieures (Tausig, 2013 ; Klima, 2002). L'expression « guerre des sound systems » parfois évoquée, peut ne pas apparaître comme si exagérée que cela. Cette dimension agonistique est-elle intrinsèque à l'utilisation des sound systems, voire d'une manière plus générale peut-être, à l'utilisation du son dans l'espace public ?

Le sound system constitue une présence massive et l'épicentre d'une propagation à laquelle il est impossible d'échapper – l'oreille n'a pas de paupières. A la féconde idée de centre³⁹ créé par le sound system s'agrège un certain nombre de questions, notamment d'ordre spatial : comment le sound system crée-t-il un espace et quels affects et fonctions suppose-t-il pour les êtres dans et au dehors de celui-ci ? Quel est le degré d'organisation de ces espaces sonores ? C'est le propre d'un dispositif que de se caractériser par un type de contenus et par un mode particulier de diffusion. Le sound system est conçu comme un média (*soe*, สื่อ) à part entière. Un média ne fait jamais passer l'information passivement (McLuhan, 1964 ; Granjon, 2020). Le sound system transforme le contenu qu'il est en train de diffuser. La chaîne du son n'est pas anodine : un son rentre dans la machine, il est traduit, traité, amplifié, transformé, traduit encore et recraché à l'autre extrémité de la chaîne. On peut reposer la question déjà évoquée avec de nouvelles implications : qu'amplifie exactement le sound system ?

De la réflexivité aux enjeux de la recherche

Le sujet de recherche s'est progressivement mais inéluctablement imposé à moi, par les sens d'abord, par la pensée ensuite. L'entrée dans l'univers sonore de la Thaïlande se fait ici par le prisme du plus puissant, immanent et collectif avatar des technologies électro-acoustiques. Le sound system et ses utilisations sont étudiés ici sans parti pris, notamment quant à un éventuel dépérissement consécutif à l'introduction d'une technologie « exogène ». Il sera refusé de considérer ses sons puissamment émis dans l'espace public comme des nuisances et l'usage de l'amplification comme un saccage irresponsable des esthétiques qui prévalaient auparavant. En filigrane, cette recherche entend humblement et à sa moindre mesure pallier à un manque des études sur le sound system et l'amplification électronique, en montrant ce que Phetchabun et la Thaïlande ont démontré au quotidien : les raisons, les modalités et les effets de son utilisation sont complexes dans tous ses aspects. Elles font l'objet d'une élaboration à la mesure des possibilités inouïes qu'offrent la technologie, ainsi qu'à la mesure des besoins, des esthétiques et de l'imagination des utilisateurs.

³⁹ Je remercie chaleureusement Charles-Edouard Towo pour cette idée particulièrement pertinente et féconde.

Mes séjours de recherche se sont échelonnés en Thaïlande depuis 2015, comprenant environ deux années cumulées de terrain⁴⁰. J'ai débuté le terrain doctoral en 2017 avec la fête de Songkran, dite fête de l'eau et nouvel an traditionnel thaï, à Khon Kaen, puis à Phetchabun où je me suis installé. Le début de mes séjours en 2015 faisait suite à une période de troubles politiques parfois violents ayant duré jusqu'en 2014. Ces troubles ont été interrompus par un coup d'Etat et la mise en place d'un gouvernement dirigé par la junte militaire. La période jusqu'à mon dernier séjour en 2019 a été celle d'une apparente stabilité politique, permise par le musèlement de l'opposition politique, une censure efficace, la reprise des rênes politiques et l'abandon brutal des mesures économiques populaires et populistes ayant cours sous les gouvernements Thaksin (2001-2006, 2011-2014). L'événement historique le plus marquant de cette période a été le décès du roi Rama IX Bhumibol Adulyadech en 2016 après 70 ans de règne, suivi par sa crémation un an plus tard en octobre 2017. Je me suis empressé de décrire l'événement sur le plan sonore. Ce n'est qu'à la suite du couronnement de son décrié fils Rama X, en 2019, que l'opposition politique a commencé à faire entendre sa voix, au fur et à mesure des rassemblements et des discussions dans l'espace public concernant l'autoritarisme militaire et même, ce qui ne s'était pas produit depuis longtemps, des indécents privilèges et de l'amoralité de la figure royale.

Le terrain a intégré des séjours dans la capitale, des incursions dans les provinces adjacentes – à Khon Kaen, Chayaphum et Loei notamment –, mais la majorité de ma recherche s'est déroulée à Phetchabun où j'ai participé activement aux rituels, équipé d'un bon appareil photo et d'un très bon enregistreur. Ce sont lors de ces festivités que je rencontrais mes interlocuteurs – musiciens, moines, des cercles entiers de socialisation, en fait – et ceux devenus ensuite des proches. Je rencontrais Pho Kamnan, expert rituel s'occupant d'une étape de la fête d'ordination, et sa compagne Mae Chutimon, qui m'ont ensuite adopté et considéré comme leur fils. En participant aux rituels d'ordination, dont celle d'amis, et en approfondissant son étude, je saisis l'importance de devenir moi-même moine pour vivre un rite d'initiation et de passage à l'âge d'adulte – même pour une courte période⁴¹. Devenir moine permettait d'avoir accès à un point de vue renouvelé et unique sur le rituel et surtout d'avoir accès, pendant le séjour au temple, à des connaissances, sur le son notamment, difficiles d'accès autrement. Ces connaissances ne sont pas aisément exprimées, non par refus de les divulguer (même si le secret est un élément

⁴⁰ Dont plusieurs missions dans le cadre de l'organisation d'une tournée d'un groupe de procession thaï de *phin prayuk* de Phetchabun et de sa participation au 20^{ème} édition du Festival de l'Imaginaire en 2016 <https://www.maisondesculturesdumonde.org/festival-de-limaginaire/programme/evenements/phin-prayuk-de-phetchabun> (accédé le 12/02/2021).

⁴¹ On peut devenir moine pour accéder à une éducation supérieure – pendant quelques années donc –, pendant un carême (trois mois) pour tous les hommes en tant que rite de passage à l'âge adulte, et maintenant pour des durées moins longues – une semaine, dix jours, deux semaines. Pour des funérailles, il est encore possible de se faire ordonner moine pendant 24 heures afin de générer des mérites pour le défunt.

important de leur efficacité) mais car elles sont considérées comme dangereuses. La puissance (*barami**, *bun**) d'un être humain ordinaire n'est pas suffisante pour les incorporer.

A l'occasion de la venue de mes parents de France et avec le soutien de mes parents adoptifs thaï, j'ai pris la décision de me faire ordonner à des fins d'éducation et de recherche⁴² et suis devenu moine pendant deux semaines. A cette occasion, j'ai – comme tout le monde – engagé une équipe de vidéastes locaux pour immortaliser le moment. Une connaissance ayant des contacts dans les médias a évoqué mon cas à ses amis et une équipe de Bangkok est également venue afin de produire une vidéo sur mon ordination et sur ma pratique d'un instrument de musique thaï-lao : le *phin*⁴³. Je suis, lors de l'ordination, resté à la disposition des invités et des médias présents pour être filmé, photographié et enregistré sous tous les angles et toutes les formes. La vidéo de mon histoire a ensuite commencé à être partagée sur les réseaux sociaux, à être publiée par les journaux et même à apparaître sur des chaînes nationales d'information, dont certains médias conservateurs. Le pendant bienvenu à ce traitement est venu de la vidéo produite par l'équipe bangkokiennne du média *Echo*, à tendance progressiste. Leur vidéo diffusée sur Facebook, s'est propagée dans des proportions considérables : elle a été visionnée plusieurs millions de fois en Thaïlande⁴⁴. La situation est devenue étrange et intéressante, puisque avant même de publier quoi que ce soit en France, je me retrouvais à devoir expliquer ma recherche en thaïlandais aux Thaï. J'étais dans le même temps devenu un animal médiatique de type *farang*, ou « occidental ».

Avec la distance réflexive nécessaire, cette thèse est clairement influencée par mon statut d'occidental en Thaïlande – la facilité des interactions et de l'intégration n'y est clairement pas étrangère – ainsi que par mon genre et mon sexe : l'accès aux cercles de socialisation, l'attitude à mon égard et le sujet même de cette thèse – les sound systems sont essentiellement une activité masculine – découlent de ma condition d'homme cisgenre. Si cela a pu poser un certain nombre de limites et m'a parfois placé d'emblée dans des positions et un statut qui pouvaient s'avérer problématiques, bien que positifs – c'est précisément là que le biais se situe –, cela n'enlève rien à l'aventure humaine, musicale et sonore bouleversante que cette recherche a été et continue d'être. Même si l'événement fut beaucoup moins médiatisé, j'ai également été invité à jouer du luth *phin*

⁴² Ce qui est tout à fait accepté et même l'une des raisons principales pour se faire ordonner, encore aujourd'hui.

⁴³ Que je joue électrisé comme les musiciens de procession de Phetchabun. Je n'étais au début pas tellement enthousiaste à l'idée d'un tel projet, mais j'ai accepté. La raison en est que jamais les gens, sauf en d'extrêmement rares exceptions, ne m'ont refusé la possibilité de les photographier, de les enregistrer et de leur poser toutes les questions que ma recherche demandait. Non seulement cette possibilité ne m'a jamais été refusée, mais mes interlocuteurs se sont toujours avérés prêts à m'aider, à être heureux de ma présence, à m'accueillir, essayer de comprendre et de répondre à ce qui m'intéressait. Plus encore, l'impression était qu'ils étaient heureux que je m'intéresse à leur musique et leur pratique. J'ai donc à mon tour joué le jeu de faire plaisir à ces mêmes personnes qui m'avaient si bien accueillies en me mettant entièrement à leur disposition.

⁴⁴ <https://fb.watch/5bQS6tA5o6/> (accédée le 12/02/2021).

lors d'une émission radiophonique locale. La station, militaire, est l'une des rares ayant survécu à la fermeture imposée des médias indépendants suivant l'exil du camp Thaksin. Je participais alors au programme des « scouts locaux »⁴⁵. Les présentateurs – dont Pho Kamnan, mon père adoptif, expert rituel, ancien chef du sous-district et scout – parlaient en lao et diffusaient du *molam*. Lorsque vint mon tour de jouer du *phin*, des personnes appelèrent pour m'encourager et dire que je jouais bien. Ils travaillaient dans les champs et se sont interrompus pour appeler l'émission : ils disaient être en train de danser au beau milieu des rizières au son des mélodies de l'instrument⁴⁶.

Je veux garder en tête ces aspects, ayant consisté au minimum en de l'attention, mais le plus souvent une incorporation au-delà de ce que je pouvais imaginer, tant dans les moments quotidiens et intimes, que dans les moments exceptionnels et collectifs. Lors d'un rituel, un propriétaire d'une entreprise de location de sound systems avec qui je discutais, m'apostropha en demandant si ma recherche allait être le fruit de mon imagination ou si elle allait se faire le reflet de la réalité⁴⁷. Comme pour tout sound system, cette thèse aura sûrement des ratés et des courts-circuits et il n'en va que de mon strict fait, mais j'ai toujours essayé de suivre ce que cette remarque soulevait de responsabilité envers les personnes et les communautés auprès desquelles j'avais été admis. Le but est ici de leur donner la parole, de faire entendre leur voix et d'aspirer à l'intensité maximale et à la collectivité la plus étendue. En Thaïlande, chaque foyer peut prétendre à devenir un foyer sonore en rayonnant, grâce au sound system notamment. Avec cette thèse j'espère donc, dans une humble mesure, contribuer à ce rayonnement non pas directement par le son, mais en décrivant et en tentant de rendre compte de ces sons à la mesure de ce qui en a été compris.

La réalité musicale et sonore en question est celle des populations de Phetchabun côtoyées pendant le terrain. Celle des autorités locales et rituelles et de leur positionnement esthétique et idéologique, que je respectais sans pourtant toujours le partager. Celle de ceux qui se retrouvent pour boire autour d'une voiture tunée en écoutant la version *live* du dernier hit de *molam indy** au fin fond de la campagne. Là où les méthamphétamines circulent, où des enfants jouent et grandissent, sans père ni mère parfois – elle est partie travaillée en province pour envoyer de l'argent à son enfant et à ses parents, voire à la mère, seule elle aussi, qui s'en occupe. La réalité des transsexuels, enduits de fond de teint, en quête de fonds pour changer de sexe, remisés à la marge de la société. Tous ont leur place dans le « cercle des buveurs » (*wong lao*, วงเหล้า)

⁴⁵ *Luk soea chao ban*, ลูกเสือชาวบ้าน, litt. « enfant-tigre du village », entité de création royale, conservatrice et anti-communiste (Bowie, 1997).

⁴⁶ *Fon yu klang na*, ฟ้อนอยู่กลางนา.

⁴⁷ *Ngan wicay ca tam cintanakan roe ca tam khwam cing*, งานวิจัยจะตามจินตนาการหรือจะตามความจริง.

auquel j'ai été convié et auquel je convie à mon tour le lecteur. On y discute et plaisante pendant qu'un verre à shooter d'alcool de riz à 40 degrés est successivement bu et re-rempli pour celui assis à côté. Les tours s'enchaînent, les bouteilles se vident sans qu'il semble n'y avoir de fin. Parfois un voisin vient à qui on tend d'emblée un verre. On raconte l'armée, le travail dur à Bangkok dans la construction, ce qui fait aimer être ici avec sa mère et sa famille. On raconte qui a tué qui dans le coin. Quel groupe de procession jouera à l'ordination d'untel le lendemain. Même marginalisées, ces personnes sont une composante importante de la société de Phetchabun et de la Thaïlande. J'espère rendre compte dans cette thèse de leurs univers sonores et de leurs vies.

Plan de thèse

La première partie présente les sound systems et ce qu'ils amplifient. Le premier chapitre porte sur le sound system (*kebruang siaeng*, เครื่องเสียง) en tant que machine (*kebruang*, เครื่อง). Il se penche sur son apparition dans le pays, à Phetchabun et en présente la variété comme autant de « personnages » technologiques présents tout au long de cette recherche. Afin de mieux délimiter la catégorie d'objet à laquelle appartient le sound system et pour mieux comprendre ses fonctions, divers rituels au centre desquels se trouve le dispositif, ou des objets proches dans la pensée matérielle thaï, sont décrits. Le sound system est une machine amplifiant du son. Le son (*siaeng*, เสียง) fait l'objet du deuxième chapitre. Les conceptions relatives à la perception et à l'audition en particulier, héritées notamment des enseignements du bouddhisme, seront abordées. Le système des catégories sonores thaï intègre le bouddhisme au plus haut de sa hiérarchie, plus ou moins officielle et descend jusqu'aux musiques les plus licencieuses.

L'énoncé de ce système de catégories sonores nous amène à étudier dans une deuxième grande partie trois cas d'appropriation et d'utilisation des sound systems relevant de catégories sonores et d'esthétiques distinctes. Le troisième chapitre aborde ainsi le cas de la musique (*siaeng dontri*, เสียงดนตรี) en décrivant les dispositifs musiciens et les utilisations qu'ils suscitent, mais aussi la dimension communautaire que musiciens et dispositifs sont chargés de véhiculer. Les sound systems se sont imposés comme des relais indispensables de la diffusion et de la popularisation des musiques régionales et nationales. La catégorie sonore des répertoires monastiques (*siaeng phra*, เสียงพระ) et les utilisations et les fonctions du sound system y ayant cours est traitée dans le quatrième chapitre en se focalisant sur le temple de Pak Huey Khon Kaen à Lomsak et sa communauté monastique. Il y est montré que le temple est le centre sonore lourdement amplifié d'une communauté bouddhique, rassemblant moines et laïcs. Le cinquième chapitre met en regard deux pratiques de compétitions sonores (*kebaeng kham siaeng*, แข่งขันเสียง) : l'une consiste en des

duels de tambour et l'autre en des duels de murs de son. On y verra comment le sound system tente, et réussit en partie, à devenir le référent esthétique principal au détriment du tambour. Les conséquences de l'adoption du sound system au sein de catégories du son « brut » y seront ainsi étudiées.

La troisième partie aborde des cas d'utilisations de sound systems lors d'événements – ou espaces-temps – plus conséquents. Car l'ensemble de ces répertoires ne sont pour une immense majorité d'entre eux jamais en performance seul, mais en conjonction avec d'autres lors de rituels. Le sixième chapitre concerne la place des sound systems au sein de rituels, en s'interrogeant sur leur rôle dans l'efficacité rituelle, qu'il s'agisse de transformer un être, de renouveler une communauté ou de légitimer un pouvoir. Les contenus diffusés par les sound systems des rituels et *a fortiori* ceux des réseaux d'enceintes d'autorités politiques, peuvent s'avérer éminemment idéologiques. Le septième chapitre entend étudier ces dispositifs, notamment les « sons filaires » (*siaeng tam say*, เสียงตามสาย) baignant d'informations, d'annonces et de propagande la plupart des unités territoriales du royaume. Tout dispositif doit en théorie s'intégrer dans le réseau national coordonné et synchronisé de sound systems. Mais le corps sonore national peut parfois s'opposer à des contre-pouvoirs qui viennent faire vaciller ou tenter de se substituer au pouvoir en place. Il est un événement, étudié au huitième chapitre, où toute tentative de perturbation était impossible et où le corps sonore national est synchronisé comme jamais : au moment du décès, du deuil et de la crémation du roi Rama IX (*siaeng phra boromasop*, เสียงพระบรมศพ) entre 2016 et 2017.



Figure 2 Sound system de la fête des fusées (*bun bang fay*, บุญบังไฟ), Phu Toey, 20/05/2017.

Chapitre liminaire : le contexte géo-historique de Phetchabun et Lomsak

A. Phetchabun et la Thaïlande

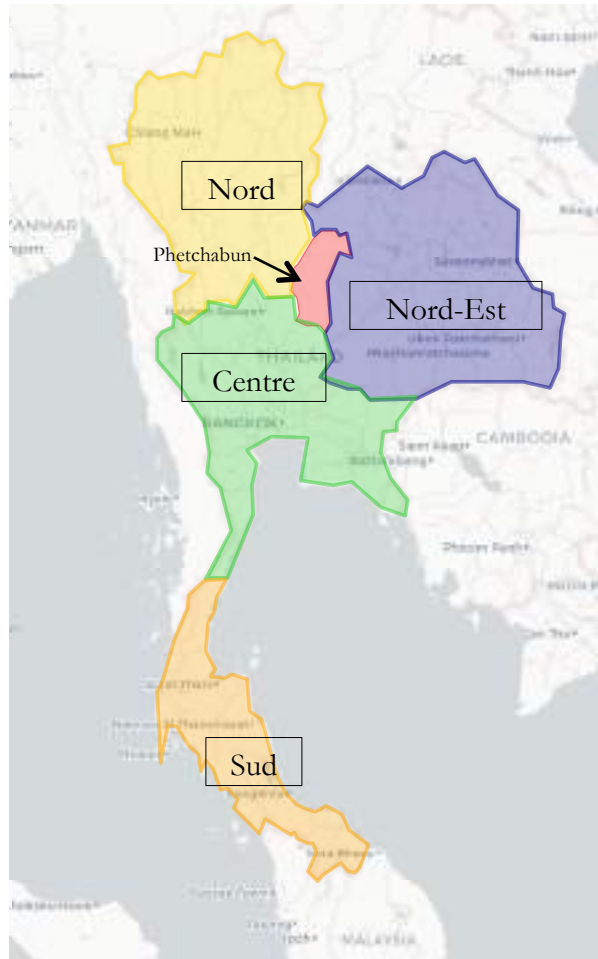


Figure 3 Carte de la Thaïlande, composée de quatre régions et de la province de Phetchabun (en rouge), 1 : 15.000.000, carte créée grâce au site <https://framacarte.org/> (accédé le 22/02/2021).

La division de la Thaïlande en quatre grandes régions est la plus simple pour aborder le pays : le Sud s'étend sur l'isthme de Kra reliant le continent asiatique à la péninsule malaise, une partie de la population y est musulmane et s'assimile à des Malais ; le Centre, le plus économiquement dynamique comprend Bangkok et les provinces adjacentes, il est le bassin rizicole et industriel du pays ainsi que le cœur historique du royaume de Siam ; le Nord montagneux correspond à l'ancien royaume du Lanna, il a Chiang Mai pour capitale ; le Nord-Est, ou Isan, région la plus peuplée et la plus pauvre est de culture et de langue lao. Les régions sont ensuite divisées en provinces, les provinces elles-mêmes en district, les districts en sous-districts et ces derniers en différentes localités (ou parfois « villages »). Enfin, les localités sont divisées en communautés (*chumchon*, ชุมชน) dans les centres urbains et en hameaux (*mu ban*, หมู่บ้าน) dans les contextes ruraux.

Echelle de territoire	Appellation du dirigeant
Localité/village (<i>ban</i> , บ้าน)	<i>Phu yay ban</i> (ผู้ใหญ่บ้าน)
Sous-district (<i>tambon</i> , ตำบล)	<i>Kamnan</i> (กำนัน)
District (<i>amphoe</i> , อำเภอ)	<i>Nay Amphoe</i> (นายอำเภอ)
Province (<i>cangwat</i> , จังหวัด)	<i>Phu wa rachakan</i> (ผู้ว่าราชการ)

Figure 4 Les différentes échelles de territoire en Thaïlande et les appellations de ceux qui les dirigent.

D'autres divisions du territoire se surimpose à ce maillage administratif, selon les affiliations aux temples par exemple. Ainsi, une même localité peut parfois avoir plusieurs temples (ou mosquées, dans le cas de communautés musulmanes). Plusieurs localités peuvent encore se retrouver en une seule communauté laïque au sein d'un même temple. Il est à noter que le clergé bouddhiste a sa propre hiérarchie, y compris à différentes échelles de territoire, ce qui peut avoir un impact sur la manière dont elles se structurent.

Une division flagrante traverse le pays entier, s'assimilant presque à une fracture : celle qui sépare Bangkok du reste du pays. Toute recherche ne peut que constater et se faire l'écho de cette profonde dichotomie. La perception de la capitale est partagée : Bangkok – Krungthep Mahanakhon en thaï, version écourtée d'un long paragraphe signifiant que la capitale est le joyau et le centre consacré du pays tout entier, le lieu de résidence de la royauté et de diverses autres divinités (Baffie, 2011) – est parfois décriée⁴⁸. Mais elle exerce aussi une fascination certaine. Pour certains, par ses enseignes lumineuses, ses néons multicolores, ses attractions, ses foules et ses véhicules bariolés en mouvements incessants, elle est la ville des « lumières et des couleurs » (*saeng si*, แสงสี). Mais l'expression complète est normalement : « lumières, couleurs et sons » (*saeng si siaeng*, แสงสีเสียง) et renvoie à une festivité où les sens sont comblés. Il manque donc le « son » à l'expression concernant Bangkok. Il n'est en effet pas particulièrement enchanteur dans l'espace public de Bangkok, saturé d'embouteillages et de publicités.

⁴⁸ Par exemple quand le personnage principal du film *Uncle Boonmee* (réal. Apichatpong Weerasethakul, 2010) joue sur les mots et appelle Bangkok la « Résidence des anges, le grand enfer » (*Krungthep mabanarok*, กรุงเทพมหานคร) au lieu de « résidence des anges, la grande ville » (*Krungthep mabanakhon*, กรุงเทพมหานคร). Mon père adoptif parlait de « mer d'immeuble » (*thale toek*, ทะเลตึก). Enfin, le film de Wisit Sasanatieng traduit en anglais par *Citizen Dog* (2004) joue dans son titre thaï sur le son et le ton de « grande ville » qui caractérise Bangkok *mabanakhon* (มหานคร) pour donner *ma nakhon* qui signifie « chien de la ville » (หมานคร). Une autre mention de la capitale est à trouver dans la chanson de Youngohm « *Bangkok Legacy* » : « Bienvenue à Bangkok, je vous accueille dans la ville impétueuse. Bien ou mal, cela dépend de comment on l'observe. Heureux ou douloureux, tu ne devrais sûrement pas venir essayer » (<https://www.youtube.com/watch?v=-bix21Sxew>, accédé le 16/02/2021).

Et la musique ? Timide : les sonorités musicales les plus audibles de Bangkok sont celles des jingles télévisés matraqués dans le métro aérien, celles des mendiants aussi, chantant d'une voix chevrotante en karaoké les tubes *luk thung* et *molam* placés aux marchés et aux carrefours. Mais il arrive qu'ils jouent les instruments des provinces, la viole *so u* ou le luth à trois cordes d'Isan, *phin*, parfois avec virtuosité. Ils constituent la seule expérience des musique provinciales pour certains citadins. La jeunesse dorée, née et grandie à Bangkok n'a souvent qu'une idée vague de ce qu'est la vie dans de nombreuses provinces. A rebours de la surcharge provinciale de décibels et de couleurs, ils ont choisi la miniaturisation, les formes stylisées du minimalisme et de l'art conceptuel. En musique, les esthétiques de la pop indie et éthérée provenant des Etats-Unis et du Japon et adaptée par les scènes bangkokiennes, emportent leurs faveurs. Pourtant, il ne semble pas que la capitale puisse se désengager totalement du baroque provincial. C'est d'ailleurs peut-être précisément lui qui se joue dans les palimpsestes engloutissant l'espace visuel et sonore de Bangkok, et les esprits et les corps qui y évoluent.

Cette division se trouve-t-elle transposée aux usages du sound system ? Je m'étais un soir retrouvé invité dans un quartier résidentiel fermé et cossu (une *gated community*) de la banlieue proche de la capitale. La maison imposante et moderne de mon hôte était adossée au mur clôturant la communauté. Immédiatement de l'autre côté du mur haut de plusieurs mètres et surmonté de barbelés, émergeait le faite d'une bâtisse en béton sombre. A nu, décati et rongé par les plantes grimpantes, elle apparaissait à la manière d'un bunker oublié au milieu de la forêt qui avait repris ses droits. La bâtisse abritait des ouvriers travaillant à Bangkok et ayant trouvé là un logement à moindre coût. Leur région d'origine pouvait être facilement déduite : ils diffusaient du *molam** et du *luk thung** depuis un sound system, ils étaient d'Isan. Mais mon hôte en était agacé – parce que l'esthétique de la musique lui était désagréable et parce qu'elle était diffusée à fort volume. Il faut donc mesurer l'affirmation de l'unanimité de traitement à l'égard du sound system à l'échelle du pays. Ma connaissance ne se limite qu'à quelques régions de prédilection, limitée aussi certainement à certaines classes sociales et certains cercles de connaissance. Pourtant, malgré l'intensité sonore de nombreux dispositifs sound system rencontrés en un an de terrain, il s'agit là d'une des seules plaintes entendues⁴⁹.

Le chef-lieu de la province, Phetchabun, a donné son nom à la province où la majorité de cette étude s'est déroulée. La province est parfois regroupée avec la région du Nord (pour

⁴⁹ La plainte, timide, était adressée par un thaï. Les récriminations de la part d'Occidentaux étaient par contre nombreuses et virulentes (équivalentes à l'agression qu'ils subissaient, certainement).

certaines administrations, pour les statistiques), parfois avec celle du Centre⁵⁰. La ville est à 350 km directement au nord de Bangkok et n'est qu'à une province, Loei, de la frontière avec le Laos, à approximativement 250 km à vol d'oiseau au nord de la ville de Phetchabun. La province est entourée de massifs montagneux formant un couloir où s'écoule Pa Sak, le fleuve principal de la province, le long duquel se succèdent les principales implantations urbaines – depuis le nord : Lomsak, Phetchabun et Wichienburi. Ce couloir ne s'ouvre qu'au sud de la province sur les vastes plaines du Centre.

La province, bicéphale, se divise entre la ville administrative de Phetchabun, appartenant à l'aire culturelle du Centre et la ville de Lomsak, à peine 50 km au nord, représentante de la culture lao. On parle le thaï central à Phetchabun et le lao à Lomsak⁵¹. Les habitudes alimentaires, les langues parlées et les esthétiques, notamment musicales et sonores en général, sont distinctes⁵². La présence de ces deux cultures est l'une des dimensions fondant l'intérêt de la province pour cette recherche⁵³. Lomsak est située au croisement des routes menant à la ville de Phitsanulok, importante ville de la région du bas-Nord, immédiatement à l'ouest, et la ville de Khon Kaen, à l'est, capitale de la région d'Isan. Bien que Phetchabun soit la capitale administrative, Lomsak l'emporte en terme de dynamisme économique et culturel. Malgré ses connections routières, l'importance de la province est relative : elle apparaît plutôt comme un point de jonction périphérique de plusieurs grands ensembles.

⁵⁰ Cette division s'applique aussi au système scolaire et à la conscription, sans que des informations précises et définitives aient pu être trouvées à ce sujet.

⁵¹ A Phetchabun le thaï est parfois parlé avec un accent provincial, *noe*, เหนือ. Le lao de Lomsak est plus précisément appelé « langue de *lom* », *phasa lom*, ภาษาหล่ม. Il est aussi parlé à Lomkao. Lomsak partage de nombreux traits communs avec la région Isan immédiatement à l'est et avec le Laos plus au nord. La proximité est encore plus proche avec les populations de la province de Loei, particulièrement le district de Dan Say : les deux dialectes, *lom* et *thay dan* (*thai dan*, ไทदान), sont proches. Tous deux rattachent leur origine à l'ancienne capitale du royaume laotien de Luang Prabang. La question de l'origine est fluctuante et par bien des aspects problématiques : pour certaines populations lao des districts du sud de la province, l'origine c'est Lomsak ; à Lomsak, c'est Lomkao (ou Luang Prabang) ; pour d'autres c'est le Centre ; parfois, ce peut être l'Inde.

⁵² Certains interlocuteurs suggèrent de diviser les aires d'influence selon que l'on y mange du riz gluant, les Lao ou du riz parfumé, les Thaï. Toujours en termes culinaires, ce qui est « bon, appétissant » en lao : *saep, nua* (แซบ, นัว), ne correspond absolument pas aux mêmes sensations que ce qui est bon et appétissant en thaï central : *aray* (อร่อย). Pour la musique aussi : ce qui est « harmonieux, agréable, positif à l'écoute » pour les Thaï du Centre *phro** (เพราะ) ne recoupe pas, en terme sonore et esthétique, son équivalent en lao, *muon** (ม่วน).

⁵³ D'autres groupes de population plus ou moins distingués se retrouvent dans la province, par exemple les *thai doeng* (ไทด้ง) dans les districts proches de la ville de Phetchabun, ou encore les *mong* (ม้ง, ou *hmong*) dans les districts montagneux de Khao Kho et Phu Thap Boek. On trouve également plus au sud de la province des localités composées de populations laotiennes comme on en trouve partout dans le pays, ayant fui les troubles de leur pays ou déportées depuis les régions de Vientiane au début du XIX^{ème} siècle.

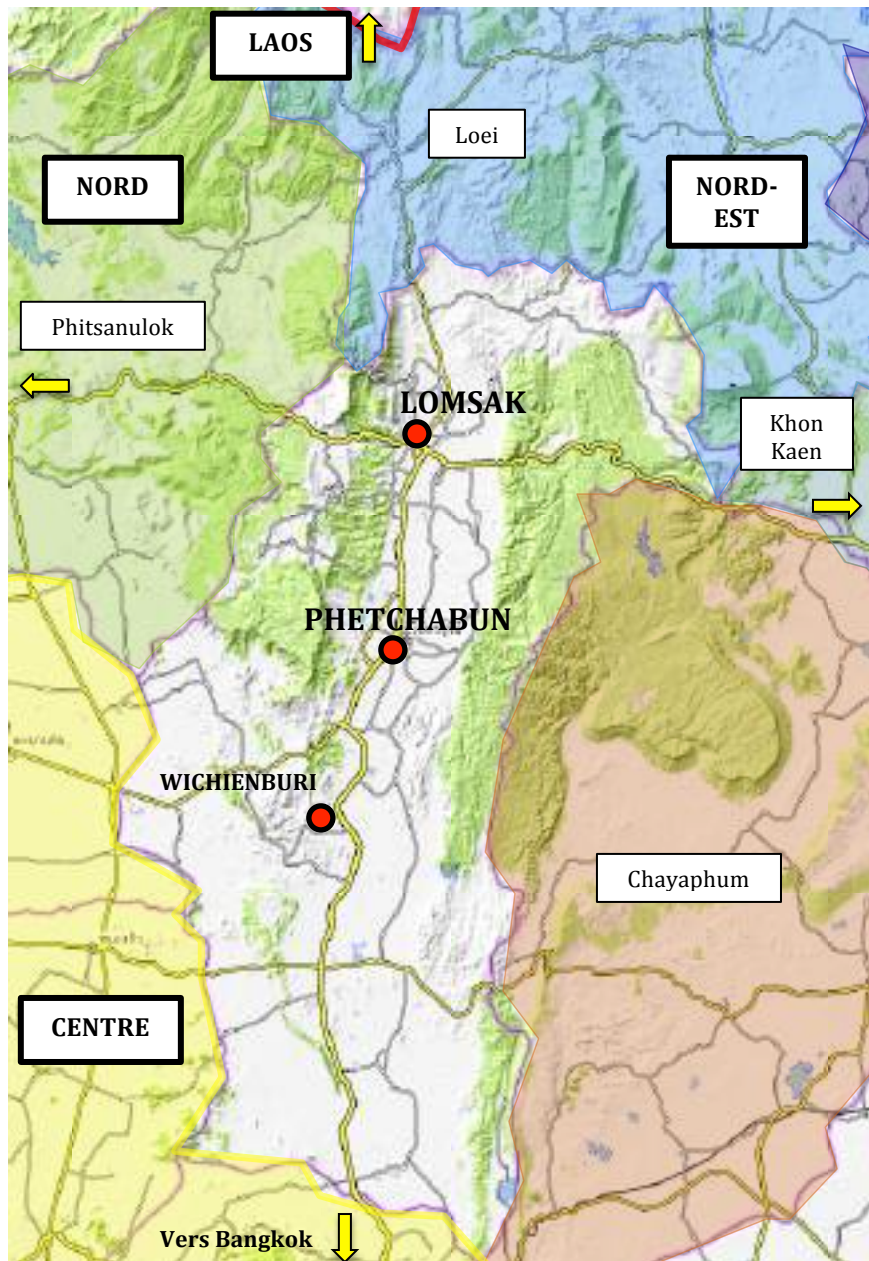


Figure 5 Carte de la province de Phetchabun, ses routes, sa topographie, ses principales agglomérations ainsi que les provinces et les régions environnantes, 1 : 1.800.000, carte créée grâce au site <https://framacarte.org/> (accédé le 22/02/2021).

Les appellations « lao », « thaï » et « Isan »⁵⁴ posent un certain nombre de problèmes. Elles sont contextuelles – historiquement et personnellement – et instrumentalisées – elles sont politiquement chargées. La démonstration la plus magistrale de ces aspects est donnée par Hayashi Yukio (2003 : 25-62). S’il existe une même culture transnationale large – comprenant la langue, la musique, les habitudes alimentaires –, il existe deux sociétés lao : une au Laos, l’autre en Isan, la région du Nord-Est de Thaïlande (*ibid.* : 27, 38). Le mot thaï est une dénomination commune à plusieurs peuples (c’est la force des Thaï, que de l’avoir érigé en état-nation en 1932).

⁵⁴ Et « T’āi » renvoyant à une famille linguistique et à un nombre de peuples occupant la Chine méridionale et l’Asie du Sud-Est, dont font partie les Thaï et les Lao.

Les « Lao » – tels qu'ils se déterminent eux-mêmes ou considérés comme tels par les Thaï – peuvent parfois se réclamer « Thaï ». Dès lors, qui appelle qui comment et comment se dénomme-t-on soi-même ? Qui est lao ? Thaï ? Du Centre ou du Nord-Est ? L'histoire, les mouvements de population, les guerres – entre royaumes, mais aussi internes à ces derniers – puis la formation des Etats-nations s'en sont mêlés. Dès lors est-on laotien ou thaïlandais ? Mais la réponse à la question de la nationalité est plus facile, car stable. La région d'Isan elle-même n'a été formée qu'au cours du XX^{ème} siècle et ne constitue pas le seul foyer des populations lao de Thaïlande⁵⁵. Le système d'appellation final que je maintiendrai tout au long de cette thèse est le suivant : thaïlandais et thaï se réfère à la nationalité, thaï central à la culture dominante en Thaïlande, laotien à la nationalité, lao à la culture transnationale, Isan à la culture lao spécifique à la région du Nord-Est de la Thaïlande, thaï-lao à la culture lao que l'on retrouve partout en Thaïlande⁵⁶. Enfin, mais ce ne sera que rarement spécifié, la culture thaï-lao de Lomsak sera appelée thaï-lom.

Il se forme sur la base de la division entre culture lao et culture du Centre, une différence hiérarchique. Ainsi, la culture, la langue et l'esthétique officielles, nationales et dominantes sont celles du Centre. Le statut ou la position sociale de quelqu'un peut changer du tout au tout selon que cette personne se trouve à Bangkok ou dans sa localité d'origine. Sa manière de parler changera, elle infléchira son accent et cachera son dialecte. Elle occultera peut-être ses goûts musicaux, comme le *molam**. Si elle se retrouve à travailler dans la construction ou dans l'industrie, de nombreux collègues seront sûrement Birmans ou Cambodgiens, ce sera avec eux qu'il pourra partager ses origines et la culture caractérisant sa localité, plus qu'avec des Thaïs de Bangkok. La Thaïlande est pourtant le produit de ce va-et-vient incessant entre Bangkok et les provinces – comprenant dans une relative mesure, Phetchabun. Depuis la gare routière de Phetchabun, 5h de trajet en bus permettent d'arriver à Mochit, la gare routière principale de Bangkok, emplies de poussière et entourée d'un circuit labyrinthique d'échoppes de vêtements, de portables et de restaurants. La gare est l'antichambre de Bangkok dans un sens, et l'antichambre des régions du Nord et du Nord-Est dans l'autre. Déversant dans un sens et renvoyant dans l'autre des voyageurs parmi les plus humbles et harassés, venus de la province d'origine pour la capitale⁵⁷.

⁵⁵ Lomsak n'est ainsi pas en Isan et ses populations sont pourtant lao, sans compter les populations déportées dans la région Centre.

⁵⁶ Une appellation qui suit celle de Hayashi Yukio (*ibid.* : 53), lui-même reproduisant l'appellation utilisée par les populations préexistantes à l'installation des Thaï-Lao en Isan, les Kha.

⁵⁷ On aurait tort néanmoins de considérer l'ensemble de cette migration intérieure comme celle de pauvres paysans, car comme le disent Naruemon Thapchumphon et Duncan McCargo ils ne sont ni forcément pauvres, ni toujours paysans (2011). La multiplicité des situations est la norme, chacune selon des réseaux mis en place et des secteurs d'activité privilégiés.

B. Histoire de la province de Phetchabun

L'histoire de la province et de ses deux pôles urbains majeurs, les districts de la municipalité de Phetchabun et de Lomsak⁵⁸, permet d'en dégager plus profondément la spécificité. Même parmi les ouvrages thaï, cette histoire sur le temps long reste encore à écrire. Les informations restent partielles et fragmentées. Il s'avère néanmoins possible au fur et à mesure du glanage des informations de dresser un tableau historique général, même imparfait.

Les premières traces d'habitations dans la province de Phetchabun se trouvent à Srithep, premier district en partant du sud de la province depuis Bangkok, à environ 100km de la ville de Phetchabun. Ces traces remontent à la période prébouddhique, il y a plus de 2000 ans, puis à l'époque Dvaravati de 500 à 1000 de notre ère. Il lui succède l'emprise du royaume Khmer sur Srithep jusqu'en 1200, avant que la ville ne disparaisse pour une raison encore inconnue au XIII^{ème} siècle (Naroemon, 2013 : 10-12). L'influence khmère s'est poursuivie dans la région avant que les royaumes siamois (thaï) et du Lan Xang (lao) ne gagnent en puissance. La divinité tutélaire de la province de Phetchabun est aussi une figure historique nationale : Pho Khun Pha Muang aurait libéré les Thaï de la suzeraineté des royaumes khmer et fondé ainsi le royaume siamois de Sukhothai. Il aurait ensuite abdiqué directement en faveur d'un compagnon d'arme, un geste hautement considéré rappelé sans cesse (*ibid.* : 13), qui fait de Si Inthrahit le premier roi siamois de l'histoire.

Phetchabun est rapidement intégré au royaume siamois et devient une ville-frontière, un contre-fort tourné vers le nord pour faire face aux invasions des Khmer, des Birmans puis des Lao. Le gouverneur de Phetchabun est très bien traité et titré lors des royaumes siamois de Sukhothai (1238-1438) puis jusqu'au milieu d'Ayuthaya (env. XVII^{ème} siècle) (*ibid.* : 14). En 1583 la ville est attaquée par les Khmer (*ibid.* : 15). Malgré une reconstruction de la ville au XVII^{ème} siècle par le Roi Naray (1657-1688)⁵⁹, la ville perd en importance au fur et à mesure que les victoires des Siamois sur les Lao s'intensifient. Les guerres entre les royaumes du Siam et du Lan Xang, actuel Laos, ont profondément marquées Phetchabun et Lomsak.

Au contraire de Phetchabun polarisé par le Siam, Lomsak, à quelques 50km au nord, est intégré à la sphère d'influence des royaumes du Lan Xang. L'installation des populations lao dans la région sud du fleuve Mékong est antérieure à la période du Lan Xang (1353-1707), les

⁵⁸ *Amphoe muang*, อำเภอเมือง et *amphoe Lomsak*, อำเภอหล่มสัก.

⁵⁹ Comprenant l'adjonction de murailles, construites avec l'aide d'ingénieurs français (Thirawat, 2014 : 23).

principautés taï⁶⁰ sont alors sous la tutelle khmer (Keyes, 2014 : 15). Différentes vagues de population lao ont depuis le XVIIIème siècle, continué de façonner Lomsak. En 1707, l'éclatement du royaume du Lan Xang suivant les guerres opposant les différentes principautés (Vientiane, Champassak et Luang Phrabang) le composant, donnent lieu à des fuites de population de Vientiane et de Luang Phrabang (Cantana, 2000 : 50 ; Naroemon, 2013 : 26-27). Elles s'installent dans la province de Loei⁶¹. En 1778, le roi Tak lance une offensive contre les Lao qui ont pénétré sur le royaume. Lors de cette campagne, les Siamois prennent les villes de Sayburi, de Vientiane et de Luang Phrabang – où ils s'emparent du Bouddha d'Émeraude, aujourd'hui à Bangkok. Il s'ensuit des déplacements de populations massifs de Luang Phrabang et Sayburi vers Nam Pat, Lomsak et Phetchabun (Cantana, 2000 : 36). Les populations de Vientiane sont déportées par les Siamois dans tout le Nord-Est et le Centre de la Thaïlande jusqu'à Lopburi et vraisemblablement aussi à Phetchabun. Quelques années après, la ville de Lomsak est déplacée plus au sud-est de son emplacement, l'ancienne ville est appelée Lomkao (*ibid.* : 49).

Sous l'ère des Rattanakosin (1782-...), le Siam intensifie son emprise sur les royaumes lao. Déjà suzerain des royaumes de Luang Phrabang et de Vientiane, le Siam finit d'écraser les Lao après sa victoire sur la révolte du seigneur Anuwong (1826-1828). Éduqué à la capitale siamoise, Anuwong gagne la confiance des Siamois et rejoint ses terres laotiennes en tant que gouverneur. Il unifie alors les royaumes de Luang Phrabang et de Vientiane dans un soulèvement contre le Siam, notamment afin de libérer les Lao du Siam, c'est-à-dire de les soustraire aux conditions de travail des Thaï et de les faire revenir sur leurs anciennes terres. Lors de ce soulèvement, les pôles de Phetchabun et de Lomsak se trouvent confrontés l'un à l'autre. Lomsak est avec Anuwong tandis que Phetchabun est avec le Siam. Dans les deux camps, les villes sont des places-fortes respectives stratégiques pour les mouvements des armées (Naroemon : 29-31). Après avoir défait les forces d'Anuwong se rapprochant de Bangkok et sur l'ensemble du pays ensuite, les armées du Siam pourchassent Anuwong pour aboutir à un nouveau sac de Vientiane. Les populations de Lomsak et de Phetchabun ayant fui la guerre peuvent rejoindre leurs habitations et leurs champs (mais cela prendra du temps, *ibid.* : 30 ; Thirawat, n.d. : 74, 121-127). Anuwong est mis à mort noyé à Bangkok (Hayashi, 2003 : 40-41).

Les villes de Lomsak et Phetchabun ne sont séparés par guère plus de 50 km. Elles ont été le théâtre de nombreuses guerres, ayant duré – pour les guerres entre royaumes siamois et lao

⁶⁰ La distinction entre taï (ໄຕ) et thaï (ໄທ) est elle aussi éminemment politique. On retiendra que les Taï regroupent des populations présentes partout en Asie du Sud-Est et dans le Sud de la Chine, parlant une langue de la même famille linguistique. Les Thaï font partie de ce large groupe taï.

⁶¹ Les villes de Loei, de Dan Say et de Nam Pat, aujourd'hui dans la province d'Uttaradit, et Lomsak sont construites à ce moment (Naroemon, *ibid.*).

– jusqu’au XIX^{ème} siècle. Mais les contacts n’ont pas été que guerriers, des rapports de commerce et de cordialité sont attestés. Les populations lao, qu’elles viennent de Lomsak, de Vientiane ou de Luang Phrabang, sont présentes dans les deux villes.

Alors que le Laos est définitivement soumis, les velléités françaises se font sentir. Les querelles éclatent dès 1885 entre Siamois et Français : ces derniers entendent rogner les territoires des premiers, encore peu au fait du principe des frontières et gagner de nouvelles colonies. Luang Phrabang tombe aux mains des Français en 1887 et la course pour le tracé des frontières en défaveur des Siamois commence. Après de nombreux conflits (1893, 1907⁶²) menaçant de dégénérer, la frontière est finalement fixée au fleuve Mékong. Les Thaï garderont longtemps le ressentiment de cette perte, notamment territoriale, instrumentalisée en combat national par l’irréductibilisme qui fait rage pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

Pour sécuriser les territoires contre l’expansion française, le roi Chulalongkorn, Rama V (1868-1910) se charge de réorganiser dès 1890 l’administration du royaume. Après avoir élevé le statut des villes lao du Nord, dirigées depuis le centre de Nong Khay (aujourd’hui à la frontière laotienne), le royaume est finalement divisé et administré en *monthon*⁶³. Phetchabun et Lomsak alternent perpétuellement entre autonomie administrative et rattachement à d’autres *monthon* plus importants⁶⁴. La réorganisation des territoires suscite des résistances de la part des aristocraties locales en perte de pouvoir (Naroemon, 2013 : 31-34), ainsi que des soulèvements populaires contre les conditions imposées par les Siamois. Ces soulèvements sont notamment menés par des leaders charismatiques – souvent chanteurs de *molam* – usant de discours millénaristes, annonçant la venue du prochain Bouddha où peut être observé une forme de nostalgie de la période de tutelle par le royaume de Vientiane (Saysakun, 2012 : 211, 216, 222).

1932 marque la fin de la monarchie absolue en Thaïlande, le déclin du pouvoir royal – qui ne regagnera en puissance qu’au cours des années 1960 – et la formation d’un gouvernement démocratique. Une nouvelle administration est mise en place étendant progressivement ses ramifications en dehors de la capitale. Mais d’une manière générale, les régions en dehors du Centre ne sont que peu touchées par ces bouleversements politiques et restent dans un état de développement assez sommaire. La province de Phetchabun est soigneusement évitée par les fonctionnaires, les fièvres meurtrières y sont particulièrement craintes.

⁶² Les Français occupent la ville de Dan Say, dans l’actuelle province de Loei, à quelques encablures de Phetchabun, de 1903 à 1906 (Cantana, 2000 : 55).

⁶³ sk *mandala*, มณฑล.

⁶⁴ Le *monthon* Phetchabun est créé en 1899, après être rattaché au *monthon lao klang* – « lao central » dès 1893, alors que Lomsak est dans le *monthon lao phuan* – du nom d’une population taï – le *monthon* Phetchabun disparaît ensuite pour être rattaché au *monthon* Phitsanulok en 1904, redevenu autonome à nouveau en 1907, et rattaché à nouveau à Phitsanulok en 1915, jusqu’à la création de la province, *cangwat*, de Phetchabun en 1933) (Naroemon, 2013 : 31-34).

La montée du pouvoir des militaires après la défaite du soulèvement monarchiste de Bowaradech change la donne pour la province. Les événements européens et asiatiques (notamment la montée en puissance du Japon) touchent la Thaïlande : le nationalisme fait de plus en plus d'émules et le pays devient vite autoritaire sous le régime du militaire et ex-révolutionnaire démocratique, Comphon Plaek Phibunsongkhram (1938-1944, 1948-1957). La province de Phetchabun occupe une place originale dans l'histoire du régime de Phibunsongkhram. Il y fera plusieurs visites et y installe une résidence secondaire : il affectionne la région. Le berceau du genre musical du *ramwong** popularisé dans toute la Thaïlande par Phibunsongkhram (Kobkua, 1995) se trouve à Phetchabun. Peu de temps après l'arrivée au pouvoir du maréchal Plaek Phibunsongkhram, la Thaïlande, du fait de ses vellétés nationalistes et autoritaires, mais aussi de la pression japonaise sur le pays, tombe vite dans le camp de l'Axe. Les Japonais qui ont tellement insisté pour l'amitié des Thaïlandais et la présence sur leur territoire, ont dès 1942 toute latitude de mouvement militaire en Thaïlande, notamment pour aller combattre les Anglais en Birmanie (Thak, 1978 : 305-348). Plusieurs témoignages oraux attestent du stationnement de l'armée japonaise dans des temples de Lomsak.

Mais les forces de l'Axe sont de plus en plus repoussées et accumulent les défaites dans le monde. Certaines personnes âgées se souviennent des bombardements de l'époque ayant secoué Lomsak et ses alentours. Il n'est pas aisé de savoir qui bombardait qui : était-ce les Alliés qui bombardaient les forces militaires japonaises basées à Lomsak ou était-ce les Japonais qui tentaient de riposter aux attaques alliées ? Quoiqu'il en soit, c'est au moment où les défaites japonaises se succèdent que Phibunsongkhram, dont la position politique est en train de s'effriter, a l'étrange idée de déplacer la capitale de Bangkok à Phetchabun. Les raisons très (trop) souvent citées pour l'établissement de la nouvelle capitale sont les défenses naturelles qu'offrent les montagnes qui encerclent la province (Thani, 2000 : 20-26). Les Alliés sont de plus en train de bombarder massivement Bangkok et les dégâts sont considérables⁶⁵.

Dès 1943, la construction de la nouvelle capitale débute en toute hâte mais avec ampleur. 127.000 travailleurs sont conscrits depuis 29 provinces (Thani, 2000 : 112). Les Bangkokiens sont invités avec force propagande à venir s'installer dans leur future nouvelle capitale. Tous les organes administratifs et de décision sont reconstruits à Phetchabun, immédiatement occupés et utilisés. Des imprimeries, des cinémas, divers divertissements nécessaires aux fonctionnaires

⁶⁵ Les raisons exactes ne sont jamais dites, mais il pourrait être émis l'hypothèse qu'il s'agissait de se rapprocher des Japonais, déjà présents à Phetchabun, et d'offrir un front commun face aux avancées des Alliés plutôt qu'une volonté de rapprochement avec les Anglais de Birmanie tel que cela est souvent exprimé. La construction dès 1942 de l'aéroport dans le sous-district de Saklong (seul aéroport de Phetchabun) par conscription des gouverneurs des districts de Lomsak et de Lomkao (et d'après un besoin des japonais ?) pour bombarder les Alliés semblerait pencher en faveur de cette hypothèse (Naroemon, 2013 : 33). Les documents traduits par Thak Chaloeontarana (1978 : 369) propose de considérer cette stratégie de Phibun comme un moyen de tenir le Nord, pour reprendre ensuite Bangkok.

s'implantent, un journal est mis en circulation. Les réseaux de communication existants sont rénovés et complétés, des nouvelles routes sont construites. En avril 1944, la nouvelle capitale est officiellement inaugurée lors de la cérémonie du pilier de fondation de Nakhonban Phetchabun. Parmi la centaine de milliers de travailleurs conscrits, 14.000 sont estimés malades et 4.000 morts (*ibid.*). A peine quelques mois plus tard, les Japonais sont défaits et le projet de transfert de capitale du leader est rebouté par l'Assemblée. Phibunsongkhram doit démissionner. Malgré l'abandon du projet, il insistera pour que la construction des infrastructures à Phetchabun s'achève.



Figure 6 (à g.) Portrait de Comphon Phibun Songkhram au centre culturel de la ville de Phetchabun. (en haut à d.) Portique datant de l'époque du transfert de la capitale, Tha Phon, Phetchabun. (en bas à d.) Fresque en bas-relief, ici le dernier de la série montrant Phibun Songkhram et en arrière-plan, le monument pour la démocratie entouré d'une foule en liesse. Mémorial de la capitale Phetchabun, Bung Nam Tao, Phetchabun.

Phetchabun a été une composante importante du rêve sporadique de Phibunsongkhram, dont le projet dantesque et vite avorté de transfert de capitale, s'est soldé par une nouvelle relégation de la province à la marge. Cette vision continue néanmoins de flotter dans le paysage

de la province, dans les portiques de l'époque encore en place qui surplombent les routes principales et les entrées des agglomérations, dans les tours d'horloge trônant au milieu des ronds points typiques de l'esthétique de l'époque, mais aussi dans la fierté des habitants et des autorités à ce que la province ait été choisie comme capitale, ne fût-ce que pour quelques mois. Cette fierté se manifeste tous les ans, lors des rituels où est rendu hommage au pilier de la capitale installé par Phibunsongkhram en même temps qu'est célébrée cette histoire.

Après la seconde Guerre Mondiale, la période est sûrement de relative prospérité à Phetchabun. Les infrastructures ont été améliorées et de nouvelles marchandises sont disponibles. Grâce au gouvernement en exil Seri Thai, à sa résistance à l'occupation japonaise et à l'appui des Américains, la Thaïlande est finalement dans le camps des vainqueurs (Sorasak, 1991). La Thaïlande et les Etats-Unis trouvent très vite en chacun un partenaire durable. Le passage démocratique d'après guerre ne dure que deux années avant que les militaires ne reprennent le pouvoir, une nouvelle fois avec Phibunsongkhram à sa tête. L'amitié américaine est au beau fixe : les injections de grandes quantités de fonds américains auprès des sphères politiques de décision augmentent, au fur et à mesure que s'intensifie la lutte contre le communisme. Les fonds permettent notamment de financer des projets de développement, des campagnes d'armements et des programmes de recherche, y compris anthropologiques (Randolph, 1986 ; Fineman, 1997).

La Thaïlande renforce son alliance avec les Etats-Unis et devient une base militaire importante pour la guerre du Vietnam. La menace communiste se fait de plus en plus concrète en Asie du Sud-Est, y compris dans quelques régions sensibles de Thaïlande – le Nord-Est notamment. Le Nord-Est devient ainsi le théâtre d'une guerre psychologique où la propagande anti-communiste s'associe à un culte renouvelé du roi, à des plans de développement importants et à une militarisation de la vie politique nationale et locale : la main de fer du gouvernement militaire et policier s'étend à toute la Thaïlande (Thak, 2004). La guerre d'information entre communistes et capitalistes est avérée et fait rage dans toute cette région d'Asie. En Thaïlande, elle débute dès la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, ce jusqu'en 1983, date où le Parti Communiste thaïlandais est complètement éradiqué.

Que s'est-il passé à Phetchabun pendant la Guerre Froide ? L'histoire de Phetchabun et Lomsak est au premier abord obstinément floue sur cette période⁶⁶ : soit il ne s'est donc rien passé pendant ces quatre longues décennies, soit la période a été plus trouble qu'il n'y paraît. La présence américaine y a été faible et en marge de la concentration des efforts sur la région du

⁶⁶ Elle l'est pour toute la Thaïlande de cette époque : même aujourd'hui, l'implication de la Thaïlande dans la lutte contre le communisme et son alliance avec les Etats-Unis reste un sujet sensible.

Nord-Est. La province est une nouvelle fois dans un entre-deux⁶⁷. Ce vide conduit précisément les communistes à fonder, à la jonction des provinces de Phetchabun, de Phitsanulok et de Loei, un de leurs principaux quartiers généraux. Quand la présence communiste débute-t-elle ? De nombreux Thaï fuient le gouvernement militaire dès les années 1960. Certains parmi eux se sont entraînés dans des camps en Chine, avant de revenir en Thaïlande pour organiser le Parti Communiste de Thaïlande (CPT) (Prizzia, 1985 ; Muanfan, 2005). La lutte armée est officiellement proclamée par le Parti Communiste thaïlandais dès 1965 et les communistes s'installent à Phetchabun à partir de la même période⁶⁸.

L'histoire de la présence communiste à Phetchabun, bien qu'importante et s'étendant sur plus de vingt années, est tout à fait occultée. Le principal indice de cette présence se trouve, assez ironiquement, dans les déplacements du roi Rama IX vers la province. Ainsi, entre 1963 et 1985, le roi se déplace à Phetchabun plus de treize fois. Les traces de ses passages sont facilement disponibles (sur place) car ils font la fierté de la province. Il est néanmoins à chacune de ses visites habillé en treillis militaire et ses activités photographiées, consistent principalement à passer en revue les soldats, donner du courage aux blessés, s'occuper de divers projets de développement, prodiguer des médicaments aux populations et honorer de sa présence diverses cérémonies de la province.



Figure 7 La quatrième visite du Roi Rama IX à Phetchabun en 1969 en compagnie de la reine, inspectant et posant au côté des troupes en combat (ce n'est pas précisé) et rendant visite aux blessés à Lomkao.

⁶⁷ Il a été néanmoins évoqué la présence de lieux de loisirs spéciaux pour les permissions des militaires américains.

⁶⁸ Dans les district de Nam Nao, Khao Kho, Lomsak, Phu Hin Langka

Même s'ils alimentent continuellement les caisses du gouvernement thaïlandais, les Etats-Unis n'ont peut-être pas eu le temps ou l'attention nécessaire pour s'occuper de la résolution de ce problème intra-national – peut-être étaient-ils aussi à ce moment bien trop pris dans la guerre du Vietnam. A partir de 1972, les troupes américaines quittent officiellement⁶⁹ la Thaïlande. Les gouvernements militaires du pays ne font, lors de cette période, qu'accentuer les mécontentements et la prise des armes des opposants auprès des communistes. Chacun des événements violents perpétrés par les forces gouvernementales se traduit par la prise du maquis de nombreux étudiants (tant des universités de Bangkok que de province)⁷⁰. On peut raisonnablement penser que de nombreux opposants politiques se sont rassemblés au cœur de la résistance communiste de Thaïlande à Phetchabun, parmi d'autres foyers⁷¹.

Dans la jungle montagneuse de Khao Kho, l'organisation des communistes est bien en place. On y trouve de véritables villages en autarcie, composés d'écoles, d'hôpitaux et d'un tribunal. Le CPT officialise la lutte armée avec le gouvernement en 1965 et lance son plan initial révolutionnaire visant à contrôler 16 provinces adjacentes d'Isan en 1968. A partir de 1977, la hausse de l'intensité des conflits est évoquée. Les pertes des forces gouvernementales sont lourdes au début du conflit. Encore en 2018, on se souvient : si un militaire devait aller combattre les communistes à Phetchabun, il avait peu de chances d'en revenir. Alors que les pays voisins de la Thaïlande deviennent pour beaucoup communistes, la possibilité d'un futur communiste devient palpable (Haberhorn, 2011 : 112). La situation à Phetchabun a pu m'être expliquée ainsi : « A l'époque, chaque village, chaque groupe de personnes devait se positionner par rapport à ses intérêts : le camp qui lui donnait des armes, de l'argent, du matériel l'avait de son côté. Il n'y avait pas que les Thaï du Centre et les Américains, il y avait les communistes chinois, laotiens, vietnamiens et d'autres encore » (c.p.). Ce témoignage rend compte de la situation chaotique qui régnait à l'époque à Phetchabun et de l'intensité des répercussions de la Guerre Froide dans cette région ainsi qu'en Thaïlande en général.

Le rapport de force est mouvant, mais les forces gouvernementales adaptent petit à petit leur stratégie. Le roi y participe activement en délocalisant des villages des hauts des montagnes vers les contrebas, agrémenté d'un budget pour chaque foyer. Des campagnes successives

⁶⁹ Ils resteront officieusement beaucoup plus longtemps, notamment en tant que base arrière pour la guerre secrète contre le Laos.

⁷⁰ 1965 incident « *siaeng puen taek* », 1972 « *red barrel killings* », 1973 et 1976 massacres d'étudiants opposés au gouvernement à l'université de Thammasat. Charles Keyes (1995 : 164-165) dénombre ainsi 6.500 combattants communistes en 1973 (dont 2.400 originaires du Nord-Est), contre 12.000 à 14.000 combattants en 1977, contrôlant 250 villages. Les estimations de Ross Prizzia (1985 : 21) concordent à peu près tout en étant plus mesurées : 3.500 en 1973, 5.000 en 1974, 8.000 en 1975.

⁷¹ On a pu m'évoquer que les forces communistes étaient uniquement composées des populations Hmong montagnardes, avec des financements chinois et l'argent de la drogue. Ces affirmations ont sûrement une part de vérité, mais sont aussi à nuancer : les étudiants et les populations locales faisaient définitivement partie des forces communistes ayant pris le maquis.

d'amnistie sont aussi proposées aux opposants par le roi et le gouvernement afin de faire désertier les rangs des forces communistes (Prizzia, 1985 : 24-25)⁷². Il est probable qu'au fur et à mesure de la perte de terrain des communistes et de l'intensification de la lutte, les populations locales et certains étudiants ont saisi l'opportunité offerte par les amnisties. Quand l'armée thaï lance sa grande offensive contre-communiste en 1981, il ne reste que le noyau dur, finalement écrasé en 1982⁷³.

Les années suivantes, les districts sont dépeuplés et convertis en zone touristique. D'abord parc naturel, les hôtels *resorts* sont aujourd'hui légions sur le flanc des montagnes de Khao Kho. Le district est la destination de beaucoup de Bangkokiens partis se « mettre au vert ». Khao Kho est le seul lieu évoquant quelque chose aux Thaïlandais en parlant de Phetchabun, même si c'est toujours pour son attractivité touristique, plus que pour son passé communiste et le conflit qui s'y est déroulé. Depuis la fin de l'affrontement entre le gouvernement et les forces d'opposition communistes, la situation est calme et suit les cycles de l'économie, plutôt dans le sens du développement. Pour beaucoup de localités de la province, ce n'est véritablement qu'à partir du milieu des années 1980 que l'intégration dans le territoire national a eu lieu, que ce soit en parlant de routes, de l'intégration au réseau électrique ou de l'accès aux médias.



Figure 8 Point de vue de la province de Phetchabun depuis les sommets de Khao Kho, l'ancien bastion communiste reconverti en zone touristique.

⁷² C'est aussi dans la province de Loei qu'est lancée en 1971 le programme anti-communiste des Scouts de villages (*luk soea chao ban*, litt. « les enfants-tigres des villages ») (Cantana, 2000 : 192) dont les impressionnants rituels d'intronisation ont été étudiés par Katherine Bowie (1997).

⁷³ Le recul des communistes est aussi directement imputable aux événements des pays voisins, plus particulièrement le conflit au Cambodge entre les Partis Communistes chinois et vietnamiens, qui se répercute au sein du Parti Communiste thaïlandais où les deux courants sont représentés. Plus pratiquement, cela se traduit par une perte de soutiens de la part de ces derniers au parti thaï.

PARTIE 1 : LE SOUND SYSTEM ET LES CATEGORIES SONORES

Qu'est-ce qu'un sound system en Thaïlande et qu'est-il chargé d'amplifier ? Cette première partie a pour but de présenter les différents « personnages » que nous rencontrerons tout au long de la thèse et en premier lieu son personnage principal : le sound system. Comment a-t-il émergé ? Quelle variété de sound systems peut-on observer aujourd'hui en Thaïlande ? On s'interrogera ici sur ses valeurs, en termes technique et rituel principalement mais aussi économique. Dans un deuxième chapitre, il sera abordé l'ensemble des catégories sonores que le sound system est chargé d'amplifier.

Avant d'évoquer ces catégories, il convient de mieux comprendre ce qui est à la base de tout circuit sonore : la perception. La Thaïlande s'est construite à ce sujet en rapport d'un traité bouddhique, l'Abhidhamma, qui élabore de nombreuses considérations sur le fonctionnement de la perception humaine, notamment auditive. Il sera rendu compte de certains des développements contenus dans l'ouvrage à ce sujet en même temps que j'insisterai sur l'importance du bouddhisme et de ses catégories sonores sur tous les autres répertoires.

Si le bouddhisme et ses catégories sonores sont en haut de la hiérarchie des valeurs de la société thaï et du système hiérarchisé des catégories sonores subséquent, cela n'empêche pas d'autres catégories sonores de cohabiter dans le pays, parfois avec beaucoup de popularité, même si leur dimension morale est beaucoup moins prégnante. C'est le cas de la plupart des répertoires musicaux, mais aussi d'autres catégories sonores dont je rendrai compte et qui, tous, prennent pour base le *rasa*.

Interstitiel 1 - Transductions

Le maître de cérémonie déclame avec emphase et sans discontinuer des incitations aux laïcs à venir faire des mérites : « Mes chers frères et sœurs !... (phi nong oey, พี่น้องเอ๋ย) ». L'extraction de ces quelques mots de sa litanie nous suffisent. Ses cordes vocales vibrent et font vibrer l'air avec elles en des ondes à des fréquences audibles par l'oreille humaine. Les ondes produites sont amplifiées et modulées par le résonateur naturel qu'est la bouche, modulées également par la langue, les dents, les lèvres (labiale soufflée – ph –, nasale – n et ng –, occlusion glottale...) et projetée hors de l'orifice buccal. Dans le contexte festif de la performance du maître de cérémonie, son émission directe est vite noyée dans le brouhaha généralisé caractérisant l'événement. Heureusement, mais ce n'est pas un hasard, le maître de cérémonie tient un microphone devant lui afin de capter les vibrations de l'air en train d'être produites.

Les vibrations audibles sont donc captées par le microphone. Ce dernier est l'un des plus communs : un microphone dynamique à bobine mobile. Dans ce type de microphone, une bobine est collée à la membrane. La membrane se déforme, emmagasine l'énergie de l'onde sonore et la transmet à la bobine qui, au sein du champ électromagnétique créé par les aimants qui l'entourent, la transforme en énergie électrique en suivant les mêmes modulations qui lui ont été transmises.

Le signal électrique se déplace ensuite à travers un réseau dense d'électrons. Les électrons en eux-mêmes se meuvent très lentement mais ils transmettent l'énergie qui les traverse à une vitesse phénoménale. Bien que les électrons soient extrêmement mobiles et instables, dans un circuit électrique, leur activité consiste à se bousculer les uns et les autres selon une tension, une intensité et un débit déterminés par l'impulsion électrique – elle-même déterminée par le message auditif – permettant au message, par « effet domino », d'atteindre l'autre extrémité du circuit à une vitesse proche de celle de la lumière.

Entre la bouche du maître de cérémonie et l'enceinte qui restitue le signal électrique en signal sonore, un certain nombre de phénomènes électriques infimes mais déterminants pour la teneur du message ont lieu. Le signal passe à travers des préamplificateurs qui le contrôlent et le modulent, de même qu'un égaliseur qui gère la quantité des graves, de mediums et d'aigus et un écho effet « cathédrale » qui propulse le signal à l'amplificateur de puissance et enfin jusqu'aux enceintes.

Les enceintes aigus consistent en deux racks suspendus par des chaînes à une structure métallique haute d'environ trois mètres maintenue au sol par d'imposants enceintes graves posés sur les barres. Les enceintes agissent comme l'inverse du microphone. Alors que ce dernier a pour rôle de transformer un signal sonore physique en signal électrique, l'enceinte a pour rôle de restituer le signal électrique en signal perceptible pour l'oreille humaine. Si le fonctionnement est contraire, le phénomène et la technologie en jeu sont identiques : une bobine entourée d'aimants se meut en fonction du signal électrique. Son mouvement se répercute sur une membrane en contact avec l'air dont les mouvements produisent des vibrations audibles pour l'oreille humaine.

Le tout fait tonner la voix du maître de cérémonie pour les badauds passant plus ou moins loin de ce dernier, à travers les multiples sound systems en train de diffuser simultanément autour de l'orateur. Les badauds peuvent maintenant percevoir ces vibrations audibles, une fois le signal amplifié et transformé par le sound system.

Le fonctionnement de l'oreille n'est que partiellement connu. Elle est aussi une forme de « transducteur », puisqu'elle transforme le signal sonore physique en influx nerveux permettant d'être interprétés par le cerveau. L'oreille se divise en trois ensembles anatomiques disposant chacun d'une fonction supposée plutôt que véritablement connue. L'oreille externe formée du pavillon permet a priori au signal d'être localisé. Puis l'onde sonore passe par le canal auditif pour percuter la membrane du tympan dans l'oreille médiane. La membrane vibre à la même fréquence que l'onde sonore qui la met en mouvement. Ensuite, un marteau composé de trois os transmet le signal à la fenêtre ovale, une membrane située à l'intérieur de l'oreille interne. Là le signal s'engouffre dans la cochlée en forme de spirale où des cellules pileuses reliées aux nerfs auditifs réalisent le codage en impulsions électriques pour le cerveau.

Après avoir perçu le message et l'avoir traité, un badaud s'avance vers le maître de cérémonie, un sourire aux lèvres en tenant un billet rouge de 100 babs entre ses mains jointes au niveau du front, signe de mérite en train d'être effectué, puis il introduit l'argent dans la caisse contenant les offrandes à destination du temple.

Comment le sound system est-il intégré à la vie des thaïlandais ? A quelles catégories d'objet et plus généralement de matérialités le sound system appartient-il ?

I. Le sound system comme objet de valeurs

เมื่อหนูโตขึ้น จะเป็นเมกกา

Quand je serai grande, je serai mécanicienne
(autocollant à l'arrière d'une voiture)

Là-bas sur le capot de cette Silver Ghost

De 1910 s'avance en éclaireur

La vénus d'argent du radiateur

Dont les voiles légers volent aux avant-postes.

Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson*

Comment le dispositif sound system s'est-il diffusé en Thaïlande et à Phetchabun ? Il s'agit dans ce chapitre de rendre compte de l'émergence du sound system au fur et à mesure de l'introduction des technologies électro-acoustiques en Thaïlande, jusqu'à ses formes contemporaines. S'il y a presque toujours une première prise en main des nouvelles technologies par les élites – elles nécessitent de rassembler un capital important et ne sont d'abord disponibles que dans certains centres au cœur des circuits d'échanges internationaux –, les technologies se trouvent ensuite rapidement diffusées auprès de groupes plus modestes de la société. Mais si cela est vrai pour les populations au plus proche de Bangkok, les technologies ont été beaucoup plus lentes à arriver jusqu'aux périphéries du territoire. En dehors de la capitale, les technologies se sont diffusées depuis les centres les plus urbanisés puis par diffraction vers les territoires et les localités les plus excentrées. Si cette circulation a été graduelle, elle a été effective puisqu'elle aboutit aujourd'hui à une omniprésence des technologies électro-acoustiques et à une utilisation généralisée du sound system.

Cette omniprésence s'explique par des valeurs successives rattachées à la machine par les humains qui l'utilisent. Qu'est-ce qu'une « machine » par ailleurs ? Le sound system est un objet particulier, relatif à une technique : il est une machine fonctionnant à l'énergie électrique qui, après quelques connaissances, peut être assemblée rapidement, dont certains de ses composants peuvent être construits, achetés pour d'autres et réparés avec un appareil à souder pour les quelques composants électroniques achetés quelques dizaines de bahts⁷⁴ au magasin. Le sound system est une machine adaptable et modulable, un dispositif cumulatif à l'envie, pouvant s'échelonner d'un système minimal à une forme maximale. Ces possibilités sont apparues progressivement. Même si des avatars rudimentaires sont avérés plus anciens, le sound system en tant que dispositif technologique n'a pu émerger que lorsque ses différents composants se sont

⁷⁴ Au moment du terrain, un euro équivaut à un peu moins de quarante bahts.

dissociés en composants indépendants et complémentaires, permettant leur accumulation et leur combinaison.

En retraçant l'histoire des technologies du son en Thaïlande et en décelant l'émergence du sound system, plusieurs perspectives seront successivement abordées : une perspective historique, une perspective technique afin de comprendre son fonctionnement et les possibilités qu'il offre, et une perspective rituelle, pour appréhender le statut du sound system dans le cadre d'un système de pensée de l'objet technique. Il apparaîtra que la relation liant un humain avec un sound system intègre également un certain nombre de non-humains, eux-mêmes contribuant à caractériser son statut. Enfin, le sound system nécessite d'apporter une perspective économique, dont des éléments seront disséminés tout au long de ce chapitre afin de comprendre ceux qui les fabriquent, ceux qui les achètent, ceux qui les louent et ceux qui les utilisent.

Ce premier point de vue sur le sound system en Thaïlande aborde le sound system en tant que « machine » (*kebruang*). Il contribue à poser une première définition et délimiter les contours du sound system. Il apparaît comme un objet technique, modulable, cumulatif et collectif. A travers les différentes parties, on verra comment les sound systems se sont intégrés dans un système de relations humains/objet ainsi qu'au cœur des relations humaines dans la société thaï. Le sound system est un objet de valeurs, pas seulement au sens économique.

A. Créer de la valeur : histoire des technologies électro-acoustiques en Thaïlande (fin XIX^{ème} - 2020)

L'amplification électronique du son est le préalable nécessaire à l'émergence du sound system. L'une des particularités de l'amplification est d'être nécessaire à toutes les autres technologies électroniques du son, de la communication et à tout média électroniques intégrant du son en général. Que ce soit un téléphone, une télévision, un ordinateur, tous nécessiteront de l'amplification électronique sous une forme ou une autre pour que le son arrive jusqu'à l'utilisateur.

L'histoire de la pénétration des technologies est difficile à mener et les résultats peuvent s'avérer fluctuant selon que l'on adopte la perspective et l'échelle nationale, l'échelle locale de la province ou celle du village. Il ne suffit pas qu'une technologie soit prise en main par les élites nationales pour que les franges plus populaires y aient accès. Si telle ou telle localité a accès à une technologie, il n'en sera peut-être pas de même pour une autre de même niveau économique et à un degré équivalent de centralité. Les initiatives privées et politiques ne sont jamais les mêmes en fonction des territoires et les circuits commerciaux, comme les circuits de communication se construisent, se défont et se renouvellent. Cette sous-partie sera divisée en trois périodes chronologiques : tout d'abord la période qui va de l'arrivée des technologies électroniques du son

en Thaïlande à la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'en 1960, puis de 1960 à 1990 et enfin de 1990 à nos jours.

1. L'introduction des technologies du son (fin XIX^{ème}-1960)

Les premières technologies électroniques du son arrivent en Thaïlande à la fin du XIX^{ème} siècle avec le phonographe et le gramophone, suivis de près par la radio. Le phonographe est une machine permettant d'enregistrer et de lire du son à partir de bobines de cire. Le gramophone utilise lui des disques plutôt que des bobines. En 1890, Thomas A. Edison, scientifique et industriel des Etats-Unis, offre un phonographe class M, au roi thaïlandais Rama V, très peu de temps après sa commercialisation – le don aux grandes personnalités du monde étant peut-être une stratégie de vente. La technologie étonne la noblesse, notamment le Prince Bhanubandhu Vongsevoradej qui imprime un livre où il célèbre la machine comme pouvant être comparée aux « oreilles célestes » des divinités⁷⁵ qui permettent de parler et d'entendre depuis n'importe quel point et à n'importe quelle distance dans l'espace (cité par Phroetiphol, 2000 [2543] : 96-97)⁷⁶.

Phroetiphol qui cite cet ouvrage reprend un autre témoignage venant d'un certain M. Ngekchuan⁷⁷. Ce dernier évoque étant enfant sa première expérience avec un phonographe, ce dès 1894, soit seulement quatre ans après son introduction dans le pays (Phroetiphol, 2000 [2543] : 98-101). Ce témoignage est intéressant à plus d'un titre, notamment en relatant comment la technologie est directement et très tôt rendue accessible à la population. M. Ngekchuan raconte ainsi qu'une riche famille de la province de Chachoengsao, voisine de Bangkok, engage pour la fête de la cérémonie de tonsure de son enfant, une troupe de théâtre chanté (*like**), une troupe de théâtre dansé (*lakhon ram*, ละครรำ) et des « cylindres audios », (*kerabok siaeng*, กระบอกเสียง). Ce dernier terme indique qu'un homme vient donc avec son phonographe et fait écouter à l'audience rassemblée pour la fête d'envergure divers enregistrements à partir de cylindres de cire. Il ne se contente pas d'en faire écouter puisque le lendemain, avant de repartir en bateau, il enregistre des dizaines de cylindres de la chanteuse d'un répertoire local apprécié (appelé *choy*, ฉอย) la plus renommée de l'endroit. A partir de ces enregistrements, il sélectionne quelques cylindres qu'il fera

⁷⁵ *Thipayasot*, ทิพย์โสศ

⁷⁶ Cette vision « magique » de la technologie peut être constatée en Europe à peu près au même moment, par exemple avec la représentation de la « fée électricité », telle qu'elle apparaît dans le tableau de Raoul Dufy (1937) et dès l'invention de la technologie que l'on retrouve dans les pratiques spiritistes dont Edison était un adepte accompli, tout comme d'autres scientifiques. Thomas Watson, l'assistant de Alexander Graham Bell, considérait l'électricité comme une « force occulte » et « passait de nuits entières » à écouter le bruit électronique du téléphone (Rein, 2018 : 69). Thomas Edison prétendait même être en train de fabriquer une machine utilisant les technologies électro-acoustiques et permettant de communiquer avec les morts. La machine *a posteriori* été baptisée « nécrophone » (Baudoin et Berton, 2015). Voir également l'article en ligne « Machines nécrophoniques – Thomas Edison et la voix des morts » par le même Baudoin <http://syntone.fr/machines-necrophoniques-thomas-edison-et-la-voix-des-morts/> posté le 14/06/2014 (consulté le 12/11/2020).

⁷⁷ Qui deviendra très influent pour l'industrie du disque en Thaïlande (Mitchell, 2016).

écouter ensuite à d'autres engagements sur son phonographe (*ibid.*). Etant donné la nouveauté de la technologie et son caractère extraordinaire, le prix d'un phonographe est élevé. On peut raisonnablement penser que ceux pouvant se les procurer ne sont que peu nombreux et sûrement cantonnés aux provinces centrales proches de Bangkok, dans les premières années suivant l'arrivée de la technologie dans le pays.

La radio est introduite dans le pays peu de temps après. En 1905 (ou 1907 selon les sources), l'entreprise de télécommunication allemande Telefunken fait des premières démonstrations d'émission entre Bangkok et l'île de Sichang. Le Prince Kamphaengphet est le premier Thaïlandais à l'expérimenter. Messages et musiques sont émis par radio-transmission à partir de 1925, depuis la base militaire de Bang Soe et jusqu'à différents récepteurs à Bangkok et en province (Hua Hin, Khorat, Ayuthaya). Le Prince Kamphaengphet lance la première radio de Thaïlande « Radio Bangkok à Phaya Thai »⁷⁸ le 25 février 1930 et dès l'année suivante elle émet tous les jours. Avant 1930, il était illégal pour les citoyens du pays de posséder un récepteur radio, certainement du fait qu'il n'existait aucune maîtrise des contenus auxquels étaient exposés les auditeurs (un chiffre indique 10 récepteurs en 1928) (Barmé, 1993 : 46, Pattiya, 1997 : 385-387).

La loi change avec l'inauguration de la première station de radio : il est désormais possible de posséder un récepteur, mais il doit être enregistré auprès de l'administration. Dès la fin de l'année 1931, 13.000 récepteurs radio sont enregistrés et parmi ceux-ci, plus de 11.000 sont des récepteurs à cristal (Barmé, *ibid.*)⁷⁹. Ce type de récepteur, bon marché, peut être assemblé simplement avec des matériaux communs et ne nécessite pas d'alimentation électrique. Le cristal est sensible aux ondes radioélectriques et les transmet à l'auditeur au moyen de petits écouteurs à la membrane très sensible (mais qui ne relève donc pas de la transduction électro-acoustique) tel qu'on peut le voir sur la figure 9 ci-dessous. La propriété de ces cristaux a été découverte en Inde par Jagadish Jandra Bose. Peut-être l'Inde est-elle l'un des foyers de diffusion de la technologie en Thaïlande. Il est également possible que la Première Guerre Mondiale ait contribué à la diffusion des radios à cristal jusqu'au Siam. Les Thaïlandais s'essayaient en tout cas à capter des ondes radios bien avant 1931. Comme pour certainement la plupart des populations du monde, il s'agit là du premier contact avec les technologies du son, ici encore « semi-électriques ».

Il est possible de déceler des embryons d'utilisations des médias de masse dès Rama VI (Vella, 1978), mais la véritable date charnière et le point de départ des médias amplifiés a lieu en 1932, lorsqu'une révolution démocratique renverse la monarchie absolue au Siam. Le nouveau

⁷⁸ *Sathanivithayu Krungthep thi Phaya Thai*, สถานีททมาที่พญาไท.

⁷⁹ En comparant le chiffre de 10 récepteurs en 1928 et de 13.000 trois années plus tard, on peut raisonnablement penser que beaucoup possédait déjà un récepteur à cristal non enregistré.

gouvernement prend alors le contrôle des ondes encore balbutiante et étend l'influence de ce média, notamment en installant des récepteurs radios publics aux sièges de nombreuses provinces, dans d'autres bâtiments administratifs ainsi que dans d'autres lieux centraux comme les marchés. L'action du nouveau gouvernement ne se limite pas à la radio mais consiste également en l'envoi de véhicules itinérants et amplifiés⁸⁰ dans les provinces et même de la production d'enregistrements par le groupe officiel de musique du Bureau de la propagande⁸¹. Radios, émissions mobiles depuis des véhicules, orchestre et instruments et enregistrements de ces derniers constituent les médias les plus modernes de l'époque et amplement utilisés par le nouveau gouvernement (Suwimon, 1988 ; Subrahmanyam, 2015).



Figure 9 Publicité en Thaïlande pour un récepteur radio cristal de la marque Philmore (source internet)

Malgré cette première irruption des médias sonore et électronique, la diffusion et la réception des technologies ne sont pas uniformes sur l'ensemble du pays. Même au milieu du XX^{ème} siècle, l'absence totale de réception des médias est plutôt la norme que l'exception. Il existe de nombreux lieux où ces technologies sont absentes, et ce, jusque plusieurs décennies après que la première mention ait été relevée dans le pays. Il faut donc bien circonscrire l'impact et le

⁸⁰ *Rot khluan thi*, รถเคลื่อนที่.

⁸¹ *Kong kbosanakan*, กองโฆษณาการ, futur Département des relations publiques, *krom prachasamphan*, กรมประชาสัมพันธ์, rassemblant parmi les meilleurs musiciens de l'époque, notamment Suntharaphon*. De plus amples détails seront donnés au Chapitre VIII.

moment de l'impact de ces technologies au cas par cas, presque localité par localité. Ainsi, dans la province de Sri Saket, on ne dénombre que 6 récepteurs radio privés en 1939, alors que 50.000 sont dénombrés dans tout le pays en 1942.

La situation commence à changer en Thaïlande à partir de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale et la hausse de l'influence et de la présence des États-Unis dans la région. La Thaïlande devient un allié indéfectible dans la lutte contre le communisme. Des traités économiques et militaires sont signés entre les deux pays, quelques années avant l'entrée en guerre officielle des États-Unis contre le Vietnam. Au moment où la lutte s'intensifie, la Thaïlande accueille les bases militaires des USA sur son sol, notamment dans le Nord-Est du pays. La Thaïlande reçoit dans le même temps avec bienveillance l'argent américain et la batterie de programmes qui l'accompagne. Le pays ne bénéficie ainsi pas seulement des avancées militaires des USA, mais aussi des produits de son industrie culturelle, de ses avancées technologiques ainsi que de ses puissantes capacités de production. La Thaïlande commence à avoir accès à des technologies électroniques du son de meilleure qualité et en grande quantité (Prouteau, 2021).

L'implantation des États-Unis dans les provinces au cours des années 1960 permet aux centres urbains provinciaux et à leurs périphéries proches de commencer à découvrir, et même à disposer parfois, des dernières nées des technologies du son. Les États-Unis implantent des bases arrières dans les provinces pour leurs opérations au Vietnam et au Laos, mais ils ont aussi à charge de « développer » les territoires où ils s'implantent, des régions jugées sensibles de Thaïlande, où la pauvreté, le dédain des autorités et la diffusion de l'idéologie communiste fait craindre à un basculement. C'est particulièrement le cas dans la région du Nord-Est, l'Isan pauvre et rural que l'on craint devenir communiste. Des méthodes dites de « guerre psychologique » anti-communiste sont privilégiées à l'action armée en Thaïlande. Elles intègrent des programmes de développements (routes, amélioration des télécommunications, santé publique etc.), des programmes de recherche, notamment anthropologiques, et de lourdes campagnes de propagande, utilisant les musiques régionales – le *molam** en Isan – le tout avec force amplification (*ibid.*)

Cette présence et l'arrivée conséquente de fonds et de produits de l'industrie états-unienne entraîne une formidable hausse de la quantité du matériel disponible ainsi qu'un rapide essor de la qualité des technologies électroniques du son. Les audiences visées par la propagande se modifient néanmoins par rapport à la situation pré-américaine : celles visées ne sont cette fois plus cantonnées aux seules provinces entourant la capitale mais s'étendent au pays entier et aux régions jusqu'alors les plus délaissées, précisément là encore, l'Isan. A la manière des régions

centrales, le Nord-Est bénéficie dès lors des dernières avancées technologiques en terme de matériel électro-acoustiques, il est américain et fait l'objet d'un engouement immédiat.

La « période américaine » (Anderson, 1985) marque donc un moment charnière y compris en terme strictement technologique, puisque c'est le moment où l'on observe une dissociation nette entre les différents composants formant jusqu'alors un objet unique. Alors qu'une platine ou un récepteur radio intégrait auparavant enceintes et amplificateur, ces différents éléments se scindent en différents composants, permettant l'avènement de l'objet « sound system » au sens que je privilégie ici. La dissociation en éléments distincts permet à la machine d'être modulable et de faire l'objet de combinaisons infinies. Ce n'est donc qu'à ce moment que le sound system naît véritablement. La dissociation des éléments, la généralisation et la baisse du coût du matériel – notamment possible grâce à l'industrie culturelle et militaire américaine – s'affirment comme des conditions pour que les sound systems émergent, se démocratisent et par modulation et combinaison progressives, gagnent inexorablement en puissance.



Figure 10 Images extraites d'un rapport d'une unité de développement mobile thaï/US en 1964 (USIS, 1964 : 74), montrant l'installation d'un cinéma avec utilisation d'enceintes et la réaction des villageois.

Les technologies électroniques du son se multiplient aussi : les techniques d'enregistrement, l'électrification d'instruments, les supports électroniques du son se diversifient et gagnent en précision et en possibilités. Mais il faut une nouvelle fois relativiser l'impact de cette période d'avancée technologique. Beaucoup des habitants des villages visités par les « unités mobiles de développement » (MDU ou *Mobile Development Unit*), telles qu'elles apparaissent dans la figure 10, n'avaient encore jamais vu de films avant l'arrivée des américains (Huff, 1967 : 439). Les MDU font partie de ces programmes de guerre psychologique et de contre-insurrection communiste. Ces unités itinérantes vont de village en village collecter des informations, diffuser la propagande pro-étatique, pro-royale, pro-états-uniennes et anti-communiste à grands renforts de films, de discours et de *molam** en enregistrement ou en performance, diffusés sur des sound systems.

2. L'histoire des technologies du son à Phetchabun

Bien qu'avoisinant directement l'Isan, aucune base thaï ou américaine ne déploie des MDU ou un quelconque autre programme de contre-insurrection communiste régulier à Phetchabun. Cet espace délaissé est précisément choisi par les communistes thaïlandais comme quartier général et base de lancement de leur révolution. La guerre civile débute à la fin des années 1960 et durera pendant plus de 20 ans, jusqu'au dépôt définitif des armes en 1984/85 et ébranlera durement la province.

La situation étant différente dans chaque localité, il nous faut néanmoins nous concentrer sur la pénétration des technologies à Phetchabun à partir de cette période charnière des années 1960. Mes sources relèvent de documents historiques, d'informations dans les musées des villes de Phetchabun et de Lomsak ainsi que d'une histoire orale effectuée systématiquement auprès de mes interlocuteurs ayant connu cette époque⁸². Il semble que la province de Phetchabun soit plutôt dans la même situation que Sri Saket dans les années 1950 : peu de technologies du son y sont accessibles. Nous avons vu dans le chapitre liminaire que le chef du gouvernement, le maréchal Phibun Songkhram a voulu transférer la capitale à Phetchabun au moment des bombardements marquant la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Il est certain que dans ce contexte, des véhicules itinérants gouvernementaux y ont effectué des « déambulations sonores » (*hae siaeng*, แห่เสียง), même si elles n'ont vraisemblablement eu qu'un impact négligeable et circonscrit. Les deux centres les plus importants de la province, Lomsak et Phetchabun, ont pu

⁸² A l'échelle locale, les dates peuvent s'avérer floues et se chevaucher sans qu'il soit possible de déterminer précisément l'ordonnancement des faits. Si la rigueur historique n'est pas toujours possible, l'on ne doit pas non plus présupposer de la non-importance de l'événement à une époque élargie donnée.

bénéficiaire de ce projet de transfert en terme d'infrastructures et de matériel sonore mais pour un temps assez court, puisque cette entreprise n'a duré que quelques années avant d'être abandonnée. Il ne faut également pas oublier que les bombardements ont affecté la province au moment même où le projet de transfert de capitale était en cours (Khun Yay Nuonchan, c.p. 30/03/2018).

Ce projet dantesque est accompagné de l'installation du premier « divertissement » (*bantboeng*, บันเทิง) de la province de Phetchabun destiné aux fonctionnaires : un cinéma, qui devient privé à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Un doubleur en direct y est nécessaire pour toutes les projections⁸³ et une voiture publicitaire arpente la ville tous les jours en fin d'après-midi pour annoncer les horaires et les films projetés. Avant chaque séance retentit la « *Marche de la concorde victorieuse des quatre factions* »⁸⁴. La popularité du cinéma de Phetchabun est attestée, à tel point que les gens de la ville voisine de Lomsak louent des véhicules en groupe pour s'y rendre. Très vite, les commerçants de Lomsak se cotisent pour la construction d'un cinéma dans leur ville.



Figure 11 Le premier cinéma et « divertissement » de Phetchabun « Et le seul, car il n'y avait pas de télévision, pas de radio dans la province à cette époque » précise la notice du centre historique Intharachay de Phetchabun évoquant son histoire du cinéma, *rongnang Phetchabun* (โรงหนังเพ็ชรบูรณ์).

⁸³ Pour des détails sur le rôle et la performance des très importants doubleurs, on peut se référer à la monumentale thèse d'Aliosha Guerrero (2016 : 287-392) et son article (Guerrero, 2018 : 82-88). On peut également visionner le film *Monrak Transistor*, réalisé par Pen-ek Ratanaruang en 2001 pour un exemple recomposé de doublage lors de cette période.

⁸⁴ « *phleng march samakhichay si lao* », เพลงมาร์ชสามัคคีเหล่า, c'est-à-dire les trois corps d'armée et la police. Cependant, la date de composition ne concorde pas directement avec la fin de la guerre et aucune enceinte n'apparaît sur les rares clichés disponibles au centre historique Intharachay de Phetchabun. Il est donc difficile de conclure si des microphones et des enceintes électroniques étaient disponibles dans la province à cette époque.

Mais là encore, ces divertissements probablement amplifiés sont cantonnés aux zones les plus urbanisées de la province. De nombreuses localités alentours, plus ou moins excentrées, n'en ont soit jamais entendu parler, soit n'ont pas les moyens pour se les offrir. En même temps, ou un peu de temps après – selon les localités – commencent à apparaître des véhicules de vente itinérante de médicaments. La vente y est systématiquement facilitée par la projection de films dans les villages⁸⁵. Les grandes compagnies de médicaments plus ou moins traditionnelles (baume, aspirine etc.) disposent toutes de tels véhicules, voyageant de village en village une grande partie de l'année en couvrant de larges portions du territoire national. Parfois, la séance de cinéma ne commence qu'une fois que la vente de médicament est jugée suffisante.

De la même manière que pour le phonographe avant lui, les projections s'intègrent aux festivités émaillant la vie rituelle locale. Il faut s'imaginer à quel point ces projections sont importantes. Chacun met ses plus beaux habits et se prépare longuement avant de se mettre en route vers le lieu des célébrations. Il faut également s'imaginer ce que le trajet vers la fête à cette époque peut avoir de bouleversant. En groupe de quelques personnes sur le chemin pour aller à la fête et dans l'obscurité la plus complète, il est possible de passer à côté de buissons couverts de fleurs jaunes écloses en pleine nuit dont l'odeur est si puissante et si parfumée qu'en passant la tête tourne⁸⁶. Des insectes moitié frelon, moitié luciole, flottent comme autant de lueurs virevoltantes et viennent y butiner. Les émanations visuelles et olfactives, amplifiées par l'obscurité et par l'excitation de la fête à venir, rendent certainement la scène quasi irréelle. Malgré l'odeur entêtante et délicieuse à en vaciller, la plante apeure la troupe de jeunes gens qui s'en écartent. Une chose aussi attrayante ne peut cacher qu'un maléfice. Il est en effet dit qu'il ne faut pas s'en approcher, même lorsqu'il apparaît au cœur du bosquet un beau jeune homme ou une belle jeune femme, car en allant voir de plus près on pourrait s'y retrouver emprisonné par l'esprit habitant la plante. L'effet fantastique produit par la technologie du cinéma lors des festivités se mêle à ces phénomènes nocturnes hors du commun.

A Phetchabun, on se rappelle encore parfois des récepteurs radios dans lesquels il fallait introduire une grosse pile de la marque *tra kop*⁸⁷. Il est fort probable que des récepteurs radio à cristal aient existé auparavant mais plus personne n'était là pour les évoquer au moment du terrain. La mémoire des vinyles est par contre encore vivace, ce dès les années 1950, selon un dispositif bien décrit dans le roman *Luk thung* par Khamphun Bunthewi. Quelques amis et

⁸⁵ Les véhicules sont appelés *rot khay ya*, รถขายยา et les films *nang khay ya*, หนังขายยา.

⁸⁶ *Dok phutnambut*, *Gardenia carinata Wallich*, ดอกพุดน้ำบุศย์.

⁸⁷ Littéralement la « marque grenouille », ตรางกบ.

connaissances se retrouvent alors devant le commerce du coin et chacun paye une pièce au propriétaire pour passer le vinyle qu'il souhaite écouter.

« Le soir de ce jour-là, Khun et père avaient fini de manger avant mère et les petits. Au moment où Khun était en train de demander à père comment travailler le fer, Candi, l'amie de Khun, arriva en courant. Elle dit qu'un vietnamien avait apporté une platine vinyle au magasin des vietnamiens et que le prix d'un *lam klon*⁸⁸ était de un centime. Elle demanda donc à père un centime et invita Khun à venir écouter.

C'était la troisième fois qu'il avait l'occasion d'écouter une platine vinyle, mais les deux autres fois c'était il y a déjà bien longtemps. La première fois c'était au temple, pendant la fête de l'avant-dernière vie du Bouddha, Vessantara, et une autre fois au magasin de Cek U. Mais il ne s'était pas approché de très près. Après avoir donné à Khun un centime et avant qu'ils ne partent, père lui demanda de mettre la mélodie « *Lə sang thai coule* » s'ils l'avaient. Mais les autres personnes allaient demander eux-mêmes cette mélodie... Père ayant parlé, Candi courut dehors avec Khun, s'aventurant joyeusement dans l'obscurité.

Cette nuit-là, le magasin des vietnamiens était lumineux à grand renfort de lampes-tempêtes. Mais c'était tout de même loin de ressembler à la veille où des torches et des lampions avaient été allumées et où le lieu était déjà plein de jeunes filles et d'enfants serrés les uns contre les autres à l'arrivée de Khun et Candi, ce qui les avait empêché une nouvelle fois d'aller voir la platine de plus près, même si on pouvait voir les disques à peu près correctement. Le fils vietnamien assis tout près de la platine souriait, et les pistes de *molam* retentissaient les unes après les autres. Il ne fallait à Khun qu'un court instant pour savoir que c'était le *lam* « *En aval du Mékong* ». Khun s'interrogeait beaucoup sur cette chose qui semblait pousser hors de la platine. C'était ondulé et courbe comme lorsque le cobra dresse sa tête et étend sa collerette au moment d'attaquer. Parfois, cela ressemblait à s'y méprendre à une fleur « chien fou » ou à une fleur de *brugmansia*.

« Qu'est-ce que c'est que cette grosse fleur ? » demanda Khun à Candi

« C'est ça qu'on appelle un pavillon, ça aide à avoir un son suffisamment puissant et fort » dit Candi.

Quand la piste fut terminée, le jeune Vietnamien revint saisir le disque, le retourna avant de le reposer sur la platine et dit d'une voix forte :

« Que ceux qui veulent écouter des *klon lam* chantés par des hommes ou des femmes donnent un centime ! »

« Je veux écouter un *klon lam* 'Courtiser les filles' » s'écria Candi brusquement tout en donnant une pièce à la personne devant. Et elle se tint debout les bras croisés attendant de pouvoir écouter. Un instant après, la voix du chanteur de *molam* retentit, puissante :

« Ceci est un vinyle de la marque 'Lapin' du magasin de M. Ngekchuon, qui se situe dans le quartier de Bang Lamphu dans la ville de Bangkok. Maintenant, je vais chanter un *lam klon* 'Courtiser les filles' pour vous... Oh ! Ma très chère... »⁸⁹

Ensuite, tout le monde resta absolument silencieux, comme si personne ne se tenait là. A la fin du disque, un jeune monsieur demanda une nouvelle chanson. Il y eût un mélange de *lam toey*, de *lam yao* et de *lam doen*⁹⁰, jusqu'à ce que Khun et Candi aient les jambes lourde et fatiguées. »

(Khamphun, 1976 : 149-150).

⁸⁸ *Klon* (ក្លុង) classificateur de *lam* (ត្រា) correspondant ici à une piste, une « chanson » de *molam**.

⁸⁹ Il s'agit du même M. Ngekchuon que nous avons rencontré au début de cette partie, cf. Mitchell (2016).

⁹⁰ Trois différents types de *molam**.

Dans un entretien, Pho Kamnan (c.p. 25/04/18) décrit une expérience similaire sur l'apparition et l'utilisation des vinyles dans une localité proche de la ville de Lomsak :

Il y avait des vinyles avant même que je ne rentre à l'école [en 1960], n'importe quel foyer qui voulait en écouter devait mettre des pièces : un centime la chanson, un centime le *kelon*. C'était un vrai métier qui consistait à être engagé pour aller mettre du *molam* ou des chansons [dans les fêtes]. Il fallait que ce soit rentable car il avait acheté le matériel et d'épais et larges vinyles. On les achetait aussi au magasin de Bunsang⁹¹. On pouvait ainsi se trouver engagé pour les funérailles ou les mariages. C'était une platine avec une enceinte intégrée. Et une fois l'engagement terminé, on va au suivant...

On observe ici une modification de l'usage premier du phonographe : il est d'abord considéré comme une nouveauté, une « sensation » qui, en tant que telle, peut figurer au programme d'une festivité. Son propriétaire est engagé pour diffuser des rouleaux de cire qu'il a enregistrés lui-même au préalable – à moins qu'il y ait eu circulation ou même commerce de rouleaux. Le métier se généralise ensuite, et si le plaisir des auditeurs ne semble pas entamé, la pratique s'est quelque peu transformée puisqu'on paye pour l'écoute d'un morceau. Le cadre, s'il est toujours profondément collectif, peut consister en des événements moins exceptionnels que celui d'une festivité, même si c'est encore le cas dans l'exemple de Pho Kamnan. La cause de ce changement est peut-être à chercher dans la transformation ayant eu lieu avec l'avènement du vinyle. A la différence du phonographe, le propriétaire de la platine vinyle ne peut plus enregistrer mais seulement lire des enregistrements achetés dans le commerce. Mais peut-être l'investissement en bobine de cire est-il équivalent à l'achat des vinyles ? La question posée ici, qui peut s'avérer d'un intérêt fondamental pour cette recherche, porte sur la relation entre la propriété matérielle ou intellectuelle du support et sa diffusion sur le sound system⁹². Dit autrement, le sound system a-t-il pour corollaire la libre utilisation et circulation du contenu qu'il diffuse ? Cette liberté est certainement un gage de plus grande diffusion.

⁹¹ Du nom du propriétaire, c'est en fait le magasin Than Samay, sur lequel nous reviendrons dans le paragraphe suivant.

⁹² Un parallèle peut être tissé avec le cas jamaïcain. Ainsi, si le sound system jamaïcain est effectivement né de la dissociation de la machine entre enceintes et amplis, en prenant pour point de vue le contrôle matériel et intellectuel du support, ce n'est que lorsque la Jamaïque se dote de studios d'enregistrement et des capacités de pressage des vinyles que l'industrie musicale locale et les sound systems connaissent un boom sans précédent. Auparavant, les sound systems existaient mais ils ne diffusaient dans les premiers temps que des vinyles américains de rhythm'n'blues importés et achetés à prix d'or.

La véritable date charnière à laquelle les matériels audios apparaissent sur les clichés photographiques de l'époque et surgissent dans les mémoires remonte au début des années 1960⁹³. A l'heure où le pays compte une population d'environ 26 millions de personnes⁹⁴, la première route est construite reliant Lomsak à Phitsanulok en 1960 dans le cadre d'un projet conjoint entre la Thaïlande et les Etats-Unis (cf. fig. 13b). La hausse d'accessibilité au district de Lomsak semble aussi coïncider avec l'ouverture du premier magasin de matériel électronique en 1960, *Than Samay*⁹⁵. En 1961, des enceintes sont fixées à la tour surmontée d'une horloge qui orne dorénavant le milieu du rond-point au centre-ville et où les habitants viennent se prendre en photographie (cf. fig. 12a). A Phetchabun en 1960, la station de police nouvellement inaugurée est elle aussi ornée d'une enceinte (cf. fig. 12b). Pour l'annonce des gagnants de la compétition de bateau et pour la cérémonie d'ouverture du bâtiment de la direction provinciale, des micros sont utilisés et sont associés à des enceintes avec suffisamment de puissance et de précision pour que son usage devienne intéressant (cf. fig. 13a).

Le matériel d'amplification commence à être utilisé presque systématiquement depuis les bâtiments administratifs, les lieux centraux et importants de la ville ainsi que pour les événements officiels. A peu près à cette même période du début des années 1960, des « enceintes-pavillons » (*born*, ฮอรั่น) commencent à être disponibles à la location auprès des populations, même dans les périphéries proches du centre urbain de Lomsak (à Ban Thakhao et Ban Sok). Emmenées en chariot aux différents lieux de festivités, elles étaient utilisées pour les psalmodies des moines, pour le *molam** ou les « chansons » (*phleng**). Leur sonorité est décrite par Pho Kamnan (c.p. 13/12/17) comme « naturelle »⁹⁶ et particulièrement appréciée à l'époque.

⁹³ Cette date pourrait également correspondre à la plus ancienne génération encore en vie aujourd'hui, ou à la date où la photographie devient la plus accessible. Le magasin de photographie Wicitsin à Phetchabun ouvre ses portes en 1958...

⁹⁴ Les chiffres de population et démographiques sont issus du site <http://statbbi.nso.go.th/staticreport/page/sector/th/01.aspx> sauf mention contraire (accédé le 08/03/2021).

⁹⁵ litt. « être à l'heure avec son époque », ทันสมัย, et l'un des synonyme possible en Thaïlandais de la modernité

⁹⁶ *Thammachat*, ธรรมชาติ, c'est-à-dire ici, sans effets



Figure 12a (à g.) La tour avec horloges et enceintes aux 4 points cardinaux de Lomsak. Figure 12b (à d.) Inauguration de la station de police, l'enceinte est en haut à gauche. Photographies exposées au centre historique Intharachay de Phetchabun.



Figure 13a (à g.) Cérémonie d'ouverture du bâtiment de la direction provinciale de Phetchabun (*sala klang cangwat*) le 08/06/1963. On pourra observer les microphones devant l'orateur en bas à droite. Figure 13b (à d.) Borne célébrant la construction de la route Lomsak-Phitsanulok en 1960 par la Thaïlande et les Etats-Unis. Photographies exposées au centre historique Intharachay de Phetchabun.

A partir des années 1960, la possession d'un récepteur radio commence à se généraliser. Pho Kamnan (c.p. 25/04/2018) donne le témoignage suivant :

La première radio que j'ai eue, c'était en 2504-05 (1961-62). Elle avait été achetée au magasin *Than Samay*. Mes grandes sœurs étaient en train de devenir des « filles », elles en voulaient une. Mes parents ne l'ont pas achetée cash mais à crédit : 750 Bahts en tout, avec des mensualités de 50 Bahts. C'était un meuble radio en bois environ cette taille (*me montre la taille*). Ils en avaient d'abord acheté une en plastique mais elles n'ont pas aimé. Ma mère est donc partie la changer avec mes sœurs pour qu'elles choisissent elles-mêmes. Celle en pastique coûtait entre 400 et 500 Bahts.

- Pourquoi voulaient-elles une radio ?

C'était des ados ! Il y avait des chansons*, du *molam** et des programmes à écouter pendant le travail, tout en s'amusant, en ramassant le maïs par exemple. Il n'y avait que du A.M. et tout venait de Bangkok, du département des relations publiques ou quelque chose de ce genre. Il y avait du *molam*: Suntharaphirom qui était à Bangkok. Il y avait du *like**, du *molam ruang**, il y avait des *bits* aussi : Sombatcaroen, Waypod, Phon Phirom, Chay Muangsing par exemple. Pour ce qui est du *molam* : il y avait les chanteuses comme Molam Bunpheng, Molam Bunyang, Molam Khamphun et les chanteurs avec Molam Khaen Dalao, Molam Onsi, Molam Wangsathan⁹⁷. J'écoutais aussi, mais comme je n'étais qu'un enfant je ne comprenais pas tout. Le *like* était très populaire, le *molam ruang* ressemblait au *like*... Le *ramwong** *chaoban* n'était pas diffusé à la radio⁹⁸ mais les groupes pouvaient acheter un peu de temps à la radio pour annoncer les dates et les lieux des concerts.

- Quelle était la première station de radio à Phetchabun ?

Je ne peux parler que pour Lomsak, pour Phetchabun je ne sais pas. Siaeng Adison (เสียงอดิสร) était la première et ensuite Pho Tho Tho 33 (พ.ท.๓. 33) à l'aéroport de Lomsak qui était tenue par des militaires. Siaeng Adison était très populaire. Au départ, les militaires ou la police gérait la station, mais une entreprise privée s'est ensuite chargée du fonctionnement. Siaeng Adison a débuté aux environs de 1964, avant cela il n'y avait rien à Lomsak.

- Les gens en général à Lomsak avaient-ils des radios ?

Une radio coûtait cher, tous les foyers ne pouvaient pas en acheter... Il y avait un professeur qui habitait de l'autre côté du canal et qui mettait sa radio très fort les jours où les chiffres du loto sortaient afin que tout le monde puisse entendre. Même avec les enceintes du meuble radio, c'était possible de mettre fort ! On se rassemblait pour écouter la radio ; si telle maison en avait une alors plusieurs foyers s'y retrouvaient. Les épisodes de *molam ruang* étaient diffusés tous les jours pendant une demi-heure ou une heure. Une fois l'horaire venu, une dizaine de personnes se retrouvaient, s'asseyaient et écoutaient le *molam*. Une fois le programme terminé, chacun retournait à son travail. Avant, personne ne s'intéressait aux informations, on cherchait seulement à écouter des chansons et du *molam*.

Un récepteur radio reste donc un objet cher pour l'époque, à l'instar des platines vinyles ou aux enceintes associées aux microphones. Mais le récepteur radio diffère par d'autres aspects des platines et des systèmes de sonorisation : il s'intègre au quotidien contrairement à ces derniers

⁹⁷ Suntharaphirom (สุนทรภีรมย์) est un groupe de *molam* créé en 1956 par un fonctionnaire du Département des relations publiques. Pour les *bits* สมบัติเจริญ ไวพจน์ พร ภีรมย์ ชาย เมืองสิงห์. Pour les *molam* femmes, หมอลำบุญเพ็ง หมอลำบุญยาง หมอลำคำพูน. Pour les *molam* hommes, หมอลำแคน ดาเหลา หมอลำอ่อนสี หมอลำวังสถาน

⁹⁸ Car il s'agit de divertissements très locaux.

qui sont utilisés pour des occasions spéciales. L'écoute et la diffusion de la radio ne fait pas non plus l'objet de commercialisation. Pourtant l'écoute de la radio peut régulièrement s'avérer collective, on l'a vu avec l'exemple décrit par Pho Kamnan où le son est diffusé avec une intensité importante afin qu'un maximum de personnes l'entendent. Même une technologie aussi basique qu'un récepteur radio peut donc se transformer en sound system selon son usage⁹⁹.

Ces différentes vagues de technologies sont importantes car elles ont eu un effet sur la nature de la source sonore entrant dans le sound system, voire même comme nous l'avons vu avec les platines vinyles et la radio, car elles sont *déjà* des sound systems. Pendant la même période, depuis les années 1960, les instruments traditionnels s'électrifient¹⁰⁰. L'alimentation par batteries de véhicules disparaît au profit des groupes électrogènes. Avec la hausse de l'accessibilité aux composants électroniques et le gain d'expertise des populations, notamment grâce à la proximité avec les technologies militaires issues des États-Unis, des marques de matériel thaï commencent à pouvoir être produites – enceintes comme amplificateurs –, accessibles à relativement bas prix aux populations¹⁰¹. Certaines marques de radio – Thanin pour la plus réputée – sont produites dans le pays et l'engouement et la fierté nationale contribuent à rendre ces marques légendaires, même si elles ont maintenant disparu.

3. La situation depuis les années 1980

Les années 1980 marquent la fin des conflits armés contre les communistes qui agitent la province de Phetchabun et la défaite de ces derniers. La province, pacifiée, et le pays tout entier, se tournent vers une phase de libéralisation à marche forcée avec comme point de mire une économie de marché généralisée. Les montagnes qui ont abrité les communistes se hérissent d'hôtels *resorts* et accueillent, à chaque saison fraîche, les voitures des bangkokiens en files ininterrompues. Le pays vit au rythme des convulsions pendulaires de son système politique « semi-démocratique » (en suivant le terme thaï, repris notamment par Eugénie Mérieau, 2017), parfois dans le sens d'une augmentation des libertés individuelles et parfois dans le sens d'une

⁹⁹ Les bandes magnétiques sont un autre support du son qui fait appel aux technologies électroniques. Il en existe plusieurs types, le premier apparaît au milieu des années 1960 (probablement par le flux de technologies venant des États-Unis) et consiste en de larges bobines à la manière de films 16mm. Alors qu'un vinyle coûtait 10 à 15 bahts, une bobine de 1h à 2h pouvait coûter entre 80 et 100 bahts. Une même bobine pouvait être effacée et réenregistrée au même magasin. Il ne s'agissait pas d'enregistrer des voix humaines me précise Pho Kamnan (c.p. 25/04/18), mais une sélection de chansons connues que le patron mettait sur bandes. Les bandes magnétiques contiennent donc des compilations de chansons favorites et choisies par le client. Le succès de ce type de format perdure pendant toutes les années 1970 mais s'essouffle à la fin de la décennie. Cet essoufflement est immédiatement relayé par les cassettes audios – des bandes magnétiques d'un autre type dont la popularité n'est pas démentie jusque dans les années 1990. Des radiocassettes sont présentes depuis le milieu des années 1970, ramenées en revenant d'emplois au Moyen-Orient et à Singapour (Pattiya, 1997 : 388a).

¹⁰⁰ C'est par exemple le cas du phin, un luth à trois cordes joué dans le Nord-Est.

¹⁰¹ On peut par exemple citer la marque thaï Royal, appréciée des musiciens de procession à Phetchabun.

répression de ces dernières (avec tout de même une plus grande importance de la seconde phase – celle des militaires soutenus par l'institution royale). Après l'éviction de la menace communiste, de nouvelles technologies arrivent dans le pays, la plupart du temps immédiatement adoptées. La cadence de plus en plus frénétique de la capitale la fait s'accorder toujours plus étroitement avec les modes et les circuits venus d'Asie et du monde, même si par certains aspects, la capitale accentue ainsi sa scission du reste du royaume.

La période courant depuis les années 1990 peut être appelée ère digitale. Beaucoup des technologies digitales associées au son ont été généralisées en Thaïlande, pour la plupart dans toutes les provinces. Pourtant les technologies électroniques du son plus basiques ne semblent pas en avoir pris ombrage et poursuivent leur expansion. S'il ne s'agit pas d'un *boom*, le nombre de sound systems ainsi que leurs capacités continuent d'être en augmentation. On peut y voir l'effet d'une accumulation du matériel, d'une hausse de la disponibilité du matériel d'amplification (ouverture aux productions asiatiques : marques et produits japonais ou plus récemment chinois), ou plus simplement d'une hausse des revenus dont une plus grande part pourra être utilisée pour l'achat et l'amélioration de sound systems. L'ensemble des usagers se dote ainsi de nouvelles machines toujours plus puissantes et les nouveaux amateurs ne manquent pas.

Les sources sonores du sound system ont évolué de pair avec les évolutions technologiques qui ont traversé et secoué le monde. Ainsi en terme de support, le CD connaît sa période la plus importante en Occident en 1990. Mais la technologie ne se diffuse en Thaïlande qu'à partir de l'an 2000, lorsqu'il devient moins cher et réinscriptible. L'avènement du MP3 suit donc en Thaïlande le CD de près – il peut d'ailleurs être inscrit sur le même support. Internet commence au même moment à pénétrer lentement le pays. Lors des années 2010, internet s'implante dans tout le pays, de la capitale jusqu'aux localités les plus reculés, quasi sans exception. Les CD MP3 ne sont plus vendus que sur quelques étalages peu fréquentés des marchés. On peut aujourd'hui parfois encore trouver quelques clés USB de musiques MP3, mais le format s'est en grande partie dématérialisé pour poursuivre une autre vie, toute aussi trépidante en Thaïlande, sur les plates-formes et réseaux sociaux d'internet. Une immense majorité de la population vit au rythme des plates-formes de streaming musical et vient quotidiennement et quasi-continuellement y trouver et écouter les musiques immortelles comme les hits du moment. Ces usages ne concernent d'ailleurs pas seulement la musique, mais tout type de catégories sonores*.

Quelle influence l'avènement de l'ère digitale a-t-elle eu sur les sound systems ? Peu ou pas en fait, sinon qu'il devient maintenant possible de diffuser de la musique sur un sound system en connectant simplement son téléphone portable à la machine au moyen d'un mini-jack. Cela

arrive souvent, même si la performance est en général privilégiée à l'enregistrement, nous y reviendrons. Les enregistrements sont importants – ils ont un rôle certain – mais le sound system est privilégié pour sonoriser la performance. Les radios continuent à être utilisées, nous en verrons des exemples dans cette recherche. Les technologies électroniques du son sont donc aujourd'hui omniprésentes, sinon dans le pays au moins à Phetchabun. Je vais tenter maintenant d'en donner les différents avatars qui peuvent tous entrer dans la définition de sound system. Où commence et où s'arrête le sound system ? Et jusqu'où peut-il aller ?

B. La valeur technique : le sound system en tant que « machine »

L'expression *kbjuang siaeng* (เครื่องเสียง) est le vocable le plus utilisé pour évoquer les sound systems en Thaïlande. *Kbjuang* signifie « machine » et *siaeng* « le son » ou « la voix ». *Kbjuang siaeng* pourrait alors être traduit littéralement par « machine sonore » ou « machine à son ». La définition du terme de *kbjuang*, utile pour mieux caractériser le sound system ensuite, est la suivante :

Kbjuang (เครื่อง) : Une chose, une chose que l'on associe et mélange à d'autres choses pour qu'ils ne fassent qu'un, par exemple les choses pour dormir (*kbjuang non*, เครื่องนอน c'est-à-dire la taie, les draps, le matelas, l'oreiller etc.). Une chose utilisée pour faire quelque chose (litt. *kan*, การ un ouvrage) par exemple un moteur (*kbjuang rot*, เครื่องรถ), matériel de maison (*kbjuang ruan*, เครื่องเรือน), du matériel électrique (*kbjuang fay fa*, เครื่องไฟฟ้า). Du matériel, un instrument et jusqu'à des aliments en langage royal.

Le *kbjuang* est donc un assemblage d'objets ayant une visée pratique. Tout objet électronique est pensé comme étant un assemblage¹⁰². Le terme de « machine sonore » est le plus courant. Un mot plus soutenu provenant du pali/sanskrit serait celui de *upakon* (อุปกรณ์, sk. *upakarana*) signifiant aussi « outil », « matériel » ou « composant ». Il est composé de deux mots sanskrit *upa* signifiant « proche », « faire se combiner », « au-dessus » et de *kon* qui signifie « faire » ou encore « *kbjuang* pour faire », un « auxiliaire », « *kbjuang* pour produire du son/ de la voix »¹⁰³. Mis ensemble, *upa* et *kon* signifieraient donc : « qui fait se combiner du matériel visant à faire » (par extension de manière intelligente, et spécifiquement parfois, à faire du son). Les deux termes de *kbjuang* et de *upakon* sont souvent utilisés pour désigner des objets techniques où divers composants sont combinés. Il faut également évoquer qu'il n'existe pas en thaï de mot pour

¹⁰² Le terme *kbjuang* est utilisé dans d'autres contextes, pour des « offrandes » : *kbjuang buchā* (en tant qu'objet de « vénération », de « sacrifice », *buchā* บูชา เครื่องบูชา). Pourrait-on dès lors comprendre l'ensemble des objets et des actions s'intégrant à un rituel comme des mécanismes s'intégrant à une machine ? Ce ne serait là qu'une des dimensions de ce que *kbjuang* recouvre, mais le parallèle est plausible et déterminerait dès lors une conception de la technologie commune au rituel en tant qu'agencement d'objets (et d'actions) efficaces ayant une visée pratique.

¹⁰³ Par exemple, la langue et les cordes vocales.

« technologie » : un anglicisme sera utilisé (*teknoloji*, เทคโนโลยี) signifiant « application d'une science ». Je reviendrai en conclusion sur cet élément et d'autres développés plus loin qui permettent de délimiter une possible conception de ce que recoupe la technologie en contexte thaï.

Pour faire fonctionner un sound system, un système minimal est nécessaire : je l'aborderai dans la première des sous-parties ci-dessous. Mais le sound system induit également la possibilité d'une multiplicité de combinaison de ses composants ainsi que l'adjonction d'autres composants au système minimal. Ces adjonctions sont cumulatives et peuvent n'avoir pour limite que la quantité de matériel, ainsi que quelques règles électroniques et acoustiques. Dans cette sous-partie, je montre donc que le sound system est une machine adaptable et cumulative. C'est sur la base de ces deux caractéristiques que s'élabore la variété contemporaine des sound systems en Thaïlande.

1. Le système minimal

Le système minimal d'un sound system est composé d'une source sonore – le signal entrant dans le circuit –, d'un amplificateur permettant d'amplifier ce signal et enfin d'une enceinte qui permet de retraduire le signal électronique en signal acoustique et ainsi de pouvoir être perçu par l'auditeur. Chacun de ces éléments est indispensable. La source peut être de différentes natures : il peut s'agir d'une source sonore transmise depuis un microphone (auquel cas il y aura transduction, c'est-à-dire transformation du signal acoustique en signal électrique), il peut s'agir d'un instrument électrifié, il peut s'agir d'un son créé par une synthèse audionumérique (typiquement un synthétiseur, mais aussi diverses machines et applications), il peut encore s'agir d'une source comme signal enregistré sur des supports tels que disque, vinyle, bande magnétique, fichier mp3 etc. (Truax, 1984). Un circuit sans amplificateur ne permet pas au signal d'être rendu avec suffisamment de puissance pour être perceptible. L'amplificateur conditionne la puissance dont le signal sonore, transformé en signal électrique fera l'objet. Et enfin, l'absence d'enceinte cantonne le signal à rester électrique sans aucune possibilité de perception humaine. La ou les enceintes retransmettent le signal électrique en signal sonore selon ses caractéristiques.



Figure 14 Système minimal du sound system et base du circuit électro-acoustique du son

Tous ces éléments sont interdépendants, si un seul manque tout le reste de la chaîne s'effondre. Chacun des éléments pourra de la même manière modifier profondément le rendu

sonore. Je l'ai dit en introduction – alors que la source a été largement étudiée, l'étape intermédiaire et l'autre extrémité du circuit ont peu occupé les chercheurs du champ des *sound studies* : l'amplificateur et l'enceinte. L'amplificateur donne la puissance et l'enceinte la dissémine dans l'espace pour atteindre les auditeurs/.rices. Eric de Lamare¹⁰⁴ distingue deux phénomènes de transduction : « celui où l'énergie mécanique est emmagasinée par un solide qui se meut ou se déforme et qui provoque, soit des variations d'une grandeur électrique dans un circuit » (*ibid.*), c'est-à-dire un microphone, soit des variations d'ondes sonores dans l'air selon des fréquences données : l'enceinte.

Toujours en suivant Eric de Lamare (*ibid.*), une enceinte est le résultat d'un compromis concernant le rendu du spectre des fréquences audibles, appelé aussi bande passante. Pour rendre ce compromis moins intenable et acoustiquement plus complet, il est possible de brancher plusieurs enceintes avec des caractéristiques différentes optimisées pour la diffusion de telle ou telle bande passante. Il existe ainsi deux types principaux d'enceintes : une dite haut-parleur à radiation directe (cf. fig. 15a), c'est-à-dire où la membrane de l'enceinte est en contact direct avec l'air et optimisée pour les fréquences medium bas et graves. Ce sont les caissons et autres formats d'enceintes carrés et rectangulaires. L'autre type d'enceinte est en contact indirect avec l'air – ce sont les haut-parleurs à pavillon (cf. fig. 15b). Elle est optimisée pour les fréquences medium haut et aigues. En combinant ces enceintes, le rendu sonore peut ainsi être optimisé en rendant compte de toute la variété des fréquences. Mais nous nous trouvons déjà ici dans le domaine des possibilités de combinaison et d'agencement permises par le sound system.

¹⁰⁴ Dans son article sur l'« électro-acoustique » disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/electro-acoustique/> (accédé le 27/08/2020)

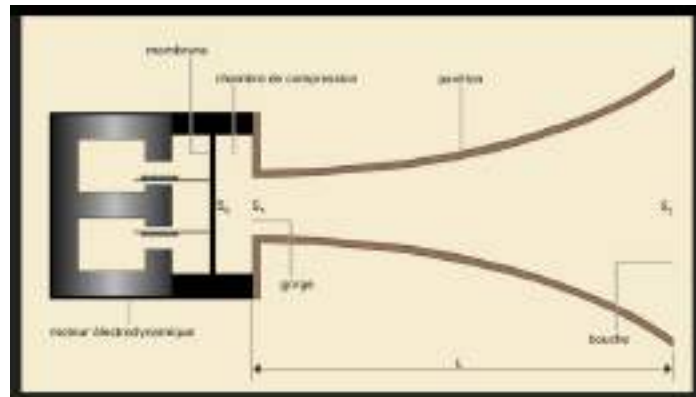
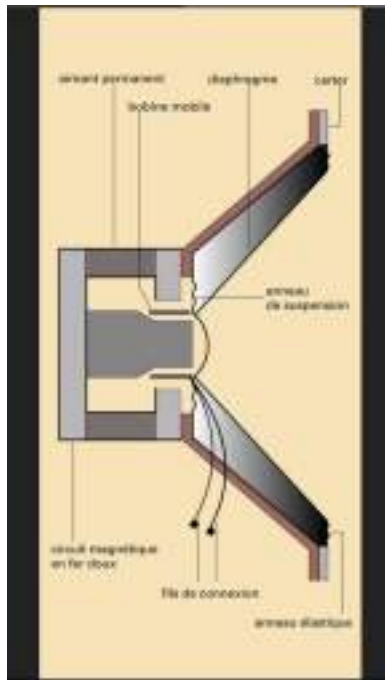


Figure 15 (à g.) un haut-parleur dit « à radiation directe » avec ses différents composants et où l'air ambiant est en contact plus important et plus directement avec la membrane. (à d.) Haut-parleur pavillon avec ses différents composants et son modèle de diffusion, la membrane est en contact limité avec l'air ambiant Illustrations extraites de Eric de Lamare (*ibid.*).

2. Les possibilités de combinaison

Il existe un système minimal de fonctionnement mais il est en théorie possible de combiner autant de sources avec autant d'amplificateurs et avec autant d'enceintes souhaités. Ces possibilités sont parties intégrantes du dispositif sound system. Toute combinaison devra suivre un ensemble d'impératifs déterminés par des lois électriques, par des lois acoustiques et par la conjonction des deux. Ainsi, l'alimentation d'un nombre donné d'enceintes en énergie nécessaire pour un rendu sonore optimal devra se faire par un ou plusieurs amplificateurs aux caractéristiques correspondantes. La première et la plus importante des lois électriques étant celle de l'adéquation du courant (c'est-à-dire le flux de charge électrique), du voltage (la tension électrique entre deux points) et de l'impédance (dissipation de l'énergie électrique, en ohm), entre les amplificateurs, les enceintes et en fait tous les composants du circuit¹⁰⁵. Pour respecter ces lois, tout en multipliant les différents composants il est possible de les combiner selon différents circuits : circuit en série, en parallèle ou assemblage des deux. Il est enfin possible de « bridger » un ampli, c'est-à-dire de faire se fusionner les deux canaux d'un amplificateur et ainsi de concentrer puissance et de diviser son impédance.

¹⁰⁵ Pour certains musiciens, les connaissances électroniques peuvent être apprises par leurs propres moyens (ouvrages spécialisés, internet, auprès d'amis). Pour d'autres, par exemple ceux nombreux dans les provinces et parmi les rangs des musiciens, ayant suivi les cours au lycée technologique, ces connaissances peuvent faire partie de leur cursus.

En suivant les règles électriques de combinaison des différents composants, il devient possible d'associer amplificateurs et enceintes de la manière adéquate, c'est-à-dire sans que l'enceinte ne crachote un filet inaudible de son, et sans que l'enceinte, à l'opposé, ne sature le signal, et à terme voit les composants d'une partie ou de l'ensemble du circuit détériorés. Si ces règles sont fixes, elles laissent néanmoins beaucoup de latitude à la variété de manipulation des composants et de diffusions conséquentes du son. Certains utilisateurs et propriétaires de sound system thaï ne se lassent pas non plus de pousser ces règles dans leur retranchement, notamment en jouant avec la distorsion des composants.

L'un des composants les plus investis par les amateurs de sound system est l'enceinte. Si les enceintes pavillons peuvent être assez facilement réparées grâce à quelques bases généralement assimilées par ses utilisateurs, elles ne permettent pas un grand éventail de manipulations sinon prises d'un seul tenant. Ce n'est pas le cas des enceintes de basse qui offrent beaucoup plus de possibilités de manipulation et même de construction par son utilisateur. L'enceinte de basse peut être divisée en deux parties, le (ou les) haut-parleur(s) à proprement parler et le coffret qui les entourent¹⁰⁶. Le haut-parleur nécessite trop de technologies pour être fabriqué soi-même mais le coffret peut lui – avec quelques connaissances, les bons outils et quelques expériences préalables – être construit par tout un chacun. La figure (cf. fig.16) de la page suivante donne différents modèles avec leurs noms en thaï. Il existe d'autres types d'enceintes, notamment pour les registres médians, ou plus aigus, la division du spectre auditif peut être faite selon autant de bandes passantes que le matériel et les connaissances le permettent.

Mais un sound system n'est pas constitué que d'amplificateurs et d'enceintes. D'autres composants viennent contribuer à la stabilité du système et à l'accroissement de son efficacité selon les usages qui en seront faits. Des filtres peuvent être par exemple branchés qui feront se diriger les bonnes fréquences dans les bonnes enceintes (certaines fréquences peuvent ainsi être dommageables pour certaines enceintes, selon leur modèle). Des préamplificateurs peuvent être branchés aux endroits adéquats du circuit. Une table de mixage permet de faire converger différentes sources et de les contrôler sur une même machine. Divers autres composants peuvent être ajoutés parmi lesquels des « effets » tels qu'un écho, une réverbération, une distorsion etc.

¹⁰⁶ Par métonymie, on désigne couramment en français le haut-parleur par l'enceinte ou caisson qui désigne le coffret ou caisson, ou encore la baffle qui désigne la surface sur laquelle le haut-parleur est fixé. En thaï on peut dire *tu bet* (ตู้เบส, « caisson de basse ») ou *sap*, de l'anglicisme (ซับ, « sub »).

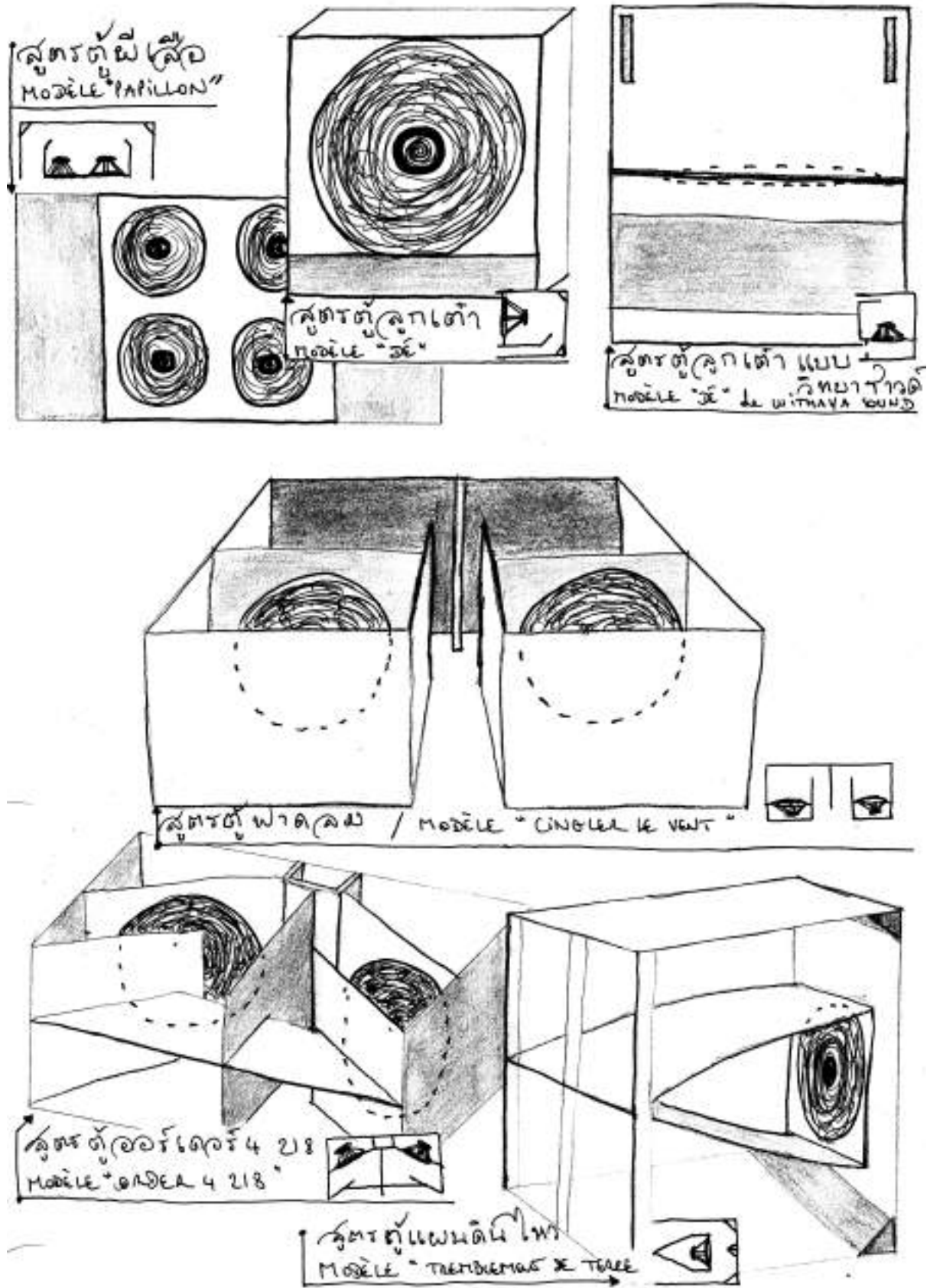


Figure 16 Modèles de caissons de basse avec leurs noms en thaï : « papillon », « dé », « cingler le vent », « order 4 218 » et « tremblement de terre ». Ces modèles sont issus de divers sites web thaïlandais notamment <https://www.tiggersound.com/webboard/index.php> (consulté le 02/11/2020), les schémas rectangulaires apposés aux noms des caissons donnent une coupe transversale de l'enceinte avec la place des haut-parleurs à l'intérieur de celle-ci.

3. La variété contemporaine des sound systems, du plus fixe au plus mobile

C'est à partir de ces quelques jalons techniques que s'élabore toute pratique de l'amplification électronique. La malléabilité intrinsèque au dispositif sound system est particulièrement investie en Thaïlande. Le but principal de cette sous-partie est de fournir une typologie préalable des sound systems contemporains qu'il est possible d'observer dans le pays. Il s'agit donc d'introduire les différents modèles généraux de sound systems que nous rencontrerons tout au long de cette thèse, ainsi que certaines références incontournables pour leurs praticiens. Il sera tout d'abord fait état des sound systems fixes, puis des sound systems mobiles et il sera enfin montré la relative porosité de ces catégories. Fixes, mobiles et quel que soit leur degré de polyvalence, la variété des sound systems ne peut néanmoins pas être limitée à ces catégories exploratoires. A Vientiane au Laos, il a ainsi pu être observé suspendues devant un restaurant des enceintes placées au milieu de pneus. Dans la province de Samut Songkram, il était possible de voir des murs de son de plusieurs centaines d'enceintes – composés de caissons de basse et de pavillons flamboyants neufs (cf. Chapitre V).

a. Les sound systems fixes

Par sound system fixe, je désigne tout sound system fixe au moment de son émission, ce qui inclut donc par exemple des sound systems associés à des scènes, mais aussi le matériel d'amplification de commerçants ou d'officiants rituels.

1. Le sound system de type « son filaire »

La première installation fixe décrite est, littéralement, « le son filaire » ou « le son par les fils » (*sieng tam say*, เสียงตามสาย). Ce dispositif peut prendre plusieurs formes différentes, mais il désigne généralement le quadrillage d'un territoire par des enceintes reliées entre elles par des câbles audios. La figure 17.a en donne un exemple. Au côté du son filaire, on peut mentionner d'autres dispositifs telles les « tourelles de son »¹⁰⁷ au faîte desquelles des enceintes sont fixées et dirigées dans plusieurs directions, visible dans la figure 17.b. Ces dispositifs sont en général la propriété de pouvoirs publics à différentes échelles – nationale mais aussi des pouvoirs à des échelles moindres de territoire comme la municipalité¹⁰⁸. Les tourelles et le son filaire peuvent être conçus comme le prolongement « sédentarisé » des véhicules itinérants qui parcouraient le pays auparavant. De la même manière, ces dispositifs sont des versions actualisées des sound systems plus rudimentaires qui prévalaient dans le passé consistant en l'installation de récepteurs radio devant les bâtiments publics et les marchés (*kebruang rap withayu satharana*, เครื่องรับวิทยุสาธารณะ).

¹⁰⁷ Ou « tourelle d'informations », *ho kracy sieng / ho kracy kbao*, หอกระจายเสียง / หอกระจายข่าว.

¹⁰⁸ Par exemple celle de la municipalité de Phetchabun : *thesaban nabkonban muang Phetchabun*, เทศบาลนครบาลเมืองเพชรบูรณ์, rassemblant plus de 790 enceintes reliées entre elles, cf. Chapitre VII.

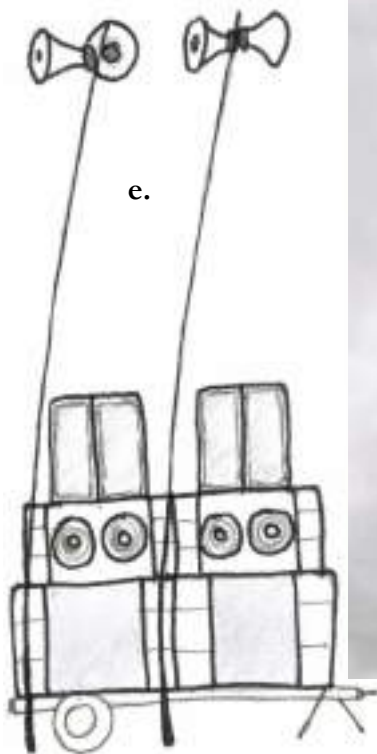
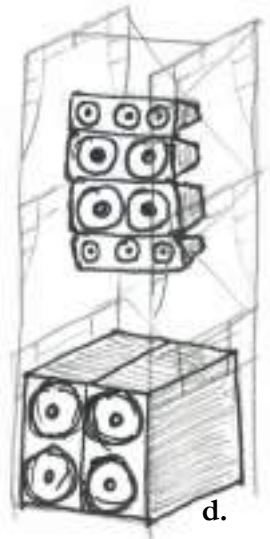
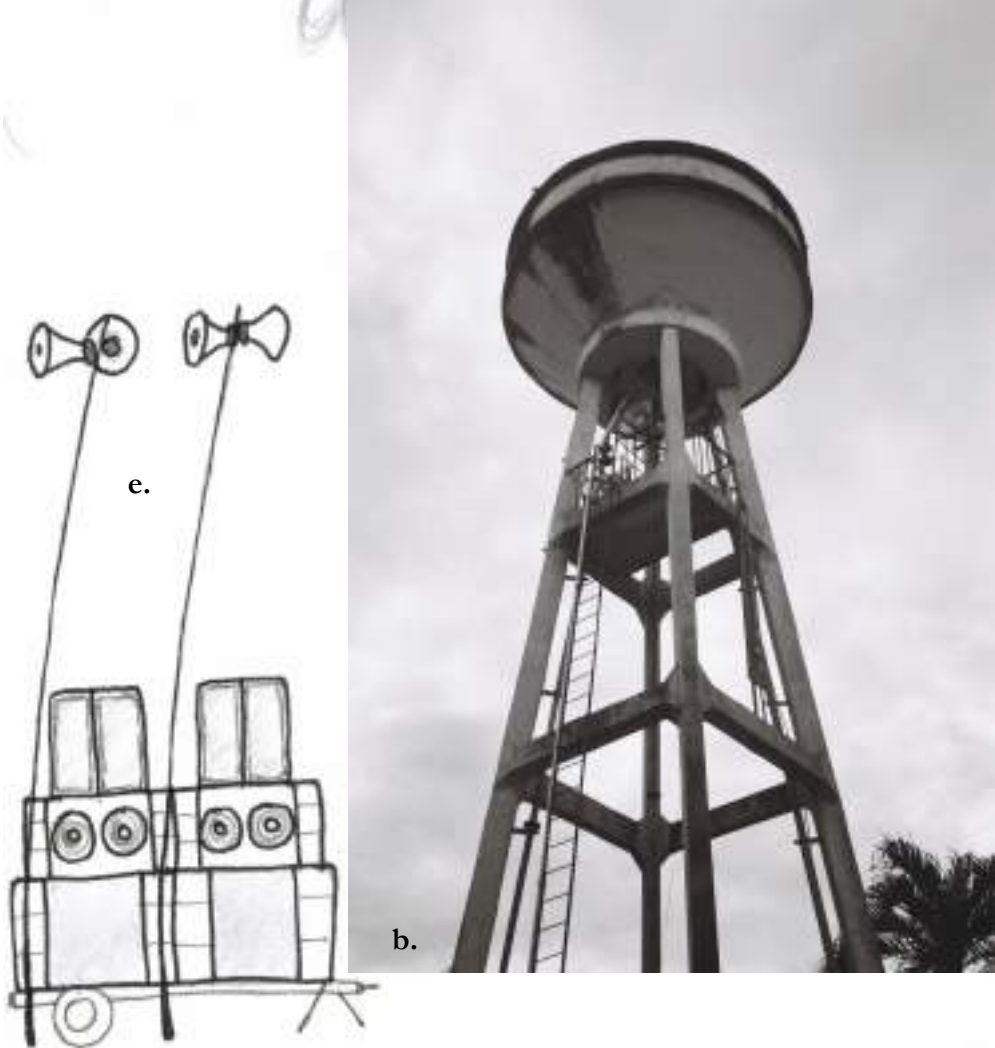
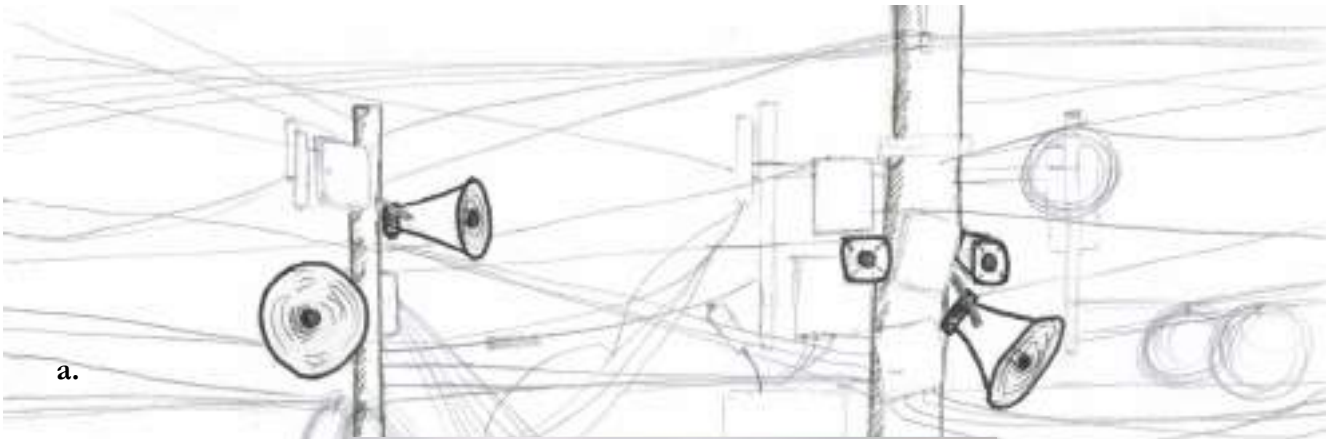


Figure 17 Planche d'illustrations et photographies de sound systes fixes

2. Les sound systems associés à des bâtiments

Dans la lignée directe de ces dispositifs, des enceintes peuvent être fixées aux bâtiments fédérateurs d'une localité donnée, par exemple de bâtiments administratifs. Dans ce cas, le contenu est contrôlé par les autorités politiques locales et nationales. On retrouve ces sound systems aux abords des marchés, dans les temples (figure 17.b), ou dans les écoles. Contrairement aux temples, les écoles n'ont pas forcément vocation à diffuser au-delà de l'enceinte du bâtiment, on peut donc se demander s'il s'agit là véritablement d'un sound system. Une école peut pourtant être lourdement équipée, a priori pour que tous les élèves entendent les messages et autres contenus lors d'occasions spécifiques. Un marché peut être tout aussi lourdement amplifié, et le temple généralement plus lourdement encore. Les émissions du temple alternent entre volonté de rayonnement maximal à l'échelle d'un territoire donné et des émissions circonscrites à la communauté laïque entourant le temple, voire à la stricte communauté monastique. Le sound system définit ainsi un lieu et une communauté qui y est attachée, même si l'émission qu'il occasionne n'a pas vocation à s'étendre au delà de ceux-ci. Ces moments d'audibilité contrôlée qui définissent une communauté acoustique sont bien entendus de la plus grande importance¹⁰⁹.

3. Les sound systems des dispositifs scéniques

Une scène peut être démontée, déménagée et remontée au lieu voulu suivant : c'est le principe d'une scène de plein air. Quasiment aucune des scènes en extérieur que j'ai eu l'occasion de voir en Thaïlande n'était fixe. Une scène, et je les entends ici avec tout le matériel audio que cela implique, est en général propriété du groupe qui l'utilise. Il peut s'agir de groupes de musique, de danse, de théâtre chanté, déclamé etc. ou de combinaison de ces différentes performances. Une même scène peut parfois être utilisée par plusieurs groupes lors d'une même nuit de performances. Dans ce cas, elle peut être louée séparément ou l'un des groupes la mettra à disposition avec un supplément à négocier. Il existe toutes les tailles de scène : de celles pouvant accueillir quelques personnes tout au plus, à celles colossales des plus grandes troupes de *molam ruang to klon** (figure 17.c). Ces dernières sont longues de plusieurs dizaines de mètres et mobilisent plusieurs centaines de musiciens, d'ingénieurs du son, de danseurs et de chanteurs ainsi que plusieurs poids lourds pour être transportée d'un endroit à un autre¹¹⁰.

¹⁰⁹ En suivant la définition de Barry Truax (1984 : 66) de la communauté acoustique : « *acoustic community may be defined as any soundscape in which acoustic information plays a pervasive role in the lives of the inhabitants (no matter how the commonality of such people is understood). Therefore the boundary of the community is arbitrary and may be as small as a room of people, a home or building, or as large as an urban community, a broadcast area, or any other system of electroacoustic communication. In short, it is any system within which acoustic information is exchanged.* ».

¹¹⁰ L'article Wikipedia de l'un des groupes de *molam ruang to klon* les plus importants, Siaeng Isan, compte plus de 400 personnes dans les années 2000 et l'article indique que la formation s'est encore agrandie depuis. Cf. <https://th.wikipedia.org/wiki/เสียงอีสาน> (consulté le 02/11/2020).

4. *Les sound systems de location.*

Les scènes (et ceux qui les utilisent) font souvent partie du programme qu'une festivité aura mis au point. Mais quelque soit le programme des réjouissances et l'ampleur du rituel, un minimum d'un sound system sera prescrit (plusieurs sont en général de rigueur). Ces sound systems sont « à louer »¹¹¹ par leurs propriétaires qui les installent et les gèrent au fur et à mesure de leurs engagements successifs. A Phetchabun, toute fête d'ordination devra immanquablement se doter d'un sound system dont le type peut même s'avérer prescrit : en général un rack d'enceintes en hauteur sur des structures métalliques et des caissons de basse à la base de la structure (figure 17.d). Ce sound system sera au moins utilisé par le maître de cérémonie qui anime la fête en décrivant le programme, les étapes en cours et dont le discours est entrecoupé d'enregistrements de morceaux de musique de circonstance. Les moines invités à participer à la cérémonie pourront aussi utiliser ce sound system, de même que le laïc qui mène les laïcs dans les différentes étapes liturgiques, voire même partie ou totalité des performances musicales programmées.

L'ensemble de ces utilisations suppose de pouvoir brancher un microphone et dans le cadre de la diffusion d'enregistrements ; d'un lecteur CD, de mp3, et même d'un lecteur de VCD ou de DVD avec écran dans le cas d'un karaoké. Ces sound systems doivent donc être les plus polyvalents possibles. En effet, sonoriser une voix humaine ne nécessite pas le même matériel ni les mêmes réglages que la diffusion d'un enregistrement. Malgré leur nécessaire polyvalence, certains modèles échappent à toute formalisation (figure 17.e). Dans le cadre du caractère modulable et cumulatif du sound system présenté dans la sous-partie précédente, la variété des modèles de sound systems sont sans limites. Ce qui est ici évoqué est un dispositif minimal pour une festivité d'ampleur minimale. Les possibilités sont en fait infinies. Si une règle pour les rituels pouvait d'ores-et-déjà être donnée et sur laquelle je reviendrai, ce serait la suivante : plus une festivité donnée a de performances, mieux c'est¹¹². Par conséquent, plus il y a de sound systems, mieux c'est.

5. *Les sound systems des commerçants et des officiants*

La possibilité pour un groupe ou un officiant d'apporter son propre matériel peut être parfois présentée comme un argument commercial : « Nul besoin de louer pour moi, je viens avec mon propre sound system... ». On peut y voir également une preuve du professionnalisme du performant. Ce peut être enfin une nécessité : soit qu'aucun matériel autre que celui qui est

¹¹¹ *Khruang sieng ngan hay chao*, เครื่องเสียงงานให้เข้า.

¹¹² « Représentation », *kan sadaeng*, การแสดง, ou encore « divertissements », *banthoeng*,บันเทิง, ou encore « réjouissance rituelle », *somphot*, สมโภชน์, correspondant chaque fois à de la musique sur scène.

apporté ne pourrait convenir (c'est le cas des grandes troupes de *molam...*), soit que personne d'autre ne fournira de matériel. C'est par exemple le cas des commerçants qui s'installent dans les allées des festivités importantes. Beaucoup de ces derniers sont convenablement équipés en matériel de sonorisation, mais les propriétaires des manèges – et parmi eux des auto-tamponneuses – sont ceux dont les sound systems sont les plus imposants.

b. Les sound systems mobiles

Par sound system mobile, je désigne les sound systems mobiles *pendant* la performance. Cette mobilité suppose plusieurs conditions préalables : d'une part, l'association du sound system à un véhicule¹¹³ ; d'autre part, la nécessité d'avoir une source d'énergie électrique, mobile elle aussi, dans la grande majorité des cas consistant en un groupe électrogène¹¹⁴. L'omniprésence et la spécificité de cette configuration de sound system m'amènent également à la considérer comme archétypale en Thaïlande.

1. Les « groupes de procession »

La première catégorie de sound system mobile est celle des « groupes de procession » (*wong hae*, วงแหวน) se référant à des troupes musicales. Il y a bien sûr des exceptions, mais a priori toute « localité »¹¹⁵ se devra d'avoir au moins un groupe de procession, proche en cela des fanfares françaises, si ce n'est que les groupes de procession peuvent avoir des sound systems imposants. Il faut s'imaginer l'impressionnante variété de tels groupes. Tout comme la majorité des catégories sonores*, la plupart des groupes de procession se sont électrifiés et intègrent donc un sound system *mobile*. Certains modèles éprouvés de sound systems mobiles peuvent se retrouver sur un territoire donné. Parfois ces modèles peuvent se diffusés à des échelles de territoires plus conséquentes. Différents paramètres conditionnent la diffusion et l'appréciation d'un modèle de sound system mobile. Le premier paramètre est le son, mais avec le corollaire technologique que cela suppose, ce paramètre est pensé conjointement au matériel utilisé – modèles d'enceintes, puissance d'amplification nécessaire, instruments etc. Il faut également compter sur le paramètre logistique : qu'il s'agisse du mode de mise en mouvement du sound system (véhicule motorisé, poussée mécanique), ou de la disposition, du nombre et du rôle de chacun des musiciens.

Dans le cadre de la province de Phetchabun, il existe un modèle de groupe de procession ayant émergé dans les années 1990 : le *phin prayuk*. Cette appellation traduite très succinctement

¹¹³ Ou plus simplement l'adjonction de roues avec un sound system sous la forme d'un « chariot » donc, *rot kben*, รถเข็น.

¹¹⁴ Ayant depuis longtemps supplanté les batteries électriques de véhicules.

¹¹⁵ *Ban*, บ้าน allant de quelques dizaines de personnes à plusieurs centaines d'âmes.

signifie « *phin* électrifié »¹¹⁶. Ce modèle de formation et de sound system de procession est spécifique à la province, et même à quelques districts au sein de celle-ci. Chacun des modèles existant est en perpétuelle évolution et confronté au risque de voir son hégémonie plus ou moins locale être renversée. Ainsi, depuis quelques années, l'émergence des « groupe de procession avec chanteu.rs/.ses »¹¹⁷ menace de plus en plus l'engouement pour les groupes de *phin prayuk* – eux strictement instrumentaux – sur le territoire de la province.

L'évolution qui consiste à ajouter un.e chanteu.r/.se à un groupe de procession nécessite en fait des transformations de toutes les composantes du groupe : son matériel, ses modes de jeux, les musiciens qui le composent etc. Les modifications excèdent donc un strict choix musical ou de vagues détails : l'enjeu est de taille. La population est déjà ralliée à la cause des « groupes à chanteu.rs/.ses », « Eh ! Mais pourquoi vous n'avez toujours pas de chanteurs ? », demandent-ils aux musiciens de *phin prayuk* lors des processions. Certaines formations ont ainsi tenté des innovations, comme le groupe Wasanasin de Lomsak qui combine chanteu.r/.se et *phin prayuk*. Le modèle des sound systems des groupes de procession à chanteu.rs/.ses n'est pas encore fixé, contrairement à celui du *phin prayuk*, même s'il nécessite des enceintes de fréquences medium pour bien amplifier les voix humaines masculines et féminines (cf. figure 18.b par exemple).

Nous parlons ici de modèles pertinents à une échelle qui atteint au maximum celle de la province, si ce n'est de quelques districts au sein de la province de Phetchabun¹¹⁸. S'il s'agissait d'évoquer un modèle récent de sound system de groupe de procession dont la renommée s'étend à l'échelle régionale (au moins toute l'Isan, de Surin à Khon Kaen, et au-delà jusqu'à Phetchabun), voire nationale, ce serait celui des camions de procession¹¹⁹. Ce phénomène a émergé au début des années 2010 et s'est répandu de manière fulgurante depuis. Le « véhicule » qui fusionne ici avec le sound system est un camion (figure 18.a) bardé d'enceintes à 360 degrés – derrière la cabine de conduite, sur les côtés et à l'arrière. Le groupe de musique est hissé sur une plate-forme abritée par un toit et accessible depuis un petit escalier coincé parmi les piles d'amplificateurs et de groupes électrogènes. L'échelle de matériel mobilisé pour un camion de procession le transforme en véritable entreprise, voire même en une coopération d'entreprises. Il est étudié avec plus de précisions au Chapitre III.

¹¹⁶ พิณประยุกต์. Le *phin* est un luth à trois cordes propre à la région Isan. Pour une description du sound system du *phin prayuk* et de son évolution cf. Chapitre III et Prouteau (2021).

¹¹⁷ *Wong hae nak rong*, วงพ่นน้ำร้อง

¹¹⁸ Plus spécifiquement Lomsak, Lomkao et certaines parties du district de la municipalité de Phetchabun. Certains groupes ont également eu l'occasion de tourner dans le monde : Khun Narin et Dao Phra Suk Sin.

¹¹⁹ Plus littéralement des « véhicules de procession », *rot hae*, รถแห่.

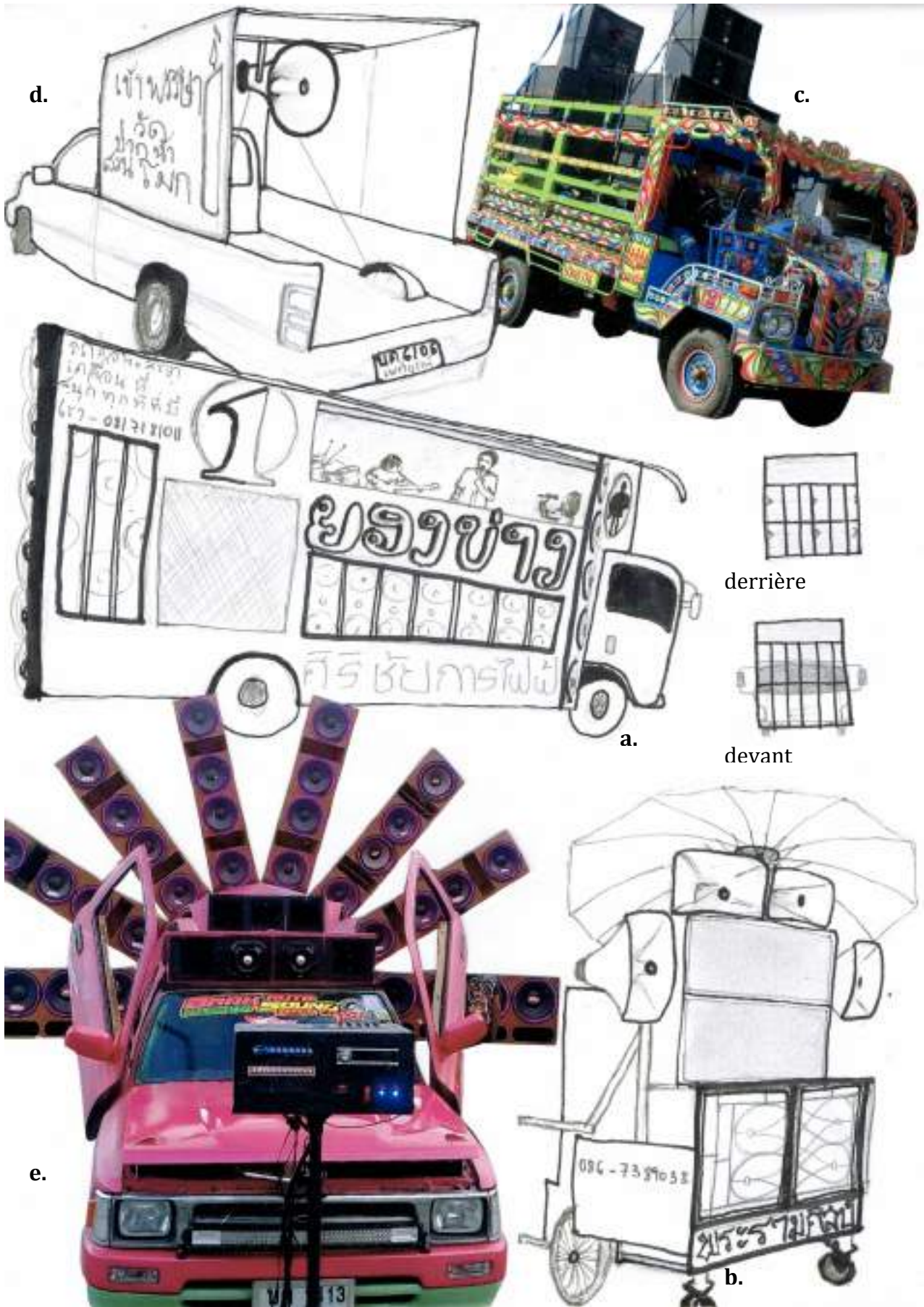


Figure 18 Planche d'illustrations et de photographies de sound systems mobiles.

L'unique différence entre un groupe de musique fixe et un groupe de procession est sa capacité à se mouvoir. Cela peut être fait en alimentant le matériel au moyen d'un groupe électrogène et de quelques simples adaptations sur un véhicule existant¹²⁰. Ainsi un groupe de musique peut-il être assez facilement transformé en groupe de procession (figure 18.c). Bien que certains modèles existent et soient partagés au sein des milieux de la musique et des amateurs de sound system, les possibilités de sound systems mobiles sont tout à fait infinies. La polyvalence intrinsèque aux sound systems est maintenue.

2. *Les « véhicules itinérants »*

Si l'on évoque les sound systems mobiles, il faut une nouvelle fois aborder la catégorie de sound system précurseur du son filaire, les « véhicules itinérants » (figure 18.d). Tout comme le son filaire, ces véhicules ont en théorie pour but principal d'annoncer les nouvelles importantes concernant des initiatives administratives ou l'évolution météorologique par exemple, notamment lorsque cela peut occasionner des risques pour les populations et leurs cultures agricoles. Tout événement urgent devra ainsi être proclamé : c'est la raison pour laquelle son filaire et véhicules itinérants sont appréciés par les personnes interrogées à leurs sujets. Dans ce cadre strict, les véhicules itinérants ont pour but d'atteindre les territoires les plus reculés, ceux que les informations n'atteignent pas. Mais la radio est aujourd'hui d'accès facile et généralisée, tout comme internet sur la plupart du territoire national. Il doit donc y avoir d'autres raisons à la remarquable perpétuation des véhicules itinérants dans le paysage géographique et sonore.

Les « circuits sonores » commerciaux

Les véhicules les plus immédiatement perceptibles sont ceux qui parcourent les routes de la ville annonçant les promotions faites par tel ou tel grand magasin. Conducteurs et véhicules sont ainsi engagés pour un certain nombre d'heures ou de journées de parcours dans la ville et les environs. On appelle de tels parcours publicitaires des « circuits sonores »¹²¹. Les mêmes conducteurs et leurs véhicules peuvent être engagés par d'autres organismes, comme la province parmi d'autres administrations, ou même un temple, pour annoncer telle ou telle festivité qui se tiendra à telle date. A Bangkok comme dans les territoires les plus reculés, il est possible d'entendre d'autres types de diffusion publique et mobile : celle des marchands ambulants, qui, à partir de quelques enceintes fixées sur le toit de leur véhicule, annoncent les prix de leurs produits enrobés de quelques formules publicitaires. Ces paroles peuvent être préenregistrées et

¹²⁰ Par exemple en soudant des structures métalliques au véhicule ou de manière moins permanente en liant au véhicule des structures métalliques déjà soudées au moyen de bandes. La plate-forme d'un pick-up, type de véhicule très commun en province, peut parfaitement accueillir ce type de structures.

¹²¹ Le mot est ici identique à celui désignant la « procession » auquel est adjoind « sonore », *hae sieng*, แห่งเสียง.

modifiées¹²² ou déclamées en continu. Certains produits sont strictement vendus avec cette méthode¹²³ et n'accèdent à des espaces plus périphériques du pays que de cette manière, par exemple les médicaments à une époque.

Les « circuits sonores » politiques

Il ne faut pas oublier que les premiers circuits sonores consistaient en l'annonce à la population du renversement de la monarchie absolue et en l'explicitation des nouveaux principes démocratiques qui vont définir pour un temps la vie politique en Thaïlande. Très vite cependant, cette propagande se mue en culte de la personnalité, puis à partir des années 1960 en campagne pro-américaine et anti-communiste. Ces « circuits sonores » politiques ont accès à l'époque de l'implication américaine aux véhicules les plus impressionnants, puisque ce sont jusque des avions, qui, en vols concentriques, inondent leur propagande sur les populations au sol¹²⁴. La fonction politique du circuit sonore est très clairement toujours pertinente. On retrouve régulièrement de tels usages du son lors des élections ou lors d'événements plus exceptionnels et violents comme les émeutes (cf. Chapitre VII).

Les véhicules itinérants et leurs circuits sonores sont donc associés à de nombreuses fonctions : publicitaire (et commerciales en général), d'annonce (événement, météorologique, administratif, politique...), musicale (de toute façon utilisée toutes fonctions confondues), ou encore rituelles et religieuses. Un ultime exemple peut être évoqué, même s'il n'a pas à première vue le même potentiel fédérateur que le sound system. Particulièrement visible et répandu en Thaïlande comme dans d'autres régions du monde, le *tuning* est une pratique consistant à modifier l'aspect d'origine d'un véhicule pouvant s'étendre à son système de sonorisation. Le *tuning* peut ainsi faire fusionner des sound systems à une voiture et donner naissance à d'impressionnants hybrides technologiques (figure 18.e)¹²⁵. Ces modifications ne concernent pas seulement les voitures mais aussi les motos, auquel cas une attention extrême est portée au son des composants du véhicule. Le bruit du moteur et les sonorités du pot d'échappement peuvent faire l'objet de

¹²² Selon des techniques proches de ceux chargés de remplir les bus dans les gares indiennes décrits par Christine Guillebaud (2017).

¹²³ Les balais et autres matériels de nettoyage sont vendus de localité en localité de cette manière. Pour un exemple de marchands – souvent non motorisés dans les grandes villes – il n'y a qu'à penser aux glaces qui grâce à un jingle et un slogan immédiatement reconnaissables font se rassembler les clients. Parfois, le signal sonore peut ne pas être amplifié et consister en un tintement de cloche par exemple.

¹²⁴ La diffusion d'informations et de musiques se faisait depuis des enceintes fixées sur des avions mais aussi sur des hélicoptères. On pense bien sûr à la scène du film *Apocalypse Now* qui, s'ils ne passaient peut-être pas « *La chevauchée des Walkyries* », diffusaient néanmoins des contenus pour le moins étonnant en Thaïlande et au Vietnam. Voir par exemple le documentaire radio français de 1972 « *Good Morning Vietnam* » disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/2016-01-22-good-morning-vietnam-un-documentaire-radiophonique-mythique> et plus précisément de 55' à 58'35" (consulté le 06/01/2020).

¹²⁵ On peut néanmoins se demander si de tels véhicules peuvent être considérés comme des sound systems mobiles étant donné que très souvent la pleine puissance ne peut être atteinte qu'à l'arrêt, et toutes portières ouvertes.

méticuleux ajustements, entendu que ce son peut être considéré comme « harmonieux » (*phro**, *muar**) au même titre que de la musique. En augmentant sa vitesse et en changeant les vitesses, chacun, seul ou au sein d'un groupe plus important, module le son de son pot d'échappement. Les riches harmoniques créées collectivement par l'intensité du volume des pétrarades des véhicules influent sur les émotions du groupe et sur les sentiments d'appartenance de chacun des membres à ce groupe. Néanmoins ces pratiques ne sont pas fédératrices, sauf lorsqu'il s'agit de provoquer un opposant la course, et sont considérées comme plutôt gênantes par le voisinage.

C. La valeur rituelle du sound system : un objet puissant

Le sound system, dont on peut tracer l'émergence tout au long du XX^{ème} siècle, est également un objet technique et nous avons vu les formes qu'il revêt dans la deuxième décennie du XXI^{ème} siècle. Il s'agit maintenant de se pencher sur l'observation des rituels qui lui sont associés et sur ce qu'ils nous apprennent du type de matérialité auquel il appartient. Il faut avant toute chose préciser un élément important : la latitude de pratiques rituelles n'est pas épuisable, que ce soit d'une localité à l'autre, ou même au sein d'une localité donnée. Chaque personne a des conceptions et des pratiques propres, plus ou moins héritées de ses maîtres monastiques et laïcs, de sa famille, ou même maintenant d'internet.

En observant les rituels centrés sur des objets en Thaïlande, et pas seulement le sound system, deux conceptions quelque peu contradictoires se dessinent. D'une part, toute « chose » (*sing kbong*, สิ่งของ) a une « divinité » qui lui est attachée (*thewada pracam*, เทวดาประจำ), plus ou moins puissantes. Il en existe de nombreuses et celle qui élit domicile dans l'objet dépend de cet objet mais aussi, par exemple, de l'origine des matériaux qui le composent. Les rituels visent alors à se concilier ces divinités ou à les soumettre, en général par la « magie » (*mon*, sk. *mantra*, มนต์) la plus puissante qui puisse être trouvée, celle du Bouddha (*phra Phuthamon*, พระพุทธมนต์)¹²⁶. D'autre part, une autre conception dit qu'il est tout à fait possible d'attacher à un objet (ou à des êtres) certaines divinités plus puissantes, appelées « maîtres » (*kbrou*, ครู). Un tel objet sera alors appelé litt. une « chose avec maître » (*kbong mi kbrou*, ของมีครู).

Si une divinité occupe un objet et qu'un maître vient, grâce à un rituel, en faire sa résidence, qu'advient-il alors du premier occupant ? La question n'est pas véritablement posée et n'est en fait pas véritablement problématique non plus : la logique n'est pas ici celle d'addition ou de soustraction mathématique. Un humain est lui aussi plus qu'un unique individu – ce ne serait

¹²⁶ Cf. Introduction pour une explication de ce pourquoi le terme de « magie » est utilisé tout le long de cette thèse.

pas assez, pas suffisant – il est multiple. S'il n'a qu'une « âme » (*duang winyan*, ดวงวิญญาณ)¹²⁷, il aura plusieurs « composés vitaux » (*khwan*, ขวัญ) ou d'autres éléments parfois doués d'une vie propre et qui, mis tous ensemble, forment son être.

De la même manière qu'un « maître » peut être rattaché à un objet, il est possible de rajouter certaines entités à un humain : c'est le cas lors de tatouages de « diagrammes » (*yan*, sk. *yantra*, ยันต์) et surtout de « personnages »¹²⁸. Cette incorporation se fait en suivant des rituels spécifiques qui consistent à faire advenir la vie à l'intérieur d'un être ou d'une chose. La vie est un phénomène complexe, il est d'autant plus complexe de la faire advenir (au sein même de la vie ou rattachée à un objet). Ces rituels sont donc parallèlement complexes, ainsi que la variété des règles à suivre après la « naissance ». Je n'ai malheureusement pas eu l'occasion d'assister à la construction d'un sound system ou de l'un de ses composants. Je n'ai pas non plus pu assister à la cérémonie qui consiste à « réveiller par des incantations » (*pluk sek*, ปลุกเสก) un maître puissant à l'intérieur d'un sound system. Mais j'ai pu pour ce dernier me baser sur des entretiens et des ouvrages qui évoquent ce sujet. La connaissance de ces pratiques relève des sciences occultes (*sayyasat*, ไสยศาสตร์), magiques, secrètes et dangereuses.

1. L'« onction » de la voiture

Avant de prendre la route, Pho Kamnan s'adresse toujours à sa voiture ou à la divinité rattachée – mais cette distinction est-elle importante ? Il l'appelle « ma fille » et lui demande : « Emmène-moi à bon port et évite-nous les accidents ». Il chuchote, penché sur le volant et lisse doucement la guirlande de fleurs et de talismans bouddhiques suspendus au rétroviseur avant d'embrayer la première vitesse. Comme dit précédemment, toute chose a une divinité rattachée et certaines divinités spécifiques peuvent être rattachées à certaines classes d'objet (pas toutes). Pour les véhicules, ce sera Mae Ya Nang¹²⁹. Elle est là avant que tout rituel ne soit effectué, elle est là d'*office*. Lorsque l'on achète une voiture, la première des choses à faire est d'aller faire « oindre », « marquer » (*coem*, เจิม) le véhicule par un moine au temple.

Lors de mon ordination, j'ai pu assister à l'un de ces rituels fait par mon maître, Phra Acan et dont je vais rendre compte maintenant. Un couple se rend au temple après avoir acheté un nouveau véhicule. La femme dit qu'il faut oindre le véhicule le plus tôt possible après l'achat afin d'éviter qu'un accident n'ait lieu entre temps. Phra Acan prépare une eau lustrale (*nam mon*,

¹²⁷ Et encore, l'âme peut-elle circuler et un même être peut abriter plusieurs âmes, notamment dans le cas de possessions.

¹²⁸ *Sak tua*, สักตั่ว. Parmi les personnages, on trouve le singe Hanuman ou le « Vieil Ermite » (*pho kae roesi*, พ่อนกฤๅษี) que nous allons rencontrer à nouveau bientôt.

¹²⁹ Y compris pour les bateaux. Litt. « mère, grand-mère paternelle, dame », แม่ช้านาง.

น้ำมนต์), avec, contrairement à d'habitude, l'adjonction d'une pâte blanche qui sera utilisée pour le dessin de la marque sur le véhicule. Cette marque consistera en un diagramme magique *yantra* inscrit au plafond de la place du conducteur. Puis, Phra Acan asperge la voiture d'eau lustrale après que toutes les portières, capot et coffre aient été ouverts. Il s'assied ensuite à la place du conducteur et dessine le *yantra* avec la pâte en ajoutant des feuilles d'or au sommet des différentes structures pyramidales dessinées. Une nouvelle aspersion a lieu. Les propriétaires tiennent le récipient d'eau lustrale. Encore une fois, tout est mouillé, y compris en dernière instance les propriétaires. Enfin, ultime étape du rituel, trois coups de klaxon sont actionnés par Phra Acan et le dernier est tenu plus longtemps. Tout le monde se met à rire nerveusement, brusqués par les subits coups de klaxons.

L'onction consiste ainsi à marquer un objet ou un être de plusieurs points apposés géométriquement au moyen de poudre parfumée. L'être ou l'objet marqué devient « auspiceux » et propre à prospérer (*sirimonkbon*, สิริมงคล). Un autre terme proche de ce nouvel état renvoie à l'éclat de santé, jusqu'à lancer des étincelles (*rung ruang*, รุ่งสว่าง). On m'explique l'action rituelle en ce que Phra Acan est en train de soumettre/subjuguer tous les autres êtres auspiceux (*mongkbon*, มงคล) et sacrés* (*sing saksit*, สิ่งศักดิ์สิทธิ์) à l'intérieur du véhicule. Il n'est pas tranché si la divinité (*thewada*, เทวดา) qui est d'abord subjuguée est Mae Ya Nang ou si le procédé consiste à lui faire accroître sa puissance pour pouvoir à son tour soumettre les autres entités qui pourraient s'attaquer à elle.

Il est quasi-prescriptif qu'un moine entre en premier dans une maison, dans un véhicule, car ceux qui suivent les « préceptes »* comme les moines, effraient et soumettent les entités présentes. Elles aussi peuvent respecter les moines en tant qu'« images » du Bouddha (clas. *rup*, รูป) mais si elles sont farouches, elles sont subjuguées par la magie bouddhique (*phra Phuthamon*, พระพุทธรูปมนต์) déployée par les moines. Le mari présent répond à la question de la fonction de la cérémonie en expliquant que Phra Acan est en train de « vénérer le saint moteur »¹³⁰ et à travers le moteur, de se concilier Mae Ya Nang qui y réside et en contrôle l'agentivité. Elle est a priori plutôt du bon côté du spectre mais on ne sait jamais, dit-on à son sujet... Dans le cas où d'autres entités l'attaquent, il faut que la machine puisse être en mesure de résister et même de riposter si besoin. Au terme du rituel, Mae Ya Nang se voit conciliée, l'attribut de sainteté bouddhique (*phra*, พระ) a été apposé sur le véhicule, décuplé par la plus puissante des magies. Avec ces armes en main, il y a peu de chance que quelque chose arrive au véhicule ou à ceux dans l'habitacle. Le

¹³⁰ *Bucha phra kb Ruang*, บูชาพระเครื่อง. Ou la machine, cf. *supra* I.A. définition de *kb Ruang*.

coup de klaxon final a la même fonction que pour les humains. Il avertit et met un point final et péremptoire au rituel.



Figure 19 Des offrandes destinées à Mae Ya Nang. Cérémonie et photographie effectuées par Phi Em, avril 2018.

Le rapport à ce type de pratiques est ambivalent. Les explications ne m'étaient données que du bout des lèvres, alors même que j'étais moine et pouvais a priori recevoir tout type de savoir sans avoir à craindre ces divinités. Phra Acan lui-même effectue les rituels car ces derniers « réconfortent » les gens (*sabay cay*, สบายใจ). Si les laïcs considèrent de telles pratiques comme des prérogatives, lui les fait de bon cœur. Les pratiques s'opposent ou divergent souvent des discours sans que l'on sache vraiment s'il s'agit de l'évocation même qui est dangereuse, ou s'il s'agit de choses qu'il faut comprendre par soi-même – des choses secrètes – ou encore que ces pratiques entrent en contradiction avec des discours plus ou moins officiels et plus ou moins rationnels. Le fait est que beaucoup de moines se réclament d'une pensée strictement rationnelle et vont parfois jusqu'à se gausser ouvertement des superstitions des laïcs. Malgré cela, la raison pour une immense majorité de leur présence dans les rituels consiste à déployer la magie bouddhique pour les besoins des laïcs. Ce déploiement se fait avec toute la concentration et le sérieux requis.

Tout comme les voitures, les sound systems seront oints eux aussi mais pas pour les mêmes raisons. Ont-ils eux aussi une divinité rattachée ? A priori oui. Mais pour Phra Acan, la raison principale de leur onction ne sera pas de se concilier cette divinité, mais plutôt que par la puissance sonore que le sound system déploie il risquerait de déranger toutes les entités aux

alentours. En marquant et bénissant la machine, on évite que ces entités dérangées ne viennent faire du mal à la machine et aux humains qu'elle rassemble autour d'elle. Il est en tout cas certain que si le sound system a une divinité, ce n'est pas Mae Ya Nang qui est réservée aux véhicules. Le développement précédent donne un exemple de négociation vis-à-vis de ces divinités rattachées aux êtres et aux choses et un exemple de la manière dont ces entités agissent les unes envers les autres. Nous allons maintenant voir un exemple du type de divinités pouvant être attaché aux sound systems.

2. Les « choses avec maître »

Pour bien rôder la catégorie d'objets à laquelle peut appartenir un sound system, je donnerai en plus l'exemple des instruments de musique qui obéissent à un certain nombre de règles, partiellement ou complètement dérivées de rituels qui leur sont associés. La première anecdote qui m'a fait comprendre le statut particulier des instruments de musique s'est déroulée lors de mon premier terrain en 2014 dans l'école d'arts dramatiques (*natasin*, นาฏศิลป์) de Nakhon Sri Thammarat dans la région Sud de la Thaïlande. Je me précipitais pour un cours en retard et en courant enjambais un instrument. Tous les élèves présents me regardèrent avec un regard noir en étouffant difficilement une réprimande. Je m'en rendis compte et ils m'expliquèrent qu'on ne peut enjambrer un instrument. Une chose semblable se reproduisit à Phetchabun, lorsqu'une amie allait en ma compagnie d'engagement en engagement avec un groupe de procession de luth *phin* électrique, *phin prayuk*, de la province. Il ne fut pas possible pour elle de s'asseoir en hauteur sur le sound system comme le reste des musiciens. Car étant une femme, le « maître » (*kebru*, ครู) associé au sound system ne permettait pas à ce qu'elle s'assoit sur lui¹³¹.

Dans le cas de groupes de *phin prayuk*, les maîtres ne sont pas seulement incorporés aux musiciens mais à l'ensemble des objets composant l'entité « groupe » (*wong**), y compris les instruments de musique et le sound system¹³². Pour Phi Em – musicien de *phin* du groupe de *phin prayuk* Dao Phra Suk Sin – les maîtres qu'il vénère sont toutes celles et ceux qui furent ses enseignants : les professeurs d'instrument, mais aussi ses parents, les chanteu.rs/.ses et compositeurs des morceaux que le groupe reprend. Les maîtres intègrent aussi des « maîtres » non-humains telles que les chansons – et jusqu'à leurs *mélodies*-mêmes (*thamnong*, ทำนอง). Mais

¹³¹ C'est-à-dire qu'elle soit au-dessus. Des règles semblables régissent ceux qui se sont fait tatouer des « personnages » (*sak tua*, สักตัว) pour qui il est impossible qu'une femme s'assoit sur eux ou soit au-dessus.

¹³² Nous rejoignons ici la définition du sound system en tant qu'entité incorporant humains et machines.

l'anecdote de mon amie ne pouvant s'asseoir sur le sound system indique autre chose : un maître a été associé, par le moyen d'une cérémonie au sound system et au groupe Dao Phra Suk Sin¹³³.

Pour répondre à mes questions, Phi Em raconte une fois où se trouvant chez lui et n'ayant pas joué de son instrument depuis longtemps, le luth *phin* se mit à jouer tout seul et très fort, rayonnant loin autour de la maison. Tous les voisins pouvaient l'entendre et se demandaient bien quelle mouche avait piqué Phi Em pour se mettre à jouer aussi fort au milieu de la nuit. Pourtant lui n'entendit rien et continua de dormir à poings fermés. L'instrument – et à travers lui le maître à l'intérieur – avait envie de jouer, peut-être, Phi Em ne se l'explique pas. Mais il s'agissait d'une action dont le maître attaché à l'instrument et au sound system était responsable. Dans la foulée, Phi Em effectua des offrandes et des rituels pour son maître et se remit à jouer plus régulièrement pour ne pas s'attirer son courroux¹³⁴.

Le maître qui est associé à l'instrument de Phi Em et à l'ensemble du groupe Dao Phra Suk Sin a un nom général : Pho Kae Roesi (« le Vieil Ermite », พ่อแก่ฤๅษี). Mais parmi les différents ermites existant, le maître résident du groupe de *phin prayuk* du Dao Phra Suk Sin dont Phi Em est le meneur est plus spécifiquement Roesi Ta Fay (« l'Ermite au troisième œil de feu », ฤๅษีตาไฟ). Il a été « introduit » dans le sound system et l'instrument par le défunt abbé du temple de la localité de Pak Nam, Acan Dam. C'est l'« Ermite au troisième œil de feu » qui ne permet pas à ce qu'une fille s'assoit sur lui. La présence de ce maître fait supposer un complexe rituel ainsi que des règles à suivre, soit pour maintenir et accroître le pouvoir de l'entité attachée et avec elle, la renommée et le succès du groupe, soit pour ne pas s'attirer son inimitié¹³⁵.

Il faut « honorer les maîtres » (*way kbru*, ไหว้ครู) associés au groupe avant chaque utilisation (avant chaque performance) au moyen d'alcool, de cigarettes, de cornets de fleur, de bougies, d'encens et d'argent (figures 21a et 21b). Il faut de plus les honorer à chaque pleine lune, considéré comme jour saint (*wan phra*, วันพระ) avec des guirlandes de fleurs (*phuang malay*, พวงมาลัย) et

¹³³ Le parallèle avec le tatouage est là encore pertinent. Un maître tatoueur organise tous les ans un rassemblement de ses adeptes tatoués par lui. Lors de cet événement, ils deviennent violemment possédés par le personnage qu'ils ont chacun tatoué. Par exemple : https://www.youtube.com/watch?v=9_JYkyQVWAAQ (consulté le 28/10/2020) pour un indice de la teneur très impressionnante de la pratique en question.

¹³⁴ Cette idée d'instruments jouant tout seul se retrouve à plusieurs reprises dans le traité cosmologique thaï des *Trois Mondes* (Coedès et Archaimbault, 1973)

¹³⁵ Il est très intéressant de comparer la différence d'acceptations de ce que sont les Ermites et de leur intégration aux pratiques musicales. Comme le note Deborah Wong (2001 : 88-89) pour les arts musiciens de la cour il y a ambivalence entre l'équivalent thaï de l'ermite indien Bharatamuni ayant assisté à la danse cosmique de Siva et l'équivalent thaï du Narada indien considéré comme l'ermite musicien et musicien attitré des divinités. Cette ambivalence est prise en compte par Edouard Degay Delpeuch (2018 : 223) qui étudie les musiciens de *phin prayuk* du groupe Khun Narin Sin, mais en observant que l'utilisation du Vieil Ermite comme premier maître fondateur est prise telle qu'elle, sans avoir de spécification plus précise. Même d'un groupe de *phin prayuk* à l'autre, les pratiques diffèrent donc.

une fois par an (*wan phra jay*, วันพระใหญ่), généralement aux alentours du nouvel an thaï, avec une pleine table d'offrandes contenant notamment une tête de cochon¹³⁶. D'autres pratiques sont également possibles : si aucune entité particulière n'a été rattachée, on peut « honorer la machine » (*way kbruang*, หัวเครื่อง) plutôt que le maître. J'ai enfin entendu la très intéressante expression *liaeng kbruang* c'est-à-dire « nourrir, élever » la machine (เลี้ยงเครื่อง)¹³⁷, au moyen d'offrandes donc, au minimum en suspendant une guirlande de fleurs au parfum entêtant.



Figure 20 Un muret d'amplificateurs dans le cadre de la pratique des cinémas de plein air (cf. Chap. V) avec une « guirlande de fleurs » (*phuang malay*, พวงมาลัย) suspendue en haut au centre de la photographie, temple Na Khok, 25/01/2018.

Un « hommage aux maîtres » (*way kbru*, หัวครู), doit contenir des « incantations magiques » (*kbatha**) mêlant langue vernaculaire et pali (Degay Delpuch, 2018 : 233). L'hommage peut aussi contenir des demandes, par exemple : « Faites que l'on joue sans se tromper » ou « Faites que le sound system ne tombe pas en panne » (on peut les entendre murmurées dans la piste 1 du CD 1). Dans le cas des groupes de procession *phin prayuk*,

¹³⁶ Pour la liste précise des offrandes et le déroulé des actions rituelles, on peut se référer à Degay Delpuch (2018 : 223-229) pour un cas de cérémonie d'hommage aux maîtres annuel par le groupe de *phin prayuk* Khun Narin Sin. Pour un exemple cérémonie d'hommage aux maîtres annuel de musiciens de cour, cf. Wong (2001 : 35-61) et l'ensemble de son ouvrage pour une analyse approfondie de la cérémonie dans ce contexte. On peut enfin se rapporter à Labbé (2016) pour un exemple du cas de la danse de cour au Cambodge.

¹³⁷ Pour une étude de la notion de *liaeng* voir l'article de Natacha Collomb (2010 : 55-74) pour les T'ai Dam du Nord-Laos mais tout à fait applicable au contexte thaï.

si la cérémonie d'honneur aux maîtres n'a pas été effectuée, il n'est pas possible de fixer le *naga*¹³⁸ à l'extrémité du luth *phin*. Lors d'un concert en France dont j'avais organisé la tournée, Phi Em n'ayant pu faire les rituels appropriés, ne put pas mettre le *naga*. Il se sentait malgré cela accompagné par ses maîtres.



Figure 21a (à g.) Cérémonie d'honneur aux maîtres avant une performance par Phi Em. Figure 21b (à d.) assiette d'offrandes pour le *way kbru* du Dao Phra Suk Sin, 13/04/2017, *wat* Sri Song Don (photographies Chloé Penha).

Il existe des offrandes spécifiques pour chacune des différentes entités. Les divinités liées à la musique sont dites féroces, versatiles, voire cruelles pour celles et ceux qui les négligent. Elles relèvent d'une magie puissante et peuvent inversement apporter d'immenses bienfaits dans le cas où leurs adeptes s'occupent correctement d'elles. Parmi ces entités, le Vieil Ermite est commun à tous les praticiens de la musique, qu'ils relèvent des arts du Palais ou des arts populaires. Il faudra au Vieil Ermite des cigarettes, de l'alcool fort et une tête de cochon une fois par an, parmi d'autres offrandes (figures 22a et 22b)¹³⁹. Après l'hommage aux maîtres, les musiciens partagent

¹³⁸ *Phaya nak*, พญานาค, est le serpent mythique venu d'Inde géant qui vit dans des réseaux de tunnels souterrains et dans les fleuves.

¹³⁹ Peut-être étant une divinité féroce et de la musique, lui faut-il aussi alcool et cigarettes, afin de s'amuser et de pouvoir fumer et s'enivrer.

les cigarettes et la bouteille d'alcool supposée contenir une liqueur plus forte qu'à l'accoutumée car transformée par le rituel.



Figure 22a et 22b (à g. et en haut à d.) *way khru* annuel du groupe de *phin prayuk*, Dao Phra Suk Sin pendant le nouvel an thaï, 13/04/2017. Figure 22c (en bas à d.) qui est aussi l'occasion pour laver les statues de Bouddha et de saints de chaque foyer, 15/04/2018.

Exemple de « cérémonie annuelle d'hommage aux maîtres » (phithi way khru yay, พิธีไหว้ครูใหญ่) par le groupe de phin prayuk Dao Phra Suk Sin. Localité de ban Pak Nam, province de Phetchabun 13/04/2017.

Le jeudi est le jour des maîtres (*wan khru*, วันครู). Et le 13 avril de cette année concorde avec un jeudi ainsi qu'avec le nouvel an thaï. Le nouvel an, déjà moment critique de renouvellement, devient cette année un jour important pour les maîtres (*wan khru yay*, วันครูใหญ่). Tous les groupes de *phin prayuk* effectuent la cérémonie aux maîtres ce jour et en postent des images sur Facebook. Etant donné la conjonction importante des dates et des cérémonies, le jour est aussi dit « jour auspiceux » (*wan mongkbon*, วันมงคล). En un tel moment, des événements inexplicables, des « phénomènes » (*patihan*, ปฏิหาริย์) peuvent survenir. Aujourd'hui, alors que nous sommes au plus fort de la saison chaude, il a plu. La nuit précédente, les musiciens ont eu un sommeil étrange.

1°/ La cérémonie débute par une prière et offrande de bougies et de fleurs à l'aube dans le jardin à l'extérieur de la maison de Phi Em, au bas de la petite maison des ancêtres qui orne les jardins de la plupart des foyers en Thaïlande (*sala pu ya*, ศาลาปู่ย่า).

2°/ Les mêmes préparations et prières sont adressées cette fois à l'intérieur de la maison au bas de l'autel où sont disposés les différentes statuettes de Bouddha (*ing phra/to phra*, อั้งพระ/โต๊ะพระ)

3°/ Ensuite débute la préparation des offrandes spécifiques à la cérémonie d'hommage aux maîtres. Entre tous les éléments qui lui sont spécifiques, la tête de porc est la plus impressionnante. Elle est disposée sur une table auprès de sucreries, de sauce piment (*nam phrik*, น้ำพริก) de talc, d'une bouteille d'eau ouverte dans laquelle est fichée une paille, d'une bouteille d'alcool, de cigarettes, du *naga* qui orne habituellement le luth *phin* et les assiettes habituelles contenant encens, fleurs, cônes en feuille de bananier et pièces de monnaie. La table est installée devant le sound system roulant et tous les instruments sont posés sur la table ou autour.

4°/ Tous les musiciens se déchaussent et se prosternent derrière Phi Em qui vient d'allumer une cigarette du paquet de la table, une bougie collée à la cire sur le flacon de talc rafraîchissant, ainsi que les encens que chaque musicien tient les mains jointes. Phi Em tient lui une assiette. Les musiciens se tiennent tous autour de lui (même Phi Com qui pousse le chariot). Après les prières de Phi Em, ils disposent chacun les bâtons d'encens sur la table. De l'alcool est projeté sur le sound system et la table devant, y compris sur les enceintes, les amplis et les instruments. Après cela, un nuage de talc rafraîchissant est également lancé.

5°/ Les musiciens partagent le verre destiné aux maîtres. Le reste de la bouteille sera bu ensuite par les musiciens. Les cigarettes seront fumées de la même manière. Le reste des offrandes est soigneusement mis dans une poche plastique suspendue aux moteurs des enceintes-pavillons du sound system. Plus tard, les sacs plastiques seront suspendus à l'autel de Bouddha (débarassé de l'argent)¹⁴⁰.

La cérémonie d'hommage aux maîtres est pratiquée ou a été pratiquée par tous les thaïlandais plusieurs fois dans leur vie, au moins à l'école et dans quelques autres contextes ensuite. La cérémonie est nécessaire dans de nombreux domaines de connaissances. Les moines eux-mêmes, par exemple pour l'apposition de *yantra* qu'évoque Phra Acan, ont besoin de convier les maîtres : « Nous-mêmes, seuls, ne sommes pas assez pour tenir le coup : il faut inviter (*arathana*, อาราธนา) les maîtres et enseignants (*khru ba acan*, ครูบาอาจารย์) (...), les êtres et choses sacrées* (*sing saksit*, สิ่งศักดิ์สิทธิ์) ainsi que les divinités (*thewada*, เทวดา) à venir nous aider, afin d'avoir à notre disposition suffisamment de pouvoir (*saksit*, ศักดิ์สิทธิ์) pour l'usage que l'on a à en faire », sinon le danger peut advenir. Si une seule personne n'est pas suffisante, c'est que les « perfections morales » (*barami**) de telle ou telle personne ne sont pas suffisamment élevées. En prévenant ces situations, on s'attire protection et bons augures. Les musiciens voient donc s'incorporer en eux – dans une forme de possession douce – des forces et des connaissances qui les aident à bien jouer. En fait, ce sont non seulement les musiciens, mais aussi les instruments et le sound system qui sont habités par la même entité unifiant le tout en organisme chargé, sonnante et festoyant.

¹⁴⁰ Là encore, la comparaison avec la description de la cérémonie par Edouard Degay Delpuch (*ibid.* : 226-229) est riche en ce qu'elle a de commun. Je tiens également à préciser que si cette année, les musiciens du Dao Phra Suk Sin n'ont pas joué, cela est pourtant d'ordinaire le cas.



Figure 23 Le sound system mobile du groupe de *phin prayuk* Dao Phra Suk Sin lors d'une procession. On peut apercevoir au niveau des enceintes pavillons des guirlandes de fleurs et des sacs plastique contenant les offrandes de l'hommage aux maîtres, temple Wang Long, Lomsak, 13/04/2017.

3. La cérémonie d'éveil par incantations du groupe Dao Phra Suk Sin

Le Vieil Ermite, le « maître » présent dans le sound system, les instruments et auprès des musiciens, n'est pas là d'office dans le cas du groupe de *phin prayuk* du Dao Phra Suk Sin. Si un maître peut ainsi être rattaché à un groupe et à son matériel, c'est parce qu'un moine a pu effectuer une cérémonie qui permet cette incorporation et dont la manifestation visible consiste en l'apposition de diagrammes *yantra* sur les objets ou les êtres destinataires. Ce procédé cérémoniel se nomme *pluk sek* (ปลุกเสก) : de *pluk* « réveiller, (rendre) conscient, courageux, énergétique » et *sek* « formules magiques (*ray mon*, ร่ายมนต์) pour faire que quelque chose devienne sacré* (*saksit*) » ou encore « formules pour donner la vie à une chose inanimée ». La cérémonie consiste donc à éveiller ou faire naître des entités au moyen de formules magique et d'autres procédés que nous allons maintenant tenter de décrire. Cette cérémonie est complexe, à la mesure du phénomène de la vie et la décrire nécessite une batterie complexe de vocabulaire présentée ci-dessous.

Les mécanismes réglant la cérémonie d'éveil sont d'autant plus hermétiques qu'ils sont secrets – la cérémonie relevant des sciences occultes et ésotériques (*sayyasat*, ไสยศาสตร์). Même pour celui qui y assiste (a priori le membre principal du groupe pouvant être accompagné par d'autres

musiciens) la vitesse et la complexité de l'exécution ne permet pas d'en comprendre les rouages. Il ne reste des procédures que des bribes visibles de voyelles permutées disposées dans des diagrammes dont le sens reste largement inaccessible apposés sur l'objet qui contient maintenant l'entité. Un *yantra* ou diagramme, combine ainsi des syllabes (*akēkbara*, ឧកខេកបរ) en alphabet khmer, des chiffres (*lek*, เลข), des symboles et des dessins divers (Nathathan, 2010).

Les diagrammes *yantra* ne sont pas qu'une combinaison d'éléments visuels : ils doivent être faits à un jour et à des horaires propices. Le moine qui mène la cérémonie est « concentré » (*samruam*, *samathi*, สำรวม, สมาธิ), ce qui suppose le contrôle pneumatique. Le contrôle s'étend à la profération de paroles réglées lors des différents dessins et écritures : des « incantations magiques » (*kbatha* akhom*). Le nombre de répétitions et la variété des formules sont fixés. Le tracé ne peut s'interrompre qu'à des moments précis, les points de départ et d'arrivée de chaque mouvement sont rigoureusement déterminés.

Pour la cérémonie d'« éveil par incantations » – il faut avant tout fixer des yeux une image créée en pensée (*ukhabanimit*, อุคคหนิมิต)¹⁴¹. La deuxième étape consiste à faire surgir l'image créée (*phapnimit*, ภาพนิมิต) dans les orbites, ce qui provoque une joie intense (*piti*, ปีติ) (Nathathan, 2010 : notes 1 et 2, 21). Dans le même ouvrage récent et renseigné de Nathathan sur les diagrammes *yantra* et leurs significations, il est également évoqué la liste des 32 composants du corps (*akan 32*, อากา 32), ainsi que les différents éléments (*that*, ธาตุ) qui le composent et qui sont à la base du phénomène de la vie : l'élément eau (*that nam*, ธาตุน้ำ), l'élément feu (*that fay*, ธาตุไฟ), l'élément terre (*that din*, ธาตุดิน), l'élément vent/souffle (*that lom*, ธาตุลม) et l'élément atmosphère/air (*that akat*, ธาตุอากาศ) (*ibid.* : 95)¹⁴².

Une partie des procédures de l'apposition de *yantra* est citée dans le même ouvrage (*ibid.* : 128-143), ci-dessous résumée (et interprétée entre parenthèses) de la manière suivante :

- ...
- Tout effacer et écrire *Na Mo Phu Tha Ya* en alphabet khmer (initiales des noms des 5 Bouddhas).
- Faire un *uonkkan* (sorte de *kh* en alphabet lao) au-dessus de chaque syllabe, puis le *Na Mo Phu Tha Ya* est effacé et remplacé par cinq images de moine stylisé.
- Les *uonkkan* sont remplacés par des images de fleurs de lotus stylisé autour des moines.

¹⁴¹ *Nimit* signifiant plus précisément « créer en pensée un symbole, un organe de reproduction », jusqu'à se souvenir de cette image dans tous ses détails. Cette définition se confond avec celle de *nimit* comme « prédiction ».

¹⁴² Ce même mot de *that*, désigne (avec le mot *phra* devant), les reliques du corps de Bouddha.

- Tout effacer et écrire *Ma A U*, puis il faut insuffler la vie (*sek*) à ces syllabes. (On peut observer que ces syllabes forment un « *Om* » permuté).
- Tout effacer et écrire *I Sava Su*, puis il faut insuffler la vie. (On peut observer ici le nom Ison de manière quelque peu brouillée qui est le nom de Siva le plus connu en Asie du Sud-Est).
- Tout effacer et écrire *A Ra Hang*, puis il faut lui insuffler la vie. (Ici peut-être *arahant*, en tant que saint bouddhiste ayant quitté le cycle des réincarnations).
- Rajouter 3 *unalom* (spirale surmontée de superposition de traits de plus en plus courts jusqu'à aboutir à un seul point).
- ...

Les syllabes qui restent visibles résultent donc de permutations, d'effacements et de réécritures qui en rendent la logique incompréhensible, ou tout du moins secrète et inaccessible sans initiation. Il y a également fort à parier que chacune de ces méthodes diffèrent, comme tout savoir en Thaïlande, en fonction des maîtres et des écoles. Les syllabes qui restent inscrites et visibles sont appelées « cœurs des incantations » (*huacay kbatha*, หัวใจคาถา). Sans cœur, le *yantra* tout entier ne serait pas « vivant ». Tout comme on invite une entité à venir demeurer dans tel ou tel objet, on doit également inviter chacun des éléments qui la constitue – y compris donc inviter telle syllabe à être un cœur par exemple. La transformation effective, en « cœur » dans ce cas, est à ce prix.

Mais le processus n'est pas terminé et doit inclure la mise en état de supplication de son esprit (*atbitsathan*, อภิวชิฐาน). Il faut enfin prononcer les formules qui animent la chose, notamment en proférant les différents éléments qui sont des composants de toute chose vivante : l'eau (*nam* / mis en relation avec les noms des 5 premiers Bouddhas dont la première syllabe est Na), le souffle (*lom* / Mo), la terre (*din* / Phu), l'air (*akat* / Tha) et le feu (*fay* / Ya). Dans le même sens de création de la vie, il m'a aussi été évoqué la suite de termes « cheveux, poils, ongles, dents, peau » (*kesa, loma, nakha, thanta, taco*) dit ensuite dans l'autre sens (c.p. Phra Acan, 25/03/2018)¹⁴³.

Ces exemples s'intègrent dans une logique de permutations dont la complexité tend à se mesurer à la complexité du phénomène de la vie. La création *ex nihilo* est possible grâce à la mise en coordination du souffle, de paroles, de gestes et d'inscriptions de symboles, lettres et dessins. Ces techniques magiques sont très souvent détenues et transmises par les moines même si elles peuvent être utilisées dans des contextes beaucoup moins moraux, y compris celui de la magie noire, souvent associée au banditisme. La musique ne relève pas du banditisme mais ne relève pas non plus de la morale bouddhique la plus stricte.

¹⁴³ Cette suite de composants du corps humain est récitée pendant la cérémonie monastique d'ordination et signifie vraisemblablement dans ce cadre plutôt l'abandon des attributs corporels humains au moment du passage à l'état de moine (cf. Chapitre VI. A.).

Phra Acan Dam, abbé du temple de Pak Nam, a effectué la cérémonie ayant permis au sound system, aux instruments et aux musiciens dans leur intégralité de la troupe de Dao Phra Suk Sin dirigé par Phi Em, de se voir habité par l'esprit nommé « Ermite à l'œil de feu » (*roesi ta fay*, ฤๅษีตาไฟ)¹⁴⁴. Si les détails du processus de la cérémonie sont inconnus et invisibles, il en reste néanmoins les marques finales et ésotériques (les « syllabes », *akkhara*, อักขระ) inscrites sur le sound system et sur le luth *phin* de Phi Em, telles que reproduites ci-dessous :

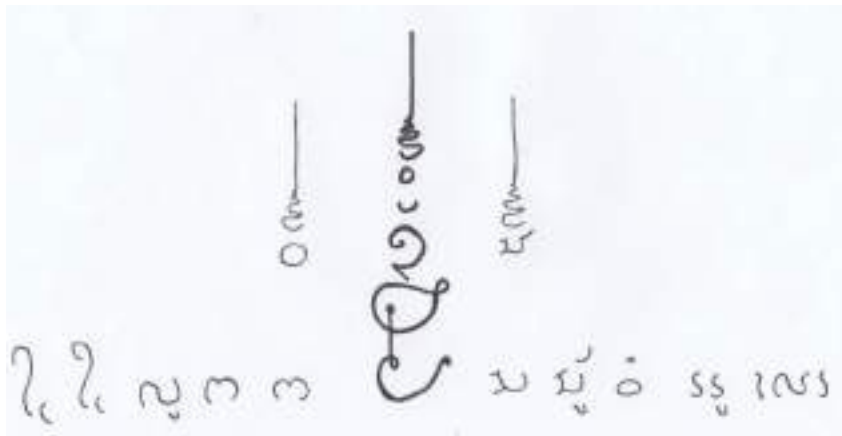


Figure 24 Yantra inscrit sur le luth *phin* de Phi Em par Acan Dam.

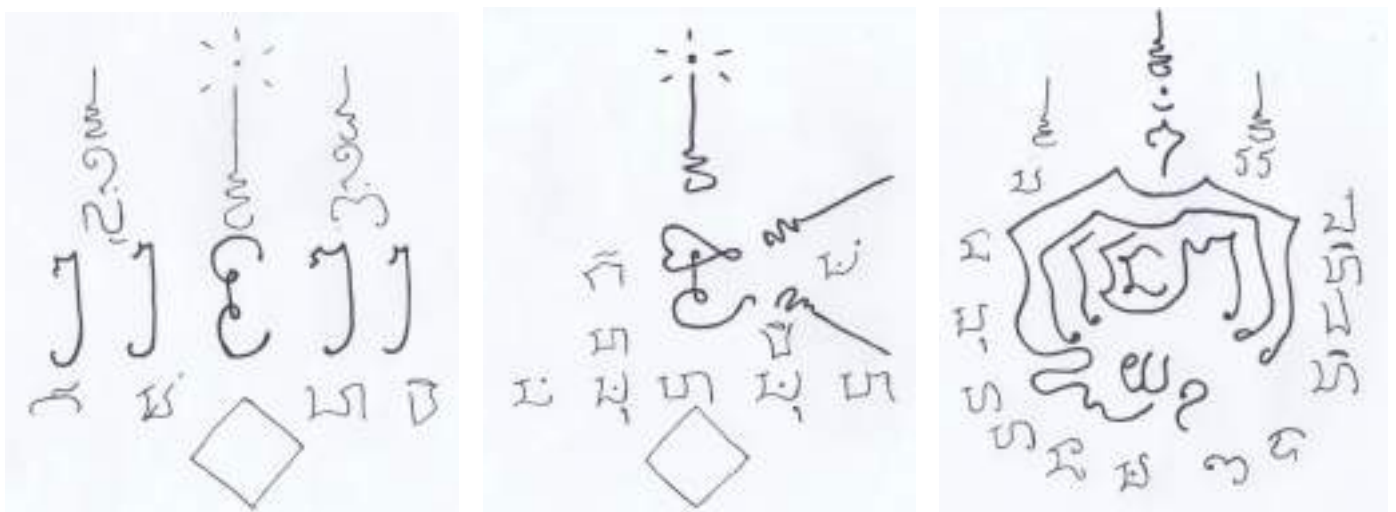


Figure 25 Yantra inscrits sur le caisson de basse du sound system mobile de Dao Phra Suk Sin par Acan Dam.

(à g.) à gauche à l'arrière du caisson. En partant du haut à gauche et en tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, les syllabes sont : LA I MAM MA (ou HA) PI (?) BA. (au milieu) à droite à l'arrière du caisson : KA HA NA MU HA MU HA PI MAM. (à d.) inscrit devant le caisson : MA (ou PA) NA MU (ou PU) HA HA NA MA BA (ou BU) DA HI E HI E RARA. Au centre est inscrit en calligraphie la formule NA MO PHU THA YA¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Il existe des récits de ces ermites relatant leur existence dans la région comprenant Phetchabun et Phitsanulok, la province voisine. Ces récits mettent en adéquation la disparition de la ville de Srithep en réponse à des affronts perpétrés contre les ermites qui habitaient la région. Les ermites y sont présentés comme dotés d'importants pouvoirs magiques et comme particulièrement féroces. Ils n'ont ainsi pas hésité à vouer à la malédiction la ville prospère de Srithep.

¹⁴⁵ Je remercie ici chaleureusement Michel Antelme pour son aide.

Les syllabes *akbara* et les symboles ont été inscrits à l'arrière des caissons de basse sur le chariot roulant, devant sur le haut des mêmes caissons ainsi que sur le luth *phin* de Phi Em¹⁴⁶. A la suite des permutations dont j'ai pu donner des exemples, le processus original d'inscription des symboles et des lettres, et donc leurs sens sont impossibles à reproduire et à comprendre profondément. Grâce à l'expertise de Michel Antelme, toutes les lettres ont pu être traduites et certains symboles reconnus, notamment Na Mo Phu Tha Ya, qui reprend les premières syllabes des cinq premiers Bouddhas, ainsi qu'une correspondance avec les éléments naturels. On relève également dans le même *akbara* frontal, un *unalom* complété de ce qui est dit comme étant les symboles solaires et lunaires (Nathathan, 2010). Malgré l'opacité intrinsèque à ce type d'inscriptions, il est néanmoins certain que ces *akbara* ont permis l'avènement de l'Ermite au troisième œil de feu dans le sound system et en tant qu'entité tutélaire du groupe tout entier. Ces *akbara* sont la marque de son existence.

Quel est le lien entre le *naga* du luth *phin*, le Vieil Ermite, la multiplicité des divinités invités lors de la cérémonie, celles résidentes d'office dans la matière et dans les êtres et celles qui leur ont été incorporés *a posteriori* ? Bien que l'incorporation de l'Ermite soit effectuée par un moine, la dimension strictement bouddhiste de ces pratiques est assez limitée. La solution si elle n'est jamais exprimée en tant que telle – soit que cela renvoie au secret de ces connaissances, soit que cela ne soit pas pensé en ces termes – peut néanmoins faire l'objet de prospections, notamment dans le réseau de sens des mots qui sont employés. Des statues d'Ermite sont ainsi régulièrement figurées avec des serpents et des *nagas* autour d'eux. Le Vieil Ermite est pour rappel et dans le cadre d'une interprétation possible, celui qui a assisté à la danse cosmique de Siva. Il y a effectivement identification entre le Vieil Ermite et Siva dans les arts du palais (Wong, 2001 : 100). Deborah Wong (*ibid.* 275-276) indique également que dans les arts du palais, le Vieil Ermite est bienveillant alors que la manifestation de Siva sous la forme féroce de Phra Phirap est puissante et dangereuse. Peut-être, y aurait-il dans le cas de l'Ermite Roesi Ta Fay du Dao Phra Suk Sin, une fusion de ces deux figures en une seule. Le caractère sacré est rendu en thaï par le terme *saksit**, composé du mot de *sak*, l'énergie créatrice et tantrique *shakti* et de *sit*, ou *sitthi*, le « droit » dans le sens commun et les réalisations parfaites appartenant à Siva (Filliozat, 1981 : 75). Il y a un lien certain et occulte entre les trois figures, mais de par le caractère secret (sacré et mouvant) précisément, il n'est possible que de proposer des pistes condamnées à l'interprétation.

¹⁴⁶ Sans que je ne sois sûr si les *akbara* sur le sound system et sur l'instrument soient liés entre eux.



Le sound system est un type d'objet et de matérialité bien spécifique ayant émergé au cours du XX^{ème} siècle. Les technologies électro-acoustiques ont été introduites en Thaïlande pratiquement dès leur invention et se sont progressivement disséminées sur l'ensemble du territoire. Avant même que le sound system n'apparaisse en tant que tel au cours des années 1950-1960, des formes embryonnaires sont apparues – que ce soit à travers le gramophone, le phonographe, la radio puis les vinyles – en ayant pour cadre de diffusions des contextes collectifs et publics. Les technologies électro-acoustiques ont suscité un engouement quasi-instantané et leur usage s'est généralisé dès que cela était possible : elles charrient des éléments positifs que ce soit auprès des utilisateurs que des auditeurs.

Mais l'objet sound system est un avatar particulier des technologies électro-acoustiques. Il n'a pu véritablement naître et se développer qu'au moment où les appareils de diffusion se sont scindés en composants distincts et cumulables – non plus un gramophone ou un meuble radio mais des sources, des amplificateurs et des enceintes. Les possibilités de combinaison et d'accumulation intrinsèques au sound system ont dès lors pu commencer à être explorées avec un dynamisme notable. Ces différentes combinaisons et jusqu'à la construction de certains des composants peuvent se faire en respectant certaines lois acoustiques et électriques peu complexes, mettant ainsi à la portée de beaucoup le maniement du sound system. Bien que les possibilités de configurations des dispositifs sound system soient infinies et en perpétuelle évolution, il est aujourd'hui observable en Thaïlande des formes de sound system plus ou moins stabilisés et dont nous avons donné un essai de typologie.

Autre raison fondamentale à sa popularité et sa généralisation, le sound system – s'il nécessite un budget de départ – reste à la portée même des bourses les plus modestes. Cette accessibilité peut s'expliquer par l'abondance du matériel de sonorisation et son bas coût partout en Thaïlande – qu'ils soient vestiges de la période américaine, produits de la défunte industrie soutenue par l'Etat thaïlandais, ou matériel dernier cri fabriqué à l'étranger et même en Thaïlande par de nouveaux entrepreneurs. Certains matériels sont abandonnés par les uns et ré-utilisés par d'autres. D'autres résolument obsolètes ou oubliés sont entreposés en prenant la poussière et la rouille dans quelques rayonnages poussiéreux de temple ou d'administration.



Figure 26 Enceintes-pavillons abandonnées dans un temple de la capitale, *wat* Mahathat Yuwaratrangsarit, 04/05/2018.

Le sound system a aussi une valeur économique sur laquelle nous n'avons fait que donner quelques indices. Pour la seule localité, Ray Noea, où je résidais et qui comptait environ 900 habitants en 2019, il pouvait s'y trouver jusqu'à cinq propriétaires de sound systems. Ces derniers, afin de rentrer dans leurs frais (et pour justifier les dépenses auprès de leurs épouses), proposent leur matériel à la location dans le cadre des rituels, nombreux, qui se tiennent aux alentours. Le sound system s'inscrit donc dans des réseaux d'échanges communautaires et commerciaux. Cette économie permet ainsi aux amateurs et constructeurs de sound systems, même à un niveau local, de pouvoir espérer tirer quelques revenus de leur passion. Il faut ajouter à cette économie locale des entreprises de plus grande envergure distribuant leurs produits audios soit à l'échelle régionale, soit même nationale. Ces marques professionnelles se retrouvent lors d'événements que nous analyserons au Chapitre V. Il faut enfin exprimer clairement ce qui était déjà explicite : l'utilisation, la gestion et la construction sont des activités sans quasiment aucune exception observée, une activité masculine, jusque dans les divinités qu'il rassemble.

S'il est strictement masculin, le sound system n'est pas seulement un objet technologique et économique, il est un dispositif composé d'humains et de non-humains. Comme d'autres objets de valeur, le sound system peut être le lieu d'incarnation de maîtres dont la « naissance » se fait au moyen de cérémonies complexes menées par les moines. Au même titre que les instruments de musique (Wong, 2001), le sound system intègre des divinités féroce-ment joyeuses,

aimant festoyer à grand renfort d'alcool et de cigarettes. Ces divinités, parmi lesquelles le Vieil Ermite, sont reliées à l'énergie *shakti* et à Siva comme beaucoup d'éléments magiques occultes et artistiques de la culture thaï. Lors des cérémonies d'« éveil par incantations », ces entités sont attachées au sound system et aux instruments de musique. Les musiciens se trouvent ainsi eux aussi en contact avec ces entités : ils leur rendent hommage, voire les incorporent lors des performances.

Sur la base de l'étude des conceptions associées au sound system affleure une piste de prospection qui, s'il manque la place et le temps pour l'aborder ici, mérite d'être prudemment évoquée. Un certain nombre de parallèles semblent pouvoir être tissés entre d'une part la magie et la technologie d'autre part. Le mot « moteur » (*yon*, ยอน) a ainsi la même base linguistique qu'un « diagramme magique » (*yan*, ยันต์) : tous deux viennent du pali *yantra*. Cela signifie-t-il qu'un moteur fonctionnerait à la manière d'un *yantra* ? La possible proximité de fonctionnement entre la « magie », (*mon*, มนต์) et la « technologie » – terme qui je le rappelle n'est rendu en thaï qu'au moyen d'un anglicisme – peut néanmoins être relevée. Je n'ai rencontré cette idée que dans un seul texte de Jacques Ellul (1980) relatant un mythe de la naissance de Ganesh présent au Cambodge mettant en scène la fuite d'un homme ayant appris la magie qui s'enfuit grâce à une malle « magique » (ou à moteur, donc, *hong yon*, หงส์ยอน)¹⁴⁷. Ellul y note qu'« à une machine correspond un diagramme » (*ibid.* : 124), tous deux se meuvent grâce à de l'énergie, *prasitthiphap* (ประสิทธิ์ภาพ) conçue comme l'efficacité d'un moteur, mais aussi comme l'énergie atomique (et celle de l'électron autour du noyau...). Dans ce dernier terme, on retrouve le même *sitthi* en tant que pouvoir de Siva défini par Jean Filliozat (1981 : 75). On peut donc proposer l'hypothèse de similarités de certains aspects de la magie avec la technologie : tous deux sont constitués de composants interdépendants et animés par de l'énergie

Il y aurait enfin un dernier rapprochement à effectuer, car ce qui ressort de cette dernière définition se rapproche d'une forme de cybernétique, probante dans le rapprochement entre l'humain et la machine¹⁴⁸, mais aussi là encore avec les procédés magiques visant à créer la vie : les « rouages » sont autant d'organes avec chacun sa fonction faisant exister l'entité totale et opérant au sein d'un organisme (le diagramme). Les rouages sont ici les procédés mis en place par le moine menant la cérémonie d'éveil : le diagramme visible n'est que la trace d'une mise en relation complexe et ordonnée de dispositions mentales, de gestes et de paroles. La « machine »/ « entité » créée n'est efficace, « énergisée » et d'une certaine manière vivante qu'à cette condition. Nous ne

¹⁴⁷ Pouvant lui-même être mis en relation avec le thème littéraire du cygne mécanique, voir Khing (1980).

¹⁴⁸ La proximité de fonctionnement entre l'humain et la machine est à la base même de la définition de la cybernétique. La pensée occidentale intègre donc d'une manière cette similarité de fonctionnement entre l'humain et la machine.

serions pas ici dans le cas d'un « dieu hors de la machine » – *deus ex machina* – mais d'un *deus in machina* : dans la machine, dans le sound system et faisant corps avec lui.

A l'issue de ce chapitre, le sound system est défini. Ses branchements ont été vérifiés, tous les composants sont en bon ordre et en bon état de marche, les hommages et offrandes ont été offerts aux bonnes divinités. On sait combien il vaut et combien vaut la location du matériel et dans quels contextes, larges, il peut s'intégrer : il est en état de fonctionner. La question est maintenant de savoir ce qu'il amplifie.

Le sound system est un objet qui s'est intégré à la société thaï tout au long du XX^{ème} siècle et dont l'utilisation est aujourd'hui généralisée partout dans le pays. C'est un objet complexe où cohabitent technologie et magie.

En Thaïlande, la perception est déterminée par les valeurs et enseignements bouddhiques. Ceux-ci ainsi que leurs répertoires polarisent et structurent la hiérarchie des différentes catégories sonores.

II. De la perception à la hiérarchie des catégories sonores

Qu'amplifient les sound systems ? La première réponse, bien que rudimentaire, a son importance : du son – qui entre et en sort. Il s'agit de la deuxième partie du terme qui désigne les sound systems en thaï : *kebruang siaeng* (เครื่องเสียง) où *kebruang* est la machine et *siaeng*, le son. Le but de ce chapitre est de comprendre la variété sémantique et sensible du son en langue thaï et en Thaïlande, produit par les humains et élaboré en répertoires. Comme nous l'avons dit en introduction, il existe une multiplicité de catégories du sonore distinctes qui coexistent en Thaïlande. Il n'y a pas non seulement de la « musique » qui se subdivisent ensuite en « musique religieuse », « musique profane », « savante », « populaire » etc. Mais bien le sonore humain qui se subdivise en différentes catégories indépendantes les unes des autres : « musique », « poésie déclamée », « psalmodies », « incantations », « prêche chanté » - je les appelle catégories sonores*.

Certaines catégories peuvent se hisser au rang de méta-catégories comme « musique », mais même les délimitations de cette dernière fluctue selon les régions : dans le Centre (et dans la partie sud de la province de Phetchabun) la musique sera *dontri* (ดนตรี)*, alors qu'en Isan (et dans la partie nord de Phetchabun, à Lomsak et Lomkao) la musique serait plutôt *molam* (หมอลำ)*. Selon les régions (et les personnes), chacune des catégories sonores sera associée à des thèmes de prédilection, des modalités de performance, des postures d'écoute et des effets particuliers. L'intérêt de la province de Phetchabun est aussi d'exemplifier la rencontre d'au moins deux cultures aussi esthétiques que sonores : celle du Centre (thaï) et celle du Nord-Est (lao). Cette situation complexifie un système de catégories sonores déjà subtil en faisant cohabiter deux systèmes voisins, partiellement reliés l'un à l'autre. Chacun des deux systèmes attribuent, parfois implicitement, aux catégories de l'autre un certain nombre de valeurs qui sont à la base de la hiérarchie déroulée tout le long de ce chapitre.

L'exploration des différentes catégories sonores ne peut se faire qu'en abordant le préalable à toute expérience liée au son : en s'interrogeant sur ce que la perception en elle-même a de construit. Pour cela, le troisième corpus des Ecritures* bouddhiques appelé Abhidhamma (th. *phra Aphitham*, พระอภิธรรม) détaillant le phénomène de la perception sera pris comme base d'étude. L'Abhidhamma ne peut pas transformer les principes et les mécanismes qui régissent le phénomène de la perception mais il la façonne néanmoins en déterminant un ensemble de valeurs la concernant et par rapport auxquelles tout un chacun se positionne plus ou moins consciemment, plus ou moins à rebours – la variété des positions est infinie et dépend de l'histoire de chacun. De la même manière, le sound system ne peut pas transformer les principes

qui régissent l'audition humaine (sauf en rendant un auditeur complètement sourd), mais peut-être peut-il avoir lui aussi un impact sur un ensemble de conceptions associées à la perception. On pourrait ainsi émettre, parmi le faisceau d'hypothèses que cette recherche propose, celle de considérer le sound system comme partie prenante d'un « régime de sensorialité » renouvelé (Howes, 2003). Comment dès lors Abhidhamma et sound system conditionnent-ils l'expérience auditive ? Et comment s'intriquent-ils l'un à l'autre dans le phénomène de l'audition ?

Dans la société thaï, une division essentielle et préliminaire à toute compréhension du son doit être prise en compte : celle qui sépare les moines des laïcs. Elle polarise la hiérarchisation des catégories sonores. Si tout répertoire bouddhique sera systématiquement conçu comme parangon de tous les autres, le versant laïc maintient néanmoins un système de valeurs propres qui, s'il est moins valorisé, n'en est pas moins effectif et omniprésent. L'une des caractéristiques de ce système est de placer au centre de l'expérience perceptive et esthétique la notion de *rasa*, fondamentale et dont la teneur sera détaillée. La hiérarchie sonore s'étoffe de manière encore selon les performants (s'il est le Bouddha, un « saint »¹⁴⁹, un roi, un moine, un expert rituel, un chanteur connu ou un chanteur inconnu). Les contenus aussi sont soumis à une position hiérarchique stricte (prières en pali, sermon, musique funéraire, chant traditionnel, hit à la teneur suggestive etc.).

Chacune des différentes catégories sonores définit un régime sensoriel distinct. Donner la teneur de ces régimes sensoriels ainsi que les modifications apportées par l'intégration du sound system sera l'objet de la partie suivante. Le but de ce chapitre est d'introduire les différentes catégories sonores et de donner un aperçu des systèmes hiérarchisés qui les organisent. Comment sont-elles distribuées dans la hiérarchie et sur quelles valeurs est fondée cette hiérarchie ? Malgré leurs différences de valeurs, toutes les catégories sonores ont un point commun : quasi toutes sont amplifiées par des sound systems.

A. L'Abhidhamma en Thaïlande – une théorie bouddhiste de la perception

Partir du plus haut de la hiérarchie en Thaïlande, c'est aborder avant tout les contenus relevant du bouddhisme. Il se trouve que le troisième corpus des Ecritures, l'Abhidhamma, développe une théorie de la perception dont les grandes lignes seront ici explicitées. Tout ce qui relève du bouddhisme a pour une large part de la population en Thaïlande valeur de vérité et en tant que telle, universaliste. Tout comme la science en Occident, les développements que l'on trouve dans l'Abhidhamma ont donc valeur de vérité quasi-ultime, relevant de ce qui a ensuite été

¹⁴⁹ *Arabant*, พระอรหันต์.

traduit précisément par « science » (*micha*, วิชา, *withiyasat*, วิทยาศาสตร์)¹⁵⁰ depuis le thaï lorsqu'il a fallu rendre compte de concepts occidentaux dans la langue. L'Abhidhamma, comprenant des théories de la perception et de la construction des êtres humains et du monde, a donc valeur de vérité scientifique et universaliste.

1. L'Abhidhamma dans le texte

Abidhamma signifie « méta-Dhamma ». Sa rédaction est pensée comme relevant d'une période postérieure au reste du Canon, ce qui fait douter les spécialistes de la paternité du Bouddha pour ce texte et les développements qu'il contient¹⁵¹. Dans la tradition thaï, l'Abhidhamma a été prêché par le Bouddha à sa mère dans la strate du paradis appelée *dao doeng*¹⁵². L'impact de ce texte reste entier puisqu'il est déclamé en résumé ou en entier, mais toujours en pali, dans la plupart des funérailles encore aujourd'hui en Thaïlande. Il consiste en des exposés hautement techniques de l'enseignement du Bouddha et il est réputé comme le plus aride des textes composant le Canon bouddhique. Il est possible de l'étudier au cours d'un diplôme équivalent à un doctorat dans certains monastères spécialisés, notamment à Bangkok au temple Mahathat Yuwaratrangsarit. C'est sur la base de cette tradition thaï du bouddhisme et de ce que j'ai pu en comprendre que je fonde la plupart des développements qui suivent. Je ne parle pas donc de l'Abhidhamma dans le texte, mais de ce qui est transmis comme relevant de l'Abhidhamma en Thaïlande.

Parmi d'autres thèmes, l'Abhidhamma présente de complexes théories concernant la perception. Il rend ainsi compte de toutes les facettes d'un signal perceptible (qu'il soit sonore ou pas), devenant perçu, puis de sa transition dans le corps et des modalités de traitement de ce signal par un individu donné. Ce faisant, l'ouvrage n'aborde pas seulement une donnée perceptive mais aussi une donnée émotive ayant un effet sur le corps et l'esprit humains. Dans le cadre d'une pensée bouddhiste intégrant la croyance en la réincarnation, cette donnée peut trouver sa source dans un passé pouvant s'étendre sur plusieurs vies antérieures et/ou qui influe un futur s'étendant sur plusieurs vies. Si la comparaison est dès son point de départ même faussée, s'il s'agissait néanmoins de catégoriser ce texte selon des disciplines qui nous sont plus familières, l'Abhidhamma relèverait des domaines philosophiques proches de la métaphysique et de la phénoménologie. Parfois, les considérations penchent vers la psychologie et les sciences

¹⁵⁰ Même si ce qui relève de la science n'est pas exclusivement bouddhiste, mais aussi par exemple de Siva et de connaissances plus ésotériques (qui, bien qu'éloignées de l'orthodoxie, peuvent être incorporées et transmises par les moines en Thaïlande).

¹⁵¹ Notamment Buddhadasa Bhikkhu (dont Louis Gabaude, 1988, a étudié la doctrine) dans un prêche intitulé *Qu'est-ce que l'Abhidhamma ?* (2001).

¹⁵² ดาวดึงส์, 2^{ème} niveau de paradis dans la cosmologie thaï.

cognitives, sans oublier une forte teneur, en éléments bouddhiques pouvant tendre vers l'ésotérisme¹⁵³.

En prenant l'Abhidhamma comme base de ma réflexion sur la perception, je ne veux pas le considérer comme un cadre rigide qui conditionne tous les pans de la perception pour tous les individus en Thaïlande, mais plus en tant qu'il fournit un ensemble de pôles non négligeables par rapport auxquels chacun aura une relation particulière : qu'il s'agisse d'identifier ces pôles, de les reproduire, de les approfondir, de se positionner par rapport à eux, de les encenser, de les ignorer, de s'y opposer etc. La délimitation de ces pôles est importante dans la mesure où on peut effectivement en déceler les traces, comme c'est le cas pour certains éléments de l'Abhidhamma, dans les propos des moines, mais aussi sous une forme ou une autre dans le vocabulaire quotidien. En multipliant les méthodes et points de vue, on peut tendre à rendre compte de ce qui est partagé, collectif, ainsi que de ce qui relève de positionnements individuels par rapport à ce canevas que je postule être celui donné par l'Abhidhamma pour la perception.

Des éléments simplifiés et partiels de l'Abhidhamma ont été repris dans les Sutra, la première corbeille du Canon bouddhique*. Ces éléments nous permettent d'aborder certains des prémisses qui seront complexifiées ensuite dans l'Abhidhamma. La « Nibbadikapariyaya-sutta », traduite dans *Les entretiens du Bouddha* (2001), en est un exemple. Dans ce texte, la perception est décrite comme étant la conséquence du contact entre un objet sensuel (un son), un organe sensuel (l'oreille) et la conscience¹⁵⁴. L'union de ces trois éléments provoque la « sensation affective » (*wethana*, เวทนา) qui elle-même provoque la « soif » (*tanha*, ตัณหา). Ces sensations peuvent être agréables, désagréables ou neutres avec ce que cela suppose de « bonheur » (sk. *sukka*, th. *suk*, สุข) et de « souffrance » (sk. *dukkha*, th. *thuk*, ทุกข์)¹⁵⁵. Les sensations peuvent également être méritoires, déméritoires ou neutres, avec ce que le mérite* (*bun*, sk. *punna*, บุญ ou *keuson*, กุศล), ou démérite (*hap*, บาป ou *akeuson*, อกุศล) supposent de conséquences sur le futur dans cette vie et dans les prochaines. Il s'agit du connu *karma* (th. *kam*, กรรม).

¹⁵³ S'il semble que le texte en parle, cette dimension n'est que rarement mentionnée par mes interlocuteurs sur le terrain. Même si cette dimension mystique et magique est précisément à la base de l'utilisation du texte dans les funérailles, comme nous allons le voir.

¹⁵⁴ Bien que pouvant être appliquée à tous les objets des sens et des organes sensuels, je l'applique à l'audition, puisque c'est elle qui nous intéresse particulièrement.

¹⁵⁵ Ultiment néanmoins, toute sensation aboutit à la souffrance, car plus on a de bonheur, plus on s'y attache et plus la douleur est grande lorsque l'on en est séparé. C'est le but avoué du Bouddha que de proposer une méthode pour faire cesser définitivement la souffrance.

Raison de l'apparition (des désirs sensuels)	Variété (des désirs sensuels)	Conséquences	Cessation
Contact entre un objet sensuel, un organe sensuel, et la conscience. L'union des trois provoque une sensation qui provoque la soif à terme.	Par l'œil, l'oreille, la langue, le nez, le corps Et donc par l'image, le son, la saveur, l'odeur, le toucher	Mérite / Démérite / Neutre	Il faut les connaître pour les faire cesser

Sensations	Perceptions	Écoulements mentaux toxiques	Karma	Souffrance (<i>thuk</i>)
Agréable / Désagréable / Neutre	idem	idem	Dans cette vie / Dans cette vie et la prochaine / Dans une des prochaines	5 agrégats d'appropriation (<i>naissance, vieillesse, maladie & mort, être uni à ce que l'on aime pas & l'inverse, ne pas obtenir ce que l'on désire</i>)

La logique combinatoire se poursuit dans la « Salayatanavibhanga-sutta » toujours dans *Les entretiens du Bouddha (ibid.)* où six sphères sensorielles (obtenue, désirée, espérée, en souvenir, en pensée, en mémoire) se combinent avec la joie, le chagrin ou l'équanimité pour former les 18 « bases fondamentales de l'existence » (*dhatus*)¹⁵⁶. Ces 18 bases fondamentales se combinent à nouveau avec deux types de vie possibles – la vie de foyer ou celle du renoncement – pour former les 36 bases de comportement des êtres. On retrouve ces 18 bases fondamentales de l'existence, ainsi que le phénomène de la perception, plus détaillées dans l'article de Donald Swearer (1972) selon la chaîne suivante :

Objet sensuel (forme sonore dans le cas de l'audition)
 CONTACT (avec organe, l'oreille, et la conscience, auditive)
 => Sensation (*wethana*)
 => Perception (*sanjanati*)
 => Raisonnement (« à propos de » - *vitaketti*)
 => Obsession/Soif (*papanceti*)

La somme des 6 organes des sens (nos cinq sens usuels auquel est ajouté l'esprit, sk. *citta*, th. *cit*, จิต) donne la « conscience résultante » (*winyan*, sk. *vinyanna*, วิญญาณ) qui est elle-même la cause du nom et de la forme, cause de la naissance, de la conscience de l'évolution, du dépérissement et de la mort. Le *winyan* est en soi la cause de l'existence de « désirs sensuels » (une autre définition

¹⁵⁶ En reprenant ici le terme de Donald Swearer (1972 : 355-371).

du vaste terme de *karma*) puisqu'il permet le contact, et la réaction par rapport à ceux-ci. C'est donc l'ensemble du monde qui naît de la mise en relation entre l'humain et les objets des sens. Donald Swearer l'exprime de la manière suivante : « Le monde empirique est une arène où les objets externes sont dépendants d'une conscience cognitive et vice versa » (*ibid.*). Plus loin encore, il évoque le monde phénoménal en tant que « processus dynamique fruit de l'interaction des objets des sens, des organes des sens et des facteurs de conscience des sens » (*ibid.*). Selon l'Abhidhamma, le monde n'existe donc pas en dehors de la relation avec l'humain et par la perception que ce dernier en a. Inversement, dans une existence normale et dans la mesure où l'humain n'est pas un.e saint.e, il n'existe pas sans la relation qui le relie au monde. La perception est la base de connaissance et, plus encore, la base d'*existence* du monde.

La conscience résultante est également à mettre en adéquation avec les facteurs de conscience des sens qui sont « plus qu'une reconnaissance sensorielle » puisqu'ils permettent de discriminer entre le bonheur (*suké*) et la souffrance (*thuké*). La perception (*sanya*, sk. *sanna*, สันญา) est de toute façon liée aux désirs sensuels (toujours le *karma*) gouvernés par Mara (*man*, มาร), la conscience du mal et de l'immoralité. J'ai ici bien insisté sur le sens des mots en thaï puisqu'ils sont à la base du vocabulaire utilisés quotidiennement : le bonheur est *suké*, le malheur et la souffrance sont *thuké*, le *karma* est employé bien sûr mais aussi la perception *sanya*, dont le sens a dérivé avec finesse pour signifier la « mémoire », la « reconnaissance » (de quelqu'un, de quelque chose) et finalement la « promesse » qu'une personne fait à une autre.

Le conditionnement des sens et de la sensation ne peut être modifié que lorsque la conscience (*cit*) est développée à un niveau de vraie impermanence (*ananja*) et en tant que « plus haute réalisation de la sagesse » (*panya*, ปัญญา)¹⁵⁷. Evoquer la *panya*, c'est évoquer un mode de connaissance, une vision, ne relevant pas du mondain et participant donc d'une réalité différente. Alors que la « conscience résultante » *vinyana*, liée aux sens, est descriptive, analytique et participe d'une connaissance du monde phénoménal, la *panya* est, elle, transcendante, intérieure, ultime et ultimement réelle : elle participe de la réalisation du nirvana (*nippahan*, นิพพาน). Donald Swearer conclue son article en disant que « la tradition de l'Abhidhamma des Theravadin (le courant dominant en Thaïlande) relève du mode analytique, donc du *vinyana* poussé à l'extrême » (*ibid.* : 371).

La place des sens est fondamentale : ils font exister le monde et l'humain. Ultimement, il s'agit de dépasser ces mensonges et d'accéder à un autre type de réalité où le nirvana commence à apparaître. L'Abhidhamma propose une méthode pour y parvenir : il liste les perceptions et ses

¹⁵⁷ Selon l'« Ananjasappaya Sutta » tiré du recueil *Majjhima Nikaya* (*ibid.* : 362).

répercussions chez l'humain. Elles y sont classées dans le cadre d'une logique combinatoire et accumulative. L'Abhidhamma entend ainsi mettre fin à un projet en apparence dantesque : dénombrer et classer les perceptions tant dans leur existence en tant que signal que dans leur répercussions émotives chez l'humain – c'est le mode analytique poussé à l'extrême qu'évoque Donald Swearer. On peut ainsi déjà noter quelques pistes de subdivision que nous avons pu aborder : il y aura des perceptions agréables (*suk*), d'autres désagréables (*thuk*). Il peut exister des sensations méritoires (*bun*) d'autres déméritoires (*bap*, c'est-à-dire « péché »), d'autres encore sont neutres. La pensée bouddhiste vis-à-vis de la perception peut commencer à se faire jour : il s'agit de dépasser la soif de sensations agréables qui peuvent être des leurres (Mara, *man*), pour lui substituer soit des perceptions méritoires (qui mènent à un bon *karma* et donc à une meilleure vie prochaine), soit – mais c'est beaucoup plus ardue à entreprendre et à atteindre – faire cesser la perception même qui est cause du *karma* et, peut-être, accéder au nirvana au bout de plusieurs vies de discipline.

Il reste incertain quant à savoir si classer les sensations conduit à expérimenter l'extrême et fascinante variété des perceptions, même si c'est pour à terme réussir à s'en détacher ou s'il est possible de les faire cesser sans les connaître. Ce qui ressort et apparaît comme fondamental est l'importance même de la perception dans la pensée du bouddhisme Theravada prévalent en Thaïlande. Il est nécessaire de comprendre la perception, sa variété et l'accumulation d'expériences qu'elle a occasionnée dans le passé, le présent et le futur. Tous ces éléments font de la perception la cause de toujours plus de soif et d'obsession, toujours plus de *karma*, qui fera renaître encore et encore. Les possibilités offertes par la perception vont plus loin encore puisque, je l'ai dit, c'est la conjonction (et l'interdépendance) des « objets de perception », des « organes sensoriels » et de la « conscience » qui semble donner naissance au monde phénoménal, en fait à la *réalité* telle que nous la comprendrions.

2. *L'Abhidhamma en pratique*

La combinatoire évoquée forme la majeure partie des ouvrages thaï qui explicitent le contenu de l'Abhidhamma aux étudiants et aux intéressés. Qu'ils constituent des manuels d'étude ou des ouvrages de vulgarisation, ce sont ce type d'ouvrages que l'on retrouve en vente dans les temples qui s'occupent de son enseignement en différents paliers et qui peuvent donner lieu à des études jusqu'au troisième cycle, au doctorat donc, pour les moines et les laïcs intéressés. C'est au temple de Mahathat Yuwaratrasarit à Bangkok que je me suis procuré l'ouvrage du docteur Rawi Phawilay intitulé *L'Aphitham pour les nouvelles générations* (2016) aux côtés d'autres manuels d'étude. Si ces manuels ont une visée scolaire et proposent de progresser pas à pas en suivant un cursus de plusieurs années, le livre du docteur Rawi Phawilay fait plutôt figure d'ouvrage de

vulgarisation. C'est donc d'après l'étude de cet ouvrage, déjà ardu, malgré sa vocation à la vulgarisation que vient la compréhension de l'Abhidhamma qui suit.

D'après ces ouvrages, le but de l'Abhidhamma est de dénombrer, de caractériser et ultimement d'épuiser les différentes possibilités qu'à l'esprit humain de s'attacher au monde phénoménal. Pour le Dr. Rawi, l'Aphitham est la substance vraie et ultime. La vérité qu'il délivre diffère de la science occidentale, certes, et il n'est pas possible de l'expliquer. Mais on peut l'observer sur soi afin d'en tester la validité. Il y a 6 « voies d'entrée » (*thawan*), les yeux, les oreilles, le nez, la langue, le corps et le cœur. Il y a « celui qui sait » (*phu ru*) et « ce qui est su » (*sing thi thuk ru*). Celui qui sait est l'« esprit » (*cit*, จิต) et ce qui est su est « objet des sens » (sk. *ārammaṇa*, th. *arom*, อารมณ์). La vie est ainsi faite que l'esprit sait l'objet des sens (*cit ru arom*, จิตรู้อารมณ์). D'où découle le tableau suivant :

AU DEHORS, les objets des sens (<i>arom</i>)	AU DEDANS, les voies d'entrée (<i>thawan</i>)	ESPRIT (<i>citta</i>)
Image (<i>rup</i>)	Yeux	Savoir (<i>ru</i>) c-à-d, l'esprit sait qu'il y a une image par la voie d'entrée des yeux
Son (<i>siaeng</i>)	Oreilles	Savoir (du son par la voie d'entrée des oreilles)
Odeur (<i>klin</i>)	Nez	Savoir
Saveur (<i>rot</i>)	Langue	Savoir
Ce qui produit un effet sur le corps (<i>sing tong kay</i>)	Corps	Savoir
<i>Thammarom</i>	Cœur	Savoir

L'esprit naît et s'éteint (*koet dap*, เกิดดับ) à une grande vitesse sans jamais s'interrompre. A chacun de ces moments, il naît un auxiliaire à l'esprit, un élément s'associant inmanquablement à l'esprit et qui est appelé *cetasiké* (เจตสิก). *Cetasiké* et le *cit* ensemble naissent et s'éteignent à une grande vitesse et sans jamais s'interrompre. Chacun de ces moments est appelé, par analogie, une « étoile » (*duang*, ดวง) qui étincelle et disparaît. Il convient maintenant de se perdre un temps dans cette voie lactée que sont les pensées humaines pour mesurer l'ampleur de la tâche que s'est fixée l'Abhidhamma.

Ces « étoiles » sont au nombre de 121. 81 ont leur existence dans ce monde, 40 au-dessus. J'épargne ici pour un temps au lecteur les appellations en sanskrit très étendues et n'en retient que le résumé et le sens. Parmi les 81 étoiles du monde, 54 relèvent des sens, 15 prescrivent le nom et la forme (*namarup*, นามรูป) et 12 flottent sans forme (*arup*, อรูป). Parmi les 54 étoiles liées aux sens, 24 relèvent d'un esprit bon et beau (*di ngam*, ดีงาม), 30 d'un esprit ni bon ou beau (*may di ngam*,

ไม่ดีงาม). Les 24 étoiles relevant d'un esprit bon et beau se subdivisent encore, de même que celles relevant d'un esprit ni bon ou beau. Ces dernières se subdivisent en 12 étoiles démeritantes et en 18 étoiles sans conséquences pour le futur. Ces 18 dernières étoiles se subdivisent à nouveau en trois, parmi lesquelles 7 sont la conséquence d'un *karma* démeritant, conséquence de la vie présente ou d'une vie précédente et 8 sont la conséquence d'un *karma* méritant sans conséquences pour le futur. Afin de donner un exemple ces 8 étoiles sont les suivantes :

1. Etoile avec une émotion indifférente par la voie des yeux et qui sait un objet des sens agréable (*arom thi di*), c'est-à-dire une image agréable
2. Etoile avec une émotion indifférente par la voie des oreilles et qui sait un objet des sens agréable, c'est-à-dire un son agréable
3. Etoile avec une émotion indifférente par la voie du nez et qui sait un objet des sens agréable, c'est-à-dire une odeur agréable
4. Etoile avec une émotion indifférente par la voie de la langue et qui sait un objet des sens agréable, c'est-à-dire un goût/une saveur agréable
5. Etoile avec une émotion de bonheur (*suk*) par la voie tactile (du corps notamment, *kaythawan*) et qui sait un objet des sens agréable, c'est-à-dire une sensation tactile agréable
6. Etoile avec une émotion indifférente par les cinq voies qui reçoit un objet des sens agréable
7. Etoile avec une émotion indifférente par les cinq voies qui délibère à propos d'un objet des sens agréable
8. Etoile avec une émotion de bonheur par les cinq voies du corps qui délibère à propos d'un objet des sens très agréable (*di mak*)

Il y a une bonne raison pour laquelle nous ne retrouvons pas la voie du cœur parmi ces 8 différentes étoiles, de même à ce qu'il n'y ait pas d'émotion malheureuse, ou d'objet des sens désagréable (*arom thi may di*, อารมณ์ที่ไม่ดี) : car la liste ne concerne que les étoiles qui sont la conséquence d'un *karma* méritant sans conséquences pour le futur et une émotion malheureuse ou un objet des sens désagréable ne peuvent être la conséquence d'un *karma* méritant. Il ne s'agit là que d'une des ramifications parmi les 121 « étoiles ».

Pour chacune des 121 étoiles, un certain nombre de composés adviennent de fait et sont appariés avec l'esprit : les *vetasik*. Il ne peut pas ne pas y en avoir et chacune des étoiles sera caractérisée par une certaine combinaison, une sorte de « cocktail », de différents *vetasik* parmi les 52 qui existent. Cette combinaison change et varie pour chacune des 121 étoiles. Parmi les 52 différents *vetasik*, 7 adviennent avec chacune des 121 étoiles : le « contact » (*phassa*), par exemple,

qui permet à l'objet des sens d'être perçu¹⁵⁸. Ces 7 *cetasik* avec 6 autres sont considérés comme neutres¹⁵⁹. Il existe 39 autres *cetasik* qui se divisent entre mauvaises (*chua*) et bonnes et belles (*di ngam*) étoiles qui peuvent à nouveau être subdiviser bien sûr¹⁶⁰.

Prenons, afin de conclure ce panorama des pensées humaines, un exemple d'étoile démeritante, et les *cetasik* qu'elle mobilise :

- Les 4 *cetasik* de l'ignorance et de l'absence de volonté (perdu, pas de honte envers le péché, pas peur du péché, rumination)
- 2 sur les 3 *cetasik* « *lotik* », celui du désir d'objet des sens et celui de la vanité, de la superbe en fonction de son rang
- Les 6 *cetasik* neutres (y compris la *piiti*)
- Une *cetasik* de sensation de bonheur

On le voit cette étoile est particulièrement néfaste puisqu'il y a en même temps une sensation de bonheur, de vanité et d'absence de honte envers le péché.

Au risque d'avoir perdu le lecteur, nous avons présenté une synthèse simplifiée d'une théorie de la perception et des sensations qui, rappelons-le, s'étudie en plus de huit années consécutives dans les monastères du pays. Les ramifications des différents composants de chacune des étoiles renvoient donc à la spécificité de chacune des pensées qui caractérise la vie humaine telles qu'on les aperçoit dans la figure 27¹⁶¹.

¹⁵⁸ La sensation vient également « prendre part » à tout objet des sens (*sawoey arom*), elle peut être agréable, désagréable ou indifférente. Il y a également le souvenir de l'objet des sens (*sanya*), le stimulus qui incite la nature (*thammachat*) – c'est-à-dire le *namatham* (*cit* et *cetasik*) et le *rupatham*, qui mis ensemble donne le *namarupa* ou la nature litt. « assaisonnée » (*prung taeng*) – à s'appliquer à l'objet des sens (*cetana*), la détermination dans un seul objet des sens (*ekakkhata*), la préservation de la nature engendrée (*chimitinsi*), cibler et emmener la nature engendrée à s'associer à l'objet des sens (*monsikan*).

¹⁵⁹ Ces 6 *cetasik* restants sont les suivants : 1. Pondérer l'objet des sens, élever la nature vers l'objet des sens (*witok*). 2. Disséquer, considérer l'objet des sens (*wican*). 3. Déterminer, cibler un objet des sens (*athimok*). 4. Velléité à rechercher l'objet des sens (*wiriyā*). 5. Bonheur, contentement, joie pour l'objet des sens (*piiti*). 6. La satisfaction, le désir pour un objet des sens (*chantha*)

¹⁶⁰ A titre d'exemples, dans les mauvais *cetasik* on peut citer l'ignorance, l'absence de volonté, la rumination, l'absence de peur envers le péché, la vanité, être lugubre, la colère, la tension... Parmi les bons et beaux *cetasik* ; l'honnêteté, la légèreté, la honte du péché, la concentration, mener une vie appréciable, être heureux du bonheur des autres, avoir de la sympathie envers ceux qui souffrent etc.

¹⁶¹ Il est également possible de retrouver des développements de l'Abhidhamma dans le traité cosmologique thaï des *Trois mondes*. La traduction d'Archambault et Coedès donne en outre des commentaires en note éclairants à ce sujet tout au long de leur texte (1973).

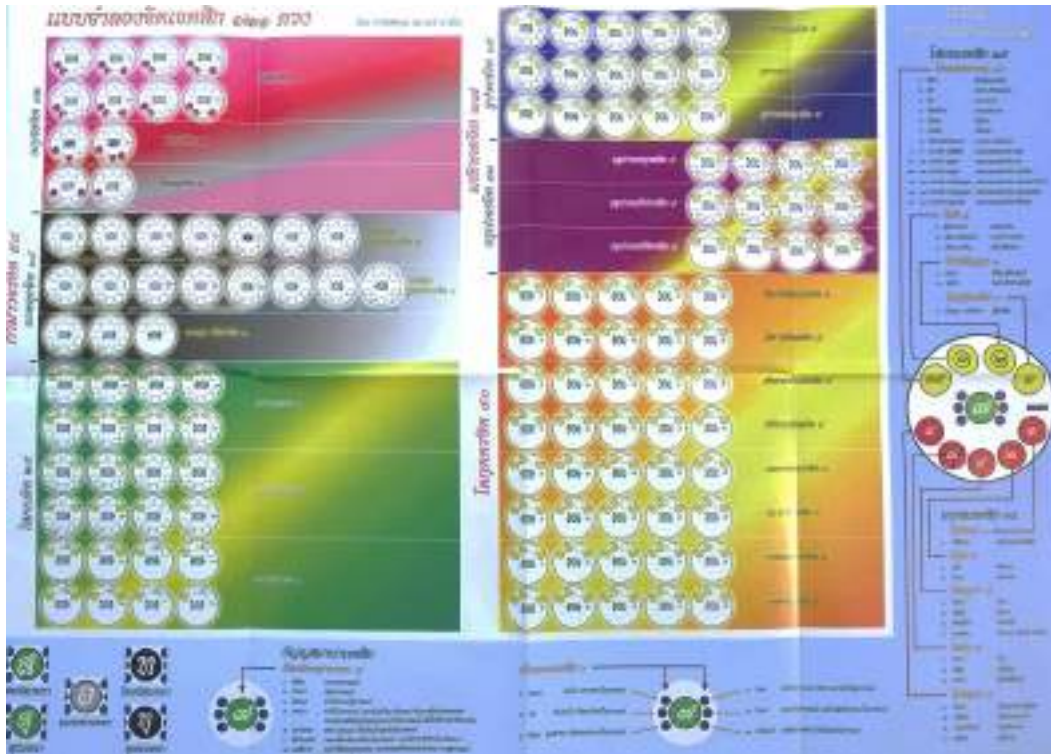


Figure 27 Exemple de tableau décrivant les différentes étoiles avec *cit* et *cetasi* fourni dans les ouvrages traitant de l'Aphitham, ici celui du Dr Rawi, et que les étudiants doivent finir par savoir par coeur au terme de leur apprentissage.

3. L'Abhidhamma au quotidien

Que peut-on extraire de ce qui précède pour notre réflexion sur le son ? On peut tout d'abord souligner l'élaboration dont font l'objet les « émotions » que les sensations suscitent. Cette élaboration concerne chaque étape du circuit perceptif : notamment les objets des sens, comprenant les sons qui nous concerne plus spécifiquement. En rapport de cette multiplicité des émotions et des objets des sens se forme une question insoluble : faut-il les connaître extensivement – ce qui implique d'une certaine manière de les rechercher – pour pouvoir ultimement s'en libérer, ou suffit-il de les observer sur soi ? Face à une telle profusion et à une telle méticulosité, il est d'autant plus facile de comprendre celui ou celle qui décide de s'abandonner, presque *systématiquement*, aux sens et à leurs objets. L'ensemble du processus physico-mental décrit dans l'Abhidhamma suppose en tout cas d'être connu pour que la possibilité de s'en émanciper se fasse jour. La description des émotions s'imprime profondément dans la caractérisation du processus : le phénomène est disséqué et en appelle à l'observation. La classification dénombre autant qu'elle construit la perception.

Cette classification a des ramifications complexes, mais plus simplement et comme nous l'avons vu tout d'abord, elle peut se faire en fonction de ce qui est méritoire et déméritoire. A priori, si contrôle il y a, il devra faire s'orienter les émotions et leurs objets vers ce qui est

méritoire et bénéfique, permettant ainsi à un individu de tendre vers une vie meilleure¹⁶², de s'imprégner des enseignements du bouddhisme, voire de se diriger vers une vie de renoncement. C'est dans cette brèche « perceptive » et « émotionnelle » que les pratiques des moines peuvent s'intégrer et en premier lieu dans leur rapport avec les laïcs.

Si la notion de « bonheur » (*suk*, สุข) n'est pas problématique, certains autres termes positifs maintiennent une ambivalence à décrypter. Ainsi, l'expression *di ngam* (ดีงาม) met en conjonction le « bon », le « bien » (*di*, ดี) avec la « beauté » (*ngam*, งาม) en s'appliquant à des objets des sens. Or, tout objet des sens bon (moralement) est-il beau (esthétiquement) ? C'est le cas pour les objets des sens se rapportant au bouddhisme, même s'il semble qu'une chose belle se voit parfois automatiquement attribuée de hautes qualités morales. L'indétermination entre plaisir esthétique et bienfait moral est fondamentale pour comprendre la perception en Thaïlande. La dimension morale d'un objet des sens s'entremêle au plaisir esthétique qu'il provoque. Moral et beauté esthétique sont jusqu'à un certain point inextricables¹⁶³.

C'est d'ailleurs le point que font George Coédès et Charles Archaimbault (1973) quand il s'agit de définir le terme d'« objet des sens » dans leur traduction du traité cosmologique thaï du XVII^{ème} siècle *Les trois mondes* :

« Les 'aramma' (générateurs de mérite) ou 'objets' sont : la forme ou le visible, le son, l'odeur, la saveur, le tangible, l'objet de pensée (...) le contact n'est que la rencontre des « dispositions de base » ; organes de sens, objet des sens et dispositions de base cognitive (connaissance visuelle, auditive...psychique). On peut donc établir une connexion entre les actes de mérites, le type de pensées vertueuses dont ils relèvent et ces dispositions de base (...). On peut offrir au Bouddha une étoffe d'or dont la couleur rappelle l'éclat lumineux de l'omniscient, une fleur, un minéral dont la couleur a captivé la vue. La forme visible constitue un *aramma* inducteur de mérites et, durant l'offrande par la vue, pénètrent des impressions qui parfument notre pensée. (...) Ainsi l'offrande des six pièces d'étoffe jaune dont se revêtent les religieux met en jeu les six objets des sens : la couleur du tissu flatte agréablement la vue, le froissement de l'étoffe que l'on déplie ou revêt captive l'oreille, le parfum d'aloès ou de santal est l'objet de l'odorat » etc. (Coédès et Archaimbault, 1973 : note 2, 133)

Tous ces éléments proviennent plus ou moins directement de l'Abhidhamma. Dans cette citation, l'accent mis par Coédès et Archaimbault porte sur la « connexion entre les actes de mérites, le type de pensées vertueuses dont ils relèvent et ces dispositions de base ». Les auteurs expriment parfaitement la manière dont le mérite s'associe avec les différents sens. Un mérite doit

¹⁶² « Faire le bien, provoque le bien » est-il souvent dit. Ainsi faire des mérites permet de devenir riche, de devenir beau/belle, d'avoir du pouvoir etc. dans cette vie ou l'une des prochaines.

¹⁶³ Il suffit par contre d'utiliser la négation, *may di* (ไมดี) pour saper n'importe quel objet des sens, en fait n'importe quelle pratique, n'importe quel individu ou comportement.

faire l'objet d'une conjonction de *tous* les sens pour être bien effectué¹⁶⁴. Si son il y a, il y aura donc beaucoup de chances que d'autres sens soient mobilisés. Cette attention aux sens fait donc partie du quotidien, notamment religieux. Si l'importance des sens est peut-être propre au bouddhisme en général, elle est accentuée dans la tradition Theravadin, du fait de la dimension analytique contenue dans l'Abhidhamma.

D'autres éléments sur les sens et la perception peuvent être extraits de l'ensemble de ce développement sur l'Abhidhamma. Une autre caractéristique présente apparaît comme fondamentale pour notre étude : les sens sont à égalité les uns avec les autres et le cœur est présenté comme une voie d'accès de la perception au même titre que les oreilles ou les yeux¹⁶⁵. Par conséquent, les émotions ressenties par le cœur ne sont pas supérieures ni en valeur, ni en complexité, à un signal sensoriel transmis par la voie des yeux, du corps, des oreilles etc. Il n'y a pas non plus de rapport direct entre plaisir des sens et dimension de péché comme dans la culture chrétienne, ce qui peut conduire à une réprobation partielle ou unanime des sens et du corps. C'est en fait même plutôt le contraire : les sens sont des vecteurs de mérites tout à fait appropriés.

J'ai pu poser la question de la définition du son à tous les moines avec qui je me suis trouvé en contact. Leurs réponses prenaient quasi-systématiquement la forme d'un prêche, ou d'une dissertation orale telle qu'ils avaient eu l'occasion d'en faire lors de leur cursus monastique. Si leurs développements étaient tous différents, ils consistaient chaque fois en l'accentuation de tel ou tel élément rencontré dans l'Abhidhamma. Ce texte est donc effectivement déterminant pour comprendre la perception, les objets des sens et les discours que ces derniers suscitent.

Pour Phra Luang Phi Yok Phaisan, abbé du temple Tha Kok Kae à Lomsak (c.p. 15/12/2017), le son est « une étape (*khan ton*, ขั้นตอน), une méthode (*withikan*, วิธีการ) et une astuce (*khet lap*, เคล็ดลับ) ». Il s'agit d'une étape dans le sens où il est un pallier afin d'accéder à un niveau supérieur de connaissance. Le son fait ainsi l'objet d'une méthode utilisée par les moines afin de toucher les laïcs et leur faire passer les étapes et les faire accéder à des degrés de sagesse plus ultimes. Le terme d'« astuce » est proche : bien que les sens soient des leurres, les moines en faisant preuve d'astuce les utilise pour toucher les laïcs. Luang Phi Yok (*ibid.*) m'explique ensuite ce qu'est le Dhamma (*Thamma*) et la « nature » *thammachat*, ธรรมชาติ) en prenant l'exemple d'une mangue :

¹⁶⁴ C'est d'ailleurs la raison pour laquelle bougies et encens sont les offrandes de base en Thaïlande, la lumière est agréable à la vue et l'encens est parfumé. A cette dimension sensorielle peut ensuite se greffer d'autres explications plus symboliques (par exemple la lumière de la bougie pourrait symboliser le mérite effectué parmi d'autres interprétations, ne pouvant de toute façon pas être épuisées).

¹⁶⁵ Cette constatation est également faite par Alan Klima (2002 : 201) : « *The advantage in Thai meditation of the sixth-sense perceived model is that it does not privilege the mind as a receptor of the five senses, but treats it as a sense like any other* ».

« Qu'on l'appelle *mango* (en anglais) ou *mamuang* (en thaï), la mangue est là. Elle relève donc de la nature et du Dhamma. Le *Nippban* (Nirvana) est là aussi – cet élément est dans les textes également. Il y a différents comportements du son mais le son est *thammachat*, il est là. Ensuite, il entre dans le corps, à travers les organes et là, il y a la souffrance (*thuk, dbukkha*) ou le bonheur (*suk, sukkeha*). Mais ce n'est qu'une étape, un moyen, et cela dépend des gens : pour certains le son est mélodieux (*phayro, ไพเราะ*), pour d'autres il aide à la concentration (*kehoen samathi, ขึ้นสมาธิ*), pour d'autres il provoque une joie intense (*piti, ปีติ*) ».

Voici l'avis de Phra Acan Montri (c.p. 23/03/2018), moine du temple de forêt et de méditation de Naresuon à Phitsanulok sur le son :

« Le son est semblable à des vagues, parfois c'est haut, parfois c'est bas. Ce qui entre dans les oreilles est un signal neutre mais c'est par l'esprit (*cit*) que le son devient « assaisonné »¹⁶⁶ et c'est ceci dont il faut se débarrasser. Car nous avons soif et besoin tout le temps de belles images, de beaux sons. L'ensemble serait comme une atmosphère (*akat, อากาศ*) emprisonnée dans une bulle en verre avec une autre « atmosphère » autour de cette bulle. Le but est de briser la bulle de verre. Que se passe-t-il quand la bulle n'existe plus ? »

Ce que m'évoque ensuite Phra Acan Montri pourrait relever de ce que Donald Swearer nomme *panya* en tant que forme transcendante de perception (1972). Appliqué au son, Phra Acan Montri l'appelle « son de la sérénité » (*siaeng haeng khwam sangop, เสียงแห่งความสงบ*).

« L'ai-je déjà entendue ? » me demande-t-il. « C'est très fort (*dang, ดัง*), c'est partout dans le corps et partout en dehors et le son est un. Je l'entendrai moi-même quand j'atteindrai ce stade. On ne l'écoute pas avec les oreilles, on l'écoute avec le cœur. On ne fait qu'un avec la nature (*thammachat*) mais elle n'a pas été 'assaisonnée'. »

La réalité n'est plus dans ce cas déterminée par les sens mais s'en émancipe pour accéder à un niveau supérieur d'existence et donc de perception. L'Abhidhamma est on le voit omniprésent dans les propos et les conceptions des moines lorsqu'il s'agit d'évoquer le son et la perception.



Outre que l'Abhidhamma s'intègre en Thaïlande dans les funérailles où il est systématiquement récité tel qu'on peut l'entendre en extrait dans la piste 2 du CD

¹⁶⁶ *Prung taeng, ปุ้งแตง*, à la manière d'un plat

¹⁶⁷, on en retrouve de nombreux éléments dans la vie quotidienne et le langage courant. Ainsi, le terme d'« objet des sens » (*arom*, อารมณ์) est utilisé au quotidien dans de nombreuses expressions, même si ces contextes n'ont plus grand-chose à voir avec le bouddhisme. Le mot garde néanmoins sa précision sensorielle mais tout élément moralisateur est évacué. Ainsi l'expression *arom siae* (อารมณ์เสีย) où *siae* signifie « perdre » peut-il être traduit par « gâcher l'ambiance », mais plus littéralement donc par « la perte d'un objet des sens » (sous-entendu réjouissant ou que l'on avait pas envie de perdre). On peut également trouver l'expression *day arom* (ได้อารมณ์) littéralement « obtenir un objet des sens » mais qui se comprend ici plutôt par être remué au sens sexuel.

L'Abhidhamma est un des écrits qui polarise les conceptions et la construction de la perception dans la société thaï, même si tout un chacun réagira différemment à ce pôle. L'Abhidhamma professe une réalité phénoménale n'existant que par la médiation des sens. Tous les sens sont à égalité et ce qui est perçu par le cœur est entendu comme un sens à part entière. Il existe une grande variété de sensations pour lesquelles il est facile et fallacieusement agréable de s'abandonner. Il est possible de les dénombrer, précisément grâce à l'Abhidhamma. Il est incontestable que le bouddhisme professe une réprobation du plaisir des sens et entend ultimement opérer une extinction de toute perception, considérée comme fallacieuse. Mais, premier point et première brèche, ce n'est qu'en considérant la perception sous ses aspects les plus généraux jusqu'aux plus détaillés qu'elle peut ensuite être véritablement abandonnée. Cette sophistication de la construction et de la mobilisation de la perception dans le cadre bouddhique peut être transposée à chacun des sens, y compris l'audition.

Il faut ici revenir sur la division entre laïcs et moines et surtout le fait que l'un ou l'autre de ces groupes utilise chacun la perception selon deux voies différentes toutes deux contenues en creux de l'Abhidhamma. La voie des moines est explicite : parmi la variété des phénomènes qui lient les humains et le monde, il existe des « bonnes perceptions », des « bonnes sensations », des

¹⁶⁷ Il est récité sous une forme résumée pendant plusieurs nuits devant la dépouille avant la crémation par des moines tenant chacun un éventail sur lequel est inscrit « naître », « vieillir », « souffrir » et « mourir ». Si la récitation se fait en pali et est donc incompréhensible pour les laïcs, comme certainement pour une majorité des moines, c'est néanmoins dans le texte qu'il faut chercher la raison de l'intégration de ce texte dans les rituels. Il est ainsi explicitement dit dans le texte qu'en assimilant les enseignements l'Abhidhamma, il est possible de créer un être humain (Buddhadasa : 2001, 43). L'Abhidhamma permet également de créer une « réplique de verre » ou « une statue de cristal » accroupie et logée au centre du ventre du méditant qui permettrait d'atteindre le nirvana au moment du décès. Cette création d'un être que permettrait l'Abhidhamma, François Bizot et François Lagirarde (1996) en parlent encore lorsqu'ils écrivent que la forme ésotérique du bouddhisme thaï soutient que les premières syllabes des noms des sept livres du corpus de l'Abhidhamma permet la formation des différents organes du fœtus dans le ventre de la mère (ibid. : 43 et notes 218-219). La forme de la cérémonie lors de laquelle la récitation a lieu peut donc laisser penser que l'Abhidhamma a pour destinataire le défunt, qui, encore choqué par sa propre mort, erre encore aux alentours. L'enseignement permettra au défunt, en recréant un corps « véhicule », de transiter de la bonne manière jusqu'à sa prochaine réincarnation.

processus physico-mentaux bénéfiques. En théorie, la distinction entre ce qui est bon et mauvais a déjà été intégré par les moines¹⁶⁸. Cette polarisation morale vers laquelle toute perception et pensée doit tendre est définie : c'est celle qui donne du « mérite » *. Pour les laïcs, la possibilité est pragmatique : l'Abhidhamma prouve la multiplicité des sensations et étoffe d'autant plus la variation dont elles peuvent faire l'objet même si la fascination qu'elles exercent s'en trouve potentiellement décuplée.

Deuxième point et deuxième brèche : tout en sachant que les sens sont ultimement fallacieux, les moines ont néanmoins la possibilité d'orienter les perceptions des laïcs. Les moines utilisent les sens, et le son, comme une « astuce » permettant de mettre les laïcs sur la voie. La question est maintenant de savoir comment l'ensemble de ces considérations se manifestent en terme sonore, et donc en terme de répertoires effectués par les moines, notamment lors de la performance de ces répertoires en présence et *pour* les laïcs.

B. Les répertoires bouddhiques comme catégorie ultime du sonore

Les répertoires bouddhiques sont récités et chantés par les moines comme par les laïcs. Mais en considérant le sommet de la hiérarchie des catégories sonores, il faut avant tout traiter des performances monastiques. La hiérarchie qui s'applique aux répertoires bouddhiques se fait selon plusieurs autres critères. La place d'un répertoire est conditionnée par son degré d'efficacité, elle-même liée à sa sacralité (*saksit**). Interdépendant de la sacralité, la langue utilisée doit être prise en compte, dans la mesure où un répertoire en langue pali sera souvent considéré comme supérieur à ceux en langue vernaculaire.

1. Les voix des Bouddhas et de leurs « images »

Le développement qui suit provient d'un relevé systématique des termes dans la littérature thaï et académique renvoyant aux différents répertoires monastiques. Il est aussi basé sur un séjour prolongé dans un monastère de Lomsak en tant que moine.

Les performances des moines peuvent se diviser en plusieurs répertoires. Le but poursuivi n'est pas d'être exhaustif concernant la multiplicité des répertoires qui peuvent varier selon les lieux et les temples. Face aux répertoires monastiques, nous sommes confrontés à des problèmes similaires à d'autres catégories : la différenciation peut se faire selon différents facteurs ; en fonction du contexte de performance, du texte en performance, des mélodies utilisées, de la forme poétique etc. Même si chacun des différents répertoires donne a priori la prévalence soit à

¹⁶⁸ Ils sont en effet déjà beaucoup plus avancés que les laïcs sur la voie, à tel point qu'ils peuvent avoir déjà « rompu » le contact avec toute forme de *karma*, le monde perceptible des désirs et de la soif de sensualité sous toutes ses formes.

un contexte (par exemple le prêche, *thet*, เทศน์), à un texte (sk. *sūtra*, th. *suat*, สวด, lao *sut*, สูตร), aux mélodies (les « prêches chantés » *lae*, แกล่ par exemple) ou à une forme poétique (*kbatha*, คาถา, forme versifiée en 4 vers). Chaque répertoire en performance par des moines se caractérise en fait par l'ensemble de ces différentes composantes. Les moines ne feront ainsi des prêches chantés que lors de certains contextes¹⁶⁹, basés sur des textes bien précis auxquels seront appliqués des formes poétiques et mélodies fixes.

Les « psalmodies magiques », ci-après psalmodies, ou *suat mon*^{*170} forment le répertoire principal des moines et leur mémorisation, la première étape de leur apprentissage ainsi que la majeure partie de leur curriculum ensuite. Elles sont récitées lors des cérémonies qui sont, là encore, la principale activité (rémunérée) des moines. Ces cérémonies ont lieu soit au temple, soit aux domiciles de ceux qui financent l'occasion, soit en tout autre lieu public ou privé. Ces occasions sont parmi les seules où un moine sera en contact public et collectif avec les laïcs. Les contacts entre moines et laïcs, hautement formalisés, font l'objet de nombreuses règles, d'autant plus rigoureuses dans le cadre de contact avec une femme. Lors de ces événements, tout moine s'astreint à une attitude pleine de rigueur et de concentration : il faut baisser les yeux, se tenir hiératique, ne pas proférer un son en dehors des psalmodies. Même dans le cas où un moine moins expérimenté ne saurait pas les textes par cœur, il doit rester parfaitement figé et son regard projeté devant lui sans ciller. Le moine le plus élevé hiérarchiquement peut néanmoins lancer quelques enseignements en thaï ou en lao, tandis que le parterre de laïcs joint les mains, demande en pali les enseignements selon les formules appropriées, verse de l'eau etc. selon la cérémonie et ses étapes constitutives.



CD 1 : 3

Les psalmodies, en langue pali, sont définis comme « une récitation à partir de la mémorisation de l'enseignement (le *Dhamma*, พระธรรม) du Bouddha, afin que les croyants puissent écouter assidument » (Mani Phayomyong, 2527 : 97). Elles proviennent en théorie tous du deuxième corpus des Ecritures* bouddhiques et sont compilées dans un ouvrage commun à l'ensemble du pays : *Monphithi*¹⁷¹. Ces textes sont destinés à être mémorisés par les moines et psalmodiés lors des échanges ritualisés avec les laïcs. Certaines psalmodies sont également destinées à être récitées par les laïcs lors des cérémonies, mais aussi dans des contextes privés à des fins de protection ou de guérison par exemple. Elles sont de toutes façons conçues

¹⁶⁹ Lors de la récitation de l'avant dernière vie du Bouddha – *thet mabachat*, เทศน์มหาชาติ par exemple.

¹⁷⁰ สวดมนต์, du sk. *sūtra* et *mantra*. Il faut également faire la distinction entre la langue thaï à Phetchabun et le lao à Lomsak dans les mots utilisés : *suat* en thaï est appelé *sut* en lao (สูตร, la racine est la même). Ce mot de *sut* désignera en thaï une recette – de cuisine – ou une formule – mathématique par exemple.

¹⁷¹ Litt. « la magie des cérémonies ».

comme plus efficaces lorsqu'elles sont récitées par les moines. Dans le cadre des cérémonies collectives publiques et semi-publiques, les psalmodies sont le plus souvent amplifiées, qu'elles soient récitées par les moines ou par les laïcs, au travers d'un ou plusieurs de leurs représentants.

Dans le cadre de ces mêmes cérémonies et dans d'autres contextes plus privés et restreints, un autre répertoire est murmuré de manière à peine audible. Ce sont parfois les lèvres seules qui s'activent sans qu'aucun son ne soit émis. Ce répertoire regroupe ce que l'on appelle des formules incantatoires ou *kbatha* (คาลา)¹⁷². Il est l'un des rares répertoires qui ne soit pas amplifié et faisant l'objet d'une précaution très particulière pour que personne ne les entende distinctement¹⁷³. Les incantations *kbatha* désignent, selon le dictionnaire, un type particulier de versification composé de quatre vers en langue pali. La définition de *kbatha* précise qu'il peut s'agir de mots proférés les uns après les autres, chantés (*kbap rong*, ชับร้อง), mémorisés, récités et psalmodiés (*suat*)¹⁷⁴. Le second terme souvent apposé à *kbatha*, *akhom*, nous éclaire sur un aspect important de ces formules : *akhom* signifie « ce qui fait advenir ». Ces incantations servent à donner la vie, à animer une chose qui en était dénuée¹⁷⁵. Dans la hiérarchie évoquée par Phra Acan Chaywat (c.p. 25/03/18), les incantations *kbatha* sont supérieures en efficacité aux psalmodies *suat* et nécessitent plus de volonté et de concentration de la part de ceux qui les récitent. Dans un cadre rituel, elles sont récitées à des moments clés et de seuil. La question se pose de savoir si une récitation qui est considérée comme magique et efficace le sera moins si elle est amplifiée. En ce qui concerne les incantations *kbatha*, la question est vite répondue : elles sont secrètes et ne se transmettent que de maîtres à élèves¹⁷⁶. L'absence d'amplification les rend plus efficaces.



CD 1 : 4
CD 3 : 9, 10

Les *thet*, ou *thesana* (เทศน์ เทศนา) sont des « prêches » effectués par les moines. Utilisé seul, *thet* désigne le prêche parlé en langue vernaculaire par un moine comme dans la piste 4 du CD 1. Lorsque le mot *lae* (แหล่) lui est adjoint, *thet lae* désigne alors des

prêches chantés nécessitant de la part des moines de déployer de véritables prouesses dans le champ des techniques du chant tel que c'est le cas dans les pistes 9 et 10 du CD 3. En effet, selon

¹⁷² Ou *kbatha akhom*, คาลาอาคม.


¹⁷³ C'est le cas lors de la cérémonie de l'hommage aux maîtres dans la piste 1 du CD 1.

¹⁷⁴ En effet, comme souvent en thaï et en lao, le mot de *suat* désigne autant le nom du répertoire, les « psalmodies », que le verbe consistant à les réciter (avec les bonnes mélodies), « psalmodier ». Je reviendrai d'ici peu sur ce que recoupe le verbe de *kbap rong*, traduit ici par « chanter ».

¹⁷⁵ *Sek pao way*, เสกเป่าไว้, elles sont ainsi notamment utilisées dans les cérémonies d'« éveil par incantations » évoquées au Chapitre I. C.

¹⁷⁶ Ou dans des traités conservés dans les temples et dont l'écriture n'est pas lue par tous : l'écriture *kbom* dans la région Centre (et Phetchabun) et l'écriture *tham* dans la région du Nord-Est (et à Lomsak).

sa définition, les *thet lae* utilisent le « son, la voix » (*siaeng*, เสียง) et des « mélodies », (*thamrong*, ทำนอง) en se focalisant sur le caractère harmonieux qui s'en dégage¹⁷⁷. A la différence des psalmodies *suat* et des incantations *kbatha*, les *thet* et *thet lae*, s'ils peuvent contenir quelques formules en pali, seront en majeure partie en thaï ou en lao¹⁷⁸.

 Il existe des occasions où les laïcs n'ont pas leur place en n'étant considérées que comme de strictes activités monastiques¹⁷⁹. C'est le cas pour la « cérémonie d'ordination »¹⁸⁰ ou lors de la récitation des 227 règles de la discipline monastique telle qu'elle apparaît dans la piste 5 du CD 1¹⁸¹. Ces réunions monastiques et cérémonielles obéissent à certaines règles bien strictes : elles se déroulent exclusivement dans l'enceinte consacrée du « sanctuaire principale » du temple¹⁸². Il est interdit aux moines présents de circuler ou de sortir de cette enceinte et le texte doit être récité dans son intégralité, sans interruption, sans faute et par cœur.

La catégorie sonore bouddhique et monastique est composée de différents répertoires en langues pali et en langue vernaculaire, plus ou moins mélodisés et plus ou moins amplifiés. Les psalmodies *suat** sont en langue pali. Les incantations *kbatha** sont en pali mais peuvent intégrer des éléments – brouillés par des procédés d'inversion, de distorsion etc. – de langue vernaculaire. Les prêches *thet**, qu'ils soient chantés ou non, sont en langue vernaculaire. Les répertoires des moines comprennent donc un ensemble varié de performances, modulables selon les occasions et les besoins de la communauté monastique et des laïcs. La majorité des occasions de performance consistent néanmoins en des cérémonies où l'activité sonore principale est la récitation de psalmodies *suat*. Le point commun de tous ces répertoires est de relever directement du bouddhisme et d'être récités par les moines. Les moines sont considérés comme des « images » (*rup*, รูป) du Bouddha, selon le classificateur thaï qui correspond au terme pour moine, c'est-à-dire que ces derniers sont considérés comme des instanciations toujours perfectibles – mais de toute façon plus parfaites que le commun des mortels et des laïcs – du Bouddha. Lorsqu'un moine psalmodie, l'enseignement et la voix de l'Illuminé deviennent immanents dans l'enceinte cérémonielle.

¹⁷⁷ *Mung kbwam phayro pen samkhan*, มุ่งความไพเราะเป็นสำคัญ.

¹⁷⁸ Le *lae* en Isan recoupe des mélodies que l'on retrouve également dans le *molam klon**. Dans la région Centre, les mélodies du *lae* sont communes au *like**, aux *phleng thai doem**, *luk thung** etc. Dans les deux cas, le *lae* donne lieu à une coalescence entre les répertoires des moines et les répertoires laïcs. Pour Terry E. Miller (1998 : 293), son origine est floue et « dénote un type de chants populaires accompagnés de textes religieux ».

¹⁷⁹ Elles sont appelées *sangkhakam*, สังฆกรรม.

¹⁸⁰ *Upasombot*, pa. *upasampadā*, อุปสมบท.

¹⁸¹ *Patimok*, pā. *Pāṭimokkha*, ปาฏิโมกข์.

¹⁸² *Ubosot*, อุโบสถ, pā. *uposatha*, délimité par les pierres fondatrices *sima*, สีมา.

2. Les catégories sonores au prisme de la discipline monastique

Les psalmodies *suat*, les prêches chantés *thet lae* et les incantations *kbatha* intègrent tous à la récitation un rythme et une mélodie. Les composantes mélodico-rythmiques sont fixées, tout en dépendant de l'enseignement des maîtres. Ces composantes sont donc relativement mouvantes dans la mesure où les répertoires et leurs formes ont été transmis de maîtres à élèves en appartenant à certaines traditions et lignées plus ou moins locales. Les mélodies utilisées pour un même répertoire par des communautés de moines de deux temples, même très proches l'un de l'autre, pourront s'avérer différentes. Enfin, le traitement mélodico-rythmique dépend de la manière développée par un moine particulier.

Quelles limites s'appliquent aux moines concernant l'utilisation de mélodies et de rythmes, et à leur relation avec la « musique » ? Le comportement des moines est régi par la discipline édictée dans le premier corpus des Ecritures*, le Phra Vinaya. L'« impossibilité de s'adonner aux divertissements, musique et danse » fait ainsi partie des dix règles que les novices (*samanen*, สามเณร) doivent respecter. La restriction concernant les divertissements s'applique donc aux laïcs qui décident de suivre les huit préceptes¹⁸³ et bien sûr à tous les moines.

Des problèmes surgissent néanmoins lorsqu'il s'agit de considérer le rapport des moines avec les rythmes et la mélodie. Ainsi, toute langue intègre dans sa structure la courbe mélodique et le rythme. Mais c'est encore plus vrai du thaï où mélodie et rythme déterminent le sens de ce qui est dit : en étant une langue tonale, chaque syllabe est marquée par un ton parmi les cinq que contient la langue et la longueur d'une syllabe, longue ou courte, change la sens. A partir de quel moment le moine entre-t-il en contradiction avec la discipline monastique ? Il faut également considérer la différence entre les catégories sonores – en pali et concernant la société indienne d'il y a plusieurs siècles – décrites dans les Ecritures, exprimées comme contrevenant à la discipline et les catégories sonore en Thaïlande contemporaine.

Une première mention dans les Ecritures apparaît dans le deuxième volume (*sk. Khandhaka*) du recueil relevant de la discipline (Phra Vinaya), le Cullavagga. Au V. 3, les laïcs s'insurgent de ce qu'un moine chante le Dhamma « avec la transition abrupte propre aux chansons » (selon la traduction de Catherine Rhys-David 1885 : 72)¹⁸⁴. En réponse aux

¹⁸³ *Sin paet*, ศีลแปด et appelés *ubosotsin* lorsqu'ils sont suivis les « jours saints », *wan phra*, วันพระ, toutes les pleines lunes. « Ne pas tuer », « ne pas voler », « ne pas commettre d'inconduites sexuelles », « ne pas mentir », « ne pas absorber de substance altérant l'esprit » sont les cinq premiers préceptes pouvant être étendus à huit, auquel cas est ajouté : « ne pas manger l'après-midi », « ne pas danser, chanter, faire de la musique, aller voir des divertissements, porter des guirlandes, utiliser des parfums, embellir le corps avec des cosmétiques » et enfin « ne pas se reposer sur une literie confortable ».

¹⁸⁴ <https://archive.org/details/1922707.0020.003.umich.edu/page/156/mode/2up> (consulté le 02/09/2020).

inquiétudes des laïcs, le Bouddha donne les cinq dangers qui résultent de pratiques non-conformes liés aux performances et au son produits par les moines :

- Le récitant devient lui-même captivé par le son qu'il produit
- Les auditeurs deviennent captivés par le son en train d'être produit
- Les laïcs sont choqués
- La méditation de celui qui cherche l'efficacité dans le son est rompue
- Les gens du commun tombent dans l'hérésie

Il ne faut donc pas se laisser captivé par le son plus que par le sens de ce qui est vocalisé. Il subsiste une forte teneur de relativité dans ce qui est accepté ou non : cela tient *in fine* aux limites des laïcs comme des moines méditants. Il convient de ne pas choquer les laïcs, ni de déranger la pratique des moines¹⁸⁵. Dans les Ecritures, le problème vient à chaque fois de réactions des laïcs correspondant à peu près à : « Oh, regardez, quelle honte ! Ils agissent comme ceux n'ayant pas abandonné les plaisirs mondains ». En thaï, la pratique du moine de ce passage est donnée sous le vocable *thamnong yao khlay phleng khap* litt. « mélodies longues ressemblant à des chansons (*phleng*), des chants accompagnés d'instruments (*khap*) »¹⁸⁶.

Qu'en est-il de la *réception* de répertoires chantés par des moines ? Des éléments de réponse apparaissent dans le deuxième corpus des Ecritures, les Phra Sutra, ou « dialogues », notamment dans le recueil Digha Nikaya, premier des cinq recueils composant les Phra Sutra. La première Sutra « Brahmagala-Sutta », I. 10 dit que le reclus s'abstient d'être spectateur de foires, de danses de filles, de chants et de musiques (Rhys David, 1885). Plus loin I. 13, une longue liste de divertissements et de types de performances est donnée qui ne sont pas convenables pour le reclus. La musique en fait partie sous de multiples formes, mais n'est pas seule déconseillée et est associée à d'autres performances comme des combats, des acrobaties etc. (*ibid.* : 8-9).

On peut encore approfondir l'interprétation de la phrase en pali concernant l'abstention des divertissements dansés et musicaux. Il peut ainsi être compris qu'assister, mais aussi voir, écouter ou même entendre ces performances sont préjudiciables. Une autre interprétation est qu'il est indécent de se rendre à ces événements dans le but d'assister aux divertissements, mais

¹⁸⁵ Cela peut arriver encore aujourd'hui en Thaïlande cf. par exemple le commentaire sur une vidéo de *thet lae* de la région Isan (<https://www.youtube.com/watch?v=Inbmabz5qmY>, accédé le 02/09/2020) « c'est harmonieux » dit un utilisateur mais immédiatement suivi d'un ashtag « mais je n'en veux pas car cela est en rupture avec la discipline monastique et les enseignements du Bouddha ».

¹⁸⁶ ทำนองยาวคล้ายเพลงขับ. Je distingue ici et tout le long de la thèse et en suivant en cela le thaï entre les « chansons »* (*phleng*, เพลง) en tant que forme musicale et le « chant » (*khap rong*, ขับร้อง) qui regroupe un ensemble de techniques et de mélodies ne recoupant pas forcément ni la forme musicale « chanson », ni même la catégorie sonore « musique ». Dans le texte religieux, il semble que le terme correspondant en pali soit *khita* qui a donné le terme très soutenu en thaï de *khitasin* (คีตศิลป์) désignant les arts chantés en général.

qu'il n'est pas indécent de se retrouver par hasard confronté à la vue de telles performances, et seulement dans la mesure où l'on s'attriste du spectacle. On peut encore ajouter que des chants et chansons (*phleng kbap*, เพลงขับ) contenant des éléments d'enseignements du Dhamma sont « convenables » et ne font donc pas l'objet d'interdiction¹⁸⁷. Mais à l'inverse, des enseignements du Dhamma contenant des éléments de chansons sont par contre inconvenables. De fait, le premier cas – des chansons contenant des éléments du Dhamma – ne peut être effectué que par des laïcs.

Les pratiques des moines comme des laïcs intègrent bien les conceptions complexes qui caractérisent le rapport à la musique pour les moines et en général pour les laïcs. Mélodie et rythmes sont acceptés dans la mesure où l'enseignement du Dhamma ne se trouve pas perverti, y compris par la proximité avec des répertoires trop « inconvenants ». Bien que les mélodies laïques, même « modérées » (*pho di*, พอดี), ne puissent en théorie être utilisées au sein des répertoires bouddhiques, ces deux « mondes » mélodiques ne peuvent en pratique échapper aux contacts. Ainsi, des emprunts mélodiques et rythmiques peuvent être décelés entre répertoires monastiques et répertoires laïcs¹⁸⁸, surtout en considérant que beaucoup de grands chanteurs en Thaïlande ont fait leur apprentissage en tant que moine ou même dès le noviciat en tant qu'expert des prêches chantés (*nak lae*, นักเทศน์).

Mais proximité ne signifie pas que la dissociation n'est pas maintenue : les règles restent bien sûr plus strictes pour les moines que pour les laïcs. Phra Acan Chaywat (c.p. 25/03/18) m'indique ainsi que la discipline ne permet pas que les répertoires des moines « fassent une utilisation abusive du son ». Quant à savoir ce qui relève de l'abus dans l'utilisation du son, la relativité du jugement reste entière : la limite, en restant sujette à réaction et discussion, est en perpétuelle redéfinition. À l'écoute des prêches chantés *thet lae*, on peut ainsi être étonné du déploiement et de la sophistication dans l'utilisation du son par les moines. Les mélismes abondent dans les versions du Centre comme du Nord-Est. Et si la version du Centre va encore plus loin en ce que la performance du moine est accompagnée par de la musique, en s'adjoignant les services d'un orchestre incluant notamment des percussions et un xylophone *ranat ek* (composé de 21 lamelles en bois), la version du Nord-Est n'est pas en reste avec le phénomène

¹⁸⁷ *Mo som*, เหมาะสม. C'est le cas par exemple du phénomène récent des « chansons de psalmodies magiques » (*phleng suat mon*, เพลงสวดมนต์), voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=nk1bJuPFztU> (accédée le 09/03/2021) qui consistent en la récitation de psalmodies *suat* avec un accompagnement musical basé sur l'harmonisation des mélodies des psalmodies. C'est le cas également des « chansons à mélodies *lae* » (*phleng lae*, เพลงแหล่) qui reprennent des enseignements bouddhiques en chanson et dont les ambassadeurs les plus connus, Khwancit Sripracan et Waypod Phetsuphan, sont depuis devenus superstars. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=Y92xzc27jNc> (accédée le 09/03/2021).

¹⁸⁸ C'est l'un des objets de la thèse de Tithiphol Kanteewong (2002).

récent du « prêche électrifié » (*lae prayuk*, แหล่งประกายศักดิ์) tel que nous l'étudierons au Chapitre IV.C. où des racks d'enclaves et des décharges de réverbération font tonner les prêches chantés plusieurs kilomètres aux alentours. Ultiment, et malgré la variété des mélodies et la porosité entre les mondes mélodiques, Phra Acan conclue de la manière suivante : quelque soient les mélodies, nombreuses et en perpétuelle évolution, qui sont utilisées, le cœur de l'enseignement bouddhique – le Dhamma – reste inchangé.

3. Vers une pragmatique sensorielle

La connaissance des perceptions et de ce que celles-ci provoquent en l'humain relève du domaine des Ecritures bouddhiques. A ce titre, les moines sont dans une position d'expert de la perception, y compris de la voix et du son en général. Ils sont tenus à une rigueur monastique certes, mais qui n'exclut pas non plus la mise en mélodie des répertoires, avec les restrictions déjà données. En fait, et c'est fondamental, les répertoires monastiques tout comme les répertoires profanes peuvent et *doivent* tendre vers une écoute agréable, excitante et positive. Ils doivent être « mélodieux » et « harmonieux »¹⁸⁹. Phra Acan (c.p. 25/03/18) considère même comme un « devoir de la part des moines que de faire en sorte que l'écoute de ses répertoires soit de plus en plus harmonieuse¹⁹⁰ ».

Ainsi, « la logique qui s'applique au son et aux chansons s'applique de la même manière aux répertoires monastiques. Tous utiliseront des *rasa* même si ceux que les répertoires monastiques utilisent diffèrent de ceux utilisés pour le son et les chansons » (c.p. 25/03/18)¹⁹¹. Le *rasa* signifie, dans son sens le plus commun en thaï, la « saveur » (d'une nourriture, *rot*, รส) et convoque aussi les sens du terme d'origine en sanskrit, de sensation physique et d'émotion esthétique¹⁹². Si les moines utilisent des *rasa* dans leurs récitations afin de susciter des « objets des sens », ils se limiteront aux émotions méritoires en accord avec les enseignements bouddhistes. Phra Acan m'évoque ainsi des sentiments « profonds » qui « ébranlent le cœur et l'esprit »¹⁹³.

Le but des psalmodies *suat** par exemple, n'est pas à susciter des émotions pour elles-mêmes, mais de faire avancer les laïcs sur la voie du bouddhisme. Cet argument abonde dans le sens d'une pragmatique revendiquée par tous les moines : en tant qu'« étape », « moyen » ou

¹⁸⁹ Rendu par les termes en thaï, *phro** ou *phayro*, เพราะ ou ไพเราะ et *muan**, ม่วน en lao.

¹⁹⁰ *Fang hay man phro kboen*.

¹⁹¹ La formulation de Phra Acan signifie que les répertoires monastiques ne sont ni des chansons, en accord avec la discipline bouddhique, mais ne sont pas non plus du « son », *siaeng*, เสียง. Dès lors quel est-il ?

¹⁹² Th. *rot*, รส. Phra Acan utilise en fait ici un terme plus complexe contenant le terme de *rasa*, *atharot* อรรถรส litt. « saveur de la déclamation de mots ».

¹⁹³ *Sap soeng*, ซาบซึ้ง et *arom sathoean cay*, อารมณ์สะเทือนใจ, litt. « une secousse ou un séisme dans le cœur ». Le dictionnaire cite comme exemple la vision d'une mère tenant le cadavre de son enfant dans les bras.

« astuce » (des moines), le son peut permettre de faire avancer les laïcs sur la voie (Luang Phi Yok c.p. 15/12/2017). Le son est entendu de manière très générale ici et peut prendre dans la pratique toutes les formes envisageables : si le son est un moyen, sa manifestation sous forme de voix humaine, par exemple, et avec toutes les caractéristiques intrinsèques que cela suppose, l'est tout autant. Cela est tout aussi valable pour le sound system. Les voix humaines, les sound systems sont des « outils » (*kebruang*, เครื่อง) tel que cela a pu m'être exprimé par de nombreuses personnes en Thaïlande. Plus encore que des outils, le terme de « média » (*soe*, สื่อ) est communément utilisé pour évoquer le son et à travers lui le sound system, notamment : tous deux véhiculent des émotions et des valeurs. Tous deux, bien utilisés, peuvent véhiculer des émotions et des enseignements bénéfiques à tout un chacun.

Tout moine sait et admet que ses performances sont en un sens fallacieuses, mais il sait également qu'elles permettront aux laïcs d'avancer petit à petit sur la voie. « Le son est un auxiliaire qui permet d'attirer (*doengdut*, ดึงดูด, litt. 'aspérer') » et d'émouvoir. Les moines ne font en cela que suivre l'exemple du Bouddha « qui a utilisé le son pour ceux qui étaient attirés par le son, l'image pour ceux qui étaient attirés par l'image etc. » (Luang Phi Yok c.p. 15/12/2017). Cette pragmatique prend parfois même les atours d'une forme de séduction, toujours bien sûr à des fins de prosélytisme religieux¹⁹⁴.

Le son est donc en position ambivalente avec les pratiques des moines : il est en même temps fallacieux et en même temps le média obligé de l'enseignement et en tant que tel, nécessite d'être maîtrisé. De par cette obligation et de par leur statut, les moines se placent en tant qu'experts de la perception. Le son doit par conséquent relever d'une utilisation et d'une expérience supérieures et transcendantes de la perception, celle de la sagesse *panya*, ou découlant, selon les mots de Phra Acan Montri, de la connaissance du « son de la sérénité ». La musique ne peut être pratiquée par les moines : elle n'est pas convenable et relève de répertoires dont la dimension de plaisir mondain ne peut s'accorder avec la Discipline monastique.

Certains répertoires des moines peuvent être transposés aux laïcs¹⁹⁵ mais la plupart doivent être abandonnés en même temps que la robe safran. Cela n'enlève rien aux liens, certains,

¹⁹⁴ Reiko Ohnuma (2007 : 63-83) note ainsi dans les textes du courant bouddhiste Mahayana certaines images tissant un parallèle entre un Bouddha, un bodhisatva et une prostituée qui tous trois doivent maîtriser les 64 moyens de séduction : « un bodhisatva qui pratique ingénument peut utiliser ses habiletés selon les circonstances, il enseigne et convertit tout être pensant en se manifestant à lui sous des formes qu'il aime et en leur donnant gratuitement tout ce dont ils ont besoin, jusqu'à son propre corps ». Si Reiko Ohnuma se place en contexte Mahayana, cette dimension de séduction par les moines était présente sur le terrain et dans les entretiens en Thaïlande. Elle peut être partie intégrante de tous les courants du bouddhisme, à moins que sa prégnance en Thaïlande renvoie à l'existence avérée d'éléments Mahayana dans le bouddhisme thaï.

¹⁹⁵ Telles certaines bénédictions, *uey phon*, อวยพร.

qui subsistent. Ainsi, l'apprentissage de nombreux chanteurs, maîtres de cérémonie et brahmanes locaux débute en tant qu'expert en prêche chanté au sein des temples. Les moines sont soumis à la Discipline, mais aussi à ses subtilités qui admettent l'utilisation du son dans le sens d'une pragmatique harmonieuse et méritoire pour les auditeurs laïcs. Les moines sont donc non seulement des experts de la perception mais aussi des praticiens rompus à l'art de susciter des émotions. Le terme de *rasa*, utilisé en Thaïlande (et dans le monde indien plus largement), recoupe tant la perception physique que l'émotion esthétique provoquée. Il peut être appliqué aux répertoires monastiques qu'aux répertoires des laïcs qui vont nous occuper maintenant.

C. Les plaisirs sonores mondains : vers une multiplication amoralisée des *rasa*

Même les plus pieux d'entre les laïcs ne dédient pas tout leur temps au temple, ni à la participation aux cérémonies, ni encore à la stricte observance des préceptes religieux. Le système parallèle des catégories sonores des laïcs, même s'il admet comme souverain le système bouddhique et si il en emprunte de nombreux éléments, bifurque très souvent vers des aspirations moins nobles. Si, parmi les catégories sonores strictement laïques, la musique est en position ambivalente par rapport au bouddhisme, elle est néanmoins celle qui est de loin la plus appréciée par la population. La raison en est simple : si une personne peut se passer de musique – parmi quelques autres plaisirs élémentaires – autant devenir moine. Dans cette partie, j'aborderai donc les répertoires qui, bien qu'étant parmi les plus écoutés sur mon terrain, sont aussi les moins bien considérés du point de vue moral, tels que les répertoires saturés par des thèmes associés à l'amour et à la suggestion sexuelle de manière plus ou moins explicite.



Il existe néanmoins des répertoires musicaux qui se font les hérauts des valeurs bouddhistes. Ils se situent en haut de la hiérarchie des catégories sonores laïques que nous sommes en train de progressivement descendre. Ils étaient pour autant relativement peu présents sur mon terrain : ce sont ceux des répertoires de la cour royale ou des pouvoirs plus ou moins locaux, le plus souvent en performance lors de contextes cérémoniels. C'est le cas de la musique cérémonielle et de cour (*dontri thar**, litt. « musique thaï »), dont les orchestres intègrent notamment le xylophone *ranat ek* (ระนาดเอก) ou le hautbois *pi* (ปี่) telle qu'on peut entendre un extrait dans la piste 6 du CD 1 entremêlé lors d'une cérémonie aux psalmodies suât des moines. C'est également le cas des répertoires brahmaniques en performance dans les contextes relevant du palais royal, mais aussi dans le cadre de pouvoirs plus ou moins locaux et

jusqu'aux échelles domestiques et du village¹⁹⁶. Ces officiants rituels étaient par contre eux bien présents et sonorisés sur mon terrain, nous les aborderons ainsi que leurs répertoires au Chapitre VI.

Alors que les répertoires des moines – au moins au niveau des appellations – gardent une consistance à l'échelle nationale, les cultures musicales diffèrent grandement d'un contexte à l'autre. A l'échelle de la province de Phetchabun même, deux systèmes de catégories sonores, chacun doté d'esthétiques distinctes, coexistent. Un premier système renvoie à l'esthétique de la région centrale, un second est spécifique à l'aire culturelle lao. Chacun des systèmes placent l'esthétique de l'autre à une place spécifique au sein de son propre système, même si cette place diffère d'un système à l'autre. Ainsi et bien qu'il ne la partage pas, par obligation presque, le système lao placera l'esthétique centrale haut dans sa hiérarchie. En effet, cette esthétique est celle de l'Etat, mais surtout du roi et de l'identité nationale. A l'inverse, l'esthétique centrale n'accordera qu'une place moindre et largement dépréciée à l'esthétique lao bien qu'elle soit partagée par une grande partie de la population – sûrement pour cette raison précisément – mais aussi car leur position sociale est en général moins importante.

1. La posture laïque vis-à-vis du son

Quelque soit son lieu de résidence et quelque soit son statut social, les possibilités des laïcs en matière de mérite et de pratiques sonore sont beaucoup plus diverses que celles des moines : on peut faire exclusivement des mérites, on peut tenter d'équilibrer son *karma* ou on peut s'abandonner à l'obsession, à la soif et à l'extrême variété des sensations plaisantes¹⁹⁷. Le système laïc admet la souveraineté du système bouddhique, il peut lui en emprunter certains éléments mais il admet aussi clairement son incapacité à en suivre la difficile discipline. Parmi ces emprunts on retrouve, même résiduels ou subvertis, un certain points dérivés de l'Abhidhamma. Les laïcs ont ainsi pragmatiquement conservé la variété et la sophistication des sensations et des émotions, ainsi que, il me semble, la stricte égalité des sens entre eux. Si le système de pensée laïc est corollaire de celui du bouddhisme – ils coexistent et s'influencent mutuellement – le premier, étant moins considéré, se trouve également beaucoup plus diffus et moins exprimé, bien que cela n'entrave nullement son omniprésence dans la société et le vécu des individus.

¹⁹⁶ A la cour comme au village, ces experts sont appelés « brahmanes » (*pho phram*, พ่อพรหมณ์) ou *mo tham khwan* (หมอท่าขวัญ). Ils ne relèvent pas d'une caste de naissance comme en Inde – on peut devenir brahmane – mais ils ont effectivement pour fonction de mener des cérémonies spécifiques.

¹⁹⁷ C'est d'ailleurs le quotidien qui dure plusieurs milliers d'années dans presque toutes les strates du paradis, même si on y écoute aussi parfois l'enseignement bouddhiste.

Lors d'une soirée passée avec des amis, une personne présente a passé une bonne partie de son temps à m'asséner sans relâche une seule et même phrase : « la Thaïlande a de la saveur »¹⁹⁸. Je ne concevais dans un premier temps sa phrase que dans son sens littéral : effectivement, les plats et la nourriture en Thaïlande ont beaucoup de goût, d'épices, de parfums et de piment. Après être passé par plusieurs phases – agacement, contre-attaque ; « la France aussi est goûtue », indifférence – je commençais à entrevoir un autre sens. Le mot *rot* (รส) en thaï vient du sanskrit *rasa* qui a le sens de « sève, jus, essence, moelle, potion, lait, sérum, mercure, semence, myrrhe, minéral, d'or, vert (couleur), oignon, résine, goût (saveur), goût (faculté), penchant, plaisir, affect esthétique, sentiment, disposition ». C'est ainsi que Marc Benamou (2010 : 40-48) le définit pour le contexte musical javanais en l'analysant tout le long de son ouvrage. La figure 28 donne la complexité du terme *rasa*, fondamental à Java et dans l'ensemble du monde indien pour comprendre l'émotion esthétique des auditeurs comme des performants.

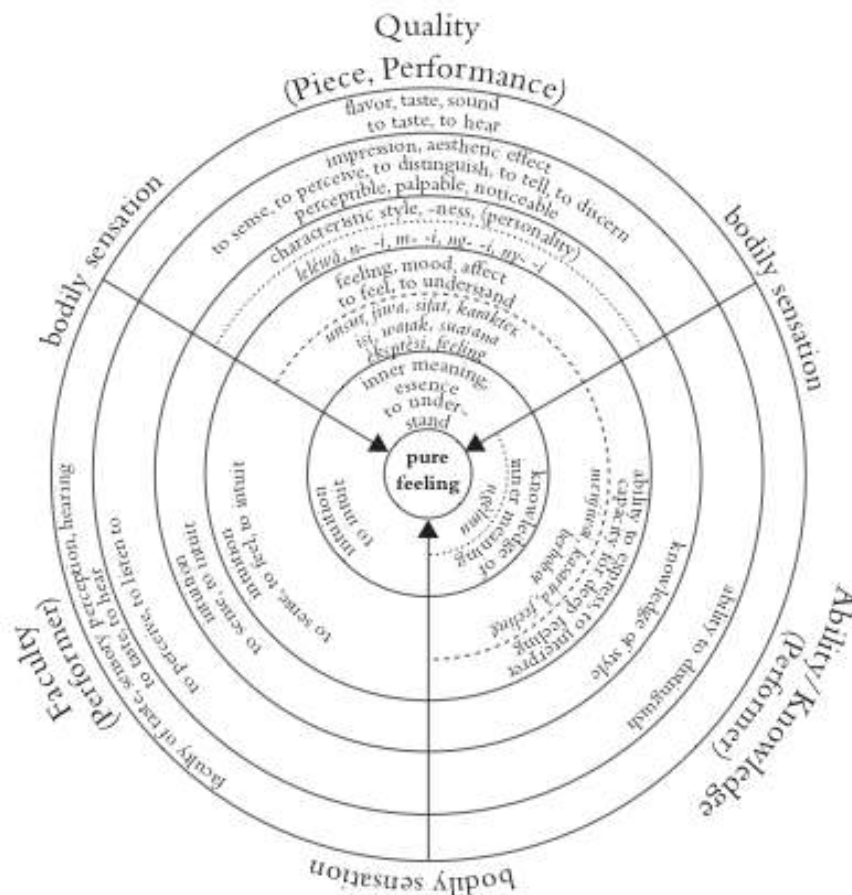


Figure 28 Les *rasa*, la perception et la musique par les musiciens javanais (Benamou, 2010 : 45).

Ci-dessous la légende donnée par Marc Benamou (*ibid.* : 45) à son diagramme : « Une manière de penser les *rasa* basée sur une analyse lexicographique de citations orales des musiciens javanais ainsi que diverses analyses de théories javanaises de la perception. Les cercles concentriques représentent des niveaux de perception du plus corporel au plus abstrait ; ils peuvent aussi être interprétés comme des couches de la psychè humaine. (...) Les trois

¹⁹⁸ *prathet Thai mi rot chat*, ประเทศไทยมีรสชาติ.

divisions radiales représentent trois usages différents mais superposables. Chacun renvoie à une catégorie ontologique. Les mots entre parenthèses sont les choses ou les êtres auxquels se rattachent le *rasa* dans chaque catégorie ontologique. (...) »

En thaï, mis à part le sens de « saveur », *rasa* se retrouve par exemple dans l'expression *rotsaniyom* (รสนิยม) pouvant être traduite par « des goûts esthétiques partagés et favoris d'un groupe d'individus ». On trouve la racine *rasa* dans un autre terme signifiant « saveur d'une déclamation (de mots) » (*attharot*, อรรถรส) relevant du langage soutenu. Ce terme peut être appliqué à la performance de différentes pratiques musicales et déclamées, y compris nous l'avons vu, par les moines qui utilisent certains *rasa* dans leur performance pour les transmettre aux auditeurs. Les théoriciens des arts nobles et prestigieux proposent plusieurs divisions possibles de ces saveurs de la déclamation, par exemple de la manière suivante :

- *Saonaracani* : le *rasa* lié à la contemplation de la beauté et de la bonté.
- *Naripramoth* : le *rasa* des délices, de l'accord parfait avec le féminin et dans l'amour (il s'agit de caresser les poils dans un sens et dans l'autre, « *O lom pati lom* ». Les poils se dressent c'est *naripramoth*)
- *Phirothawathang* : le *rasa* lié à la représentation de la violence et de la colère.
- *Salapangkaphisay* : le *rasa* lié à la sympathie dans les malheurs et les souffrances.
- ...

Cette liste peut bien sûr être améliorée à l'envie, et les artistes et théoriciens ne s'en privent pas.

Ce qui importe ici, c'est qu'à la suite de Benamou, les *rasa* peuvent être plus ou moins corporels ou abstraits. Les *rasa* sont à relier aux qualités émotives d'un objet des sens lorsqu'il vient se mettre en contact avec notre corps ou notre cœur – phénomènes mis sur un strict plan d'égalité dans la pensée sensorielle thaï. Pour revenir à la remarque comme quoi « la Thaïlande a de la saveur », la nourriture apparaît précisément comme suscitant une activation de nos sens. Cette activation est d'autant plus importante et élémentaire que le *rasa* de la nourriture est nécessaire à la survie. D'autres *rasa* peuvent suivre : ceux liés à la violence, à la beauté, à la souffrance, à l'amour ou au sexe. Ces différents *rasa* doivent-ils eux aussi se voir imposés la morale bouddhiste ou le point de vue laïc ne se base-t-il que sur la seule qualité du *rasa* éprouvé ? Il n'est en tout cas pas rare de voir un parterre de familles – hommes, femmes et enfants – assister à des performances musicales donnant lieu à un déchaînement de suggestion sexuelle sous la forme de double-sens à peine voilés, de danses et de gémissements mimant l'acte sans aucune retenue et sans que cela ne provoque de réactions particulièrement outrées dans l'assistance.

Chaque type de performance et de répertoire ne se caractérise pas par l'utilisation d'un unique *rasa* mais par la mobilisation d'un faisceau d'entre eux. Chaque répertoire développe donc une forme de spécialisation sur un certain nombre de *rasa* choisis. Les formes les plus souveraines sont celles qui tendent à mobiliser un faisceau le plus large possible de *rasa*. Avant de commencer le balayage des différentes catégories sonores laïques, il faut noter que nous sommes confrontés aux mêmes problèmes qu'avec les répertoires monastiques : la désignation des catégories par les personnes interrogées est protéiforme – selon les personnes, leur localité et leur région – et circonstanciée, peut-être même encore plus puisqu'ils ne sont régis par aucune discipline spécifique, à la différence des premiers. Il faut de plus composer avec la cohabitation de deux systèmes, certains répertoires sont ainsi valables autant pour le système des catégories sonores du Centre que pour celui du Nord-Est. Mais le cœur de chacun des systèmes – c'est-à-dire l'esthétique principale – est conçu comme fondamentalement différente et incompatible : les populations lao du Nord-Est et de Lomsak ne considère pas l'esthétique du Centre comme plaisante et inversement¹⁹⁹.

Dans chacun des deux systèmes, la désignation d'une musique peut se faire d'une multitude de manières : selon les contextes et modalités de la performance (par exemple « groupe de procession » *wong hae**, « musique cérémonielle » *dontri thai**, concert et représentation *khoen wethi / kan sadaeng* etc.), selon les lieux (au temple, au bar etc.), selon les répertoires mélodiques (*molam**, *luk thung** etc.), rythmiques (*sam cha** par exemple) ou textuelles (*ramakien*, *manorah*, etc.), selon l'instrument ou les instruments utilisés (*wong phin khaen*, *ponglang*, *string** etc.), selon une danse associée (parmi d'autres : *manorah*, *say yo**) ou en suivant la pièce de théâtre que la musique est en train d'accompagner (*like**, *nang ta lung*, *manorah*, etc.), selon une forme poétique (*molam klon** ou encore *khap sepba*), selon les destinataires (*molam phi fa*, ou *molam* à destination des esprits), selon le groupe humain supposé originaire d'un répertoire (*lam phu thay* par exemple, des populations *phu thay*). Chaque appellation n'est pas exclusive et peut parfois se recouper avec d'autres : il est possible de rajouter une appellation et voir son interlocuteur acquiescer. Parfois subsumé à une catégorie plus large, un répertoire peut s'autonomiser en catégorie à part entière si le succès est au rendez-vous. Le terme le désignant devient alors connu de tous en tant qu'il constitue un mode de performance spécifique, avec danse, répertoire mélodico-rythmique, instruments et textes associés et fixés (cela a par exemple été le cas du *ramwong**).

¹⁹⁹ Le mot même qualifiant une musique d'harmonieuse est différent et ne charrie pas le même sens : *phro** en thaï, *muan** en lao.

2. Les catégories sonores en région Centre

Malgré la multiplicité des termes et des contextes, il est possible de déceler certaines méta-catégories. Ainsi, le terme le plus proche de « musique » en thaï du Centre est *dontri* (ดนตรี*). La définition donnée par le dictionnaire est la suivante : « plusieurs sons qui, mis ensemble, forment des mélodies et des chansons (*thamnong phleng*, ทำนองเพลง). Des instruments jouant de la musique (*banleng*, บรรเลง) ayant des sons à fort volume (*dang*, ตึง) qui provoquent des sentiments de joie et de réjouissance (*phloet phloen*, เพลิดเพลิน) ou font naître des objets des sens (*arom*, อารมณ์) relevant, par exemple, de l'amour, de la peine ou de l'allégresse, en suivant la mélodie de la chanson ». Postuler que le terme ait recoupé une méta-catégorie depuis longtemps n'est pas évident et qu'il en recoupe une véritablement aujourd'hui, ne l'est pas non plus. Penchons-nous plus précisément sur ce que recoupe la définition précédente et ce que sont donc les conditions pour qu'un répertoire soit caractérisé comme *dontri* : il faut qu'il y ait intégration d'instruments de musique et du fort volume. Une berceuse ne serait pas ainsi considérée comme de la « musique »... si tant est que *dontri* veuille bien signifier « musique », donc. Il nous est nécessaire de passer en revue un certain nombre d'autres catégories pour recouper l'ensemble des manifestations du sonore produit par les humains.

Depuis le début de ce chapitre et comme il a été précisé en note précédemment, je distingue les « chansons »* (*phleng*, เพลง) en tant que forme musicale et catégorie sonore et le « chant » (*khap rong*, ขับร้อง) qui regroupe un ensemble de techniques et de mélodies ne recoupant pas forcément ni la forme musicale « chanson », ni même la catégorie sonore « musique »²⁰⁰. Je reviendrai sur les termes de *khap rong* regroupant les différentes techniques de chant. Le terme pour « chanson », *phleng* pourrait au même titre que *dontri* prétendre au statut de méta-catégorie « musique »²⁰¹, mais *phleng* inclut systématiquement des paroles et du chant alors que *dontri* peut aussi renvoyer à de la musique instrumentale. De manière significative, un.e musicien.ne sera appelé.e *nak dontri* (นักดนตรี), c'est-à-dire un « expert en musique », alors qu'un.e chanteu.r/.se sera appelé.e *nak rong* (นักร้อง), comme « expert en voix à fort volume »²⁰².

²⁰⁰ Ce compromis entre le français et le thaï est à peu près congruent avec les définitions en français où chanson peut se définir comme une « pièce musicale destinée à être chantée, texte mis en musique souvent divisé en refrains et couplets » et encore « genre musical caractérisé par l'association de paroles et de musique sur des formes généralement brèves » (Siron, 2002 : 89). Et le chant notamment et de manière très générale défini comme une « utilisation mélodique de la voix » (*ibid.*).

²⁰¹ Significativement, *phleng* signifie en khmer « musique » (et non pas seulement « chanson »). Il vient du verbe « jouer » *leng* et a donné *len* en thaï ainsi que *banleng* un équivalent thaï du khmer. Je remercie Michel Antelme pour ces précieuses précisions.

²⁰² Littéralement « expert en cri » où *rong* (ร้อง) signifie : « crier (pour un animal) ou chanter (pour un humain) »



Une définition plus précise de chanson *phleng* est nécessaire et serait la suivante :

CD 1 : 7 « mélodie composée avec une échelle et des rythmes, découpés en sections qui adhère aux règles de l'art musical (*duriyangkebasin*, ดุริยางคศิลป์). De la même manière qu'un texte de poésie sera composé de mots déclamés, de sons, de lettres, de voyelles et d'accents tonaux selon les règles de versification, une chanson sera composée d'un certain nombre de rythmes et de sections » (Kamon Bunkhet, 2009 : 175). *Phleng* définit donc une forme musicale et une technique de chant particulières pouvant être effectivement proche de ce que nous appelons « chanson ». On peut en entendre un exemple classique provenant des débuts du style *luk thung** dans la piste 7 du CD 1, interprété par Phongsri Woranut, qui en est l'une des plus célèbres représentantes.

Si les chansons intègrent des techniques de chant spécifiques, il existe de multiples autres manières de déclamer et de « chanter », qui ne se définiront pas par ce terme. Le terme général correspondant à l'ensemble des techniques de chant, de déclamation ou de récitation avec mélodies est *khap rong* (ขับร้อง). Ce mot est composé de *rong* qui signifie « crier (pour un animal par exemple) » ou « chanter des chansons » dans l'expression *rong phleng* (ร้องเพลง), et du mot *khap*. La définition de *khap* est la suivante : « émettre un son similaire à lorsque l'on chante une chanson mais en utilisant une mélodie non mesurée. (...) La déclamation des mots importe plus que la mélodie, qui se subordonnera et s'adaptera à la première²⁰³ ». Il s'agit donc de déclamation chantée. L'ensemble des techniques de chant est donc rendu par un terme composé de l'appellation de deux techniques de chant formant comme un éventail englobant toutes les autres.

Parmi ces techniques de chant, nous avons déjà rencontré les psalmodies *suat* et les prêches chantés *lae*. Si l'on peut distinguer ces techniques selon leur degré d'expressivité et caractériser celles qui sont les plus expressives de « chantées » en français (*thet lae* peut ainsi être traduit par « prêche chanté »), les psalmodies *suat* sont néanmoins considérées à part entière comme une technique de chant selon les conceptions thaïes, alors qu'elles ne sont en aucun cas de la musique *dontri* ou des chansons *phleng*.

Dans un domaine plus strictement laïc, nous retrouvons des formes qui s'assimileraient plus à de la déclamation poétique – donc pas forcément accompagné d'instruments – mais toujours avec une mélodie et des rythmes²⁰⁴. C'est le cas du *khap* dont la définition a été donnée ci-dessus. On peut déclamer avec mélodie de nombreux types de textes. En ce qui concerne les *khap*, cela peut par exemple se faire avec la forme poétique *sepha* (*khap sepha*, ขับเสภา). Les règles de

²⁰³ C'est-à-dire à la longueur des voyelles et aux tons.

²⁰⁴ C'est un trope déjà évoqué concernant la langue thaï : même la langue parlée aura une mélodie (inflexions mélodiques des tons) et un rythme (longueur des voyelles courtes ou longues) qui déterminent le sens.

mélodisation sont enchassées dans les règles de composition poétique en Thaïlande et doivent prendre en compte : le ton de la voyelle, la longueur de la voyelle et bien sûr des mélodies apprises au préalable qui intègrent nécessairement la longueur et le ton des voyelles. On peut imaginer la complexité de telles formes. Le *sepha* se forme tel qu'il apparaît dans la figure 29 ci-dessous, en se composant de vers de deux fois neuf syllabes où la dernière syllabe du vers doit rimer, être de même ton et de même longueur que la neuvième syllabe du vers suivant. Cette neuvième syllabe doit ensuite rimer, être de même ton et être de même longueur que l'une des cinq syllabes qui suit sur le même vers.

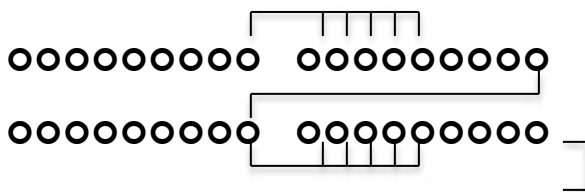


Figure 29 Versification des *klon sepha* (Kamon Bunkhet, 2009 : 23)

La figure 30 donnée à la page suivante tente d'organiser dans un même tableau récapitulatif une partie des répertoires que nous avons évoqué et que nous allons continuer d'aborder dans cette thèse. Le tableau les distribue selon des catégories sonores plus larges. Les conceptions telles qu'elles sont exprimées et les usages en Thaïlande pourraient parfois laisser penser que *chacun* des répertoires est une catégorie sonore à part entière. Mais l'ensemble de ces considérations ne sont valables que pour la culture centrale de la Thaïlande jusqu'au niveau de la ville de Phetchabun, donc. Pour ceux qui appartiennent à la culture lao, plus au nord vers Lomsak, la division des différentes catégories sonores est sensiblement différente.

เสียงพิเศษ <i>siaeng phiset</i> , “sons spéciaux”	ดนตรีไทย, <i>dontri thai</i> , “musique cérémonielle et de cour”	
	ฆ้อง, <i>kbong</i> , “gong”	
	กลองวัด, <i>klong wat</i> , “tambour du temple”	
	คาถา, <i>kbatha</i> , “incantation”	
	ขับร้อง, <i>kbap rong</i> , “tous types de déclamations chantées”	สวด, <i>suat</i> (sk. <i>suṭra</i>), “psalmodie, récitation”
		แห่, <i>lae</i> , “prêche chanté”
	เสภา, <i>sepha</i> , “type de poésie déclamée”	
...		
ดนตรี <i>dontri</i> “musique”	เพลง, <i>phleng</i> , “chanson”	
	หมอลำ, <i>molam</i>	
	จอย, <i>choy</i> , “type de chant à réparties”	
	ลิเก, <i>like</i> , “théâtre chanté”	
	...	

Figure 30 Tableau des différentes catégories sonores de la région Centre

3. Les catégories sonores en milieu thaï-lao

S’il ne fallait citer qu’une seule catégorie pour l’esthétique sonore lao, ce serait celle du *molam** (หมอลำ). Le *molam* est omniprésent dans les régions de culture lao, il y est souverain. Il est tout autant la musique pour les contextes sacrés et cérémoniels, notamment ceux intégrant les pouvoirs locaux, et en même temps la musique de divertissement dont les propos vont souvent jusqu’à la grivoiserie la plus totale. Le mot de *mo* désigne un expert, le mot *lam* fait l’objet de nombreuses interprétations. Parmi celles-ci on peut retenir celle de *lam* (ลำ) comme classificateur pour les écrits conservés en feuilles de lataniers contenant entre autres les enseignements bouddhiques. Le terme de *lam nam* (ลำนำ) proposé par Kamon Bunkhet (2009) pourrait être

considéré comme une origine possible du *lam* de *molam*, en étant proche de celui de « rythme »²⁰⁵. Mais Pramuan Phimsen (2011 : 3-4) réfute cette explication en lui préférant l'interprétation d'un dérivé de *lao*, « raconter » (เล่า) signifiant également « répéter, réviser ». Le sens que Pramuan Phimsen donne à *molam* est le suivant : « raconter des légendes (*nithan*, นิทาน) en mélodie », « chanter des vers (*klon*, กลอน) en mélodie selon différents formats et différents accents (*samnieng*, สำเนียง) ». Plus loin encore, elle donne le sens de *molam* en tant qu'« histoire rondement menée et parfaitement achevée ». Toujours pour Pramuan Phimsen, le mot *lam* est proche en sens du mot *watha* (วาตะ) qui signifie la parole et par extension les caractéristiques du divertissement d'un courant ou d'un maître en particulier (*ibid.* : 3-4)²⁰⁶.



CD 1 : 8, 9
& 10

Si les étymologies et les sens de *molam* ont fait couler beaucoup d'encre en Thaïlande et suscitent régulièrement de nouvelles interprétations selon le sens qu'on veut lui apposer, on peut conserver une étymologie simple de *molam* en tant qu'« expert du chant ». En effet, la définition du *molam* sous sa version la plus traditionnelle est celle d'un art oratoire versifié et populaire souvent accompagné de l'orgue à bouche (*khaen*, แคน)²⁰⁷. Le *molam* se subdivise ensuite en une multitude de différents genres musicaux et de types de performances. On peut évoquer les plus connues de ces différents types de *molam* : le *lam klon**, le *lam phoen** – on peut écouter la piste 8 du CD 1 pour un exemple par le *molam* Chalatnoy –, le *molam mu** ayant ensuite évolué en *molam ruang to klon**, le *lam phloen** qui a évolué ensuite en sa version accélérée et ultra-suggestive, le *lam sing** cf. piste 10 du CD 1 pour un récent tube suggestif. Le répertoire du *molam* concerne ainsi autant les derniers hits – cf. piste 9 du CD 1 pour un tube par la chanteuse Em Apsara et jusqu'au tout récent phénomène appelé *molam indy** (de l'anglicisme *indy*, « indépendant ») – que ses mélodies (*lay**) joués sur des instruments acoustiques par les anciens du village, ou encore des répartis en vers entre chanteurs/.ses. Le *molam* se réinvente perpétuellement sans pour autant se dissocier de ses racines et d'un noyau mélodico-rythmique conçu comme intangible.

²⁰⁵ *Lam nam* signifie en effet en vocabulaire musicien des fluctuations « long-court » et « léger-lourd » qui s'appliquent à la déclamation et aux instruments de musique. Qu'il s'agisse de l'émission de son ou du jeu d'un instrument, si une mélodie est appliquée et un rythme intégré, il y aura une échelle relative à la longueur et au caractère « léger-lourd » du son. Même en récitant des vers et de la poésie, ou en soufflant dans un sifflet pour donner le rythme pendant un entraînement pour les apprentis musiciens, il y aura longueur et lourdeur. Il s'agit des caractères *thikha* – *ratsa* (voyelle longue – voyelle courte) et *kbru* – *labu* (mots avec voyelles courtes et sans consonnes finales et *kbru* qui rassemblent tous les autres mots) des mots et des sons.

²⁰⁶ *Ao wat ao song cak kbru*, เยาวชนเอาทรงจากครู. Le mot de *wat* (ou *watha*) se retrouve dans le nom d'une des troupes de *molam* les plus réputées, le Rabiaep Watha Sin.

²⁰⁷ L'orgue à bouche est un instrument emblématique des cultures lao doté d'anches libres fait de tubes de bambou assemblés de longueurs variables selon la tonalité de l'instrument. L'accordage et les échelles que permettent ces accordages sont donnés par Terry Miller (1998 : 321-323).

La catégorie de *molam* pourrait désigner tout genre musical présent dans le contexte de la culture lao au point de se confondre avec la méta-catégorie « musique ». Ainsi lorsque pendant une procession animée par un groupe de musique, je demandais à l'audience quel était le genre, on me répondait « du *molam* ». Lorsque je me trouvais face à une scène de plusieurs dizaines de mètres de long regroupant jusqu'à des centaines de danseu/-rs/-ses, de chanteu/-rs/-ses et de musiciens et que je demandais quel était ce genre de musique, on me répondait invariablement « du *molam* ». Le *molam*, s'il fonctionne effectivement comme une méta-catégorie, exclut néanmoins un certain nombre de genres musicaux et de catégories sonores en général en tant qu'ils relèveraient d'esthétiques non partagées. C'est le cas pour les genres musicaux occidentaux et internationaux²⁰⁸. Même s'il y a eu et depuis longtemps des contacts et des influences réciproques certaines, c'est également vrai des répertoires du Centre, jugés non pertinents par les tenants de l'esthétique thaï-lao.

Le tableau du point précédent (figure 30) représentant la hiérarchie des catégories sonores dans le Centre et le tableau de la figure 31 qui suit les représentant dans la région Isan, relèvent de tentatives de rendre compte des hiérarchies propres à chacun des systèmes : le plus haut sera considéré comme le plus élevé. On voit que dans le tableau des catégories sonores de la région Centre, le *molam* est intégré au sein de la catégorie « musique » (*dontri*) et à ce titre plus précisément en tant que tradition musicale « régionale »²⁰⁹. Pour autant, dans celui propre à l'esthétique thaï-lao, les deux catégories de *molam* et de répertoires centraux sont bien distinctes : en tant que centre du pouvoir, le Centre n'a d'autres choix que d'intégrer les régions au sein de catégories qui lui sont connues. On observe également que la musique cérémonielle et de cour n'est pas intégrée dans la catégorie sonore « musique » dans le tableau du Centre car elle peut être dotée de propriétés trop « spéciales » – je vais y revenir – par rapport au reste des genres musicaux. Dans le système thaï-lao, la place de la musique cérémonielle et de cour est ambivalente : il peut effectivement lui être attribué des propriétés spéciales, mais elle est aussi le genre musical représentant le parangon de la culture du Centre, notamment en tant que centre du pouvoir auquel la culture thaï-lao est subordonnée. Cette oscillation se ressent dans la place qui lui est attribuée : l'esthétique n'est pas partagée mais son efficacité est admise et le respect lui est dû et donné.

²⁰⁸ Cela est valable dans toute la Thaïlande, au moins quand ils n'ont pas été pris en charge par des musiciens nationaux et/ou locaux au préalable.

²⁰⁹ A la manière du *choy*, un autre genre musical à réparti propre aux provinces centrales autour de Bangkok (d'où sa présence en tant que relevant de l'esthétique centrale dans le tableau thaï-lao).

เสียงพิเศษ <i>siaeng phiset</i> , “sons spéciaux”	กลองวัด, <i>klong wat</i> , “tambour du temple”
	ฆ้อง, <i>kbong</i> , “gong”
	คาถา, <i>kbatha</i> , “incantation”
	สวด, <i>suat</i> (sk. <i>sutra</i>), “psalmodie, récitation”
	แห่, <i>lae</i> , “prêche chanté”
	ดนตรีไทย, <i>dontri thai</i> , “musique cérémonielle et de cour”
หมอลำ <i>molam</i> , “musique”	ผีฟ้า, <i>molam phi fa</i> , à destination des divinités et esprits
	เวียง, <i>molam ruang</i> , “à histoire” (sur scène et avec danseurs)
	กลอน, <i>molam klon</i> , “en vers”
	วงแห่, <i>wong hae</i> , “groupe de procession”
	โปงลาง, <i>pong lang</i> , groupe <i>molam</i> des écoles d’arts dramatiques
	...
กลาง <i>klang</i> , “Centre”	เพลง, <i>phleng</i> , “chanson”
	ลิเก, <i>like</i> , “théâtre chanté”
	ฉ่อย, <i>choy</i> , “type de chant à réparties”
	...

Figure 31 Tableau représentant les catégories sonores thaï-lao

Les catégories sonores appelées « spéciales » dans les tableaux sont celles qui défient la notion-même de « son ». C’est-à-dire que leur comportement et leur effet ne sont pas de ceux que l’on attribuerait normalement au son. Ce comportement relève de propriétés « magiques » (*mon*, มนต์) qui vont de la propriété à circuler entre différents pans de réalité, situés à des distances et à

des lieux défiant l'imagination, jusqu'à la propriété de dire une chose qui une fois dite advient d'elle-même. Ce sont des sons « efficaces », décrits plus en détail dans le Chapitre IV notamment.

Il faut enfin préciser une dernière fois le rapport entre les systèmes des catégories sonores du Centre et celui thaï-lao propres à Lomsak et à la région Isan. Certes, ces systèmes sont distincts l'un de l'autre dans les conceptions et dans les pratiques, mais ils sont aussi très proches. Chacun des systèmes s'inspirent de l'autre pour certains aspects, y compris musicaux. Le *molam mu** s'est inspiré du *like**, le *lam sing** s'est lui inspiré de la musique pop en vogue à Bangkok ainsi que des courants musicaux internationaux. Inversement, les hits des plus récentes ramifications du *molam* sont en général des hits à l'échelle de la nation toute entière et ne sont donc pas seulement écoutés par des thaï-lao²¹⁰.

Parmi l'ensemble des répertoires dont le balayage a été effectué, il y en a qu'il serait plus juste d'appeler « poésie déclamée », « théâtre » ou « musique ». Toutes ces catégories sont caractérisées par un type de performance spécifique. Quel sera le contexte de performance : pour les bars, pour les fêtes de temple, pour un rituel particulier, voire un segment cérémoniel précis ? Y a-t-il des danseu.rs/.ses et si oui, combien ? Comment sont-ils habillés ? La même question se pose pour les instrumentistes, leurs instruments et les chanteu.rs/.ses ? Et que joueront-ils bien sûr ? Car chacun des différents répertoires convoque un stock de mélodies, considéré comme immuable, en même temps qu'il est en évolution perpétuelle selon les tubes du moment, eux-mêmes largement garants de répertoires qui leur préexistaient.

Un dernier phénomène mérite d'être évoqué étant donné sa prédominance dans l'ensemble du pays : la hausse en importance des « chansons » *phleng* au cours du XX^{ème} siècle, une importance qui est pour beaucoup dans la prétention des *phleng* à devenir la méta-catégorie pour « musique ». Si *phleng* désigne certainement depuis longtemps une forme musicale et une technique de chant, elle était peut-être vouée à un plus grand succès en répondant à une part non négligeable des injonctions du marché de la musique : il y a de la musique, du chant, elle est populaire et, de par son fonctionnement en sections, la forme peut être bouclée dans les trois ou quatre minutes réglementaires permettant d'être inscrite sur un support et d'être diffusée à la radio. Ce sont les « chansons » *phleng* qui inondent aujourd'hui les ondes radios et les plate-formes de streaming du pays²¹¹. Il peut être noté que les influences pour la catégorie « chanson », construite tout au long du dernier siècle, sont venues de toute la Thaïlande. C'est particulièrement

²¹⁰ La traduction de beaucoup de termes lao est ainsi systématiquement recherchée sur internet lorsqu'ils font parties des paroles de chansons connues de molam.

²¹¹ Plutôt que le format beaucoup plus long des performances, même si de nombreuses performances entières et longues de plusieurs heures sont disponibles tant en enregistrement physique que sur les plates-formes de streaming ce qui emmènent donc à nuancer la première assertion.

le cas du *luk thung** (litt. « enfant des champs ») qui intègrent des éléments de *molam* ou d'autres genres régionaux. De manière intéressante, le succès de ce style des *phleng luk thung* ne s'est pas démenti depuis plus d'un demi-siècle et à l'échelle de la nation toute entière²¹². Elles sont le reflet de l'importante identité provinciale en Thaïlande. Nous les étudierons dans le prochain chapitre consacré à la musique.

Les différents types de *phleng* se sont rapidement ramifiés à mesure que le succès du format s'imposait. On a ainsi vu émerger des styles comme les *phleng string** et *sam cha**, tous deux aujourd'hui équivalent d'une forme de rock thaï. Puis la chanson engagée, elle-même plutôt rock'n'roll, appelée *phleng phoea chivit** (litt. « chanson pour la vie »). Encore plus récemment, des phénomènes comme le reggae, le hip hop ou la musique indie sont apparus avec beaucoup de succès et des versions « nationales », comme des variantes régionales – surtout, mais pas seulement de la part des très dynamiques cultures musicales thaï-lao.



Ce chapitre a décrit la variété des différentes catégories sonores entre elles et leur intégration dans un système hiérarchisé. Cette hiérarchie est basée sur la nature du répertoire : bouddhiste ou musical par exemple. Comprendre le statut de celui qui est en performance est aussi important : un moine ne pourra produire librement que quelques-unes parmi toutes les catégories décrites ci-dessus. La plupart de ces catégories seront immédiatement considérées comme « spéciales » lorsqu'elles sont produites par les moines. Le destinataire est lui aussi d'importance pour la détermination de la place d'un répertoire dans la hiérarchie : qu'il soit moine, roi, divinité – car c'est possible – ou personne du commun changera le statut du contenu, même si le contenu en lui-même ne change pas. Ainsi une musique grivoise, si elle a une divinité pour destinataire – c'est possible –, basculera immédiatement dans un autre registre. La hiérarchisation des catégories sonores dépend donc du répertoire, de celui qui est en performance, du destinataire (et des récepteurs qui ne recourent pas forcément les mêmes personnes que les destinataires).

La hiérarchie développée tout au long de ce chapitre qui va des Ecritures* bouddhiques jusqu'aux répertoires les plus populaires est la principale hiérarchie classant les catégories du sonore et leurs répertoires. Elle n'est néanmoins pas la seule à avoir cours dans le pays. D'autres hiérarchies cohabitent et peuvent, par exemple, s'avérer plus traditionalisantes en étant issues de

²¹² Le *luk thung** est la plus populaire des musiques (« *most popular music* ») selon l'expression de James Mitchell (2016). Alors que son pendant *luk krung** (litt « enfant de la ville ») plus guindé, bangkokien et de classe supérieure a depuis longtemps disparu.

milieux de préservation du folklore ou universitaires. Ces dernières placeront non seulement tel ou tel répertoire en haut de la hiérarchie en étant conçu comme le plus traditionnel, mais pourront encore refuser une appellation à d'autres genres. Ainsi un universitaire musicologue et musicien pourra n'appeler *molam* que sa version la plus classique, le *molam kelon*. La hiérarchie que je donne ne considère le *molam* que sous sa forme la plus répandue : celle qui est la plus populaire (mais aussi la plus présente sur mon terrain). Aucune hiérarchie et énoncé de systèmes de catégories sonores ne peut prétendre à l'exhaustivité que ce soit dans la prise en compte des différentes conceptions et genres existants dans la société ou même en rapport des nouveaux répertoires – monastiques ou laïcs – qui peuvent émerger en l'espace de quelques années. Le tableaux proposés ne concernent donc qu'une temporalité déterminée – celle de la fin des années 2010 – et un espace limité – Phetchabun et peut-être une partie du Centre et du Nord-Est de la Thaïlande.

Malgré leurs différences constitutives, quasi-*toutes* les catégories sonores décrites sont amplifiées électroniquement en faisant un usage souvent intensif des sound systems. Lorsqu'elles ne sont pas amplifiées, ce peut être car le répertoire est secret – c'est le cas des incantations *khatha* – ou encore, mais c'est rare, car l'amplification n'est pas conçue comme esthétiquement appropriée – cela a été le cas lors de la tenue de cérémonies de possession incluant du *molam* dans le district de Lomkao à Phetchabun. Ces rares cas mis à part, l'unanimité est complète quant au traitement du contenu au moyen du sound system, y compris pour de nombreuses représentations de *molam kelon* traditionnel.

Le sound system ne change a priori rien à la perception telle qu'elle a été décrite précédemment dans l'Abhidhamma. Le circuit de la perception continue d'être valable. En détaillant tous les aspects de la perception et le circuit du mérite corollaire, les enseignements de l'Abhidhamma consistent en fait plus en une base sur laquelle développer une expertise dans les domaines touchant à la perception. Si le sound system ne change rien aux mécanismes de la perception, il est néanmoins clair que le sound system offre de nouvelles possibilités. Ces possibilités s'étoffent mises en regard des enseignements de l'Abhidhamma : le sound system offre effectivement des « objets des sens » renouvelés pour les humains avides de nouvelles sensations. Les moines sont nous le verrons non seulement des experts de la perception, mais aussi devenus des experts dans l'utilisation des sound systems.

La perspective laïque n'est pas en reste puisque le sound system peut tout autant amplifier des répertoires monastiques que des répertoires laïcs et avec ces derniers, de nouvelles possibilités se font encore jour, bien qu'elles soient moins moralisantes. La focalisation des laïcs sur les *rasa* amoureux se transpose peut-être aux sound systems : ainsi, le sound system propose-t-il de

nouveaux *rasa* ? La musique, qui est la plus populaire des catégories sonores – même si elle n'est pas celle qui est la plus élevée dans la hiérarchie, fait un usage systématique et immodéré du sound system. Ce sera les propos du prochain chapitre que d'en montrer les modalités et les effets.

La musique est-elle plus amplifiée que les répertoires monastiques ? Il peut s'avérer dur de l'exprimer ainsi, tant en terme de mesure du « volume », que de respect tacite et dû à la hiérarchie des catégories sonores qui admet, dans le cas du Nord-Est comme du Centre, les catégories sonores bouddhiques en haut. La question suivante est plus diplomate : le sound system changerait-il quelque chose à la hiérarchie telle qu'elle a été décrite ? Il se trouve que les répertoires les plus appréciés sont aussi les plus puissamment et les plus régulièrement amplifiés. Et parmi ces répertoires, la musique – et notamment dans ses répertoires les plus suggestifs – figure en bonne place, sûrement en meilleure place que ce que la hiérarchie officielle et exprimée voudrait bien lui donner. Le sound system amplifie donc en partie les contradictions internes au système sonore et aux valeurs qui lui sont associées. Ces contradictions n'ont pas attendu l'avènement du sound system pour être exprimées dans l'espace public, mais peut-être moins puissamment. Le sound system les a donc peut-être rendu plus « palpables », encore que la recherche de la matérialité sonore a été et continue d'être un chemin emprunté par les communautés monastiques.

Toutes les catégories sonores mobilisent et suscitent des *rasa* différents. Quasi-toutes, surtout parmi les plus populaires, font un usage du sound system.

PARTIE 2 : TROIS CAS D'UTILISATION DU SOUND SYSTEM

Après avoir achevé l'énoncé et les premiers éléments d'introduction des principales catégories du son ainsi que leur agencement et leur position au sein des systèmes hiérarchisés des contextes thaï central et thaï-lao présents dans la province de Phetchabun, il convient maintenant de se pencher plus précisément sur les modalités d'utilisation du sound system par certaines de ces catégories. Quels effets a eu et continue d'avoir le sound system sur chacune des catégories sonores ? Car toutes, sans quasiment aucune exception, utilisent le sound system

Si toutes font un usage du sound system, des spécificités persistent. Cela ne veut donc pas dire que tout sera tout le temps amplifié, ni même que chaque catégorie sonore, chaque répertoire au sein de ces catégories et même chaque occurrence de ces répertoires, ne le sont tout le temps, ni tout le temps de la même manière. Ce sera l'objet des prochains chapitres que d'observer et analyser chaque fois les modalités, les spécificités comme les similarités d'utilisations pour quelques unes de ces catégories selon les besoins des communautés qui les mobilisent, que ces besoins relèvent de dynamiques esthétiques, commerciales, pragmatiques et très souvent, toutes ces dimensions à la fois.

Il sera ainsi successivement étudié : au troisième chapitre, la musique et les effets du sound system sur elle, en considérant que les musiques les plus populaires sont aussi les plus amplifiées ; au quatrième chapitre, les sound systems du temple de Pak Huey Khon Kaen à Lomsak et de la communauté monastique rattachée au temple seront la focale de l'étude ; le cinquième chapitre déplacera la focale sur deux pratiques de compétitions sonores mises en miroir. La première est acoustique et fait s'opposer deux tambourinaires en duel, la deuxième est intensément amplifiée en faisant s'opposer deux colossaux murs de son composés de centaines d'enceintes. Grâce à ces trois cas d'étude, il sera tiré un certain nombre de conclusions quant à notre réflexion sur les sound systems en Thaïlande.

La musique, en étant la plus populaire des catégories sonores, est également la plus amplifiée.

III. Les sound systems des musiques populaires

Pourquoi a-t-on parfois l'impression qu'une chanson, un hit en devenir, tend-elle à être diffusée le plus fréquemment possible, en des points les plus nombreux possible et avec la puissance sonore la plus importante possible ? A moins que ce ne soit parce qu'elle est ainsi diffusée qu'elle devient un hit ? Ce chapitre arpente la zone de rencontre entre le sound system et la musique. Cette intersection a fort à voir avec la popularité. Les plus populaires des répertoires, parmi la plus populaire des catégories sonores, la musique, seront donc traités dans ce chapitre, ceux rencontrés et entendus le plus sensiblement sur le terrain. Nous avons vu que la popularité de la musique entre en apparence contradiction avec l'importance revendiquée comme centrale des valeurs bouddhiques dans la société, puisqu'elle est en position ambivalente avec la discipline des moines. Pour autant, les restrictions en matière de musique et de divertissement ne concernent que ceux qui suivent la discipline monastique : une personne qui n'est pas moine peut tout à fait en profiter, et c'est le cas de la grande majorité de la population de Thaïlande. L'utilisation du sound system est commune à toutes les catégories sonores. Au sein de la catégorie sonore musique, quasi tous les genres musicaux peuvent intégrer comme extrémité de leur circuit un dispositif sound system²¹³.

La connaissance de la musique dont ce chapitre fait état est extraite de la présence et d'entretiens effectués au cours d'innombrables performances, en écoutant la radio, en se procurant des enregistrements sous divers supports et formats – entendus chez les gens et discutés avec eux ou encore trouvés sur les étals des marchés et dans des magasins spécialisés. Mais rien ne remplace l'analyse des performances, la connaissance des répertoires et la pratique. Les principaux groupes étudiés ici sont de type « groupe de procession » (*wong hae*, วงแหวน) rencontrés lors de rituels, puis suivis au cours de leurs engagements. Les musiciens de procession des *phin prayuk* et des « groupes de processions à chanteurs/.ses » sont ceux auprès desquelles j'ai pu apprendre et comprendre la musique, y compris par la pratique instrumentale du *phin*, un luth à trois cordes, dans sa version électrifiée. Ces expériences fournissent un certain prisme pour l'étude de la musique, celui d'une dimension locale – liée à Phetchabun et à Lomsak – de la musique, tant au niveau des pratiques que des esthétiques. Mais ce prisme n'est pas incompatible avec la participation et l'analyse d'événements plus larges à l'échelle de la province, de la région et

²¹³ Les rares répertoires musicaux à ne pas faire systématiquement l'objet d'amplification étaient ceux des répertoires cérémoniels de procession à Lomkao, incluant des tambours, déjà puissants et des orgues à bouches *kebaen*, difficiles, mais pas impossible, à amplifier. De manière plus anecdotique, les rares orchestres de cuivres de procession (*wong trae*, วงเครื่อง) présents à Phetchabun, ne le sont pas non plus.

même de la nation, tout en interrogeant la nature du rapport entre ces échelles et l'échelle locale. Même si chacun des territoires et la vie musicale qui s'y déploie ont des spécificités bien à eux, il existe aussi un certain nombre d'aspects partagés à l'échelle du pays. Le but de ce chapitre sera aussi de tenter de recouper parmi une multitude d'ethnographies, quelques uns de ces éléments partagés et constitutifs de la vitalité musicale en Thaïlande.

Les groupes de procession jouent à Phetchabun en majorité des genres musicaux relevant du *luk thung** ou du *molam**²¹⁴. Les musiques populaires en Thaïlande donnent à entendre des esthétiques et goûts musicaux cohérents au sein de certains groupes sociaux et communautés – notamment celle des populations thaï-lao, parfois à travers les générations. S'il faut toujours nuancer de telles formules, il se dégage parfois du terrain une impression tenace de consensus, auquel le sound system n'est peut-être pas étranger. Par leur popularité – à raison de plusieurs diffusions quotidiennes, notamment à partir de sound systems – certains tubes issus de l'industrie musicale des musiques thaï-lao transcendent les communautés pour toucher l'ensemble de la population²¹⁵. Il sera nécessaire de comprendre les manières qu'ont les sound systems de s'intégrer aux circuits de diffusion commerciaux des musiques populaires.

Le sound system offre des possibilités inouïes de traitement du son dans le temps et dans l'espace, qui sont investies par les musiciens. De quel ordre est l'effet de l'intégration du sound system dans la vie musicale en Thaïlande ? Peut-on observer une intensification ou un appauvrissement de celle-ci ? Il s'agit dans la première partie de ce chapitre de décrire les savoirs musiciens associés au sound system. Quels genres musicaux ont été amplifiés et pourquoi ? Existe-t-il des genres musicaux qui ont émergés avec l'amplification ? Quels dispositifs de sound system sont privilégiés et pour quels formations et répertoires musicaux ? L'incorporation des technologies électro-acoustiques et le choix du plus puissant de ses avatars se sont faits en accord avec des conceptions partagées au sein du système qui rassemble musiciens, auditeurs mais aussi d'autres pivots de la vie musicale nationale et locale

Le rapport des auditeurs au sound system sera ensuite traité à partir de l'étude des contextes de performance. Comment le sound system médiatise-t-il l'expérience musicale et pour quels effets sur l'auditeur ? Quelles réactions peuvent être observées chez ce dernier ? Et surtout : comment la compréhension du pôle des auditeurs peut-elle contribuer à comprendre les raisons de l'engouement généralisé pour le sound system dans la musique ? Nous devons donc nous pencher sur le rapport des auditeurs avec les sound systems mais aussi avec la musique. En

²¹⁴ Notamment en tant que méta-catégorie telle que décrite dans le précédent chapitre.

²¹⁵ Pour les populations des classes moyenne et élevée de la capitale, beaucoup de ces genres musicaux populaires et commerciaux restent largement déconsidérés malgré leur popularité, ttout comme le sont les groupes de procession provinciaux et locaux qui les jouent.


considérant les différentes dimensions que la musique véhicule pour l'auditeur, on s'interrogera sur les manières qu'ont ces dimensions d'être reliées au sound system et à ses fonctions.


L'étude de la musique développée commence à doucement prendre les traits d'une analyse sémiologique du fait musical telle qu'elle a été proposée par Jean-Jacques Nattiez (1987). En suivant sa tripartition, nous distinguons donc le niveau poïétique – celui des musiciens et compositeurs – le niveau esthétique – celui des auditeurs et destinataires des performances – il nous reste donc à traiter le niveau neutre du matériau musical, de sa forme et de son organisation qui sera l'objet de la troisième partie de ce chapitre. Les conceptions musicales thaïes ne considèrent néanmoins pas ce niveau comme si « neutre » que cela. En effet, les mélodies peuvent parfois être conçues comme des « maîtres » à part entière, auxquels il convient par exemple de rendre hommage lors des cérémonies. Un musicien apprend d'une mélodie comme il apprend d'un enseignant humain et comme il apprend de son instrument. Si la troisième partie considère les « entités musicales », il nous faut les considérer avec un degré d'agentivité à la mesure de ce que les Thaïs leur attribuent. Il sera donc tenter de mettre à jour non seulement la forme, mais aussi la « vie » des mélodies : leur apparition, leur circulation dans l'espace, le temps et les milieux, leur appropriation mais aussi leur « mort » et même parfois leur renaissance. Il sera montré que toute entité musicale a pour vocation à circuler le plus possible, à gagner en diffusion, en appréciation, à gagner en « puissance sonore ».



Figure 32 Le groupe Phetpaknamsin arrivant au sanctuaire principal du temple Suon Mok lors d'une ordination, *ban Pak Nam*, Phetchabun, mai 2017

A. Le point de vue des musiciens : le niveau poïétique

 Les autorités et les populations de la province de Chayaphum en Isan adjacente à Phetchabun rendent tous les ans hommage à leur divinité tutélaire, Cao Phaya Le²¹⁶ lors d'une festivité d'envergure. En 2018, l'évènement s'est tenu du 12 au 15 janvier. A l'aube du premier jour des festivités est organisée la cérémonie d'offrandes de guirlandes de fleurs et de statuettes d'éléphants. Après les premières offrandes et avant que ne débute la triple circumambulation autour de la statue principale, retentit une chanson jouée et chantée par un orchestre d'hommes et femmes âgés, composé de percussions et gongs, de luths à trois cordes *phin* (พิน) et d'orgues à bouche *kebaen* (แคน), tel qu'on peut le voir dans la figure 33 et l'entendre dans la piste 1 du CD 2. Voix et instruments sont repris sur de vétustes enceintes-pavillons fixées à des harnais posées au sol. Dans cette configuration rudimentaire de sound system remontant sûrement aux premiers temps de l'amplification, de petits amplificateurs ont été placés au-dessus de l'enceinte et le tout est alimenté par des batteries d'automobile ou de moto. Les différentes sources sont reprises grâce à des microphones disposés et tenus face aux instrumentistes et interprètes.

 Lors de la procession qui suit, ce n'est pas seulement l'orchestre mentionné qui joue mais aussi de nombreux camions de procession garés et aux puissants sound systems qui encerclent la foule et diffusent chacun des enregistrements *molam*. La foule, en train de marcher autour de la statue, se compose aussi de plusieurs joueurs d'orgues à bouche disséminés, formant des sortes de bulles sonores dans lesquels les participants viennent s'immerger momentanément en glissant parfois un billet entre les tubes de bambou de l'orgue à bouche. Toutes ces sources et d'autres encore, sont rassemblées pour l'occasion et provoquent sciemment une polymusique²¹⁷ monumentale en l'honneur de Cao Pho Phaya Le pendant les

²¹⁶ L'histoire de Cao Phaya Le est racontée de la manière suivante. Au XIX^{ème} siècle, Cao Pho Phaya Le est envoyé de la cour du Lan Chang (actuel Laos) dirigé par Cao Anuwong pour gouverner la ville de Chayaphum. Envoyant normalement son tribut annuel au Lan Chang, il décide ensuite de l'envoyer au royaume thaï en prétextant que le Lan Chang versait de toute façon un tribut à ces derniers. Ce faisant, il met Chayaphum sous la tutelle directe des Siamois mais s'attire du même coup la colère de Cao Anuwong. Selon le point de vue thaï, il devient le premier gouverneur de la ville (*muang*) de Chayaphum. Lorsque Cao Anuwong fomenta sa révolte contre les Thaï quelques années plus tard, il en appela à la fédération de toutes les villes lao. Mais Cao Pho Phaya Le se rangea aux côtés des Thaï. Une fois Chayaphum prise, Cao Anuwong fit exécuter Cao Pho Phaya Le (dans d'atroces souffrances) et il devint la divinité protectrice de la province. On observe donc que le premier gouverneur était lao (tout comme les populations) mais comme cela était répété : « il aimait les Thaï », sous-entendu non seulement les populations (qui se considéraient à l'époque sans doute comme lao) mais aussi, et surtout, les autorités, qu'il a toutes deux protégé jusqu'à en sacrifier sa vie.

²¹⁷ Selon l'acceptation de Dana Rappoport (2013), définie en tant que « phénomène où un ou plusieurs groupes jouent simultanément différents morceaux (i.e. qui pourraient être jouées séparément), dérivant des mêmes genres mais sans coordination rythmique ou temporelle (c'est-à-dire qu'il ne partage pas un même tempo, ni ne commence ou finisse ensemble), et sans qu'il n'y ait d'intention de jouer un même morceau ensemble, mais bien de jouer séparément et côte à côte » (*ibid.* : 10).

trois tours réglementaires que durent la procession comme on peut l'entendre sur la piste 2 du CD 2. Etant lao d'origine, Cao Pho Phaya Le aime la danse propre à sa culture (*fon*, ฟ็อน) que toutes les personnes présentes effectuent au son du *molam*.



Figure 33 Le groupe de musique d'hommage à Cao Pho Phaya Le et son sound system, Chayaphum, 12/01/2018.

Cet exemple montre bien la place que le sound system prend dans la musique en Thaïlande : les répertoires les plus « traditionnels » ne peuvent s'en passer, ce depuis longtemps, et les formations les plus récentes, comme les camions de procession, sont de gigantesques sound systems sur roue. Il ne subsiste dès lors que quelques instrumentistes dans leur stricte version acoustique, ici les joueurs d'orgue à bouche, qui sont certes appréciés mais dont le volume est à l'extrême limite de se faire complètement absorbé par le reste des sources sonores. Les sound systems sont donc quasi-omniprésents lorsqu'il s'agit de diffuser la musique, mais chaque fois avec des configurations différentes : sound system alimenté par batterie de moto, sound systems intégrés à des camions, mobiles, fixes, diffusant des enregistrements ou des performances, ensemble ou non, coordonnés ou non. Ce premier point explore les savoirs musiciens liés à leur utilisation des sound systems.

1. Le phénomène des « camions de procession »

Les camions de procession (*rot hae*, รถแห่) qui entourent la statue de Cao Pho Phaya Le et lui rendent hommage en faisant rugir leurs enceintes dans l'exemple plus haut, sont un

phénomène récent datant du début des années 2010 au plus tôt. Les camions hauts de quelques trois mètres, dits « six roues »²¹⁸, intègrent un sound system dans la structure même du véhicule. Beaucoup de camions de procession étant originaires de la province de Chayaphum²¹⁹, ils arboreront des images de la divinité tutélaire de la province sur leurs flancs. Le district de Phu Khieo, localisé immédiatement après la chaîne de montagnes séparant Phetchabun de Chayaphum, a donné le jour au camion de procession le plus réputé de tout le pays : Yongbang. Mais les camions de procession sont aujourd'hui présents dans toute la région du Nord-Est. Certaines provinces, comme Buriram, Maharakham ou Kalasin, par la qualité des formations, tant leurs machines que leurs performances, ont à leur tour acquis une solide réputation. Comme leur nom l'indique, les camions de procession sont en général engagés lors des processions des rituels, en particulier lors des processions des ordinations.



CD 2 : 3

Le groupe Yongbang que l'on peut entendre en procession lors d'une ordination à Lomsak dans la piste 3 du CD 2 était considéré en 2017 comme le meilleur des camions de procession. Il est également celui qui a initié le phénomène à l'échelle du pays. La formation a mis sur pied le premier dispositif sound system propre au camion de procession, dispositif depuis adopté par beaucoup²²⁰. Le nom du groupe, en lao, peut être interprété de plusieurs manières différentes, mais signifie le plus couramment « écraser un point stratégique » (au sens militaire, donc)²²¹. La célébrité du groupe est si importante que sa présence pour telle ou telle célébration rituelle draine inmanquablement des foules de danseurs et de danseuses et crée un cortège processionnaire des plus festifs²²². La liste des engagements de Yongbang, tout comme n'importe quelle troupe de *molam*, est donnée sur la page de leur profil Facebook et ne laisse pas un jour libre sans engagement. Leur succès a été tel que plusieurs camions ont été construits portant chacun un numéro et permettant au groupe d'être présent à

²¹⁸ A titre de comparaison, un semi-remorque est appelé « dix-roues ».

²¹⁹ Il est intéressant de noter que cette province située en Isan et immédiatement au sud-est de la province de Phetchabun est le lieu d'origine de nombreux genres ayant contribué à renouveler le *molam* à l'échelle nationale. C'est le cas des camions de procession, mais aussi d'un genre comme celui du *lam sing**.

²²⁰ Ainsi que des modes de publicité et de communication spécifiques, comme par exemple les vidéos postées sur Youtube alternant des plans depuis la cabine des musiciens avec une caméra fixe à l'arrière du camion et éventuellement une caméra mobile qui circule dans l'assemblée des danseurs et des participants à la procession d'ordination (y compris le postulant donc). Le dispositif n'est donc pas que sonore, mais aussi vidéo. Cf. par exemple les performances de Yongbang <https://www.youtube.com/watch?v=cnCQEy80SI8> ou du camion de procession Sawa plus récemment, <https://www.youtube.com/watch?v=QJka7mFYgyk> (consultées le 30/09/2020).

²²¹ Même avec une telle définition, les interprétations restent nombreuses.

²²² C'est en me rendant à une procession où Yongbang jouait que j'ai rencontré les gens qui compteraient parmi les plus proches que j'ai eu la chance de côtoyer en Thaïlande et depuis lors. La fête était réussie et « éléphanterque », comme le dit l'expression thaï, qui renvoie à la taille et à l'amusement proportionnel, mais aussi plus concrètement à la présence d'un éléphant pour transporter le postulant à l'ordination jusqu'au temple (*ngan chang*, งานช้าง).

plusieurs engagements à la fois (Yongbang 1, Yongbang 2, Yongbang « original » etc.). Au plus fort de leur célébrité avant la pandémie de la Covid-19, ils se sont même fixés sur une scène.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer le succès de la formation, mais ce qui a consacré le phénomène est certainement l'impressionnant dispositif sound system monté sur roue et motorisé : le « camion ». Les flancs ainsi que l'avant et l'arrière d'un camion de procession sont bardés d'enceintes. Elles sont superposées, encastrées et fixées parfaitement à l'intérieur d'une structure métallique soudée à la base de la remorque du camion, rendue indissociable de la cabine de conduite. L'avant du camion, immédiatement derrière la cabine, consiste lui aussi en un imposant mur d'enceintes. Les flancs sont les moins chargés car ils accueillent les groupes électrogènes chargés d'alimenter la machine, ainsi qu'un étroit escalier par lequel se faufile les musicien.s/.nes pour atteindre une plate-forme couverte, située à un peu plus de deux mètres du sol où ils s'installent pour jouer.

Une formation de camion de procession se compose d'un chanteur, d'une chanteuse, d'une basse et d'une guitare électriques, d'un synthétiseur et d'une batterie – électronique ou acoustique, toujours reprise sur le sound system. L'ensemble du groupe est repris sur une table de mixage et envoyé vers les enceintes dirigées à 360° autour du véhicule. La face la plus puissante est le mur d'enceinte à l'arrière du camion de procession, plus puissant qu'à l'avant car il n'est pas, comme ce dernier, très relativement étouffé par la cabine de conduite. L'arrière rassemble systématiquement les danseurs les plus avides de basses percutantes. La puissance déployée par les dispositif de « camions de procession » est effarante.





Figure 34a (en haut) Exemples de faces arrières de camions de procession, Chayaphum, 12/01/2018. Figure 34b (en bas) Le camion de procession Yongbang lors d'un rituel d'ordination, Lomkao, 18/11/2017.

Les processions sont un moment important et festif des rituels d'ordinations composés de nombreuses étapes. Un tel événement peut s'avérer très coûteux. Si l'organisateur peut déboursier une somme pouvant aller jusqu'à 40.000 bahts (un peu plus de 1000 euros en 2017) pour l'animation musicale de la procession seule²²³, il pourra s'offrir les services du fleuron et dernier avatar en date des groupes de procession. Le coût d'investissement du dispositif est proportionnel au prix élevé pour son engagement. Le coût d'un camion est ainsi de l'ordre de 2 à 3 millions de bahts (soit entre 60.000 et 80.000 euros). Le budget pour les achats, la construction et la transformation nécessite la participation de plusieurs investisseurs. Chaque camion aura ainsi en général les noms de différentes entreprises participantes inscrites sur les flancs, en face et à l'arrière du véhicule. Ces entreprises peuvent être des marques d'électronique et de fabrication de

²²³ Le prix d'engagement d'un camion de procession comme Yongbang se compte à l'heure. L'heure revient entre 8.000 et 10.000 bahts et une procession peut voir sa durée aller de 3 à 4h. A titre de comparaison, l'engagement d'un groupe de *phin prayuk* ne coûte qu'environ 5.000 à 6.000 bahts.

sound systems, mais aussi des marques de lumières qui peuvent avoir fourni du matériel ou de l'argent ou encore des labels de musique connus à l'échelle nationale²²⁴.

La particularité des camions est de proposer un groupe dans son entier (avec chanteu.rs/.ses) et une qualité du son et de musique – donc de très bons musiciens – dignes d'un concert²²⁵. Pour autant, du point de vue strict des répertoires et de la forme musicale de la performance, rien ne distingue véritablement les camions de procession d'autres groupes de *molam*, qu'ils soient scéniques ou processionnaire. Plus que le répertoire, c'est donc la spécificité du dispositif – un sound system mobile aux plus beaux effets visibles et audibles – qui a lancé la renommée et contribué à généraliser de tels camions de procession sur l'ensemble de l'aire thaï-lao du pays. Le dispositif des camions de procession est à ce jour inégalé pour un groupe de procession, sans que la mobilité ne se fasse au détriment de la puissance et de la qualité.

2. Le phin électrique, les groupes de procession de Phetchabun.



Figure 35 Exemple de groupes de procession de cuivre lors d'un rituel d'offrandes au temple. Photographie issue du centre historique Intharachay, Phetchabun. *ban* Tiu, Lomsak, 1948.

Si les camions de processions sont venus mettre la main mise sur l'esthétique et le marché des processions, d'autres types de « groupe de procession » (*wong bae**) co-existent depuis longtemps dans le pays. Ces derniers continuent d'être engagés et de subsister même si leur âge

²²⁴ Aucun des camions n'indique de nom de personne, excluant a priori le mécénat individuel, sinon par entreprise interposée. L'apposition du nom du propriétaire du sound system ainsi que sa photographie ont par contre été vu sur certains camions.

²²⁵ Un camion écrit d'ailleurs sur ses flancs « concert mobile » (*khonsoet kbluan thi*, คอนเสิร์ตเคลื่อนที่).

d'or est parfois dépassé. On peut citer des « orchestres de tambours longs » (*wong klong yao**) présents partout en Thaïlande ou encore les orchestres de cuivres (*trae wong**, eux plutôt présents dans la région Centre) tel que l'on peut en voir un exemple à la figure 35²²⁶. A Phetchabun, on trouve quelques derniers orchestres de cuivres, mais surtout des groupes de procession appelés « *phin* électrique » (*phin prayuk*, พิณประยุกต์) qui ne se trouvent eux que dans la province. La formation est composée entre autres d'un *phin*, luth thaïlandais à trois cordes, qui apparaît dans le nom de la formation et qui en est l'instrument le plus important.

Le luth *phin*, électrifié et joué au plectre, mène tous les autres instrumentistes. Au côté de ce dernier on trouve une basse, elle aussi électrifiée, une batterie de fanfare à harnais où les toms originaux ont été remplacés par des toms de set de batterie, plus profonds, ainsi qu'une cymbale et une cloche de type « *combell* ». Les percussions comptent également un ou deux toms basses, eux aussi extraits de sets de batterie occidentaux, portés grâce à une sangle et frappés au moyen de mailloches et diverses cymbales à main additionnelles comme les *ching* et les plus grandes *chab*²²⁷. La formation est purement instrumentale. Sa spécificité est aussi à trouver dans son dispositif sound system, composé de deux enceintes de deux haut-parleurs 18 pouces chacune, dont les caissons – installés sur un chariot à bras, non motorisé donc – sont surmontés d'au minimum quatre enceintes pavillons, parmi lesquelles deux seront des enceintes pavillons dites « jumelles »²²⁸. L'ensemble du dispositif, les instruments électrifiés et leurs branchements au sound system sont visibles sur la figure 36 ci-dessous.

²²⁶ Les « tambours longs » sont des tambours de bois à une peau (de buffle ou de vache) hauts d'un mètre environ, portés en bandoulière et présents dans toute la Thaïlande, avec néanmoins quelques variations de formes et de noms selon les régions. Dans la région de Nakhon Sri Thammarat au Sud, les orchestres de tambours longs sont appelés *thap yao* (ทับยาว). Pour un exemple de groupes de procession de cuivres : <https://www.youtube.com/watch?v=cUkyhD1VxR0> (accédé le 10/03/2021). Pour un exemple d'orchestre de tambours longs cf. : <https://www.youtube.com/watch?v=bdeYpwmMmIw> (accédé le 10/03/2021).

²²⁷ ฉิ่ง et ฉาบ, à la base aussi des rythmes de la musique de cour et cérémonielle *dontri thar**.

²²⁸ *Horn faet*, ฮอรั่นแฟด, un modèle d'enceintes pavillons qui était, au moment de leur introduction dans le pays par les Américains et dans le cadre de la Guerre Froide, attaché à des avions, des hélicoptères et des jeeps parcourant le Vietnam proche et le Nord-Est de la Thaïlande pour lutter contre le communisme. Je renvoie à Prouteau (2021) pour une présentation exhaustive des groupes de *phin prayuk*, de leur histoire et de l'évolution de leur sound system.

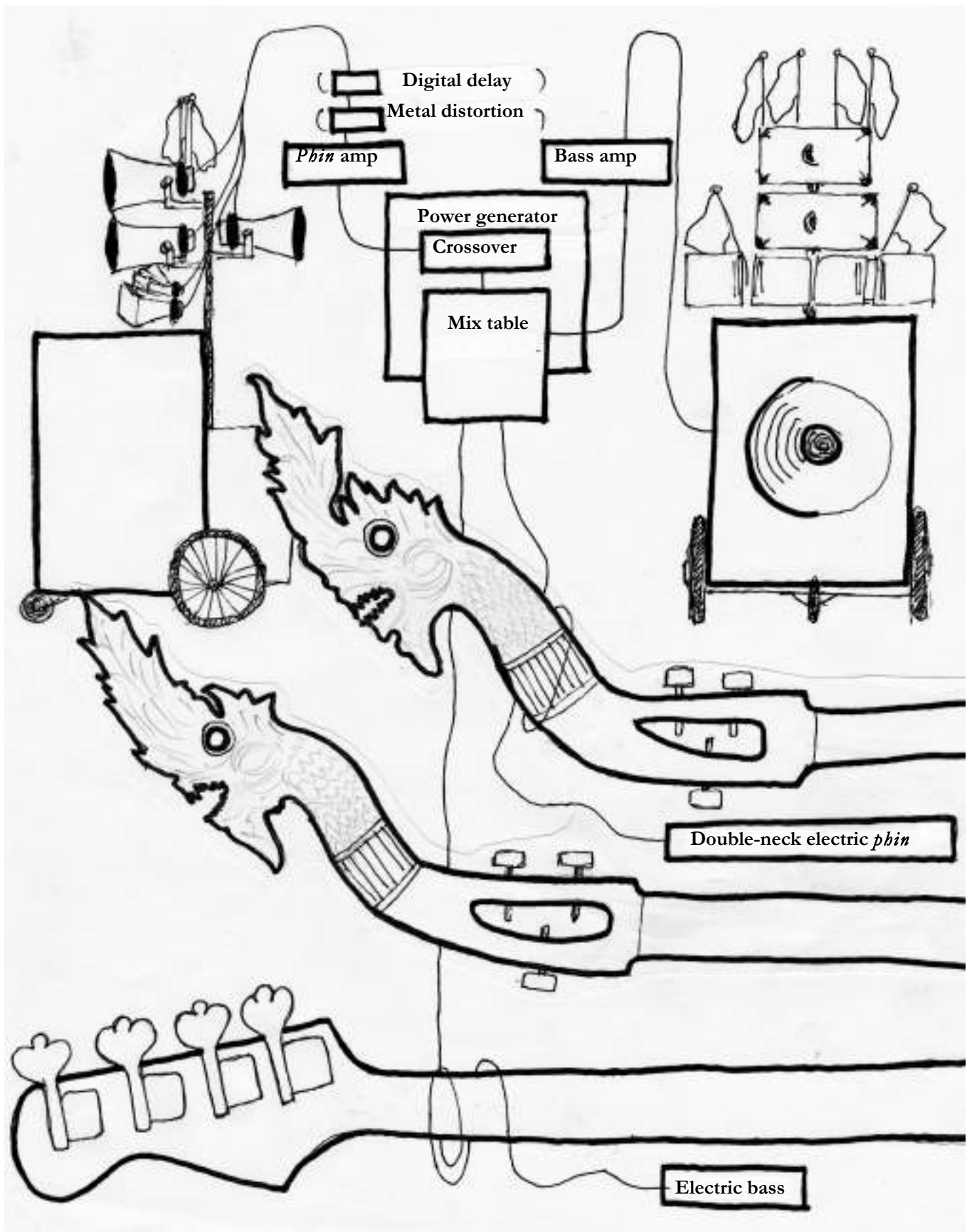


Figure 36 Dispositif sound system et instruments électrifiés d'un groupe de luth *phin* électrique, *phin prayuk*.

La première partie de l'histoire des groupes de procession de *phin* électrique *phin prayuk* de Phetchabun que je propose est une reconstruction hypothétique. Les groupes de procession ont dû être au départ strictement rythmiques et formés de tambours longs, avec peut-être l'adjonction d'orgues à bouche dans les régions lao. Au cours du XIX^{ème} siècle, sont apparus, et se sont progressivement implantés, les « orchestres de cuivres » héritées des fanfares européennes (cf. fig 35). Ces groupes ont été la norme dans la province jusque dans les années 1990 et le sont encore dans quelques localités de la région Centre de la Thaïlande aujourd'hui. La partie de l'histoire qui suit, au moment de l'émergence des groupes de *phin* électrique est par contre avérée et a fait l'objet d'une recherche orale et systématique auprès des groupes de la province²²⁹. L'arrivée de l'électrification dès les années 1960 en Thaïlande²³⁰, suivie par la fin de la guerre contre les communistes au milieu des années 1980 à Phetchabun, ont permis l'émergence du *phin prayuk* au début des années 1990 où le *phin*, électrifié, put alors déployer à volume égal son flux mélodique sur la trame rythmique auparavant propre aux orchestres de tambours longs.

Une performance de *phin* électrique se divise en plusieurs répertoires, en général – au moins dans l'enchaînement des premiers répertoires – du plus lent au plus rapide. Le plus lent (environ 60bpm) est la mélodie d'« hommage aux maîtres » (*lay* way khru*, ลายไหว้ครู) qui accompagne et clôt la cérémonie du même nom (cf. Chapitre I.C.). Le deuxième repertoire (de 60 à 90 bpm environ) est basé sur la mélodie appelée *lam phu thay* (ลำภูไท)²³¹. Il peut facilement accélérer (entre 100 et 110 bpm) en un *lam phloen** (ลำเพลิน), puis, après une nouvelle poussée d'accélération (jusqu'à 150bpm), en un *lam sing** (ลำซิ่ง)²³². Avec le *lam sing*, la performance du *phin prayuk* est à son tempo le plus rapide. Il peut à ce stade transiter vers le motif *sam cha** (สามช่า) à environ la même vitesse, ou celui légèrement plus lent de *molam* – au sens propre aux groupes de

²²⁹ Auprès du groupe de O Yo Sin, le premier groupe de *phin prayuk* créé en 1990 par Acan Naep à Lomsak, auprès du groupe le plus réputé ayant lancé l'engouement local pour ce type de formation et a contribué à créer le son spécifique qui le caractérise : le Phet Caroen Sin, auprès de Khun Narin Sin également dont la renommée est devenue internationale ces dernières années et auprès du Dao Phra Suk Sin et son joueur de *phin*, ami et interlocuteur quotidien, Phi Em.

²³⁰ La version électrifiée du *phin* a été expérimentée en premier par Acan Thongsay Thapthanon sur une idée de Nopadol Duangphon, le leader du groupe Phetphinthong dans lequel le premier jouait. Pour des détails de l'électrification du luth *phin*, voir l'entretien avec Acan Thongsay Thapthanon dans le documentaire (*Your Music by Waraluck Hiransrettawat Every, David Reeve, 2014. Voir également : <https://www.isangate.com/new/artist-isan/95-thongsai-tab-tanon.html> (en thaï, consulté le 15/01/2021).*

²³¹ On peut en écouter un fabuleux exemple distordu et réverbéré à souhait, joué par le Khun Narin Sin au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=IYGI-l0Toig> (accédé le 10/03/2021). Le *lam phu tay* dure jusqu'à 4'20 où il est enchaîné à la *lay bun bang fay*.

²³² Pour un exemple de *lam sing* par O Yo Sin, voir par exemple <https://www.youtube.com/watch?v=sw01jVL0OsE> (accédé le 10/03/2021).

phin électrique consistant en des reprises des hits du *molam* du moment – voire retomber à un *lam phloen*, calmer les ardeurs avant de remonter dans des tempi plus véloces.

Le répertoire général des groupes de luth *phin* électrique est donc composé de plusieurs sous-répertoires : *molam*, *phu tay*, *lam phloen*, *lam sing*. J'appelle chacun de ces sous-répertoires des « mélodies » en reprenant en cela le terme thaï/lao²³³. Elles consistent effectivement des mélodies de base auxquelles des « fils » – différentes autres mélodies – peuvent être tissés. Les mélodies de base sont donc « intégratrices », au sens où elles intègrent de nombreuses autres mélodies dans une trame sans cesse renouvelée car un premier niveau d'improvisation et de variation d'un musicien et d'une performance à l'autre se situe dans le choix de ces différentes mélodies et de leur enchaînement. Ces mélodies sont constituées de mélodies traditionnelles (*lay*), de tubes anciens ou de ceux du moment (eux-mêmes parfois constitués de mélodies traditionnelles recombinaées ou de tubes anciens remis au goût du jour). Le stock de mélodies pour chaque répertoire est évolutif. Bien qu'il existe des modes de jeux spécifiques, selon le musicien de *phin* et selon les maîtres qui lui ont appris, les mélodies de base qui donnent le nom à un sous-répertoire sont souvent proches d'un joueur à l'autre et d'un groupe de *phin* électrique à l'autre.

Chacun de ces répertoires peut être caractérisé plus précisément. Le *lam phu thay* fait débiter les performances, il intègre en général les mélodies les plus lentes qui sont aussi souvent les plus « anciennes » (*boran*, โบราณ). Le *lam phu thay* progresse lentement vers des répertoires plus rapides. Le *lam phloen* est une mélodie intégratrice centrale. Elle se développe en de multiples variations, elle est omniprésente et se retrouve quasi-identique, mais accélérée, dans le *lam sing* – la différence de tempi permet d'intensifier la musique et la danse mais aussi d'incorporer d'autres mélodies à la trame jouée. Les musiciens disent que chacun a sa propre manière de jouer le *lam phloen*²³⁴. Il s'intègre au *lam phloen* et au *lam sing* différentes mélodies « anciennes » mais aussi des tubes. Le *sam cha* a une vitesse équivalente au *lam sing*, mais son rythme est différent : alors que le *lam sing* (et le *lam phloen*) sont en 4/4, le *sam cha** est joué en 2/4. *Sam cha* signifie « trois *cha* » et renvoie au rythme « *cha cha cha* ». Mais la version contemporaine s'est autonomisée par rapport à la danse et au rythme des ballrooms des années : elle s'est considérablement accélérée et pourrait

²³³ Ce sont les « mélodies » (*lay*, ลาย)*, signifiant littéralement « motif » au sens textile. Un motif mélodique au sens musicologique en français étant trop court en durée comparé à ce que représente une « mélodie » thaï, nous lui avons préféré ce dernier terme.

²³⁴ Ce qui est vrai, même si cela dépend des enseignements du maître. Une base rythmico-mélodique est également commune. Il existe aussi des définitions du *lam phloen** en tant que type de performance (intégrant danseur/rs/.ses et chanteur/rs/.ses en un certain nombre), de la même manière que pour le *lam sing**. Je l'ai dit, il y a de manière générale en Thaïlande un chevauchement des définitions des termes selon qu'il renvoie à une mélodie, un rythme, un type de performance, un répertoire entier – ou tout cela en même temps, selon les contextes.

presque s'assimiler à un genre rock en Thaïlande. La mélodie appelée *molam* intègre tous les tubes des musiques thaï-lao plus lents que le *lam sing*²³⁵.

Le joueur de *phin* est à la tête du groupe : il lance les mélodies selon son inspiration et les autres musiciens le suivent. Tous les musiciens connaissent les différents répertoires et la manière de les enchaîner. Les variations rythmiques des percussionnistes se font en jouant avec la trame mélodique en train d'être déroulée par le *phin*. C'est au fur et à mesure des performances et de l'approfondissement de la connaissance des répertoires et des musiciens entre eux que se dessinent les qualités de tel ou tel groupe et de tel ou tel musicien. Car tous les groupes de *phin prayuk* jouent les mêmes répertoires et les enchaînent à peu près de la même manière. Mais le véritable art d'un joueur de *phin* se révèle lorsque l'improvisation prend une autre dimension que le simple enchaînement de mélodies. Cela nécessite de connaître les mélodies et les capacités et les manières de jouer des autres musiciens. En atteignant ce niveau de maîtrise, les mélodies s'avèrent être sujettes à de nombreuses manipulations dont l'ingéniosité peut être époustouflante : elles sont mises à l'octave, dilatées, sectionnées, intriquées, réduites, développées, entremêlées les unes aux autres, répétées jusqu'à l'entêtement, ou encore utilisées comme pont vers une autre mélodie. La liste des procédés est considérable et dépend du talent des instrumentistes. Pour les plus talentueux, chaque performance est unique et déploie son lot de procédés musicaux novateurs à décrypter par les autres musiciens. On se passe ainsi des enregistrements sous forme Mp3 ou en les écoutant sur Youtube. Parfois, les enregistrements sont sciemment découpés afin que personne ne puisse copier le style et les techniques du joueur de *phin* : cela signifie aussi que ce ne sera que dans la performance, dans la danse et l'ivresse, que la pleine démonstration de l'art d'un musicien de *phin prayuk* ne pourra avoir lieu.

L'électrification du luth *phin* est à la base de l'émergence et du développement du *phin prayuk*. Le simple fait d'électrifier le luth transforme le jeu sur l'instrument : alors que sur un instrument acoustique l'action sur les cordes doit être franche et énergique, sur un instrument à corde électrifié, chaque inflexion est retransmise au son et amplifiée – cela permet d'utiliser moins d'énergie pour le jeu²³⁶. En prospectant plus profondément dans les possibilités du dispositif électro-acoustique, d'autres possibilités se font jour, notamment celle de multiplier les ornements. Car à partir d'un certain niveau de distorsion, il n'y a en effet plus vraiment nécessité d'actionner la corde avec le plectre : une simple pression et relâchement d'une corde sur la touche permet de

²³⁵ On constate là encore la contextualisation de chacune des appellations : les groupes de *phin prayuk* sont conçus par les auditeurs comme du *molam*. Le *lam sing* et le *lam phloen* sont conçus comme du *molam*. Les musiciens distinguent pourtant au sein de leur répertoire un stock de mélodie spécifique qu'ils appellent *molam*...

²³⁶ C'est un des aspects les plus appréciés des praticiens des sound systems et pas seulement des musiciens : plus besoin de se fatiguer à crier ou jouer de toutes ses forces sur l'instrument.

la faire sonner, à la manière de procédés d'appoggiatures²³⁷. Ces techniques peuvent donner lieu à des cascades de notes intenses, particulièrement utilisées et appréciées dans le style de jeu qui prévaut à Phetchabun par les instrumentistes de *phin prayuk* où prime donc un jeu du *phin* avec ornementation maximale²³⁸.

Cette propension à l'ornementation est encore accentuée par l'utilisation d'effets sur le *phin* : en particulier un effet d'écho* et un effet de distorsion*. Ces innovations suivent les sonorités des tubes que les groupes de *phin prayuk* sont chargés de jouer lors des processions. Elles ont été introduites dans les années 2000 par les musiciens de l'un des groupes les plus réputés de *phin prayuk* : Phet Caroen Sin²³⁹. Après eux, tous les groupes de *phin prayuk* ont utilisé ces effets de la même manière. Idéalement, l'effet d'écho devra être le modèle Digital Delay de la marque Boss et la distorsion le modèle Metal Zone de la même marque. Ces pédales sont activées au cours de la performance selon les réglages qui apparaissent sur la figure 37 suivante :

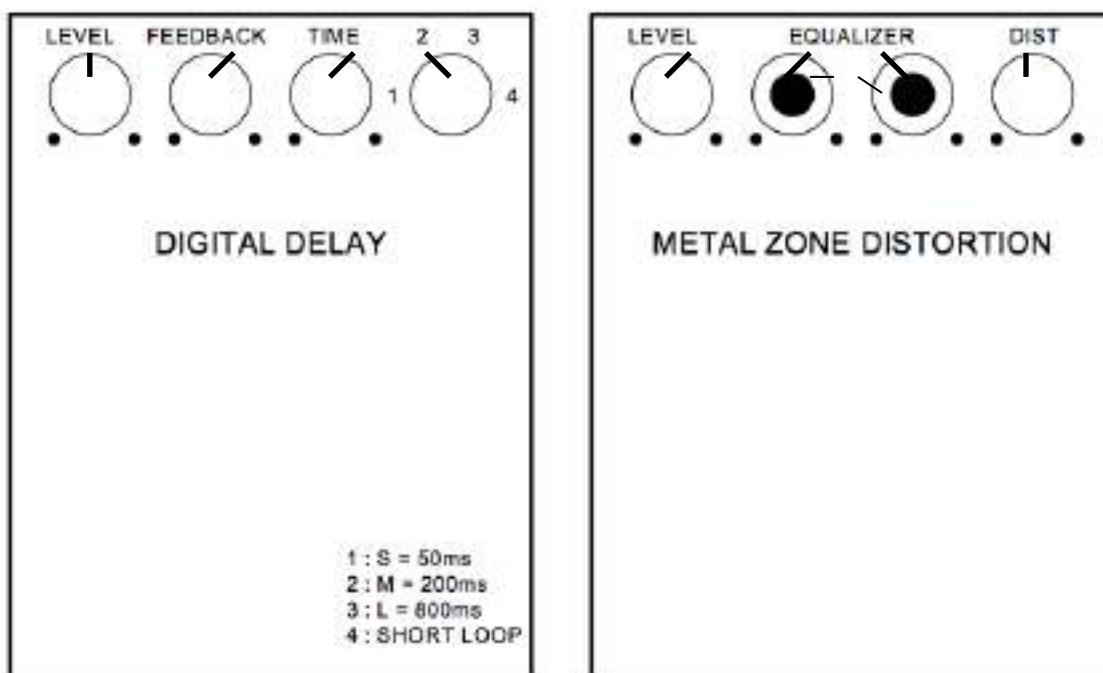


Figure 37 Les pédales d'écho et de distorsion avec les réglages des musiciens de *phin prayuk* (réglages de Phi Em, Dao Phra Suk Sin)

²³⁷ On les appelle *hammer-on*, « martèlement », et *pull-off* « relâchement » en anglais dans le vocabulaire des guitaristes.

²³⁸ Plus que dans la région voisine d'Isan où, à Khon Kaen et à Mahasarakham au moins, on privilégie un jeu plus sec et moins délié, où le caractère staccato de croches imperturbablement enchaînées est préféré, de même qu'un son « brut », sans réverbération ni écho.

²³⁹ Dont le retentissement a été le plus important de l'histoire du genre local : ils ont gagné la compétition mettant en lice les meilleurs groupes de procession de la province en 2006. De nombreux jeunes ont appris un instrument grâce à eux et de nombreux groupes de *phin prayuk* ont été créés dans leur sillage.

L'effet de distorsion permet d'augmenter les partiels du signal, d'enlever les crêtes du son et surtout de se rapprocher le plus possible des sonorités des hits *molam*²⁴⁰. Par image et étymologiquement, l'effet opère une « torsion » sur le son. Différents mots sont utilisés pour parler de distorsion en thaï : celui d'un son « cassé » (*taek*, แตก) à la manière d'une voix cassée, rauque. L'expression *bit biaew* (บิดเบี้ยว) était parfois utilisée renvoyant à une déstructuration plus ou moins légère d'un état premier. Se référant plus à l'effet sur l'auditeur que le son en lui-même, la distorsion était aussi appelée par les musiciens *siaeng man* (เสียงมันส์) c'est-à-dire une sonorité « trépidante », amusante, liée au rock et au son électrifié.

L'effet de réverbération, surtout peut-être, permet d'augmenter les possibilités de jeu considérablement et est amplement utilisé par les musiciens de *phin* électrique, alors même qu'il ne me semble que rarement utilisé dans ces proportions au sein des tubes de l'industrie musicale régionale et nationale, ni même par les groupes de procession des provinces d'Isan adjacentes. Il existe de légères variations d'un musicien à l'autre, mais les réglages de la pédale et le son qui en découle est en général partagé. Il ne faut pas que le « feedback » (c'est-à-dire le nombre de répétitions du signal) soit trop « long » et emplisse tout, quelques répétitions suffisent. Il ne faut pas non plus que les signaux réverbérés soient trop rapprochés et créent un amalgame incompréhensible : le réglage sur 200 milli-secondes permet en fait à un rythme de se superposer au jeu du *phin* (Stoichita, 2013 : 594), créant une forme de polyrythmie hypnotisante pour les répertoires lents et de démultiplier les cascades de notes, augmentant encore les effets d'appogiatures mentionnés plus haut pour les répertoires rapides (les réglages ne sont pas changés pendant toute la durée de la performance). Le terme d'écho, peut être rendu en thaï par le terme de *siaeng kangwan* (เสียงกังวาน*) ou plus généralement pour les musiciens, par l'anglicisme *echo* (*siaeng ekbo*, เสียงเอโค)²⁴¹.


On voit donc que les technologies électro-acoustiques en général et le sound system plus particulièrement ont opéré un remaniement des techniques musicales, que ce soit dans le jeu de l'instrument ou en se saisissant des possibilités de réglages du dispositif. Les musiciens ont dû s'adapter, mais ont aussi pu explorer de nouvelles sonorités et effets permis par le sound system.

²⁴⁰ Pour un exemple de telles sonorités, voir par exemple l'un des hits de l'année 2013 par la chanteuse Yingli Sricumphon « *Phu ying la la* » : <https://www.youtube.com/watch?v=GkSu57ZfOzQ> (accédé le 10/03/2021). On peut également noter que les sons de distorsion et plus généralement le jeu de la guitare électrique (et du *phin*) ont été grandement influencé par le jeu et le son de Santana, effectivement adoubé encore aujourd'hui par tous les musiciens des provinces.

²⁴¹ Le terme de *siaeng sathoean*, เสียงสะท้อน, pourrait aussi convenir mais l'écho serait ici disproportionné en renvoyant à des événements telluriques de grande ampleur.

3. Une évolution du molam de paire avec la technologie

Même si les règles d'agencement des mélodies et des rythmes peuvent être différentes, en intégrant un.e chanteur.r/.se, par exemple, la majorité des différents répertoires des *phin prayuk* sont communs à ceux des camions de procession. Ces mêmes répertoires se retrouvent joués par les formations en configuration scénique. La plupart de ces répertoires sont appelés par une majorité des auditeurs, à Phetchabun au moins, comme relevant de la méta-catégorie *molam*. Ainsi, s'il est demandé lors d'une procession quel est le style de la musique en train d'être jouée, on répond : « du *molam* ». Si lors de titanesques représentations intégrant des centaines de danseurs et danseuses sur scène, il est demandé à quel genre appartient la musique jouée, la réponse est invariablement « du *molam* ». Si des dames entonnent la nuit un karaoké lors d'une festivité, c'est « du *molam* ». Il peut parfois être demandé une vérification « Est-ce vraiment du *molam* ? » « Oui, bien entendu ! », répond-t-on alors, agacé que la précédente réponse ait pu être remise en cause et sous-entendu aussi, qu'est-ce que cela aurait-il pu être d'autre. Dans un certain cadre géographique et culturel tout est donc du *molam*.

 **CD 1 : 8** Ce constant recoupement des genres musicaux de la part des auditeurs avec la méta-catégorie *molam* s'applique à des performances de la part de formations n'intégrant qu'une partie seulement de mélodies étant considérées comme du *molam* au sens strict, nous l'avons vu avec les *phin prayuk*. Ce sens strict correspond à une définition plus classique du *molam* en tant qu'art chanté et versifié, pendant longtemps exclusivement accompagné par un orgue à bouche *khaen*. Les thèmes « traditionnels » consistent en des narrations, la plupart toujours utilisées²⁴². Des thèmes bouddhistes font l'objet de répertoires spécifiques ou sont intégrés dans le corps des narrations aux côtés d'autres enseignements moraux ou plus pratiques. D'autres formes du *molam* consiste en des joutes oratoires mettant en scène un chanteur et une chanteuse. Il faut enfin considérer son rôle important dans les cérémonies.

Le genre de *molam* en tant qu'art oratoire accompagné de l'orgue à bouche *khaen* est spécifiquement appelé *molam klon**, ou « *molam* en vers », on peut l'entendre sous une forme classique à la piste 8 du CD 1²⁴³. Le *molam klon* peut faire partie des rares genres du *molam* où l'amplification ne sera pas outrancière lors des représentations actuelles. Pourtant, même pour ce dernier, le cheminement ayant mené à l'utilisation généralisée et massive de l'amplification électronique est consubstantiel de l'histoire du genre et de la méta-catégorie toute entière. Le *molam* s'est ainsi adapté en s'appropriant les nouvelles technologies au fur et à mesure de leur

²⁴² Par exemple Manorah appelé aussi Norah dans le Sud de la Thaïlande (Hemmet, 1992) ou encore l'histoire de Lilawadi.

²⁴³ Le *klon*, กลอน, étant un type particulier de versification.

apparition, y compris l'amplification. L'utilisation du sound system a été immédiate et systématique.

Les premières représentations du molam faisant un usage du sound system sont décrites de la manière suivante par Acan Aphisit de l'Université de Mahasarakham : « Dans le *molam*, le plus important est de veiller ensemble dans la lumière jusqu'à l'aube (*sawang*, สว่าง) mais ce format est maintenant l'un des plus dur à trouver. Pour pouvoir veiller, il faut avoir la lumière nécessaire²⁴⁴. Dans les anciens temps on utilisait des torches enduites de sève²⁴⁵. Par la suite, il y a de cela environ 100 ans, sont apparues les ampoules dites « testicules de bœuf »²⁴⁶ disposées au milieu de la foule. L'équivalent pour le son sont les enceintes-pavillon dites « aubergines folles »²⁴⁷ que l'on fixe sur les cocotiers » (Acan Aphisit, c.p. 30/09/2016). Le langage imagé concernant le matériel d'amplification est aussi utilisée en thaï central. Ainsi, le mot pour « enceinte », *lamphong* (ลำโพง) renvoie à la fleur de *brugmansia*.



Figure 38 Fleur de *brugmansia* ayant donné son nom aux enceintes des gramophones dans un premier temps, puis à tous types d'enceintes dans le langage courant.

L'amplification a été incorporée dans les représentations de *molam* en même temps que les premières technologies électriques de la lumière. Après ces balbutiements est apparue une autre technique qu'Acan Aphisit (*ibid.*) appelle des « quatre angles » (*si mum*, สี่มุม). Les chanteu.rs/.ses et

²⁴⁴ Aussi lumineux que l'aube, *fay sawang*, ไฟสว่าง.

²⁴⁵ *Nam man kat*, น้ำมันก๊าด.

²⁴⁶ Lao *fay bak ham ngua*, ไฟบั๊กहांจัว. Dont le nom renvoie à la taille des ampoules.

²⁴⁷ Lao *bak khiae ba*, บั๊กเขี้ยบ้า.

le joueur d'orgue à bouche se tiennent sur une scène surélevée avec un toit – construite pour l'occasion, ou que beaucoup de villages possède déjà. Du toit tombe le microphone qui amplifie les voix des chanteurs et du joueur d'orgue à bouche. Ne pas tenir le micro permet aux chanteurs/les de rester libres de leurs mouvements et surtout, ce qui est fondamental pour le *molam*, de pouvoir danser avec les mains (*fon*, ฟ็อน) en même temps que l'on déclame les vers. Le micro est branché sur quatre enceintes disposées aux quatre coins de l'espace rassemblant auditeurs et musiciens. Dans ce dispositif me dit Acan Aphisit : « il n'y pas de retour, il n'y a pas de façade, il n'y a que de l'intérieur » (*ibid.*)²⁴⁸.



Figure 39 La technique des « quatre angles » dans le *molam klon* dès les années 1960.


CD 2 : 4

La centaine d'années qui sépare l'introduction des technologies électroniques du son et la fin des années 2010 a été marquée par de nombreuses vagues de nouvelles technologies. C'est notamment sous l'impulsion de ces dernières que les différentes configurations de performance du *molam* ont évolué jusqu'à leurs formes actuelles. La forme

²⁴⁸ En effet, les représentations scéniques actuelles se divisent entre « façade » – les enceintes à destination du public - et « retour » - les enceintes à destination des artistes sur scène pour qu'ils puissent s'entendre. Pour un exemple d'une performance adoptant la technique des « quatre angles », voir par exemple <https://www.youtube.com/watch?v=3sNxy5VTrYc&> (consulté le 15/10/ 2020) dans une performance par les *molam* Khen Dalao, Bunpheng Fayphiuchay et Chawiwam Damnoen en 1984.

souveraine contemporaine du *molam* est celle qui s'intitule le *molam ruang to klon*²⁴⁹. Cette forme est le point d'aboutissement d'une multitude d'influences : celle des formes antérieures de *molam*²⁵⁰ avant tout, mais aussi celle des grands groupes de *luk thung** en se dotant de myriades de danseurs et de danseuses, ainsi que d'un orchestre composé d'une batterie, d'instruments électrifiés et d'une section de cuivres. On peut en entendre un extrait dans la piste 4 du CD 2, le passage de « chanson » (*phleng**) de type *lam sing** est enchaîné à un passage chanté versifié non-mesuré (à 4'50 et à 9') qui alterne avec des passages parlés (à 6'20), avant que ne reprenne les chansons de style *lam phloen** (à 11'). Le *molam* ainsi constitué s'installe sur une scène qui prend vite des proportions impressionnantes au cours des années 1980 en atteignant jusqu'à 30 mètres de long. Pour Acan Aphisit (c.p. 30/09/2016), la période, toujours en cours, est celle de l'« ère de la scène ». Selon Acan, la plus grande scène du monde serait même celle du groupe de *molam ruang to klon*, Siaeng Isan dont le transport *quotidien* nécessiterait 30 semi-remorques.

Comme pour toutes les troupes de *molam ruang to klon*, une performance de Siaeng Isan débute à 21h et ne finit qu'à l'aube, adhérant ainsi à la prérogative de la « veillée » propre au *molam*. Les troupes peuvent être engagées par des collectivités territoriales pour des festivités d'envergure, par les temples et leur comité lors d'événements spéciaux, plus exceptionnellement par des particuliers car la somme à déboursier est importante. Après le démontage de la scène qui dure plusieurs heures, il est encore nécessaire de parcourir jusqu'à des centaines de kilomètres pour jouer le lendemain à un nouvel engagement. Il existe environ une trentaine de ces gigantesques troupes composées de centaines de performants et d'employés (Acan Aphisit, c.p. 30/09/2016). Ce rythme quotidien particulièrement intense a lieu jusqu'à l'entrée dans le carême bouddhique aux alentours de juillet²⁵¹. Après avoir respecté le carême de trois mois, les groupes peuvent redémarrer les représentations à la cérémonie de sortie du carême en octobre. A cette occasion, un nouveau spectacle – intégrant de nouveaux costumes, de nouveaux répertoires, de nouvelles décorations pour la scène et une nouvelle histoire – a été préparé pour être proposé aux audiences thaï-lao du pays²⁵².

²⁴⁹ Signifiant textuellement le « *molam* à histoire (*ruang*) suivie de vers (*klon*) ».

²⁵⁰ Notamment le *molam mur**.

²⁵¹ Et saison des pluies, durant trois mois, de juillet à octobre environ.

²⁵² Le véritable coup de départ du cycle de performances des troupes de *molam ruang to klon* a en fait lieu à peu près un mois avant la fin du carême, au moment qui marque l'ouverture de ce qui est appelée la « saison du *molam* » (*roedu molam*, ฤดูหมอลำ), c'est-à-dire le début du cycle annuel des performances. A l'ouverture de la saison, les nouveaux spectacles sont testés pour la première fois auprès des publics.



Figure 40 La scène d'une autre troupe parmi les plus célèbres de *molam ruang to klon*, *Siaeng isan* (« le son/la voix d'Isan »), reproduite par un fan de la troupe. La troupe compte 400 membres dans les années 2000 et s'est encore développée depuis.



Figure 41 Un mois d'engagements (en février 2017) pour l'une des troupes parmi les plus réputées de *molam ruang to klon*, le *Prathom Bantboeng Sin*. Calendrier diffusé sur le Facebook du groupe.

Quand la question de la pertinence de l'amplification électronique dans le *molam* est posée à Acan Aphisit (c.p. 30/09/17), surtout en rapport de son omniprésence, Acan répond qu'elle ne pose en soi aucun problème, y compris en rapport d'un éventuel pervertissement de la culture musicale par la technologie. Acan Aphisit insiste : il n'y pas d'appauvrissement car les éléments considérés comme inaltérables sont conservés – ce sont les mélodies, le rythme et les manières de jouer et de chanter. Les utilisations des technologies dans le traitement et la propagation du son sont laissées complètement libres. Cela implique que si le contenu est revendiqué comme ne changeant que peu, le son qui le « médiatise » est continuellement en train de s'adapter en fonction des esthétiques en cours et en fonction des possibilités, notamment technologiques.

L'adaptation dont le *molam* fait l'objet est valable pour les instruments de musique qui l'interprètent. Une guitare, par exemple, peut tout à fait jouer les mêmes mélodies que les instruments traditionnels. Utiliser une guitare au lieu d'un luth *phin* ou un synthétiseur au lieu d'un orgue à bouche sont des possibilités intégrées par une majorité des formations musicales, même (et peut-être, surtout) parmi les plus réputées. Le *molam* prend donc des formes perpétuellement changeantes en le considérant sous certains aspects : sa représentation, son instrumentation et, ce qui est lié, le recours à la technologie. Toutefois, grâce à l'utilisation d'un noyau revendiqué comme intangible de mélodies et de rythmes, l'histoire du *molam* trace un continuum se réclamant comme ininterrompu à travers les époques. Les musiciens constatent le changement comme la continuité : pendant le trajet, certains nouveaux « motifs » efficaces et appréciés sont conservés, des transformations bienvenues et excitantes sont entreprises – notamment pour être « à l'heure avec l'époque »²⁵³ – sans que jamais ce qui est conçu comme sa substance ne soit considérée pervertie, même si elle est par bien des aspects altérée.

Au terme de l'exposé des pratiques musicales, nous constatons que les sound systems occupent une place prépondérante. Le sound system est devenu mobile pour les besoins des nombreux groupes de procession. Les musiciens se sont emparés d'autres possibilités sonores permises par les technologies électro-acoustiques comme l'écho ou la distorsion et les ont incorporées aux sound systems. Il y est déployé une puissance impressionnante, comme on le remarque avec le phénomène des camions de procession. Dès l'arrivée de l'amplification, le sound system est présent sous des configurations inédites et propres à répondre aux besoins esthétiques et pratiques des genres les plus populaires comme le *molam*, c'est le cas pour la technique des « quatre angles ». Si certaines « classiques » du *molam* sont restées peu amplifiées, les formes contemporaines font un usage extensif des technologies du son, où la puissance tend à la superlativité. La configuration scénique du *molam*, sous sa forme souveraine du *molam ruang to klon* se plie ainsi à une exigence de puissance considérable. Le sound system a entraîné des transformations, en apportant aux musiciens une puissance auparavant impossible à atteindre. La musique en Thaïlande a fait plus qu'évoluer de paire avec les technologies du son : elle s'est élaborée avec les sound systems dès que ces derniers sont apparus.

²⁵³ Une des traductions possibles de la modernité en thaï, *than samay*, ทันสมัย. On aurait néanmoins tort de considérer l'évolution du *molam* comme le strict fruit de choix esthétiques et artistiques. Souvent, comme pour beaucoup de genres musicaux en Thaïlande, des injonctions en terme d'adaptation ont été formulées, en particulier par les pouvoirs politiques. Ces transformations, dans le cas où elle ne provoquerait pas d'excitation particulière sont perçues par les praticiens et les auditeurs comme nécessaires pour la survie du genre en question. La survie et la pérennité du genre du *molam* est une mission à laquelle se consacre beaucoup de ses amateurs composant une grande partie de la population des aires thaï-lao.

B. Le point de vue des auditeurs : le niveau esthétique

Dans le bus de nuit au Laos reliant Luang Phra Bang à Viengcan, chacun des voyageurs met à tour de rôle de la musique *molam* sur son portable. Pendant les 8 heures de voyage, des mélodies *molam* résonnent doucement dans l'habitacle du bus, diffusées par des portables au son aigrelet mais qui bercent les voyageurs ballotés dans les virages de la route sinueuse reliant les deux villes. Il n'y a pas de superposition du son : un seul portable diffuse de la musique. Les destinataires sont donc l'ensemble des autres voyageurs et pas seulement celui ou celle qui diffuse de la musique et personne ne s'en offusque. Plus encore, au cours du trajet, il s'opère un relais musical d'un voyageur à l'autre sans qu'aucune concertation n'ait lieu, ni aucun mot échangé : lorsque le voyageur qui diffuse la musique la stoppe, un autre voyageur prend le relais et se met à diffuser de la musique sur son portable. Les bases exactes sur lesquelles s'effectue cette « passation » ne sont pas claires – fin du crédit, fin de la batterie, envie de se reposer ? Ce qui transparait néanmoins, c'est le plaisir partagé à l'écoute du *molam*, même à bas volume. Cette situation traduit en fait plus qu'un simple plaisir partagé peut-être, car en ne laissant jamais le flux s'essouffler dans le silence, apparaît presque les contours d'une forme de prérogative tacite.

Une amie quarantenaire part souvent s'amuser en maraude avec son cercle d'amies. « Je n'apprécie pas mon mari. Elle non plus, elle non plus, elle non plus, et elle... elle n'en a plus ». De retour chez elles, ivres, quand le mari s'est endormi, elles se connectent à la wifi du voisin et mettent en sourdine sur un portable dont l'écran est plus fendu que la plus aride des terres : « *Si tu souffres à n'importe quel moment, appelle-moi* »²⁵⁴. Le chanteur dont on devine le fard et le scintillement, est trouvé si beau. Ces deux exemples ne sont que quelques-uns parmi de nombreux autres de contextes d'écoute de musique qui, même s'ils ne sont ni des performances, ni émis à partir de sound systems, démontrent ce que la musique peut susciter en terme de consommation et d'émotions.

Il existe néanmoins une hiérarchie implicite entre les différentes modalités de performance et de diffusion de la musique qui m'a été donnée de la manière suivante :

- Groupe connu en live (*wong dang sot*, วงดังสด)
- Groupe en live (qui joue des chansons connues) (*wong sot*, วงสด)
- Mettre de la musique enregistrée et connue (et textuellement « mettre de la musique fort ») (*poet phleng dang*, เปิดเพลงดัง)
- Mettre de la musique pas connue (et textuellement « mettre de la musique à bas volume ») (*poet phleng may dang*, เปิดเพลงไม่ดัง)

²⁵⁴ « *Cep moea ray ko tho ma* » เจ็บเมื่อไหร่ก็โทรมา, par le chanteur Mike Phiromphon : <https://www.youtube.com/watch?v=wuOKKKlx0t4> (consulté le 07/10/2020).

- Mettre de la musique étrangère (*poet phleng tang dao*, เปิดเพลงต่างดาว)²⁵⁵

Le premier critère important de cette hiérarchie est que la performance est *toujours* beaucoup plus valorisée que n'importe quel enregistrement, même sous la forme d'une performance de DJ. La célébrité ou popularité est le second critère structurant. En bas de cette hiérarchie vient la musique étrangère. Cela ne signifie pas que l'enregistrement n'est pas utilisé, il l'est très largement, mais il vient en terme de valeur après la performance. Qu'il s'agisse d'une musique enregistrée ou d'une musique en performance, dans ces deux cas, la diffusion nécessitera de toute façon d'être amplifiée si elle doit puissamment et collectivement être diffusée. Cette émission collective par le sound system est implicite et commune à toute la hiérarchie. Les contextes individuels ne sont pas même évoqués.

Cette sous-partie se penche sur le niveau esthétique en suivant la tripartition sémiologique de Jean-Jacques Nattiez (1987) pour l'étude de la musique : celui de la réception. Il étudie l'expérience des auditeurs de musique dans le cadre privilégié des performances. Qui sont-ils et quels sont leurs rapports avec les sound systems des musiciens ? Il sera montré que les sound systems des musiciens contribuent à créer et amplifier des communautés identitaires, sensibles, générationnelles et émotives. A travers les auditeurs et les sound systems est ici approfondi le concept de popularité en musique, sa base – « ce qui est populaire » – comme ses ramifications dans la société thaï.

1. Le sound system musical : communauté sensible et identité partagée

a. Le groupe de molam Rabiaep Watha Sin, identités transsexuelle et régionale

L'un des moyens les plus efficaces pour un temple de lever des fonds consiste à organiser une festivité rituelle en choisissant parmi les nombreuses occasions qui émaillent le calendrier. Il n'existe aucune entrave à ce que de telles festivités se tiennent au temple : il est le centre de la communauté et il est donc normal que la communauté laïque s'y retrouve, y compris pour faire la fête lors de certaines occasions. Ces occasions sont justifiées de la meilleure des manières, puisqu'elles sont organisées pour les besoins et le développement du temple. Les organisateurs rassemblent tant le « comité du temple »²⁵⁶, laïc, que les moines et l'abbé de la communauté monastique rattachée au même temple. Le but de ces festivités est de rassembler le maximum de personnes possible, pour l'ampleur de la festivité, mais aussi car chacun des participants contribuera en argent en « faisant du mérite* ». Les organisateurs savent que la cagnotte initiale

²⁵⁵ L'expression *tang dao* signifie littéralement d'« une autre étoile », extraterrestre donc et s'applique à ce qui est étranger. Je remercie Chanjira Yeemadsa pour l'évocation de cette hiérarchie.

²⁵⁶ *Khanakamakan wat*, คณะกรรมการวัด.

de la fête sera largement remboursée et dépassée si un nombre conséquent de personnes se déplacent. Ils savent également que le meilleur « ingrédient » pour faire venir du monde sera d’engager du *molam*, et que parmi toutes les formations de *molam* existantes, les plus réputées « draineront »²⁵⁷ le plus de public.

Le *molam ruang to klon* est le meilleur moyen pour faire venir des milliers de personnes au temple : il est le type de *molam* le plus populaire. Ses performances, alternant des phases musicales, avec des phases comiques et narratives lors de représentations durant toute la nuit, font se déployer la plus imposante configuration scénique qui puisse être rencontrée en Thaïlande, comme vu précédemment. Si le *molam ruang to klon* est le plus populaire c’est aussi car il exprime l’identité régionale thaï-lao en Isan et partout dans le pays²⁵⁸ au moyen de l’esthétique musicale particulière, mais aussi par la langue utilisée et par la représentation des différents groupes qui composent la société thaï-lao. La représentation de *molam ruang to klon* qui a lieu le 09/12/2017 au temple Samakkhi Rat Bamrung au sud de Phetchabun, dans le district de Nong Phay, s’intègre à un rituel d’offrandes au temple pour le financement de murs d’enceinte²⁵⁹ et elle est menée par l’une des meilleures troupes de *molam ruang to klon* : le Rabiép Watha Sin²⁶⁰.

La performance peut être comprise comme un archétype de ce qu’est une performance de *molam*. Elle dure de 21h jusqu’à l’aube. La foule des auditeurs est dense et semble comme extraite d’une image d’Epinal : les populations sont lao, humbles, composées d’hommes à la peau sombre debout buvant et fumant aux périphéries du parterre principal face à la scène ; mais aussi composées de familles assises sur des nappes faites d’emballages non encore découpés de produits alimentaires, dispersées face à la scène gigantesque. Tous ont les yeux brillants et regardent évoluer leur.s chanteur.s/ favoris ainsi que les centaines de danseur.s/ ses tournoyants en costumes pailletés. La performance est attendue depuis des mois : le relâchement festif contraste sensiblement avec un travail harassant et un quotidien dur économiquement²⁶¹.

²⁵⁷ « Ingrédient » est la traduction du terme utilisé en thaï, *ong prakop*, องค์ประกอบ, de la même manière que « drainer » : *doeng*, ดึง litt. « tirer, attirer ».

²⁵⁸ Partout où des populations thaï-lao sont présentes, c’est-à-dire non seulement en Isan, mais aussi, sur mon terrain, à Lomsak ou ailleurs dans le pays, qu’il s’agisse de localités thaï-lao à part entière ou de communautés venues s’installer périodiquement pour le travail, comme à Bangkok.

²⁵⁹ Il s’agit d’une litt. « offrande de vêtements », *thot pha pa*, ทอดผ้าป่า, à l’origine consistant à abandonner des vêtements pour les moines (en général dans les cimetières ou, tel que c’est indiqué ici, dans la jungle), seule manière qu’un moine avait de se vêtir. L’offrande s’étend aujourd’hui à de l’argent atteignant des sommes suffisantes pour construire de nouveaux bâtiments pour le temple par exemple. Ces festivités peuvent être organisées à n’importe quel moment de l’année.

²⁶⁰ Du lao *rabiép*, « la manière », *watha* « la parole, le style oratoire », *sin*, « l’art », ระบิเียบวาทะศิลป์.

²⁶¹ Il s’agit des mêmes populations que nous retrouverons au Chapitre VII. C dans le district de Phu Toey.



Figure 42 Le Rabiép Watha Sin en performance au temple Samakkhi Rat Bamrung, Nong Phay, 09/12/2017.

Les familles dansent toute la nuit jusqu'à dormir dans le temple, y compris un enfant en bas âge assoupi au côté de sa famille à quelques mètres à peine des empilements de caissons de basses. Face à la scène et plus loin disséminés sur le parterre, des groupes d'amis dansent. Parmi ces derniers, beaucoup sont jeunes. Des hommes plus âgés se lèvent parfois et plus occasionnellement des femmes qui viennent parfois jusque devant la scène offrir des billets à leur chanteur.r/.se préférée. Parmi ces groupes, les plus engagés dans la danse sont sans équivoque ceux des transsexuels (*krathoey*, กระเทย)²⁶². Les différents répertoires d'une performance de *molam ruang to klon* suivent à peu près toujours une même structure :

- La chanson en l'honneur du roi (*phleng sang soen phra Barami*, เพลงสรรเสริญพระบารมี) durant quelques minutes, lors de laquelle des drapeaux du pays et de la royauté sont hissés et des portraits du roi et de la reine sont portés sur scène par des danseur.s/.ses, actualisant leurs présences.
- Les phases de « concert » (*khonsoet*, คนเสิร์ด, anglicisme de « concert »), inspirée des performances de *luk thung** où un chanteur alterne toutes les deux chansons avec une chanteuse. Des groupes de plusieurs dizaines de danseur.s/.ses alternent pour chaque interprète, dans des costumes changeants à chaque tout et des chorégraphies associés à chaque chanson. Une même nuit de performance comprend plusieurs phases de « concert » à différents moments, chacune pouvant durer jusqu'à une heure.

²⁶² C'est en compagnie de l'un de ces groupes que je me rends à cette performance.

- Les phases « comiques » (*talok*, ตลก), d'une durée pouvant aller jusqu'à une heure.
- Les phases « narratives » (*ruang*, เรื่อง), consistant en des passages déclamés alternant avec des passages chantés à la manière du *molam klon**, plus courtes.

Cette dernière phase est entrecoupée de moments musicaux, à la manière des « concerts » de la première partie de soirée. Les personnages principaux de la phase narrative qui occupent toute la deuxième partie de la nuit (de minuit à 5h du matin) sont également chanteurs et chanteuses. Ils ont les costumes les plus pailletés, de hautes tiaras brillantes, parfois encore surmontées de plumeaux. Les chanteurs/.ses ainsi fardés et immédiatement reconnaissables sont les véritables stars de la soirée et de la troupe. Connus et idolâtrés par l'audience, on vient leur offrir, non seulement des billets comme cela se fait dans n'importe quel concert, mais aussi des colliers de fleurs et jusqu'à divers ornements à la complexité étonnante faits de billets (tabliers, écharpes etc.). Les fans, après avoir offert leur cadeau, les étoiles dans les yeux plus étincelantes encore que la tenue des stars, viennent chacun leur tour se prendre en photo avec leur artiste favori.e qui se plie à cette tâche tout en continuant de chanter.

Les performances de *molam ruang to klon* abordent de nombreux thèmes (religion, enseignements moraux, amour, sexe etc.) et sont importants en ce qu'elles mettent en scène, et se gaussent très souvent, des figures archétypales de la société thaï-lao comme la vieille dame, le moine, le policier etc. Parmi ces personnages on retrouve le transsexuel, *krathoey* (กระเทย). Aborder la transsexualité, un des thèmes importants des performances, permet, même si c'est sur le ton humoristique, de donner leur place à ce groupe dans la société. Plus encore, étant donné la popularité du *molam* en général et du *molam ruang to klon*, auprès des transsexuels, c'est en lui accordant une place de choix dans les narrations et les chansons que ces performances constituent une sorte de manifeste de l'identité transsexuelle dans la région thaï-lao. Car si ces derniers sont présents sur tout le territoire, ils sont présents et représentés d'une manière spécifique dans les territoires de culture thaï-lao.

Les transsexuels constituent « un troisième sexe », dès avant les années 1960 (Jackson, 2000 : 409). Ils sont décrits par Peter Jackson (*ibid.*) de la manière suivante :

La catégorie *krathoey*, de type hermaphrodite, dérivant semblablement des mythes de création thaï ainsi que de la mythologie hindo-bouddhiste, fonctionne comme un pivot symbolique des systèmes historique et contemporain d'identités de *phet*²⁶³. Le *krathoey* mythique représente un mélange équilibré

²⁶³ กระเทย, que Peter Jackson ne traduit ni comme sexe, ni comme genre *stricto sensu* mais comme « genre érotisé » (*erotized gender*) traduisant donc en même temps le genre et l'orientation sexuelle (Jackson, 2000 : 409). Peut-être pourrait-on ajouter aux analyses de Peter Jackson, un autre type de « genre » loin d'être érotisé : celui du moine, ou

de masculinité et de féminité qui continue d'avoir une place iconique dans les imaginations thaï en matière de genre et d'érotisme jusqu'à aujourd'hui.

Il semble que les cultures thaï-lao aient gardé, peut-être plus que dans la capitale, un libéralisme des mœurs rendant possible la représentation de la culture distincte des *krathoey* sur scène, face aux familles rassemblées et dans l'espace public en général.



Figure 43a (à g.) Le chanteur star du Rabiep Watha Sin venant serrer la main d'un fan. Il est habillé d'un costume à paillettes et coiffé de la tiare des chanteurs de *molam ruang to klon* avec des plumeaux. On observe également une bande de billets attachés les uns aux autres et fixée à sa coiffe qui a été offerte par une fan. Figure 43b (à d.) Ploy, ami transgenre dans le public face à la scène, absorbée et enchantée par la performance. Temple Samakkhi Rat Bamrung, Nong Phay, 09/12/2017.

De nombreux chanteurs sont effectivement travestis ou plus généralement efféminés pour les besoins de la performance. Etant donné le degré d'admiration de la gente féminine, on peut s'interroger de savoir s'ils sont effectivement trans dans la vie. Les bataillons de danseurs derrière les chanteu.rs/.ses sur scène sont eux aussi très efféminés, c'est moins probable, mais

celui de l'initié, *phet haeng samana* (เพศแห่งสามณะ), pouvant être considéré comme le genre de l'absence de genre (et de sexe, au terme de l'avancée sur la voie) et de l'absence d'orientation sexuelle. On peut se référer aux Chapitres IV et VI pour plus de précisions à ce sujet.

Les coups de grosse caisse qui tonnent depuis les caissons de basses paraissent presque aussi violents que les coups de bassin des danseurs et des danseuses dans l'audience tant *krathoey* que les femmes moins nombreuses, mais électrisées en cela par leurs partenaires trans, et beaucoup moins nombreux encore, certains hommes. Les chorégraphies sont souvent moins relâchées sur scène : même si danseurs et danseuses sont en petite tenue, ils/elles gardent toujours un élégant port altier²⁶⁵. Des centaines d'entre eux/elles s'animent en chœur et alternent avec un autre groupe tout aussi nombreux. Les cheveux sont élaborés en coiffures complexes, les tenues – uniformes, froufrous, voiles – changent à chaque rotation de chanteur/.se, toutes les deux chansons en moyenne. Les lumières doivent être multicolores, toujours changeantes et souligner la « monumentalité » (*alangkan*, อลังการ) enchanteuse de la performance sous tous ses aspects.

Ainsi, le son, la lumière, la musique, les chorégraphies les narrations, les passages comiques, sans compter la poésie et les enseignements moraux distillés, aux côtés de pans exprimés et théâtralisés de l'identité régionale et de tous ses groupes – notables, moines, riziculteurs, policiers, bandits, transsexuels etc. – tous ces éléments participent de l'expérience d'une performance de ce qui est considéré comme le fleuron de la culture thaï-lao, le *molam* sous sa forme la plus monumentale : le *molam ruang to klon*. Mais d'autres émotions secondaires surgissent et participent inmanquablement de cette expérience : le froissement à peine perceptible mais immédiatement reconnaissable des emballages en papier plastique déroulés par terre sur lesquels s'installent les familles, des odeurs de poulpes séchés fichés sur bâtonnets vendus par les marchands ambulants, ou encore les verres d'un litre de bière mélangée de glaçons, sans compter les shooters versés discrètement depuis une bouteille d'alcool de riz cachée pour éviter d'être confisquée par la police. Ce qui se passe sur scène laisse penser à un opéra, au sens d'un art total, regroupant tous les aspects les plus importants de la musique et de la culture en général des thaï-lao – une forme de « concentré ». Ce qui est vrai de ce qui se passe sur scène est tout aussi vrai du côté du public. Le narrateur, et tout artiste présent sur scène, est un « représentant » (*tua thaen*, ตัวแทน) magnifié des « aînés et des cadets » (*phi nong*, พี่น้อง) rassemblés dans le public : il dit ce que tout le monde ressent et aime et il est amplifié par des sound systems parmi les plus puissants qu'il est possible de trouver dans le pays.

²⁶⁵ En ce qui concerne les performances de *molam ruang to klon*. Les performances de *lam sing* peuvent s'avérer tout à fait déchainées sur scène, par exemple : https://www.youtube.com/watch?v=py_cbFY3xos (consulté le 10/03/2021).

b. La matérialité du son : ralentir le chariot du *phin prayuk*.

Les sound systems utilisés pour les performances de *molam ruang to klon* sont monumentaux, mais leur présence – si elle est audible jusqu'à vingt kilomètres de distance – peut être relativement occultée face au déferlement de lumières, de couleurs et de danses déployés face à la scène. Tout sound system est pourtant inhérent à l'expérience de l'auditeur. Nous avons vu qu'il était possible de laisser un nourrisson dormir à quelques mètres à peine d'empilements d'enceintes basses à la puissance dévastatrice, mais la propension à bercer n'est pas la première réaction observable sur un auditeur confronté à des basses amplifiées dans des mesures telles que le son n'est plus seulement audible mais tactile²⁶⁶. Dans les processions animées par les groupes de *phin prayuk*, une pratique commune consiste ainsi à se placer devant le chariot du groupe en train d'être poussé et d'en bloquer l'avancée (*dan*, ดัน). La raison revendiquée est que, ce faisant, l'arrivée au temple est retardée et la durée de la procession – donc de la fête et de la danse – est rallongée. Une autre raison peut être néanmoins décelée : en s'appuyant ainsi aux enceintes, il devient possible de ressentir directement les vibrations émises par les caissons de basse du sound system mobile.

Nous l'avons évoqué en tout début de cet ouvrage : il n'est pas rare de se faire tirer par le bras, parfois même violemment, lors de performances pour se voir placer sa main directement contre le grillage des caissons de basse qui sépare l'air de la membrane du haut-parleur. C'est le cas lors des concerts des soirées, mais aussi lors des processions de *phin prayuk*. Lors de la diffusion, la membrane tressaute d'avant en arrière sur plusieurs centimètres selon la puissance et les fréquences du signal qu'elle est chargée de transmettre. La basse est non seulement visible mais tactile et c'est là que le danseur vient se tenir pour ressentir et s'abandonner à la vibration physique. Lorsque le sound system est assez puissant et l'auditeur bien placé, ce ne sont plus seulement les oreilles mais le corps entier qui perçoivent. Cette sensation tactile se fait à partir du son se mouvant dans l'espace en même temps qu'il immerge les danseurs se tenant devant lui.

²⁶⁶ Y compris à l'intérieur du corps de l'auditeur, effet dit « haptique » (Bacot, 2016).



Figure 45 Danseuse participant à une procession accueillée au sound system du groupe de *phin prayuk* Wasana Sin, ordination de Dat, *ban* Nam Duk Tay, Lomsak, 05/06/2017.

Une procession d'ordination – même saturée de musique trépidante, de hits suggestifs et faisant danser une foule enivrée pour le cas des ordinations – reste une étape à part entière du rituel lors de laquelle le postulant est transporté du lieu domestique où ont lieu les premières étapes de la cérémonie jusqu'à l'enceinte du temple où il deviendra moine. Si la basse doit envelopper, elle doit aussi être percussive : elle doit pulser, saisir presque, empoigner les corps, même s'il ne s'agit pas forcément de faire danser. S'il ne s'agit pas de faire danser, quelle serait la fonction musicale de la basse à de tels niveaux d'intensité ? Peut-être est-elle à comprendre comme pur ressenti. Un geste provoquant le même effet peut être observé chez certains musiciens de toms basses des *phin prayuk* qui, tout en jouant, mettront parfois leur instrument à l'envers en présentant ainsi la face inverse de leur percussion – la plus résonnante – directement aux oreilles des auditeurs aux alentours.

La procession concorde avec une explosion d'émotion collective. Dans le cas de l'ordination, la procession est un moment de festivité débridée où la musique – jouée par des groupes de *phin prayuk* ou par des camions de procession par exemple – doit provoquer la danse et l'ivresse la plus acharnée parmi les participants. Le postulant se tient assis sur un véhicule et doit rester calme et stoïque alors qu'amis et inconnus se déchaînent autour de lui. Il doit être princier, royal arborant fièrement ses lunettes de soleil. Il a certainement connu déjà des dizaines de procession d'ordination, s'est certainement enivré en l'honneur de plusieurs de ses amis, ou seulement présent car le groupe de procession était l'un de ses favoris, ou encore parce que la procession passait devant chez lui. C'est maintenant son tour de respirer en état méditatif *phu* (inspiration) – *tho* (expiration). C'est aussi le dernier moment où il peut profiter – sans y participer – des plaisirs de la vie laïque : la musique, la danse, l'ivresse et la séduction. Car toutes ces choses sont à ce moment faites en son honneur, parfois délibérément effectuée tout contre le véhicule où le postulant se tient dans une démarche qui oscille entre narguer et faire indirectement profiter.

Pendant ce temps le groupe de *phin prayuk* ou le camion de procession martèle les hits et déploie un flux furieux et ininterrompu de *lam sing**. Une vieille dame voutée sans doute octogénaire marche pendant plusieurs heures d'un groupe de danseurs à l'autre en distribuant de l'alcool de riz à 40° dans un verre à shooter. Elle n'hésite pas, si besoin, à aller se ravitailler en bouteilles d'alcool dans le véhicule de queue. Elle porte la fête du bout de ses bras noueux, elle en est l'égérie. Un groupe de jeunes hommes finit par lui rendre hommage en la portant à bout de bras, rayonnante de bonheur. La foule d'auditeurs et de danseurs est extatique et, à ce titre, fonctionnelle. Les boissons alcoolisées plus ou moins fortes et plus ou moins artisanales continuent de couler à flot, des nuages de cigarettes sont rejetés au-dessus de la foule, et les filles, les garçons et les transsexuels, jeunes et vieux se déhanchent suggestivement sans qu'aucune

licence ne vienne y contrevenir. La procession grossit de plus en plus, plusieurs heures sont déjà passées et l'arrivée au temple tarde encore. D'autres musiciens, libérés de leur engagement viennent prêter main forte au groupe et en prenant le relais des musiciens les plus épuisés, redonnent une seconde vie à la célébration.

A l'arrivée au temple, il faut « envoyer (le postulant) au sanctuaire principal »²⁶⁷ où la cérémonie d'ordination a lieu. La triple circumbulation est le moment où les musiciens jettent leurs dernières forces dans la bataille avec le maximum de brio et de puissance dont ils sont capables : c'est l'acmé de la fête – jusqu'aux potentiomètres des amplificateurs et des pédales d'effets ne peuvent être poussés plus. Il est difficile de savoir si ce déchaînement final est simplement conçu pour « promouvoir » le groupe, tel que cela été exprimé par les musiciens, ou s'il se sur-imprime à cette technique publicitaire, une acmé rituelle soulignée et accentuée par le son. On pourrait interpréter cette puissance sonore maximale comme une célébration du dernier moment avant le silence ou, peut-être, comme une forme d'hommage à la sacralité du sanctuaire principal du temple autour duquel sont effectués les trois tours.

Le postulant est porté sur les épaules d'un des piliers encore vaillants de la procession. Du haut des épaules, il jette aux alentours les dernières pièces de monnaie enrobées d'origamis de tissu sur lesquelles la foule se précipite en s'empoignant presque. Le postulant et son porteur gravissent difficilement les marches du sanctuaire. Ce dernier s'écroule après que le postulant ait tapé trois fois de la main le haut du portique où la congrégation de moines attend la procession, souvent en retard. Le silence se fait et la cérémonie d'ordination peut commencer aux alentours de midi, tandis que les danseurs se dispersent en vacillant. Les sound systems des musiciens contribuent à créer et valoriser l'identité d'une communauté en l'immergeant dans un même univers sonore sensible festif où la basse occupe une place prépondérante.


2. L'enclos : dispositif sonore et générationnel

Un autre genre musical fait se déchaîner les sens et les esprits et donne lieu à des structurations spécifiques du son en employant massivement les sound systems. Il s'agit, dans une traduction littérale, de « chansons pour la vie » (*phleng phua chiviv**). Lorsque Phi Bob évoque ce à quoi ce genre musical renvoie pour lui, il évoque la bagarre, ce qui est dur tout en étant réaliste. Les chansons pour la vie narrent des histoires où la « vérité » affleure : celles de vies anéanties par la pauvreté et ses conséquences. La dimension politique contestataire contenue en creux se manifeste musicalement par le style rock'n'roll et la prééminence de la guitare électrique. Il existe plusieurs ambassadeurs historiques et légendaires de ce style, et parmi eux, Carabao

²⁶⁷ *Song bot*, សំបូត. Le « sanctuaire principal », *bot* ou *ubosot*, បូសត ឬ បូសតា est l'un des bâtiments les plus sacrés et les plus importants du temple.

figure certainement en première place. A la fête annuelle de Phetchabun célébrant la production locale des tamarins²⁶⁸ fin janvier, c'est un rendez-vous : Carabao doit venir jouer. Et tous les ans, me dit-on, il faut que la bagarre éclate pendant le concert. Il existerait même une chanson spécifique qui déclenche systématiquement les hostilités entre les différents groupes de jeunes qui se sont donnés rendez-vous pour s'affronter, parfois très violemment – à coups de couteaux ou d'armes à feu. Les escouades de policiers présents lors du concert sont là pour donner un indice de cette violence potentielle.

La chanson qui déclenche la bagarre a pour titre « *Bua loy* » qui est le nom d'un dessert signifiant littéralement « lotus flottant ». Dans les paroles, c'est le nom d'un jeune homme au physique disgracieux mais aimé de tous et d'une grande gentillesse. Il se trouve conscrit pour l'armée où il meurt sur le champ de bataille. Une chanson critique de la politique militariste de l'Etat devient en performance le détonateur de fulgurants déchaînements de violence. Le concert de Carabao du 24/01/2018 à la « festivité des tamarins sucrés de Phetchabun » est l'occasion de découvrir le groupe et l'ambiance de l'espace particulier où le concert se déroule : un vaste terrain délimité par de hautes palissades en tôle, toujours en périphérie des grandes festivités et que j'appellerai « enclos ». Lors de cette festivité, l'enclos se situe en périphérie de la fête, après les manèges, après même le train fantôme.

 **CD 2 : 6** Quelques étoiles communistes, des bandanas, des bandeaux à l'effigie de buffle – symbole du groupe –, jeans et vestes militaires est-allemandes sont arborés par les fans du groupe à l'entrée. L'enclos est bouclé. Des trous perforés à même la tôle de la palissade qui ceint l'enclos permettent d'entrevoir ce qui se passe à l'intérieur. Depuis le portique, un homme débite au micro une litanie enjoignant le public à payer sa place (100 bahts, soit 2,50 euros) et rentrer dans l'enclos. Sa voix est puissamment diffusée sur des enceintes fixées à une tourelle adjacente à l'entrée et aux guichets découpés à même la tôle. Des néons colorés agencés en animaux stylisés ou en formes géométriques y sont en train de lentement tourner sur eux-mêmes (cf. figure 36). Il n'interrompt à aucun moment son propos et crie même : « Non non non !... On m'a dit de ne pas mettre le volume trop fort, les commerçants installés autour ont mal aux oreilles... et de toute façon c'est déjà bien assez fort comme ça ! héhé ! ». Il joue avec les chiffres : « C'est 100 bahts ! ». A partir de ce simple prix sa verve chatoie, cela aurait pu être 120 bahts, 500 même 1500 bahts, il l'a déjà vu. Là c'est 100 bahts. Il prend des rengaines tirées de son

²⁶⁸ *Ngan makham wan*, งานมะขามหวาน

propre discours ininterrompu, les tord, les module, entonne même une chanson²⁶⁹, s'esclaffe, avant de reprendre sa litanie.

Les gens autour l'écoutent, attendent d'être convaincus en arc de cercle, formant un espace de *no man's land* entre eux et l'entrée de l'enclos depuis laquelle la voix de l'ambianceur éclate. Les policiers occupent une portion du périmètre de l'arc de cercle du côté de l'entrée. Mais pour l'heure, tout le monde attend. Un déclic, une impulsion : un groupe se détache vers le front. Mais se stoppe juste devant le guichet et bat en retraite. Beaucoup rentrent finalement à l'intérieur, mais au bout de combien de tergiversations et d'un étrange déclencheur – après un rassemblement finalisé des fonds pour régler le prix des entrées peut-être ? – pour d'autres, il n'y aura pas de concert ce soir.

L'enclos est l'espace de performance des groupes. Il s'agit d'un dispositif spatial et sonore intégrant un sound system sous la forme classique propre à la configuration scénique, de caissons et de racks d'enceintes encadrant une scène. La spécificité du dispositif tient à ce qu'il est conçu sur la base de critères sécuritaires : l'enclos est fermé et y pénétrer nécessite de passer un contrôle et une fouille systématique effectués par des policiers en civil et une sorte de police militaire appelée *so bo* (ส.บ.) à l'uniforme impressionnante immédiatement reconnaissable. Les futurs spectateurs sont divisés à l'entrée en deux files – hommes et femmes – et fouillés afin de les délester de leurs armes potentielles. A côté de l'entrée, un grand panneau indique que ni les couteaux, ni les armes à feu ne sont autorisés. A l'intérieur, l'espace peut se retrouver compartimenter à l'aide de barrières. Le long des flancs du terre-plein rectangulaire de l'enclos s'alignent des cohortes de policiers en uniforme beige, plus âgés et à l'air moins professionnel que ceux de l'entrée. Chacun d'eux est armé d'une matraque en bois dont le vieux vernis est constellé d'impacts laissant voir le bois à nu.

²⁶⁹ « *Khong Beng du dao* » ฆ้องเบงดูดาว « *Khong Beng regarde les étoiles* », Khong Beng étant un personnage tiré des légendes chinoises qui regarde le ciel noir et observe la fin du monde, lorsque les étoiles viennent s'écraser sur terre. Peut-être l'orateur se moque-t-il des gens qui le regardent fixement en attendant de se décider à rentrer ?



Figure 46 Entrée de l'enclos avec la tourelle et les pylônes et structures en néons. Dans l'image en haut à droite, on regarde à travers une déchirure de la tôle de ce qui se passe à l'intérieur, Phetchabun, 24/01/2017

La logique sécuritaire prime et, malgré un nettoyage en règle du lieu dès que minuit sonne, cela n'empêche pas les gens de s'amuser à l'intérieur – il semblerait même que la violence latente contribue à augmenter d'un cran l'excitation et la fête, même si c'est pour aussi provoquer à terme une violence bien réelle. Si un certain type de violence est recherchée, les déchirures dans la tôle sont d'un autre ordre. Elles relèveraient plutôt d'indices de frustration et comme autant de tentatives d'ouvrir l'espace. Elles ne sont malgré tout pas rebouchées par les organisateurs, et peuvent s'intégrer presque ironiquement à une démarche commerciale. En observant l'intérieur, les éventuels auditeurs chercheraient-ils à voir si le prix de l'entrée est justifié ? Peut-être à tenter de profiter du spectacle, même partiellement, sans avoir à payer ? L'agressivité s'insinue pourtant, persistante, dans chacune des déchirures. Le son est en partie filtré et l'ambiance est loin d'être comme devant la scène : le visuel est limité, même avec un œil fiché dans les fentes de la tôle.

Le son du concert est aussi brouillé par les vociférations de l'ambianceur à l'entrée. Ce brouillage prouve la maîtrise indéniable du paramètre sonore dont les organisateurs de l'événement et les architectes du dispositif font preuve. Le son (et le visuel) du concert se déploie, se dévoile en même temps qu'il se dérobe. Il est nécessaire de payer pour pénétrer l'enclos et bénéficier de sa pleine et pure puissance. Un son idéalement placé, occulte et brouille un son plus puissant, un « gros dans un petit » pourrait-on dire familièrement, où le second entre en compétition avec le premier, fusionne parfois – au grand amusement de l'orateur chargé de convaincre les badauds d'entrer – pour mieux le cacher ensuite. Un son donne envie pour quelque chose, qui se trouve être un autre son.

Il n'y a que peu de monde pour la première partie ce soir et ceux qui sont présents restent assis sur les côtés. La foule commence à arriver dès que Carabao commence à jouer mais reste relativement calme. Beaucoup de familles et de fans dans la quarantaine sont là – en couples et en bandes d'amis moustachus, cheveux longs et bandana – la jeunesse n'est pas au rendez-vous. L'idéologie est clairement de gauche, au fur et à mesure que se déroule la bande-son des démunis et de leur insurrection. Les gens dansent gaiement sur les rythmes *sam cha** et les chansons immortelles de Carabao : « *Démocratie* » et « *Les murs de la mer* » parmi d'autres²⁷⁰. Mais, même au moment où « *Bua loy* » retentit, aucune rixe n'éclate.

²⁷⁰ Cf. « *Démocratie* », « *Prachathipatay* », ประชาธิปไตย <https://www.youtube.com/watch?v=F2y1n4nos8k> et « *Les murs de la mer* », « *Rua thale* », รื้อทะเล <https://www.youtube.com/watch?v=NMnXq8l7XB4> (consultées le 04/10/2020)

Ce sera pour l'autre festivité la plus importante de la province²⁷¹ que la violence dans l'enclos éclate avec le plus de force. Le dispositif scénique et sonore de l'enclos est rigoureusement le même mais ce ne sont cette fois pas des quarantenaires rockers et engagés mais des adolescents surexcités qui composent le public ce 22/09/2017. Ils sont venus voir le groupe appelé May Khit Fay²⁷². La même litanie amplifiée est déclamée en direct par le même ambianneur devant l'enclos. Des bandes de jeunes, chacune composée d'une vingtaine de personnes, oscillent sur la corde raide du *no man' land* qui les sépare de l'entrée où des fouilles scrupuleuses sont effectuées par la police avant de les laisser entrer.

Étant occidental, ma présence n'est pas conçue comme une provocation : je suis un *farang*, il est accepté et normal que je fasse des choses extravagantes comme par exemple être présent à ce concert²⁷³. Dans l'enclos, je me tiens néanmoins contre les palissades, à bonne distance du flux et reflux des bandes fusant les unes à travers les autres et en prenant soin de rester discret. Tous les garçons sont habillés de chemises à motif, de leur plus beau t-shirt noir orné d'un logo nipponisant – consistant en général en des odes à la moto, à la voiture, à la vitesse, par exemple « le lion à la fumée noire »²⁷⁴, parmi d'autres illustrations possibles. Les filles ont les mêmes vêtements en plus courts, ou se baladent, hilares, en pyjama jaune décoré de canaris, comme en pied de nez à la bienséance. Si la tension sexuelle est sensible, les garçons restent en majorité entre eux et les filles entre elles, tout en appartenant à des bandes plus importantes communes. Ils sont tous de la même génération et, en n'étant qu'entre eux, ils peuvent entrer dans des interactions différentes de celles de l'école, où tout y est toujours très normé et sévère. On se tient la main, on se glisse quelques mots qui peuvent renvoyer à la drague ou à l'inverse à des provocations murmurées, impardonnables et appelant à la riposte.

Les cordons de police militaire de l'entrée, laissent entrer une foule naissante, jeune et électrique. Quelques nuages de fumée de cigarettes menthol partagées à plusieurs flottent dans la nuit devant la scène. Immédiatement, une escarmouche éclair éclate entre deux bandes, une avenue se crée. L'un des groupes met l'autre en déroute sur fond des derniers tubes de *molam*

²⁷¹ *Um Phra dam nam* Litt. « serrer la statue de Bouddha (ici la statue tutélaire de la province, Phra Phuthamahathamaracha, พระพุทธมหามหาราช) contre soi et plonger dans l'eau », deuxième fête la plus importante de la province de Phetchabun qui se tient en septembre de chaque année.

²⁷² ไม้ขีดไฟ litt. « bois à brûler » ou « allumettes », un groupe rock *sam cha** dont la vidéo la plus connue totalisait 1 million de vues sur Youtube (et plus depuis : <https://www.youtube.com/watch?v=dzxrGqygowE> consultée le 19/01/2021)

²⁷³ Il m'est arrivé d'aller à ce type de concert en compagnie de personnes thaï de classe moyenne qui se sont trouvées très intimidées de l'ambiance. Une certaine tension était immédiatement palpable de la part du reste du public signifiant clairement que ces personnes n'avaient rien à faire ici ou qu'elles devaient se préparer à pénétrer une culture qui n'étaient pas la leur.

²⁷⁴ Par exemple *Sing khwan dam*, สิงห์ควันดำ, en référence à la couleur de la fumée qui sort du pot d'échappement de certaines motos.

*indy**, de *rock* et de *ska* version thaï professant la vie à moto, filant en bande vers la mecque balnéaire qu'est la ville de Rayong. Une dizaine de minutes après, le groupe défait revient, souriant de toutes leurs dents en lançant des chorégraphies provocantes, tout en déhanchés magnifiques – malgré les tongs – et destinées à leurs adversaires. L'enclos est le monde de la jeunesse populaire provinciale. C'est leur moment et c'est aussi leur musique.

Après la musique électronique *say yo** qui fait la transition entre deux groupes et sur lequel tout le monde danse, éperdus, vient May Khit Fay, le groupe principal de la soirée. L'immense majorité de leur répertoire consistent dans les mêmes reprises que tous les autres groupes jouent – là encore, sur scène comme de procession. Mais le style des musiciens et du chanteur est résolument *rock* et jeune et leurs reprises sont toujours plus rapides et intenses que les chansons originales. Une deuxième rixe éclate bientôt devant tandis qu'une escouade de la police militaire s'y précipite. Mais les jeunes continuent de danser en s'écartant à peine, comme si la charge de violence augmentait sensiblement le thermomètre de l'intensité de la fête. Immédiatement ensuite, deux de ce qui semble être des coups de feu sont tirés au milieu de la fosse pendant la chanson



CD 2 : 7

« *Mon maître, la lune (goodbye)* ». On peut entendre l'extrait du concert et les coups de feux dans la piste 7 du CD 2, ainsi que la traduction de la chanson ci-dessous.

Quelques cris stridents retentissent, mais la foule reste immobile. Pourquoi les tirs ne provoquent-ils pas une fuite panique ? Les gens sont-ils tétanisés ou médusés ? Il semble que cela relève plutôt de la fascination. Comme s'il s'agissait là d'une peur que tous doivent surmonter. La violence latente et effective relève donc plutôt d'un dépassement vers un chaos parfaitement conscient et maîtrisé. La foule reste figée quelques secondes, plus indolente que paniquée par les deux coups de feu.

“จันทร์เจ้า (Goodbye)”²⁷⁵

Musique : Slot Machine & Montonn Jira

Paroles : Slot Machine

I Say goodbye

วันที่เรานั้นเคยเอ่ยคำร่ำลา

เป็นคำสัญญาย้ำเตือนความทรงจำ

ว่าความเป็นจริง แม้ทุกสิ่งเวียนหมุนไป

ข้างในแค่หัวใจเหลือเพียงรักนิรันดร์

ก็เพราะเวลาไม่อาจจะ คืบย้อนมา

แค่ปล่อยให้ลมพัดพา ไปจากสุดท้าย

ในวันไหนที่ใจของเธออ่อนแรงแล้ว

« *La lune, mon maître (Goodbye)* »

Je te dis *goodbye* (en anglais).

Ce jour où je t'ai dit au revoir,

Il y a eu des mots de promesse qui ont scellés nos souvenirs.

Même si tout est toujours en train de tourner sur soi et en changement perpétuel, la vérité est

Qu'à l'intérieur, dans le cœur, ne subsiste que de l'amour infini.

Mais parce que le temps ne peut faire machine arrière,

Je laisse seulement le vent faire tout disparaître, jusqu'au décor de scène.

Quelque soit le jour où tu te sens mal,

²⁷⁵ Pour l'original de la chanson par le groupe *rock* thaï Slot Machine, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=CMBYwYYFI3Y> (consulté le 16/11/2020).

จันทร์เจ้าขา ฉันวอนข้อความฝากบอกเธอ
ก่อนหลับฝัน ให้มองพระจันทร์ดูดี
ความสัมพันธ์ ที่ส่องกระทบเธอ
I Say goodbye

ในบางคราวแสงมาดับงายตา
ทำคำสัญญาเหลือเพียงความมืดดำ
แต่ในราตรีนี้จะกลับมาเหมือนเดิม
แววตาของเธอเดิมให้รักคงาม
ร้องบรรเลง เสียงเพลงเทาเทา
ท่ามกลางหมู่ดาว ร้อยเรื่องราวนับพัน
วันเดือนปีจะคอยมองดู
จันทร์กระจำจะคอยเคียงคู่

Je supplie la lune, moi esclave de l'astre, de te délivrer un message.
Avant que tu ne fermes les yeux et rêves, regarde la lune
ensorcelante.
Cette relation qui brille et vient te percuter,
Je te dis *goodbye*.

Parfois la lumière vient obscurcir nos yeux,
Nous nous sommes fait des promesses qui surpassent la simple
obscurité.
Mais cette nuit, je reviendrai comme avant.
L'étincelle dans tes yeux m'emplira de bel amour.
Chantant et jouant des chansons insouciantes,
Au milieu des constellations, des centaines d'histoires **POW!** (*coup de
feu*), il y en a peut-être des milliers.
Des jours, des mois, des années, nous attendons et observons.
La lune **POW!!** (*autre coup de feu*) luit et nous serons côte à côte... (*La
musique s'arrête*)

(Soudain et relatif silence, sons d'applaudissements étouffés, quelques mouvements de masse mais personne ne s'enfuit, étirés seulement pour essayer de voir d'où viennent les coups de feu)

Héé les jeunes!!! (*Cris hystériques suraigus*)
Ceux qui sont célibataires, faites du bruit !! (*Agitation intenable*)
(Quelques accords tenus de synthés introduisent la chanson suivante)

Bien moins d'une minute après les tirs, le groupe reprend donc comme si de rien n'était. Pas un mot, rien qu'un léger remous. Alors que tout semble repartir, le chanteur lance « Eh les jeunes, le responsable du lieu n'est pas content, arrêtez de vous battre, sinon on devra s'arrêter, vous voulez qu'on s'arrête ?! » (*cris stridents*) « Se la mettre ça fait mal, s'envoyer en l'air ça fait du bien !! ». Et les jeunes de s'époumoner en transe de musique, de danse mimant le coït, de cigarettes et d'alcool. Ils s'exaltent dans une déferlante de mouvements chorégraphiques brusques, de regards brillants échangés entre ami.s/.es et de sourires plus tendus entre rivaux et rivales. La musique emplît l'enclos, trépidante comme jamais tandis que les gardes rôdent sur les flancs de tôle de l'espace, les yeux fatigués et tendus.

Confronté à cet univers, le lien peut être fait avec d'autres événements, par exemple les rassemblements de plusieurs centaines de motos trafiquées sur la grande route qui relie Lomsak à la ville de Phetchabun, à la limite administrative des deux districts. La moyenne d'âge y oscille entre 15 et 17 ans et les motocyclistes fusent sans casques sur leurs bolides chromés, leur copine à califourchon à l'arrière, à la recherche de compétiteurs pour une course sauvage. Quel est le quotidien de ces groupes de jeunes ? Là, peut-être ai-je le plus ressenti la limite de toute entreprise ethnographique, car c'est en observant ces moments et en imaginant le faisceau d'expériences qu'ils pouvaient constituer à un moment comme l'adolescence que l'inexprimable s'est fait jour.

Comment s'organise ces bandes et sur la base de quelles valeurs ? Comment les expériences des courses et de l'enclos s'y intègrent ?

La vie de famille est sûrement difficile tout comme l'école qui véhicule une morale rivée à l'obéissance et la camaraderie – à laquelle tout manquement peut donner lieu à des violences, parfois physiques, effectuées soi-disant pour le bien des élèves. Souvent, si l'école et ses valeurs sont abandonnées – ainsi que le parcours de vie proposé qui aboutit à de courtes formations en métiers manuels dans des lycées technologiques, suivies par du travail en usine dans la région Centre – la dimension collective est elle conservée. Ils échafaudent leur week-end de catharsis faits de musique en enclos et de rendez-vous pour se battre. Les 125 cm cube astiqués grondent à 140 kilomètres/heure sur la route nationale. « Deux roues et je fais mon beurre, c'est mon problème (*ruang khong ku*, เรื่องของกู) » dit un autocollant apposé sur leur véhicule. Ils forment une part importante de la population – la plus jeune – notamment à Phetchabun et sont généralement décriés en usant de l'appellation péjorative de *dek wen*, signifiant « enfant » et *wen* avec un double sens : soit un verbe qui signifie le mouvement de rotation du poignet pour accélérer, soit qui signifie « de merde » (*siv*).

Le dispositif particulier de l'enclos traduit donc bien ce qui peut être su de la situation et du mode de vie des adolescents de la classe populaire des provinces²⁷⁶ : il l'exemplifie, l'amplifie même, tout en confinant violemment leur manière de faire la fête, leur frustration et, précisément, leur violence dans des palissades de tôles déchiquetées. Avec la culture des bars et des lieux de boisson nocturne, les enclos font parti des rares dispositifs où, malgré la présence de sound systems massifs, la légitimité d'une diffusion publique n'est pas reconnue. A travers ce silence relatif dans l'espace public, c'est une culture entière – celle des jeunes des classes populaires des provinces – qui se trouve illégitime et réprouvée. Les bandes prennent néanmoins possession soniquement de l'espace plus ou moins public, agressivement parfois : à travers les rugissements des pots d'échappements trafiqués, les concerts de *sam cha* dans l'enclos, la musique électronique *say yo* des débits de boisson, le *hip hop* aujourd'hui – les camions de processions en font partie. Les activités de cette frange de la population donnent lieu à des diffusions de musiques et un volume sonore proportionnel, loin d'être négligeables dans l'espace public et, de fait, dans la société thaï.

3. La version classique des musiques populaires des provinces (luk thung) et le dispositif karaoké : amplifier une communauté émotive

Si l'enclos et les genres musicaux qui lui sont associés relèvent de communautés d'auditeurs jeunes, il existe une version plus ancienne, même si elle est encore des plus dynamique,

²⁷⁶ On retrouve en fait la culture des motos trafiquées et du *sam cha/rock* adolescents dans tout le pays, y compris à Bangkok.

des musiques populaires²⁷⁷ des provinces appelée *luk thung**. Il a été le premier genre de musique populaire national représentatif de l'identité provinciale et de ce fait intègre en son sein diverses influences musicales venues de toutes les provinces – y compris des cultures thaï-lao. Sa popularité s'est accrue en même temps que sa commercialisation au cours des années 1950-1960 et ne s'est pas démentie depuis. Le genre du *luk thung* « classique » de cette époque est parfois appelé « vieux *luk thung* » (*luk thung kao*, ลูกทุ่งเก่า) ou plus simplement « vieilles chansons » (*phleng kao*, เพลงเก่า). Pour ses amateurs, plus âgés, ce sont des chansons « immortelles » (*omata*, อมตะ) dont les enregistrements et les interprètes s'étalent depuis les années 1950 jusqu'aux années 1990.

Il se détache difficilement de ce genre une image surannée (*choey*, เขย). Certes, tout comme le *molam* ou le *luk thung* plus contemporain, le *luk thung* de l'âge d'or – un âge qui pour beaucoup de ses amateurs est révolu – renvoie à la vie en province. Mais ses amateurs, assagis et nostalgiques, développent autour de l'écoute du *luk thung* un discours centré sur la poésie, la qualité du texte, ainsi que les techniques vocales inégalées des interprètes où le mélisme occupe une place prépondérante. Peu des chanteurs de l'âge classique sont encore vivants ou suffisamment vaillants pour monter sur scène, les diffusions de ce type de *luk thung* se font donc beaucoup à partir d'enregistrements. Cela n'empêche néanmoins pas ces répertoires de transiter par des sound systems, comme c'est notamment le cas dans le cadre de l'autre dispositif corollaire favori du *luk thung* et sur lequel je reviendrai : le karaoké.

L'auteur d'*Ay phuak Suphan*, Wanit Carungkitanan (2010) raconte une anecdote reproduite ici en intégralité sur des diffusions de *luk thung* classique à l'aide de sound systems (*ibid.* : 83-84) : « Les Thaïlandais de l'ancienne époque, en particulier ceux de la campagne ont toujours des souvenirs liés à des chansons *luk thung*. Ainsi, un de mes frères plus âgé était parti en province. Au petit matin, la nuit était encore noire qu'il était déjà réveillé par un rituel dans la maison voisine. La fête était bruyante mais après un court moment, ils ont mis un album entier du chanteur Sonsiri Sripracuap. Mon frère ne sait pas grand chose du *luk thung* mais il m'a dit que lors de cette matinée où le soleil ne s'était pas encore levé, le bonheur l'a saisi : 'Sonsiri a vraiment une très belle voix, hein, elle chantait et c'était de la balle'²⁷⁸. Ca fait longtemps que je sais cela mon cher frère.

²⁷⁷ Je reprends ici la définition donnée en introduction de la musique populaire, littéralement en tant qu'elle est la musique la plus appréciée, mais aussi en tant qu'elle s'organise en industrie capitaliste avec des grandes majors.

²⁷⁸ *Rong phleng phro chip hay*, ร้องเพลงเพราะชิบหาย.

‘Daeng, oh ma Daeng, ma très chère, je viens aujourd’hui car j’ai quelque chose à te dire, mon amour. Je viens te dire au revoir pour que tu puisses continuer ton chemin, que tu puisses mener une vie de bonheur et de lumière. Ne te fais pas de souci, ne laisse pas la tristesse t’envahir.

Daeng, je sais que je ne suis qu’un misérable, j’ai été calomnié tous les moments où nous n’avions rien pour nous réjouir. Oublie-moi s’il-te-plaît. Marie-toi avec quelqu’un de bien qui t’admira. Moi, je suis mauvais et pauvre, je ne te conviens pas. Laisse-moi m’incliner et disparaître’.

Le texte est à ce point important qu’il en est la « chair » (*noea*, เนื้อ). La voix du chanteur qui interprète le texte est parfois appelée, littéralement, le « liquide sonore » (*nam siaeng*, น้ำเสียง) qui fait que la « chair » prend vie. La musique peut être autant écoutée pour ses rythmes et ses mélodies que pour le texte et la voix (et l’apparence souvent) de celui ou celle qui l’interprète²⁷⁹. Tout au long de l’ouvrage de Wanit Carungkitanan (*ibid.*)²⁸⁰, les termes utilisés traduisent des émotions insoutenables mais délicieuses qui naissent de l’écoute du *luk thung* : certaines chansons « mangent le cœur » (*kin cay*, กินใจ), « accablent les sentiments » (*bip khan khwam ru soek*, บีบคั้นความรู้สึก) ou relèvent de « la plus extrême tristesse et la dépression » (*bong bok thoeng khwam bothu ranthot*, หดหู่ร้ายโทษ). Le supplice peut donc être délectable. Si l’amour est le thème le plus traité, il est parfois utilisé pour rendre compte de réalités dures, souvent liées à la pauvreté. Pour certains répertoires, il s’agit de pleurer ensemble en faisant *collectivement* résonner la corde sensible²⁸¹. La sincérité (*cing cay*, จริงใจ) voire la candeur (*ta dam dam*, ตาคำๆ) des populations provinciales et pauvres y sont en même temps vues comme une qualité à louer et, parfois, comme la cause de tous les malheurs. Bien sûr cela rajoute encore de la profondeur (*sap soeng*, ซาบซึ้ง) à ces répertoires. Les mélismes (*oan*, เอื้อน) nombreux et caractéristiques des chanteurs/.ses de *luk thung* contribuent à l’expression sonore de cette fatalité.



CD 2 : 8

En proposant à chaque chanson « un parfum et une vision » (*mi klin mi phap*, มีกลิ่นมีภาพ), le *luk thung* aurait la capacité de susciter des sentiments forts mais aussi de partager des expériences et des connaissances que les compositeurs et interprètes sont

²⁷⁹ L’auteur de *Ay phuaek Suphan*, Wanit Carungkitanan exprime la complétion d’une bonne chanson en tant qu’elle doit être belle autant dans sa « chair », que dans son registre de « langue » (*phasa*, ภาษา), que dans son « style » (*lila*, ลีลา) (*ibid.*).

²⁸⁰ Qui a eu une colonne dans un journal pendant plusieurs années portant sur la musique *luk thung* et dans lequel il interagissait et discutait avec ses lecteurs à propos de telle ou telle chanson, chanteur ou parolier. Chaque auteur semble avoir un parolier favori dont l’écriture et la poésie les touche plus particulièrement : pour Waeng Phlangwan (2002), ce sera Surin Phaksiri ; pour Wanit Carungkitanan (2010), Phaybun Butrakhan; pour James Mitchell (2009, 2014), le chercheur occidental de loin le plus érudit sur le sujet, a lui aussi son préféré : Sorapet Pinyoo.

²⁸¹ Ou très littéralement « un son de centaines de milliers de solitude résonnante » (*siaeng saen wivek kangwan*, เสียงแสนวิเวกกังวาน)

chargés de transmettre à leur auditoire. Il peut s'agir de souvenirs liés à des endroits particuliers – un pont, une ligne de bus, une province – ou des moments particuliers – saisonnier lié à la nature ou à une festivité. L'exemple de *luk thung* classique de la piste 8 du CD 2 chanté par le grand chanteur Rungphet Laemsing, évoque ainsi la pluie du 6^{ème} mois que tout le monde connaît et l'entremêle poétiquement au souvenir de sa bien-aimée. On se souvient des événements grâce aux chansons qui ont été des hits cette année-là. Les auteurs ayant écrit sur le *luk thung* évoquent non seulement les chansons qui les émeuvent, mais aussi systématiquement à quels souvenirs cette chanson est associée. Ce qui est ici dessiné est une communauté d'expériences et d'émotions vécues et ressenties par toute une frange de la population. Les musiques construisent et dirigent également ces expériences et émotions en les uniformisant et en formant ainsi les bases d'un possible consensus émotif et musical. La musique contribue à créer une communauté d'expériences et d'émotions.

Ce n'est certes pas là spécifique à la Thaïlande mais cette dimension y est particulièrement prégnante. Quelle est la place du sound system dans le fonctionnement de cette communauté d'émotions ? La première occasion de diffusion décrite au début de cette sous-partie consistait en un rituel lors duquel le chanteur Sonsiri Pracuap est diffusé. Il peut encore s'agir de sound systems d'autorités politiques locales, tels que nous les verrons au Chapitre VII, qui diffusent de telles chansons jusqu'à plusieurs heures par semaine, avant et après des allocutions amplifiées dans la localité. Sur un autocollant fixé à l'arrière d'un autobus de la capitale est écrit : « Du calme en conduisant et allons écouter des chansons ensemble après ! »²⁸². Ce qu'est en train de suggérer le conducteur quand il propose d' « aller écouter des chansons ensemble » peut prendre plusieurs formes possibles : celle de s'asseoir au coin d'une rue avec un transistor, sur une plate-forme en bambou ou quelques chaises pour se délasser après la journée de travail et sûrement ouvrir quelques bouteilles de bières mélangée avec de la glace. Cela peut consister à aller crier des chansons en chœur avec un groupe en live et le public dans n'importe quel bar. Il peut encore s'agir d'aller faire un karaoké où chacun prendra à tour de rôle le micro et entonnera un tube immortel ou du moment.

Si toutes les occasions possibles présentées ci-dessus n'impliquent pas forcément de sound systems, ce sera néanmoins le cas pour les chansons jouées dans les bars et surtout pour la pratique du karaoké que nous allons maintenant aborder. Le karaoké se définit par un dispositif humain et technologique²⁸³. Ayant lieu dans des espaces clos et en contexte généralement privé dans son pays d'origine au Japon, le dispositif du karaoké s'associe dans de nombreux cas en

²⁸² « *Khap rot cay yen yen laew pay fang phleng kan thoe* », ขับรถใจเย็นๆแล้วไปฟังเพลงกันเถอะ.

²⁸³ Le mot karaoké signifie en japonais « orchestre fantôme ».

Thaïlande à un sound system. Bien qu'il soit accordé à la performance une valeur supérieure à celle de l'enregistrement, la superposition d'enregistrements et de musique jouée live ne pose aucun problème. Plus encore, différentes sources peuvent cohabiter sans problèmes : enregistrements, instruments acoustiques, instruments électrifiés, voix humaines, diffusés à partir d'un même sound system ou par sound systems interposés²⁸⁴. Le fait de superposer une voix humaine sur un enregistrement de musique correspond à la définition minimale du karaoké.



Figure 47 Exemple d'un magazine *luk thung* des années 1990 contenant des photographies des chanteu.rs/.ses et surtout les textes et les accords de leurs chansons, permettant à tout un chacun de jouer et chanter les chansons à leur tour.

Lors de la festivité en l'honneur de Cao Pho Phaya Le à Chayaphum évoquée en début de chapitre, parmi les nombreuses attractions musicales proposées et en face de la statue centrale du héros de la ville se déroule une compétition pour savoir qui sera la prochaine « *Number One Idol* ». La compétition est sans véritable enjeu, le parterre est clairsemé, les chaises en plastique occupées peu nombreuses : il n'est pas tard et il y a d'autres concerts auxquels assister. Sur scène se déroule un concours de chant copiant les célèbres programmes télévisés. Quelques jeunes s'y partagent

²⁸⁴ De nombreuses occasions allant en ce sens ont pu être observées tout le long du terrain : instrumentiste se calquant sur un enregistrement, moines s'accordant à la tonalité d'un groupe en performance, ou encore la formation « homme-orchestre » dite de l'« *electone* » (*ilekhton*, อิเล็กโทน). Du nom de l'orgue électrique le plus populaire de Yamaha, développé ensuite en synthétiseur permettant à un seul musicien de pouvoir produire et gérer le son d'un orchestre en lançant et modulant seul les différentes pistes d'une chanson.

les rôles, présentateurs comme concurrents. Un présentateur, hésitant, peine à formuler clairement les phrases d'introduction de l'épreuve qui consiste pour les concurrents à entonner chacun leur tour une chanson avec micro et enregistrement. Le concurrent qui se présente n'est vraiment pas juste, sa voix est tremblante et fautive au possible. Sans y penser et confronté à la fausseté complète de la performance, je me mets à pouffer dès les premières notes. Mais les amis qui m'accompagnent me regardent immédiatement avec un regard noir clairement réprobateur et me demandent pourquoi je ris. Et effectivement, je ne dois avoir aucune raison de rire car : 1°/ en Thaïlande, tout le monde peut monter sur scène, s'emparer d'un micro et chanter ; 2°/ que cela ne doit en aucun cas provoquer d'hilarité ou de moquerie même incontrôlée et ce, quelque soit la qualité du chant ; 3°/ que la réaction la plus adéquate est, non seulement de ne rien dire, mais dans la mesure du possible de donner au/à la chanteur/se de la motivation²⁸⁵. Ce qui est valable pour le chant, l'est également pour la danse ou toute autre type de performance.

Plusieurs fois lors du terrain, à la nuit tombée, quelques fêtes amplifiées à grands renforts de sound systems donnent à entendre au loin l'une des attractions favorites d'une partie importante de la population à Phetchabun sinon en Thaïlande : le karaoké²⁸⁶. Les chansons se succèdent parfois jusque tard dans la nuit, interprétées par des hommes et femmes de plus en plus ivres. Me trouvant avec des amis, ce ne sont pas des signes d'énervement, ni des appels à la police qui ponctuent les chansons de moins en moins justes, mais des éclats de rire – jamais moqueurs – surtout lorsque l'interprète vocifère que « *Sa maîtresse l'a quitté* » sur un lent fond musical sensé relevé du plus triste répertoire possible.

Le karaoké peut prendre diverses formes plus ou moins évidentes. A l'école, on oblige les enfants à chanter par cœur « *Les devoirs des enfants, oh les bons enfants* » par Suntharaphon^{*287}. « Les mots pendant l'écoute de la musique dirigent les émotions » me dit Phi O (c.p.), et ils en sont un vecteur également. Toujours à l'école, tous les matins, on chante l'hymne national en levant le drapeau. Dans une école dramatique, en plus de l'hymne nationale, il y est psalmodié une récitation collective pour le Bouddha et une autre pour Ganesh²⁸⁸. Phi O m'explique encore que c'est une fierté d'être choisi pour chanter l'hymne le matin. Cette forme de représentation est dans un sens très large une forme de karaoké. Le karaoké pourrait ainsi constituer une pratique contribuant à cimenter la communauté nationale²⁸⁹.

²⁸⁵ Litt. de l' « énergie pour le cœur », *hay kamlang cay*, ให้กำลังใจ.

²⁸⁶ Surtout lorsque des performances plus onéreuses ne peuvent être engagées ou que l'ampleur de la fête ne donne pas de raison particulière à l'engagement de troupes plus conséquentes.

²⁸⁷ *Nathi dek dek oey dek di*, หน้าทีเด็ก เด็กเอ๋ยเด็กดี.

²⁸⁸ *Phra Phi Khanet*, พระพิฆเนศ, la divinité associée aux arts en Thaïlande.

²⁸⁹ Dans le cadre des festivités, par exemple lors d'une ordination, il peut être encore considéré comme un devoir de la part des participants que d'entonner une chanson. Cette pratique est entendue comme une forme de cadeau que de chanter en l'honneur des organisateurs et du postulant à l'ordination. Autre perspective, donner ainsi sa voix à



Figure 48 Karaoke lors d'une fête d'ordination, *ban* Pak Duk, 17/03/2018 (photographies Christophe Prouteau).

La fluidité entre auditeurs et chanteurs est une des caractéristiques de la pratique du karaoké. Le karaoké contribue à ce que la performance soit toujours préférée à l'enregistrement, même s'il ne s'agit *a minima* que de la performance d'une voix humaine. En fluidifiant la frontière entre auditeur et interprète et en banalisant la transition de l'un à l'autre, le karaoké contribue à amplifier le sentiment d'appartenance à une communauté émotive. Le répertoire n'est plus seulement entendu mais chanté, il faut s'imaginer l'investissement émotionnel que cela suppose.

Le karaoké au sens large n'est pas seulement une prérogative des répertoires de *luk thung* classique chantés par des personnes dans la force de l'âge, mais s'étend à toutes les générations. Parmi les devoirs d'un auditeur doit figurer en bonne place celui d'apprendre *par cœur* les

entendre peut être comprise comme un levier politique *sensible*, en ce que le fait que la population entende notre voix la fait s'habituer à nous, et ultimement peut-être, nous apprécier. Cette pratique intéressante montre la maîtrise de la dimension individuelle de la voix humaine et son potentiel. Un personnage aussi public que le premier ministre de la junte n'hésite pas à entonner quelques tubes, voire des chansons de sa composition (cf. une compilation de ses interprétations : https://www.youtube.com/watch?v=-I_GrLvcwyA, consulté le 07/10/2020).

nouveaux hits. On ne doit en effet pas être surpris à ne pas savoir chanter tel ou tel hit dans le cas des scènes évoquées précédemment consistant à chanter en chœur dans un bar bondé où un groupe est en performance ou celle de chanter au cœur d'une procession lorsque les musiciens du camion de procession jouent les premières notes du dernier hit. C'est moins courant, mais peut-être faudra-t-il chanter quelques chansons individuellement pour un karaoké au sens strict, à un rituel par exemple, ou, toujours individuellement lorsqu'il s'agit d'empoigner la guitare et chanter dans un cercle d'amis – même si ce dernier cas n'inclut pas de sound system. Tout un chacun se *devra* d'avoir en stock quelques chansons à interpréter. Être auditeur n'est pas de tout repos et implique un certain nombre de devoirs en Thaïlande.

Nous avons donc esquissé les contours de la communauté des auditeurs dans ses rapports avec la musique et avec les sound systems qui la diffusent. Le sound system, par sa puissance intrinsèque et surtout par les musiques qu'il amplifie, contribue à créer une communauté d'auditeurs. Les auditeurs peuvent se subdiviser en plusieurs sous-groupes, selon leurs identités et leurs générations notamment : celui des cultures thaï-lao, à l'intérieur de celui-ci celui des tenants de l'identité transsexuelle *krathoey*, celui des jeunes se regroupant dans l'enclos, des plus âgés qui s'attachent à écouter et reproduire en karaoké leurs chansons favorites de *luk thung* de l'âge d'or, parmi les nombreux sous-groupes plus ou moins généraux que nous avons distingués dans cette partie. Chaque sous-groupe d'auditeurs a développé un certain nombre de pratiques par rapport aux sound systems : chorégraphiques et physiques – comme par exemple celle consistant à se coller aux enceintes délivrant les fréquences basses. Certaines pratiques sont communes, notamment celle de l'utilisation faite du dispositif karaoké qui sous la plupart de ses formes collectives et publiques, intègre un sound system. Autre point commun de taille, donc : celui précisément de faire usage du sound system. Que fait donc le sound system à la musique pour qu'il soit si apprécié des auditeurs ? Que fait le sound system aux auditeurs lors de l'écoute de musique ?

Il ne peut être directement imputé aux sound systems la faculté de créer les communautés d'auditeurs – en terme de communautés sensibles et d'émotions – la musique le permet avant tout. Il y a pourtant une contribution certaine du sound system. L'ensemble de ces communautés qu'elles soient sensibles, identitaires ou émotives existent à la mesure du rayonnement sonore des sound systems. La possibilité même du sound system en tant que dispositif collectif n'existe que dans la mesure où ce qui est diffusé est partagé. Le sound system est créé par le consensus musical autant qu'il contribue à le créer. Lors de voyages dans les provinces alentours, et de manière plus diffuse dans la capitale, les mêmes hits étaient en train de résonner de la même

manière. Il existe des raisons à cela en dehors du strict usage du sound system, notamment le partage d'un cadre mélodico-rythmique commun, mais le consensus formidable qui sous-tend l'existence d'une communauté d'auditeurs est amplifié et actualisé par les sound systems. Par la puissance des sound systems et par les pratiques de karaoké notamment, la communauté peut parfois prendre des allures de communauté *nationale*. Si une telle société existe en Thaïlande, elle crée et est créée par ces communautés qui s'attachent à la faire vivre, et elle est amplifiée par les pivots technologiques qui la sous-tendent : les sound systems. Les sous-groupes à l'intérieur de la communauté nationale peuvent chaque fois avoir des goûts spécifiques mais ils partagent également de nombreux traits et chansons avec leurs concitoyens. Selon la logique propre à la propagation du son et en prenant en compte les limites du consensus, l'ensemble de cette partie mène à la conclusion suivante : ce qui sera le plus apprécié et le plus partagé sera aussi ce qui sera amplifié avec le plus de puissance.

C. La vie des mélodies : un niveau neutre ?

Chaque année, pendant le nouvel an thaï²⁹⁰, se tient un concours national visant à sélectionner les tubes de l'année. Les tubes les plus diffusés seront implicitement élus gagnants, que ce soit par le nombre de vues sur Youtube, ou par sa fréquence d'émission – voire sa densité, pourrait-on dire. La compétition s'organise sur la base des innombrables foyers sonores qui jalonnent le territoire du pays. Le nouvel an thaï est aussi une fête célébrant l'eau et consiste en une bataille d'eau nationale de trois jours. Chaque année en avril, le territoire voit se multiplier des cellules festives sur le bord des routes, rassemblant une bande d'amis, des proches ou une famille. A l'intérieur de ces cellules festives, un grand bidon d'eau est installé afin d'arroser les passants, une table est dépliée avec tous les alcools nécessaires, ainsi qu'un bol dans lequel un peu d'eau est mélangée avec de la poudre rafraîchissante pour en oindre les joues des passants du sexe opposé. Chacun a de plus installé un sound system plus ou moins imposant, mais tendant toujours *au plus* imposant, diffusant au sein de son cercle et aux alentours pour les passants. Des pick-ups participent aussi à la bataille d'eau : leur plate-forme est chargée de participants venant puiser dans un bidon d'eau et dansant au son d'un sound system bâché pour le protéger des projections d'eau. Les pick-ups passent ainsi d'une cellule festive fixe à la suivante. Chaque rencontre se transforme inmanquablement en bataille d'eau, en danses, avec quelques mots au sexe opposé et en confrontation sonore entre sound systems. Chacune de ces cellules festives et sonores fonctionne comme un instrument de mesure de la compétition nationale musicale en cours.

²⁹⁰ *Sonkran*, สงกรานต์, les 13, 14 et 15 avril de chaque année. La festivité célèbre l'eau et est commune au Cambodge (Porée-Maspéro, Chap. IX : 1962) et au Laos.

Les sound systems des cellules festives, mais aussi ceux des différentes formations musicales engagées pour les diverses occasions rituelles organisées pendant les trois jours de fête, donnent la mesure de la popularité de tel ou tel tube. Ce qui est amplifié peut être appelé des « entités musicales », en suivant la pensée thaï. En effet, les musiciens considèrent comme leurs « maîtres » non seulement les artistes, les éventuelles divinités rattachées à leur instrument et sound system mais aussi les mélodies, une chanson – y compris un tube. Le terme d'entité permet de recouper les êtres humains, les divinités, comme les chansons. Les entités musicales peuvent naître de mélodies locales, intégrées et transformées ensuite par des dynamiques commerciales, puis se voir digérées et transformées à nouveau par les praticiens locaux et les auditeurs. Si certaines récurrences peuvent être observées, chaque parcours d'entité musicale reste unique.

Cette partie étudie les fonctions du sound system dans ce circuit où la popularité est le but poursuivi. Toute entité musicale a ainsi vocation à circuler, y compris les mélodies. Il sera observé les mécanismes du circuit national musical à travers la naissance et la mort d'un hit. Les rituels seront ensuite abordés en tant que relais lourdement amplifiés de la vitalité musicale, avant de retrouver le concept central de ce chapitre et de cette thèse : la « puissance sonore » (*khwam dang*, ความดัง) et ses ramifications sémantiques, sensibles et conceptuelles en thaï – pour l'instant appliqué à la musique – qui permettent de comprendre la place et les fonctions du sound system.

1. La circulation des mélodies dans le temps et l'espace

En prenant pour base d'observation la gare routière de Mochit à Bangkok, j'illustre ce qui a déjà été démontré ailleurs (Nitthi Iacosiwong, 1985 ; Siriphon Kropthong, 2004 ; Mitchell, 2009) : les musiques populaires en Thaïlande, même celles se rattachant à une identité provinciale rurale comme le *luk thung* ou le *molam*, sont nées de réseaux efficaces de communication et d'échanges entre les différentes provinces du pays et Bangkok.

a. De la gare routière de Mochit à la province

Les vacances sont rares mais lors des deux festivités majeures de l'année – le nouvel an thaï en avril et les fêtes de fin d'année occidentales – la grande majorité des travailleurs employés dans la capitale peuvent rentrer chez eux en province pour y retrouver leur famille, leurs amis et toute la sociabilité de leur localité d'origine. En avril de l'année 2018, la gare routière de Mochit à Bangkok est bondée. Les bus sont le principal moyen de transport, un peu plus chers mais largement plus rapides et confortables que les quelques lignes de train qui subsistent de Bangkok vers les régions du Nord et du Nord-Est dont sont originaires beaucoup des travailleurs/.ses de la capitale et des usines du Centre, en transit à Bangkok. Dès le 6 avril, la ruée est totale : alors que la fête de l'eau ne dure que trois jours et que certains des travailleurs n'ont pu étendre leur

vacances que pendant une courte semaine, les bus pour Khon Kaen, la capitale administrative de l'Isan, sont pleins jusqu'au 16 avril à raison de plusieurs trajets par heure, toute la journée et par plusieurs compagnies de bus. La quantité de personnes en déplacement pendant cette courte période est considérable.

Il ne s'agit pas seulement de prendre quelques jours. La foule présente dans la gare routière de Mochit, l'antichambre des provinces du Nord et du Nord-Est, transporte des ballots et des cartons de denrées et de cadeaux. Il convient de revenir avec ses plus beaux habits et quelques gadgets dernier cri. Le labyrinthe circuit d'échoppes qui entoure la gare routière fait son activité la plus importante pendant ces journées. Les gens examinent les différents modèles de portable et effectuent un achat planifié depuis longtemps. Les chemises à motifs tapageurs et les vêtements de marques connues fleurissent le long des stands. L'ambiance est fébrile. Pour quelques dizaines de bahts il est possible de laisser son portable recharger sur une prise mise à disposition par les magasins d'électroniques, qui proposent à la vente des mini-enceintes pour connecter les portables flambants neufs.

Beaucoup de ces magasins d'électronique proposent sur un panneau écrit à la main de « transférer des chansons » (*long phleng*, ลงเพลง), c'est-à-dire à transférer plusieurs giga-octets de fichiers audios sur une carte SD insérée ensuite dans le portable. Le prix dépend du nombre de giga-octets demandés et si la carte SD doit être achetée. Le vendeur du magasin auquel je suis accoué, Phi O, a lui-même choisi les 4 Go de musique que je suis en train d'acheter. Plusieurs styles sont disponibles. Je lui demande alors du *molam*, il rit et me répond du *luk thung*, je conclus et acquiesce : du *luk thung molam*. Sa compilation contient les derniers tubes, mais aussi des titres plus anciens et moins connus. Elle contient également quelques performances de camions de procession, de captations de groupes *lam sing** et une ou deux longues sessions de *molam klon**. Il peut sembler étrange que ce soit à la gare de départ du retour chez soi que les voyageurs fassent le plein de musique, alors même que ce chez soi est le lieu de naissance supposé des genres musicaux en question. Mais Bangkok, malgré la publicité qui la ronge, l'absence totale de musique dans l'espace public – d'autant plus venant des provinces, sinon par des mendiants âgés ou des étudiants en recherche de fonds – a une longue et ambivalente histoire avec la musique de ses provinces, a fortiori le *molam*.

La musique des provinces et ses versions populaires, modernes et industrielles que sont le *luk thung*, le *molam* et ses dérivés, sont pour beaucoup composées et enregistrées dans la capitale. Il est d'ailleurs possible de les entendre dans quelques rares lieux de concerts. Mais l'histoire de Bangkok avec les genres musicaux des provinces est plus agitée, notamment le *molam*, peut-être le plus diffusé des genres provinciaux : la perception par la capitale des musiques du Nord-Est a

oscillé et oscille toujours entre rejet massif et popularité retentissante²⁹¹. Aujourd'hui, les grandes troupes de *molam* sont parfois en représentation dans des banlieues lointaines. Le lieu de performance le plus proche des quartiers centraux se situera précisément dans le *no man's land* de poussière et d'infrastructures routières de béton autour de la gare routière de Mochit.

Les résidents de la capitale des classes moyennes et hautes préfèrent en général les styles musicaux ouverts aux influences internationales ou, pour les plus âgés les genres classiques et convenables des musiques cérémonielles de *dontri thai** ou du *luk krung**. La méconnaissance des Bangkokiens pour la culture et le quotidien de la majorité de ceux qui les transportent et leur préparent la nourriture est totale, que ce soit dans la capitale ou dans leurs localités d'origine. Cette méconnaissance peut très souvent se teinter de moqueries sur l'accent de leurs langues, sur l'esthétique, sur leurs goûts culinaires. Ces railleries sont en apparence sans volonté blessante : sous une forme élégante il s'agit d'un simple constat de différences de vie admises par les Bangkokiens comme difficilement transmissibles. Mais sous une forme plus incisive, souvent constatée, ce sont des hiérarchies sociales et culturelles qui se dessinent pouvant être mises en correspondance avec les genres musicaux.

Comme je l'ai dit dans le chapitre précédent, chaque esthétique a une place dans la hiérarchie de l'autre et la place des musiques des « provinces » dans le système des Thaï du Centre est basse. Selon certaines taxinomies officielles et académiques, le *molam* peut être rangé dans la catégorie des musiques « locales » (*phoen ban*, พื้นบ้าน) alors même que l'Isan est la région la plus peuplée du pays et que ses populations, également les plus présentes et les plus dispersées sur le territoire, l'écoutent quotidiennement. Il est malgré cela difficile dans certains contextes pour ses auditeurs d'afficher ses goûts pour le *molam*. Ainsi, mes compagnons de voyage à Mochit n'admettent pas accorder leur préférence pour cette musique lorsque je les interroge sur leur genre préféré. Il est plutôt évoqué le *hip hop** ou le *rock*, genres appréciés certes, mais qui n'est pas celui qui fait résonner l'habitacle du bus, ni celui qu'ils écoutent en continu sur leur portable à partir des plate-formes de streaming.

Deux critères conditionnent la position hiérarchique d'un genre de musique donné : d'une part, sa capacité à faire résonner le pays tout entier, c'est-à-dire son degré d'appréciation, d'autre part sa légitimité à le faire. La Capitale reste quoiqu'il arrive la plus légitime pour faire résonner les

²⁹¹ Ainsi, au XIX^{ème} siècle la capitale s'éprend des genres musicaux lao, en partie car les populations de ces derniers viennent d'être déplacées depuis le Lan Chang en suivant la victoire contre Cao Anuwong. Jusqu'aux Siamois de la noblesse apprennent l'orgue à bouche, avant qu'un décret n'interdise ces musiques dans la capitale sous prétexte de sauvegarder les genres musicaux siamois mis en péril par la popularité de la musique lao (Adison, 2013). Si l'intermède des années 1930-1950 des gouvernements de Phibun Songkhram a permis de rendre sa légitimité aux genres musicaux des provinces, la peur du communisme les en a bannis à nouveau de l'espace public, ce jusqu'aux années 1990 où ils ont pu reprendre leur place notamment grâce au mouvement de mise en valeur de la « culture locale » (*wathanatham thong thin*, วัฒนธรรมท้องถิ่น).

territoires qu'elle est chargée d'administrer²⁹². Mais la légitimité est moindre pour les répertoires issus de la « province » (*tang cangwat*, ต่างจังหวัด) qui, même s'ils sont produits en contexte urbain, sont cantonnés à la périphérie en terme de valeur. Malgré cet écart, la musique est en train de circuler des provinces vers Bangkok puis, transformée, de retour jusqu'aux provinces et ainsi de suite. Observer les revendications et les goûts musicaux effectifs des travailleurs/.ses qui rentrent chez eux en vacances pour quelques jours, permet de faire ce lien. La musique pourra ensuite être diffusée sur l'enceinte bluetooth achetée dans la même gare routière au cours de retrouvailles entre amis, ou lors d'une festivité à partir d'un imposant sound system.

b. La circulation de mélodies dans le temps long

L'expression, courante chez les musiciens, d'« une seule mélodie pour cent textes »²⁹³ signifie qu'une même mélodie peut être utilisée encore et encore, avec chaque fois des paroles différentes. Ce type de mécanisme est fondamental pour comprendre la vie musicale en Thaïlande. La circulation de la musique se fait au sein de l'espace national mais aussi dans le temps. Les trajectoires des mélodies qui vont être présentées n'ont pas pour vocation à être définitives ou exhaustives²⁹⁴. Parmi les nombreuses mélodies dont est composé le continuum musical des groupes de procession de *phin prayuk*, il en est une retranscrite ci-dessous :

♩ = 130

²⁹² Genres qui englobent les musiques religieuses et cérémonielles, les musique issues de la cour et de la personne royale sous une forme ou une autre, ainsi que les chansons nationalistes (*phleng pluk cay rak chat*, เพลงปลุกใจรักชาติ litt. « chansons pour exciter le cœur et aimer la patrie » qui constitue un répertoire à part entière).

²⁹³ *Thamnong diaeo roy nua*, ทำนองเดี่ยวร้อยเนื้อ. J'ai également pu rencontrer le trait d'humour suivant : « les Thaï ne recyclent pas le plastique, mais il n'y a aucun problème avec les chansons ».

²⁹⁴ De nombreuses étapes restent dans l'ombre, soit que ma culture musicale ne me permette pas de les identifier, soit que les étapes se perdent dans les emprunts successifs et que l'« origine » se trouve inaccessible. Le but n'est pas tant de remonter jusqu'à l'origine que de montrer les liens entre différentes mélodies à la mesure de ce qui a pu en être décelé.

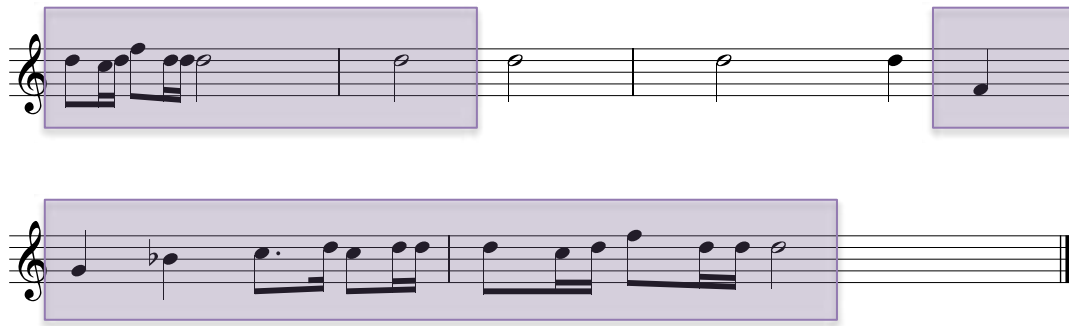




Figure 49 Transcription de la mélodie des « tambours longs ». Les différentes couleurs représentent les différentes parties des carrures, constitutives de ce type de mélodies.

 **CD 2 : 9** Cette mélodie jouée au luth *phin* est ponctuée par les percussions seules et éventuellement la basse venant appuyer les temps forts²⁹⁵. La mélodie n'est pas spécifique aux groupes de *phin prayuk* et fait partie du répertoire de nombreuses formations. On la retrouve par exemple dans un tube de l'année 2016, jouée par le groupe ska Mocca Garden, « *Est-tu bien sûr ?* » dont un extrait se trouve sur la piste 9 du CD 2²⁹⁶. Dans la chanson, plusieurs hommes de styles différents tentent chacun leur tour de séduire une même femme. Au moment où l'un des prétendants, celui à l'accent et aux manières les plus provinciales, commence sa tirade retentit alors une mélodie qui se termine avec le même schéma mélodico-rythmique que celui cité précédemment.

 **CD 2 : 10** Les instruments utilisés à ce moment précis de la chanson sont des « tambours longs » de procession (*wong klong yao**). Cette mélodie est souvent associée aux groupes de procession²⁹⁷ : s'agirait-il d'une ascendance possible du motif ? A partir de cette piste, deux ramifications sont possibles : d'une part une chanson intitulée « *Le ramwong joyeux des tambours longs de procession* »²⁹⁸. La chanson est de style *ramwong** composée, comme la plupart des *ramwong*, par les membres de l'orchestre du département des relations publiques au moment du nationalisme de Phibun Songkhram. D'autre part, une autre chanson – de *phleng thai doem** – utilise la même mélodie : « *Les tambours longs de Birmanie* »²⁹⁹. D'autres chansons se partagent ainsi la mélodie tout en pouvant prétendre à en être l'origine.

²⁹⁵ Moment également remarquable de la performance car il s'agit de l'un des seuls moments où le *phin* ne joue pas.

²⁹⁶ « *Nae cay roe plao* », แนใจหรือเปล่า https://www.youtube.com/watch?v=6_4YugpwxNI (consultée le 20/01/2021)

²⁹⁷ Le ska et l'utilisation de cuivres et de vent peuvent être reliés aux groupes de procession, notamment par l'intermédiaire des « groupes de cuivres » (*wong trae**, วงแตร).

²⁹⁸ « *Ramwong roeng phleng klong yao* », รำวงเรียงเพลงกลองยาว https://www.youtube.com/watch?v=ugqcU37vz_0 (consultée le 20/01/2021)

²⁹⁹ « *Phama klong yao* », พม่ากลองยาว https://www.youtube.com/watch?v=BahB3_xL25A (consultée le 20/01/2021).



La dimension birmane de la mélodie est, avec une autre récurrence, réaffirmée avec les chansons « *Les Birmans dévient de leur trajet* », et sa version plus récente « *Les Birmans chantent une mélodie lente et douce (à la pleine lune)* »³⁰⁰. Enfin une dernière occurrence peut être évoquée sous la forme d'une chanson enfantine ayant la même mélodie et qui s'intitule « *La chanson de l'éléphant* »³⁰¹.

La mélodie est-elle un motif populaire ? Une chanson enfantine ? D'origine birmane ? De procession ? Qui a inspiré un ou plusieurs compositeurs de la cour et/ou du département des relations publiques, ou seraient-ce les groupes de musique populaire qui se sont inspirés ou emparés de motifs provenant de la cour ? Ce qui est important est que la mélodie a circulé et qu'elle alimente encore aujourd'hui l'inspiration des artistes de l'industrie musicale ainsi que le continuum et combinatoire des mélodies des groupes de procession. Elle est aussi enseignée dès la maternelle aux enfants à l'échelle nationale. La dissociation de la mélodie en segments et leur recombinaison est une technique qui fait partie intégrante du système musical en Thaïlande³⁰².

Lors des performances, les auditeurs auxquels était demandé le nom de telle ou telle chanson, s'avéraient souvent incapable de donner le titre ou l'interprète. Pourtant la plupart étaient capable de les chanter à tue-tête. Lorsque ces questions s'adressaient aux musiciens, il était intéressant de constater la variété des réponses possibles pour une même mélodie : pour certains, il s'agissait du dernier tube à la mode, pour d'autres une mélodie de *phleng thai doem*, pour d'autres une mélodie constitutive d'un répertoire de procession, pour d'autres parfois même du *molam*.

Les mélodies, selon des trajectoires toujours circonstanciées, fruits du dynamisme musical du pays, se combinent et se recombinent – tel motif, parfois une cellule seulement, dont l'efficacité est éprouvée, se trouvera utilisé régulièrement. Ce qui est valable pour une mélodie peut tout à fait l'être pour une chanson à succès qui sera alors jouée par les musiciens de tout le pays à la demande incessante des auditeurs qui veulent entendre et réentendre leur nouvelle chanson favorite. Cela peut de la même manière s'appliquer à un type de performance qui sera alors reproduit tel quel sur tout le territoire. Parfois, comme c'est le cas pour certains genres de

³⁰⁰ « *Phama kbeo* », พม่าเขว et « *Phama he (duan phen)* », พม่าเห่ เดือนเพ็ญ. Le titre est quelque peu ironique car le morceau est extrêmement enlevé et le rythme inaugurant la pièce se déchaîne dans des formes qui rappellent beaucoup le motif tel qu'il est joué par les groupes de procession *phin prayuk* et par Mocca Garden. Cette version de « *Phama he* » est plus récente puisqu'elle aurait été composée par Chayut Tosanga dit Phi Pom, un joueur du xylophone *ranat ek* connu de ces 30-40 dernières années.

³⁰¹ « *Phleng chang* », เพลงช้าง <https://www.youtube.com/watch?v=hzMROB4aBJs> (consultée le 20/01/2021).

³⁰² Cette mélodie continue d'être segmentée et recombinaison, comme dans la chanson du rappeur Juu « *Regarder les oiseaux, regarder les arbres* » (*Chom nok chom may*, ชมนกชมไม้ <https://www.youtube.com/watch?v=ugo6MERs2z4> consultée le 08/10/2020).

molam, une mélodie donnée – mais qui peut être « intégratrice » et évolutive – forme la structure mélodique de la majeure partie de la performance, même de plusieurs heures. Dans le sillage mélodico-rythmique d'un genre musical novateur et apprécié s'engouffre toujours une foule de musiciens du pays, voire peut-être, mais ce serait largement excessif, une majorité d'entre eux.

Chaque chanson, parfois même chaque passage musical, tisse ainsi un réseau avec des dizaines d'autres mélodies : celles du moment comme celles de la plus lointaine tradition³⁰³. Les exemples de telles trajectoires peuvent être multipliés. Certains musiciens, y compris aujourd'hui à l'ère du numérique, laissent délibérément leurs compositions libres de droit pour que tout un chacun puisse la reprendre sur ces mêmes plateformes³⁰⁴. Différents procédés complexifient encore cette circulation, notamment ceux de segmenter et redistribuer des mélodies entières ou des portions de celles-ci dans d'autres compositions. Une mélodie a pour vocation de circuler en Thaïlande et il ne semble n'y avoir aucune entrave à cette circulation.

2. Le sound system comme relais secondaire de diffusion nationale

a. Vie et mort d'un hit : l'exemple de « *Tak tun tuang* »

Tout n'est-il donc que perpétuelle mutation de matériaux existants ? Aucun nouveau matériau ne peut-il pénétrer le marché et la vie musicale du pays ? Ce n'est évidemment pas le cas, et la succession de tubes qui inondent l'ensemble de la société thaï semaine après semaine en est un important démenti. Mais cela n'enlève rien au fait qu'une idée mélodico-rythmique, une inflexion particulière de la voix, l'utilisation d'une sonorité spécifique venant d'un instrument ou autre, voire même juste un mot, peuvent déclencher un engouement exceptionnel et se voir repris à l'envie par les groupes de musique locaux et nationaux, extraits et apposés dans la trame musicale des nouvelles productions. J'ai eu la chance d'observer avec très peu de décalage à l'émergence d'un *hit*, permettant de retracer son développement dans les semaines suivant sa naissance. La chanson en question, intitulée « *Tak tun tuang* », a donné lieu à une concaténation fulgurante sur l'ensemble du territoire national, notamment grâce aux sound systems. Sa disparition a été toute aussi rapide et totale quelques mois ensuite seulement, en se voyant notamment refuser toute diffusion sur des sound systems. La chanson « *Tak tun tuang* » permet de

³⁰³ Bien sûr, il existe différents statuts de ces différentes mélodies. Il y a par exemple le *hit* du moment (rendu par l'anglicisme *hit*, ฮิต) ou encore celui du statut de mélodie immortelle (*omata*, อมตะ). Chaque mélodie semble ainsi être douée d'une vie propre. Wanit (2010) propose une interprétation où la durée du succès d'une chanson (sa « vie ») est directement proportionnelle à son tempo : plus une chanson est rapide, plus son succès est fulgurant et court dans la durée. Inversement, plus une chanson est lente, plus sa pénétration sur le marché prend du temps et s'inscrit profondément. Du point de vue des musiciens, ces différents formats constituent des « exercices », des épreuves obligées auxquelles ils doivent se soumettre pour plaire aux auditeurs et percer.

³⁰⁴ Dans le cadre de performances de groupes de procession notamment qui reprennent les mélodies des hits pour leurs vidéos promotionnelles rediffusées ensuite sur Youtube. Il semble que Youtube, peut-être en ayant mis en place un système de reconnaissance mélodique pour protéger ses ayants droits, ait empêché un temps ce type de pratiques mais que la scène y est remédié depuis.

donner un exemple des mécanismes d'un système, même si ces mécanismes et le circuit qui se fait jour sont chaque fois uniques et propres à un hit donné. L'observation à partir des réseaux sociaux s'est avérée être un outil de recherche important car ils se sont trouvés être le point de départ de la dissémination de la chanson. En suivant les différentes phases de circulation, cette recherche digitale a été combinée à une ethnographie auprès des musiciens locaux ayant très vite pris le relais de la diffusion.



CD 2 : 13

Les 18 et 19 novembre 2017, j'assiste à deux festivités d'ordinations deux jours d'affilée dans le district de Lomkao, province de Phetchabun. Les groupes engagés lors de ces deux processions jouent tous deux une mélodie que je ne connais pas encore, mais dont la mélodie simple, accrocheuse et contraignant la chanteuse au cri suraigu, s'imprime immédiatement dans les oreilles. L'enregistrement de cette performance et de la chanson en question peut être entendue dans la piste 13 du CD 2. Premier fait notable, les paroles ne semblent être ni du thaï, ni du lao. C'est un premier indice permettant de retrouver ce nouveau tube, déjà si connu que deux groupes de procession différents le jouaient en performance dans le district parmi le plus rural de la province de Phetchabun.



CD 2 : 14


La chanson est chantée originellement par Upiak Isil, chanteuse originaire de la région Minangkabau à Sumatra Ouest en Indonésie et la langue chantée est un dialecte du malais parlé dans cette région. Comment cette chanson a-t-elle pu pénétrer la Thaïlande pendant une durée de vie très courte, quelques mois, mais saturés de diffusions ? La chanson d'Upiak Isil a été postée sur Youtube en mars 2016 dans l'indifférence générale³⁰⁵, exceptée peut-être l'attention de la scène musicale locale Minangkabau. Les paroles mélange de la langue indonésienne avec un dialecte minang. Il était donc difficile pour les indonésiens d'en comprendre toute la teneur. Personne en Thaïlande n'en comprenait un traître mot :

« *Tak tun tuang* », Upiak Isil³⁰⁶
Comp./Paroles Upiak Isil

³⁰⁵ Le lien original a depuis été supprimé et remplacé par une myriade d'autres versions ayant suivi le succès que Upiak Isil a rencontré en Thaïlande. La version originale est néanmoins repostée régulièrement : <https://www.youtube.com/watch?v=TRH5536a9ko> (consultée le 21/01/2020).

³⁰⁶ Je remercie Marzi Afriko pour la traduction et Hestu Prahara pour l'intermédiaire. La ritournelle « *tak tun tuang* » qui ponctue tous les vers des couplets peut être notée en thaï et même se voir adjoindre l'indication de tons spécifiques. En fait, l'ensemble de la chanson peut être chantée à partir de transcriptions en thaï plutôt simplement – ce que faisaient les chanteuses qui l'entonnaient. Même si les Thaï ne comprenaient pas les paroles, quelque chose de l'humour original de la chanson a été transmis, notamment la manière bien particulière de hurler, tout en puissance et stridence. Le résultat a consisté en une forme de concours national de hurlements suraigus féminins qui a fait rire une part importante de la population pendant quelques semaines.

Aku belum mandi tak tun tuang	<i>Je ne me suis pas encore lavée, tak tun tuang [onomatopée imitant les sonorités d'un instrument traditionnel]</i>
Tapi masih cantik juga tak tun tuang	<i>Mais je suis déjà très belle, tak tun tuang</i>
Apalagi kalau sudah mandi tak tun tuang Pasti antik sekaliii yeaaaah	<i>Imaginez si je prenais une douche, tak tun tuang Je serai encore plus belle, tak tun tuang</i>
Kalau orang lain melihatku tak tun tuang bedakku tebal sekali tak tun tuang	<i>Si les gens me regardent, tak tun tuang Ma couche de fond de teint est si épaisse, tak tun tuang</i>
Tapi kalau langsung dicium tak tun tuang Astaghfirullah baunya	<i>Mais si vous venez humer directement, tak tun tuang Que Dieu me pardonne, ça ne sent pas la rose, tak tun tuang</i>
Kalau cowok ganteng yang lewat saya acuh saja yeaaah Kalau bapak tua yang lewat aku diam saja	<i>Si un bel homme passe, je n'en ai rien à faire, yeaaaah ! Si un vieil homme passe, je ne fais rien.</i>
Yang penting tidak mengganggu orang tak tun tuang Walau sering ketawa sendiri tak tun tuang	<i>Du moment que je ne dérange personne, tak tun tuang Même si je ris toute seule comme une démente, tak tun tuang</i>
Walau di sangka orang saya dalang tak tun tuang	<i>Les gens pensent que je suis un maître des marionnettes (dalang), tak tun tuang</i>
Tapi hasil Isil (penyani) senang tak tun tuang	<i>Mais moi je suis heureuse, tak tun tuang</i>

 **CD 2 : 15** La diffusion de la chanson en Thaïlande s'est faite depuis le Facebook d'un dénommé DJ John qui l'a postée, remixée, dès fin octobre. En novembre 2017, le nombre de vues de la chanson a commencé à augmenter drastiquement sur Youtube où la version de DJ John avait été repostée, pour devenir un hit dans les jours qui ont presque instantanément suivi. Ce n'est donc pas la version originale de Upiak Isil qui débute le phénomène en Thaïlande mais bien la version du DJ que l'on peut écouter sur la piste 15 du CD 2. DJ John écrit son nom en alphabet lao et thai³⁰⁷. Son post de la chanson d'Upiak Isil est une version légèrement modifiée par un remix de sa production, mais la langue indonésienne est maintenue.

La vidéo est suivie par des dizaines et bientôt des centaines d'autres vidéos, pour la plupart faites à la maison et mettant en scène le plus couramment : des chorégraphies effectuées par des étudiants, des transsexuels, des dolls thaï à la poitrine (artificiellement) généreuse, ou plus sobrement une image d'une voiture tunée figée dans une pointe de vitesse, ainsi que d'autres vidéos plus tendancieuses mettant en scène des hommes noirs avec des titres tels que « le plus rigolo qu'on puisse trouver (*sut ha*, สุกฮ่า) ! »³⁰⁸. La langue indonésienne est gardée dans toutes les interprétations, mais des icônes du net (*web icon*) traduisent les paroles mot à mot de l'indonésien

³⁰⁷ Le plaçant vraisemblablement dans la position d'un citoyen laotien voulant étendre son audimat de l'autre côté du Mékong ou éventuellement un thaï-lao dans la situation inverse.

³⁰⁸ Certains liens ont été supprimés, mais on peut avoir des exemples de ce type de vidéo en suivant les liens suivants : <https://www.youtube.com/watch?v=u86jjjBke5s> (version fantôme), <https://www.youtube.com/watch?v=OX-CHPS5XrI> (version fanfare) et <https://www.youtube.com/watch?v=FD2mKyp88BM> (version africaine), consultées le 21/01/2021.

jusqu'au thaï pour que les ausiteurs comprennent ce qui est chanté à tue-tête un peu partout à ce moment. Finalement, la chanson « *Tak tun tuang* » est apparée dans un duel de hits – une forme de *songclash* – avec la chanson « *Panama* », interprétée par le chanteur roumain Matteo dans sa version originale Cette dernière a eu une durée de vie légèrement plus conséquente, sûrement du fait d'une chorégraphie plus virale (et plus érotique). La saison froide en Thaïlande de cette année 2017 est donc internationale et très thaï en même temps.

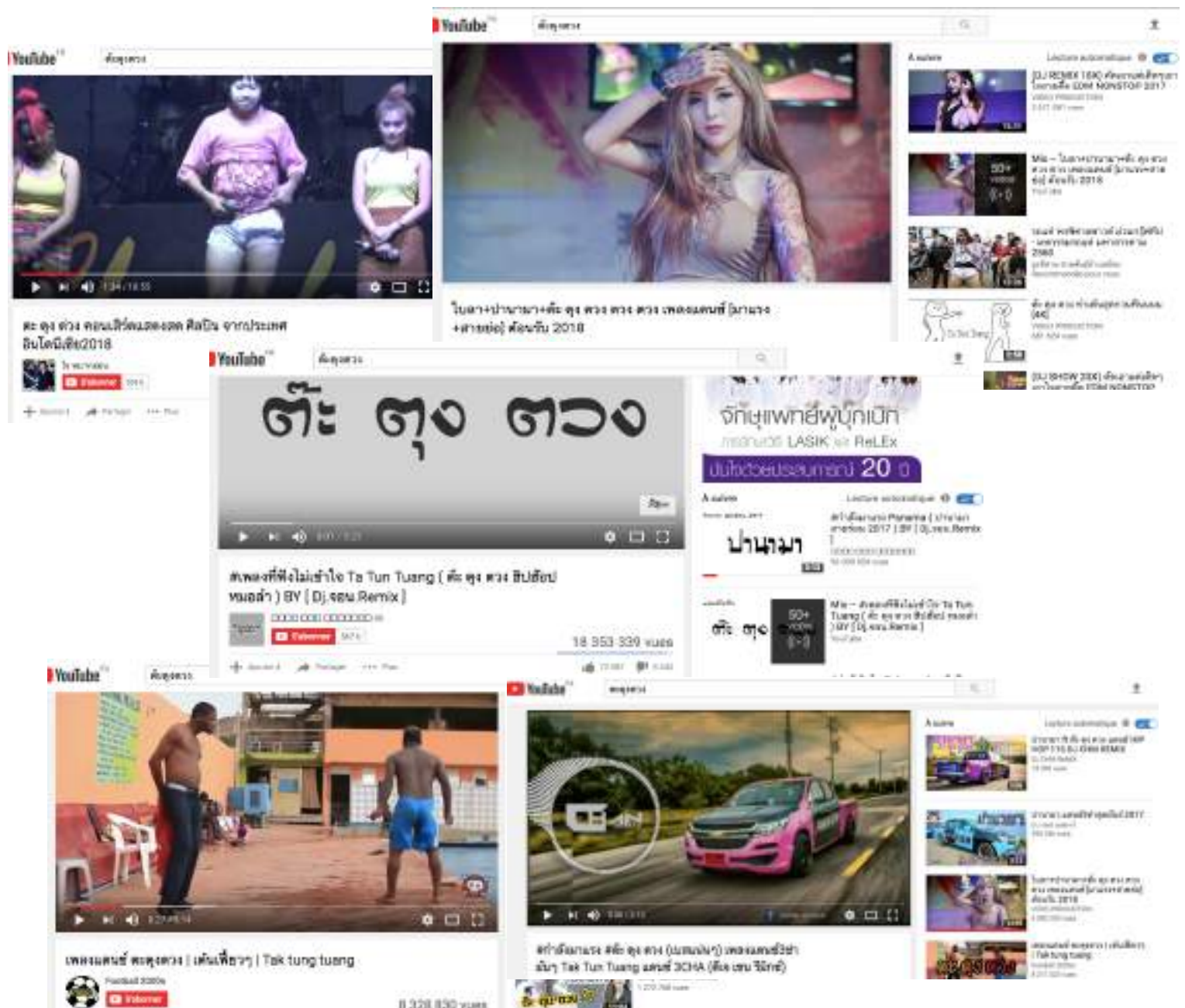


Figure 50 Captures d'écran de certaines parmi les dizaines de vidéo Youtube reprenant « *Tak tun tuang* », la plupart ont été supprimées de la plate-forme.

De la même manière que DJ John pour « *Tak tun tuang* », « *Panama* » est au départ postée et remixée par un DJ d'une musique électronique que l'on appelle en Thaïlande *say yo* (สายย่อ). *Say yo* est mieux rendu par l'anglais « *low style* » et se réfère à un style de danse suggestif qui tend à faire s'abaisser le/la danseur.r/.se vers le sol. D'autres noms peuvent être donnés à cette musique : *ap ya*, « avaler des drogues » (อึ้งยา), « à mettre dans les clubs » (*poet nay phap*, เปิดในผับ), ou encore *toet toet* (ตืดตืด) onomatopée imitant les sonorités de la musique³⁰⁹. Ce genre de musique peut être entendu dans les échoppes de vêtements sur les marchés, destiné à attirer les jeunes. Né au XXI^{ème} siècle, le *low style* thaï est associée à la modification de voitures – le *tuning* – à l'ambiance des clubs et des bars et à la jeunesse en général. Il s'agit de la seule musique électronique – au sens d'être générée par des synthétiseurs et boîtes à rythmes – thaï et lao.



CD 2 : 16

La musique *say yo* se caractérise par une voix ultra-répétitive modulée et rythmiquement toujours en contre-temps. Un squelette rythmique efficace et minimaliste et des basses imposantes sont répétés à outrance. Cette structure est entrecoupés de très communs *breaks* – consistant en des descentes et remontées en intensité, directement héritées de l'EDM (*electronic dance music*)³¹⁰ – au terme desquels des phrases courtes, percutantes et fédératrices en thaï ou en anglais sont lâchées avant que le rythme ne redémarre. On peut en étendre un court extrait sur la piste 16 du CD 2. Les DJ's de *say yo* adoptent de nombreux codes de l'EDM et de la figure du DJ. Bien que n'ayant pas eu l'occasion de mener des entretiens avec les DJ du *low style* thaï, il est clair que les morceaux remixés sont issus de recherche sur Youtube qui en ont ensuite été extraits. Comment, sinon grâce à Youtube, DJ John aurait-il sinon pu trouver « *Tak tun tuang* » par Upiak Isil – une obscure chanson d'une toute aussi obscure chanteuse de Ouest Sumatra ? Internet offre à ces DJ's thaï-lao de nouvelles sources auxquelles venir puiser des mélodies qui viendront ensuite inonder le marché des audiences jeunes, les plus actives. à partir des réseaux sociaux.

L'unique mais fondamentale modification que DJ John a effectuée sur son remix de la chanson « *Tak tun tuang* » consiste en l'apposition du squelette rythmique efficace évoqué ci-dessus : un sample de voix à contre-temps et une formule rythmique à la grosse caisse répétée pendant toute la durée du remix cf. figure 51a. Il existe plusieurs variations rythmiques de cette formule et la plus commune serait peut-être la formule de la figure 51b :

³⁰⁹ Il est encore possible de l'appeler *dance* (แดนซ์) anglicisme se référant à la musique électronique du même nom, ou *co* (โก้) autre onomatopée signifiant « rythme agréable/amusant ».

³¹⁰ Au sens de pop électronique internationale, en grande majorité nord-américaine.



Figure 51 Formules rythmiques de « *Tak tun tuang* » (a) et variation la plus commune du même rythme (b).

L'utilisation de cette formule n'est pas le seul fait des DJ de *say yo*. Elle forme l'armature rythmique d'une grande majorité des répertoires et des performances des groupes de procession, des tubes de *luk thung* et de *molam*³¹¹. Ainsi, la nuit venue, comme lors des matinées processionnaires, ce sont les basses percussives de cette formule rythmique qui percent le silence des provinces et proclament la fête à des kilomètres aux alentours.

Au moment où la popularité de « *Tak tun tuang* » s'essouffle, au bout de quelques mois seulement, il devient possible de retracer l'ensemble du circuit. La chanson « *Tak tun tuang* » est chantée par Upiak Isil, originaire de Sumatra Ouest et diffusée sur Youtube en mars 2016. Un an et demi après, Dj John un DJ thaï-lao, la trouve sur internet et la remixe en suivant les codes du *say yo* pour la diffuser ensuite sur Facebook auprès des audiences de la région. La chanson est un succès quasi-instantané en Thaïlande et les vidéos la reprenant prolifèrent sur les réseaux sociaux à une vitesse proportionnelle au nombre de vues, le tout en hausse exponentielle. La dissémination est engagée et, dans ce cadre précis, n'intègre pas dans un premier temps de sound systems. C'est néanmoins lors de deux performances de camions de procession impliquant donc d'imposants sound systems, que la chanson arrive jusqu'à mes oreilles. Il y a de grandes chances que je ne sois pas le seul dans ce cas – cela ne faisait que quelques jours que la chanson était véritablement en train de 'décoller'. L'interprétation par les groupes de musique continue ensuite jusqu'à ce que la mélodie soit abandonnée, certainement du fait de la lassitude des auditeurs. A la différence d'internet – ici source primaire, déterritorialisée et immatérielle – le sound system s'intègre dans la diffusion d'un tube à la manière d'un relais secondaire, territorialisé, matériel et fondamental du circuit national.

La mélodie s'éteint bientôt. Les commentaires Youtube se succèdent à un rythme ralenti sous le lien de la chanson et évoquent invariablement la saison froide de l'année 2017 ou

³¹¹ Non seulement à Phetchabun mais dans l'ensemble du Nord-Est et très certainement dans une grande partie de la région Centre. Les styles *molam* du Laos l'utilisent aussi. Malgré une connaissance plus superficielle des répertoires musicaux du Cambodge, cette formule rythmique y est également présente. La structure binaire à quatre temps avec accentuation des contre-temps y est similaire même si des subtilités locales et nationales les différencient sensiblement.

demandant « qui l'écoute encore en... ? ». La succession des hits suit ainsi un engendrement ininterrompu, presque insatiable, qui tient en partie au dynamisme de l'industrie musicale et au dense tissu de performances qui soutiennent et intensifient son dynamisme. Mais il s'y trouve aussi éclairer une autre facette de ce système mieux traduit par l'expression thaï courante disant qu'une mélodie litt. « colle aux oreilles » (*tit hu*, ติดหู). L'expression a deux sens : d'une part, elle peut signifier qu'une mélodie entre facilement dans la tête, mais aussi très littéralement que les oreilles sont « accros » (*tit*) à cette mélodie. La consommation de musique et de mélodies s'assimilerait à une soif inextinguible des sens, à une « intoxication » – si de telles condamnations ne ressemblaient pas trop à ce que la morale bouddhique enseigne. Le sound system, en amplifiant et matérialisant de manière plus puissante et sensible pour la collectivité des réalités musicales déjà existantes sur internet, se fait le moteur et le haut-parleur de la dissémination nationale des tubes.

b. Les rituels comme contextes privilégié d'amplification de la vitalité musicale

A partir de l'ensemble des points précédents, il nous faut souligner un aspect encore latent car à peine effleuré mais fondamental du système de la musique en Thaïlande : la majorité des contextes de performance sont des rituels. Le sound system est un dispositif important de diffusion de la musique et les contextes de ces diffusions sont en majorité des rituels. C'est le cas des camions de procession pour « *Tak tun tuang* » comme de tous les groupes de procession – la procession a ainsi lieu lors de rituels, très souvent lors d'ordinations³¹². La plupart des performances de groupes adoptant la configuration scénique se dérouleront également lors de rituels. L'intégration des musiques dans les rituels est un ainsi un critère pris en compte par l'industrie musicale pour qu'une chanson devienne un tube, c'est le cas pour les tubes lors du nouvel an thaï *songkran* par exemple (qui privilégie la séduction, activité importante de ce rituel). La prise en compte des rituels par les musiciens est plus directe : en se faisant le lieu privilégié des performances, voire exclusif pour beaucoup de formations, les rituels sont leur gagne-pain.

Les ordinations des 18 et 19 novembre 2017 où les camions de procession jouent « *Tak tun tuang* » se tiennent en parallèle d'une festivité de plus grande envergure : la course de pirogues du district. Cette dernière centralise dans le temps, des rituels moins importants et « privés ». Ce week-end à Lomkao est particulièrement intense et fébrile et cela se ressent par le son et la musique déployés. Le long du fleuve où les courses de bateaux se déroulent, s'agglutinent des sound systems retransmettant les commentaires, mais aussi des sound systems autonomes transmettant leurs propres contenus – ici un tube à la mode, là encore le même tube, mais chanté

³¹² Où la dimension rituelle s'entremêle souvent à celle du festif, deux dimensions constitutives de la définition du « rituel » en Thaïlande cf. Intro et Chapitre VI.

à tue-tête par un groupe de femmes hilares en plein karaoké. Des mini-scènes sont même installées où dansent des rangées de femmes pour encourager les rameurs dans leur effort. Depuis le bord du fleuve, et malgré le tintamarre, retentit au loin et de plus en plus proche, l'un des camions de procession de l'ordination qui vient parader sur la jetée pour quelques dizaines de mètres tout au plus – comme pour s'imprégner de l'ambiance et y participer – avant de reprendre le chemin vers le temple. Depuis un autre point, c'est la performance d'un groupe de *phin prayuk* qui perce un temps le brouhaha avant de s'estomper au loin. Ce faisant, chacune de ces occurrences participent à l'éclat de la fête du district et bénéficient en retour de son animation pour leur propre rituel. Sur la route, des familles sont installées autour de pick-ups tunés, la glacière accessible sur la plate-forme à l'arrière, les portières ouvertes et le véhicule tout entier vrombissant au son des tubes *molam* diffusés depuis les enceintes disproportionnées installées dans les portières et le coffre du véhicule.

Les ordinations jalonnent le temps et l'espace de la province de Phetchabun. Pendant toute l'année, exceptée pendant le carême bouddhique et saison des pluies, les ordinations rythment le quotidien et densifient la vitalité musicale. Les processions sont l'un des contextes privilégiés de diffusion musicale mais les différentes étapes rituelles ne sont pas en reste. Pendant l'ensemble des étapes qui précèdent la procession, depuis le petit matin, les chansons de Waypod Phetsuphan tonnent depuis le sound system loué pour l'occasion. Waypod Phetsuphan est le chanteur parmi les plus connus du pays, son apport à la musique est considérable³¹³. Waeng Phlangwan (2002) le considère comme relevant de l'esthétique musicale du Centre, notamment du « prêche chanté » (*lae**). Waypod est en effet l'un des plus importants ambassadeurs du genre des « chansons-prêches chantés » (*phleng lae*)³¹⁴ qui fournit une instrumentation « modernisée » et un format de type « chanson » (*phleng**) au style *lae*, d'abord monastique et accompagné par un orchestre de musique de cour. Les thèmes qui sont abordés restent eux les mêmes en se focalisant sur les enseignements du bouddhisme et la préparation au statut de moine.

Si Waypod a chanté différents répertoires, ce sont les chansons – nombreuses – basées sur le bouddhisme et plus particulièrement sur l'ordination qui ont été les plus populaires. Malgré des esthétiques distinctes évoquées selon les régions du Centre et du Nord-Est, Waypod a néanmoins réussi le tour de force d'aller au-delà de ces clivages et de s'imposer même auprès de communautés de culture lao. Des ordinations ont lieu sur une base quotidienne dans toute la

³¹³ Né en 1942, il a composé de nombreux tubes toujours diffusés et chantés aujourd'hui. Il a aussi et entre autre contribué à faire connaître et composé de nombreuses chansons pour l'une des chanteuses les plus appréciées de l'histoire de la musique thaï du XX^{ème} siècle, Phumphueng Duangan.

³¹⁴ เพลงพื้, cf. note 186, p. 143 (supra).

Thaïlande. Dans ses chansons, Waypod enjoint les jeunes hommes à se faire ordonner, à payer le « prix du lait » à leur mère et à accepter d'abandonner copine et amis. Il donne en même temps des éléments d'enseignement relevant du bouddhisme et de la vie quotidienne du moine au postulant (et aux auditeurs). Il prend en cela la place d'un expert rituel qui s'occupe habituellement d'une telle cérémonie au sein de la festivité d'ordination³¹⁵ : un genre musical est insécable d'une étape d'un rituel relevant de la religion majoritaire en Thaïlande. On voit donc à quel point peuvent s'entremêler rituels, religion, industrie musicale et sound systems.



Figure 52 Capture d'écran de la chanson « *Cikko la buat* » (Cikko, personnage de gangster rural plus ou moins sympathique, dit adieu et se fait moine) sur Youtube, interprétée par Waypod Phetsuphan. La vidéo utilise une image de mur de sound system en train d'être réglé par des moines. <https://www.youtube.com/watch?v=zehZF4izV-U> (consulté le 02/10/2020).

Les chansons les plus connues de Waypod ont fait l'objet d'innombrables enregistrements avec des instrumentations et des mixages différents selon les goûts des époques. Son répertoire a progressivement évolué pour aboutir à une instrumentation efficace basée sur un ostinato inlassable de la basse et de la section rythmique – à la manière d'un *dub**. Les mixages les plus récents – qui sont aussi les plus diffusés, les plus appréciés et considérés comme les plus « classiques » – de ses chansons, sont charpentés sur la base de cette basse très profonde qui prend toute son ampleur lorsque les enregistrements sont diffusés sur un sound system. La figure

³¹⁵ Celui qui s'occupe de la « cérémonie de resserrement des composés vitaux » (*mo tham kbwan*, หมอทำขวัญ ou *mo phram*, หมอพรหมณี). Pour les détails cérémoniels et les autres aspects de l'ordination cf. Chapitre VI.A.

52 ci-dessus exprime parfaitement cela : l'utilisateur Youtube a choisi comme image pour la vidéo de la chanson de Waypod, une image d'un sound system en train d'être réglé par des moines. Les sound systems des ordinations – par prescriptions, à moins que ce ne soit Waypod qui se soit adapté à l'esthétique sonore des rituels – doivent être dotés de suffisamment de puissance et d'enceintes pour pleinement rendre compte de cette basse. En utilisant et renouvelant un répertoire ancien, Waypod a réinsufflé de la vitalité – et de la basse – à une étape de l'ordination et, à travers elle, à l'ordination toute entière à l'échelle de la nation. Il a peut-être même fait plus qu'insuffler une nouvelle vie : il a réinventé l'étape rituelle de « l'enseignement au postulant » (telle que nous l'étudierons de manière plus approfondie au cf. Chapitre VI). Inversement, c'est également cette stratégie qui a été à la base de son succès, car le rituel est un marché musical de premier ordre. Si le rituel est effectivement un marché, il est également un relais fondamental de la vie musicale du pays.

Les musiciens, les auditeurs, les différents réseaux existants et leur dynamisme en terme de maintien ou de recomposition, participent du sound system national et musical. Ces réseaux peuvent être locaux, régionaux, nationaux et relever de différents médias – radio, presse, télévision, maisons de disques – y compris internet puisque les chansons y sont mises en libre accès afin de maximiser leur circulation. Cela n'est possible, et avec le plus de fluidité possible, que si les chansons sont disponibles gratuitement et libres de droit³¹⁶. Ainsi, la quasi-totalité de la compilation de 4Go de musiques que Phi O transfère sur la carte SD à la gare routière de Mochit ont été téléchargées depuis Youtube. Il y existe pour chaque tube une version en audio de haute qualité³¹⁷ précisément afin que de telles pratiques soient facilitées. Dans ce circuit, chacun et chaque dispositif a un rôle en tant que relais et vecteur – jamais neutre – de la propagation d'une musique, y compris le sound system.

3. L'articulation entre la puissance sonore, la popularité et la célébrité

Ce chapitre a fait état de trois dimensions du système musical en Thaïlande : les musiciens locaux et régionaux, les auditeurs et les « entités musicales » créées par l'industrie. A chacun correspond un rôle particulier formant un cercle vertueux qui sous-tend le dynamisme local et national de la musique qui se manifeste par le fait que les musiciens et leurs imposants sound systems font résonner sur une base quotidienne l'ensemble du territoire. Sur la base d'un consensus impressionnant, les auditeurs adhèrent collectivement aux répertoires et aux modes de performance. Plus encore, ils se font eux-mêmes interprètes par la pratique élargie du karaoké.

³¹⁶ Le copyright étant exogène et même contraire à la logique prévalent en Thaïlande, comme au sein de nombreux autres contextes, même si cela ne signifie pas l'absence de respect de règles morales et pratiques tacites, ou de contrepartie, économique ou pas, envers les auteurs.

³¹⁷ « *Audio only* » ou « *audio HD* », qui diffère de la version avec le clip vidéo, « *MV* » (*music video*).

Enfin, l'industrie continue d'alimenter auditeurs et musiciens en « entités musicales » : chanteu.rs/.ses, motifs mélodico-rythmiques, clip vidéos aussi, combinés, recombinaés, réinventés et adaptés inlassablement, en suivant l'idée que ces entités ont pour vocation à circuler et être « incarnées » au maximum. Plus une entité circule, plus elle est diffusée, plus son volume augmente.

Des pôles peuvent être attribués à chacune de ces communautés : aux musiciens celui de la « puissance sonore » et de l'émotion importante de la performance au moyen de leurs dispositifs, aux auditeurs celui de la « popularité » compris tant dans son acceptation commerciale, que son acceptation littéraire – ce qui est apprécié par une large portion de la population – enfin, aux entités musicales correspond le pôle de la « célébrité » – en tant que vie publique de ces entités. Ces trois pôles sont interdépendants et peuvent être schématisés de la manière suivante :

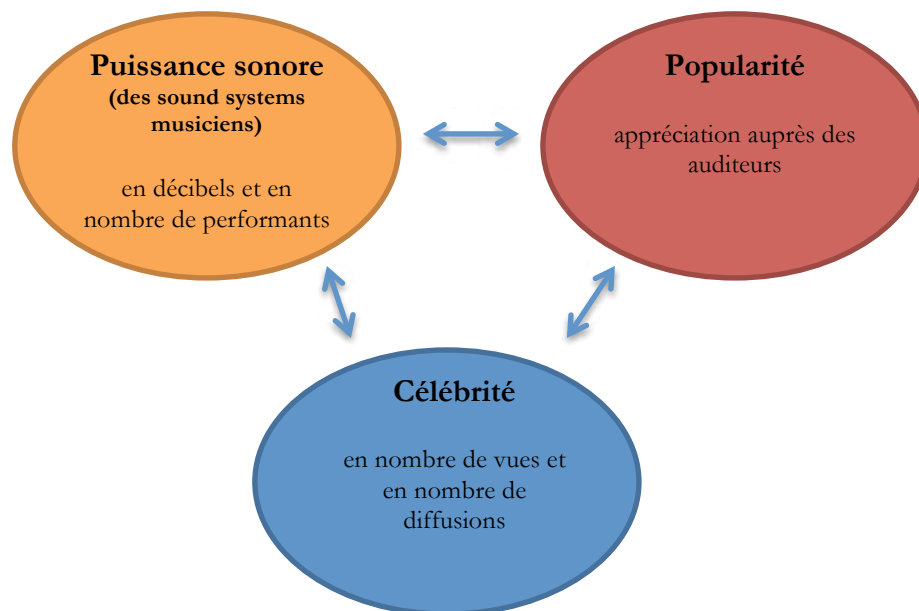


Figure 53 Dispositifs musiciens, popularité et célébrité : les trois pôles interdépendants de la vie musicale en Thaïlande

Bien que popularité et célébrité pourraient se confondre, ils se situent à deux pôles distincts : celui des auditeurs, celui des industries. Popularité, célébrité et puissance sonore se recoupent tous trois sous le même terme en thaï : *khwam dang**.

Khwam dang est le substantif (*khwam*) du terme *dang* signifiant : un son fort, la puissance, l'intensité, le volume d'un signal sonore, mieux rendu par l'anglais *loudness*. Il signifie également qu'une entité musicale (chanson, chanteu.r/.se etc.) est « connue » ou d'une personne en général qu'elle est célèbre. Un ensemble de termes se rapportent ainsi au même recouvrement lexical entre puissance sonore et célébrité : être connu peut encore se dire en apposant le mot « nom » au mot

« son » (*choe siaeng*, ชื่อเสียง) sous-entendu son nom est connu, *sonore* – son nom est sur toutes les lèvres³¹⁸. Toute présence publique des entités, humaines ou musicales, doit être sonique et caractérisée par un volume maximum. L'expression de *dong dang* (โดงดัง) qui reprend et double l'idée de puissance sonore par homophonie sympathique, peut être appliquée à une chanson connue. La métaphore plus violente de « fort à en faire tout exploser » (*dang raboet*, ดังระเบิด) est possible ou encore celle d'une puissance sonore « forte à en éteindre la localité, la ville, le pays » (*dang dap ban dap muang*, ดังดับบ้านดับเมือง). Dans cette dernière expression, la célébrité et la puissance sonore proportionnelle de la chanson seraient telles qu'elles équivaldraient à faire éteindre le pays à la manière d'une brutale coupure d'électricité.

De nombreuses compilations CD et MP3 de tubes *luk thung* et *molam* ont pour titre une expression renvoyant de la même manière à la puissance sonore en disant que le son (fort) « assaille la nation » (*sanam* muang*, สนั่นเมือง), ou selon les traductions, que les morceaux de la compilation « font résonner la nation », comme on peut en voir des pochettes à la figure 54. Doit-on y voir une forme de lucidité de la part des praticiens et des industries vis-à-vis du statut de leur musique en tant que « musique la plus populaire » du pays³¹⁹ ? Ou doit-on y retrouver précisément les conceptions évoquées qui mettent en adéquation appréciation populaire, célébrité et puissance sonore ? Bien qu'elles fassent l'objet d'une légitimité moindre, ces musiques sont donc les plus appréciées. En tant que telles et en suivant le schéma précédent, les répertoires *luk thung* et *molam* sous leurs formes les plus commerciales sont effectivement en train de faire résonner la nation entière. Elles sont les plus diffusées, avec le plus de puissance sonore et « assaillent » quotidiennement les sens de ceux qui habitent les localités des provinces par l'intermédiaire des sound systems³²⁰.

³¹⁸ En parlant d'une personne publique, on peut encore dire qu'il/elle « a un visage » (*mi na mi ta*, มีหน้ามีตา). S'il/elle en venait à tomber dans l'oubli puis à revenir sur le devant de la scène, il/elle « s'est éteint/-e puis est né/-e à nouveau » (*dap laew koet may*, ดับแล้วเกิดใหม่). Une personne publique est donc une personne à part entière presque étrangère à l'individu lambda qu'il ou elle était auparavant – la célébrité fait partie de ces contextes où un nouveau nom est nécessaire.

³¹⁹ « *The most popular music* » selon l'expression bienheureuse du chercheur James Mitchell (2014).

³²⁰ C'était le cas au moins à Phetchabun. Je pense le cas de beaucoup de provinces du Centre, du Nord-Est et certainement dans le reste du pays, mais cela nécessiterait d'être prouvé par des recherches ultérieures et plus approfondies.



Figure 54 Pochettes de CD de compilations *luke thung*, disponibles à l'achat dans toutes les stations services et 7/11. L'expression de « faire résonner la ville » apparaît dans le titre.

La « puissance sonore » (*khvam dang*) pourrait n'être comprise que comme une métaphore de la célébrité, comme un rapprochement sémantique sans réel rapport avec une quelconque réalité sonore. Pour autant, par l'intermédiaire du sound system, la célébrité devient une réalité tangible comme si toutes les diffusions d'une même mélodie sur des dispositifs amplifiés et collectifs pouvaient s'additionner, les watts et les décibels effectivement plus sensibles, et la puissance sonore ultimement se voir démultipliée. Les uns et les autres sont effectivement en train de s'auto-engendrer : la viralité d'une entité musicale vient augmenter le nombre de ses performances qui viennent elles-mêmes contribuer à sa popularité etc. Le rapport causal entre ces trois pôles peut être indiqué de n'importe quelle manière : le cercle vertueux, une fois mis en place, ne peut être qu'efficace s'il est alimenté des bonnes entités musicales. Il semble presque y avoir une dimension « naturelle » au dynamisme musical thaï, en tout cas extrêmement efficace. Le schéma précédent tente d'y déceler certains mécanismes. Les sound systems dont la puissance sonore est exponentielle en sont la partie immergée et sensible.



En pleine crise du corona virus et alors que les festivités du nouvel an thaï de 2020 sont annulées, aucune nouvelle chanson ni aucun nouveau répertoire ne peuvent être lancés sur le marché. Un ami contacté sur place exprimait ainsi que : « s'il n'y pas de fêtes (*ngan*), il n'y a pas de chansons (*phleng*) » (Phi Bum c.p.). Musique, festivité et rituel sont donc trois pôles collectifs interdépendants de la vie sociale. C'est au sein des festivités et des rituels qu'il est possible

d'entendre le plus de musique en performance et c'est dans ce contexte, musical, que les sound systems sont les plus puissants et nombreux à émettre.

Le sound system a accompagné l'émergence de nouveaux genres musicaux, de nouveaux savoirs techniques et a entraîné des modifications du matériau musical en même temps que les musiciens s'adaptaient et exploraient les nouvelles possibilités de leur dispositif, toujours en accord avec des valeurs esthétiques données. Bien que l'utilisation de technologies électroniques a permis, selon les mots des musiciens de *phin prayuk*, de pouvoir être considéré sur un pied d'égalité avec l'Occident, cela ne s'est pas fait au prix d'une rupture et d'un renoncement aux esthétiques et aux mélodies qui prévalaient auparavant, mais à une modification de ces dernières sans que leur substance ne soit trahie. Les formations musicales, en accord avec la hiérarchie selon laquelle la performance sera préférée à l'enregistrement, sont indispensables. La plupart des localités disposeront en leur sein d'un voire de plusieurs groupes pour animer les nombreux rituels. En cas de budget plus conséquent, les organisateurs peuvent également se tourner vers des groupes plus connus, ou aux dispositifs plus imposants – ou les deux – des provinces adjacentes voire du pays tout entier, si le budget le permet.

Si les tubes qui sont diffusés sont pour une partie d'entre eux perpétuellement en train d'être renouvelés, il est en conséquence nécessaire pour les groupes de suivre et de s'adapter à cette évolution. Ce ne sont pas seulement les groupes de musiciens, de procession ou autres, de l'ensemble du pays qui doivent « décortiquer » (*kae, ๓๓๕*) une mélodie dès que celle-ci se hisse au rang de hit national, mais bien une part non négligeable, sinon majoritaire de la population. Le groupe jouera ensuite sa chanson lors d'une procession, le soir lors d'une festivité, dans un bar ou avec un groupe d'amis et une guitare sèche. Les auditeurs (le sont-ils encore strictement ? ou seulement de manière fluide ?), qui auront passé la journée à 'potasser' la mélodie et les paroles, pourront alors s'égosiller pleinement³²¹. La musique, par l'intermédiaire des sound systems, participe de la création, de la pérennisation et de l'amplification de la communauté qu'elle soit identitaire, sensible ou émotive. Plus précisément, le sound system étend avec autant de puissance qu'il a de watts les limites de la communauté. Les pratiques telles que le karaoké, dans lesquelles les sound systems s'intègrent, contribuent également à fluidifier la frontière entre auditeur et interprète et à amplifier encore ce que la musique peut avoir de collectif et d'émotif.

Il y a un versant industriel au dynamisme musical régional et national. Ce versant est caractérisé par des savoirs et des technologies de pointe dont la maîtrise et le prix prohibitif peuvent les rendre inaccessibles à la plupart des gens – il s'agira par exemple de la composition,

³²¹ Il faut maintenir néanmoins une distinction, de la manière la plus évidente entre professionnels et amateurs. Si tous deux ont une utilisation commune du sound system, la frontière entre le quidam et une superstar de la chanson n'est pas mince et fait l'objet d'une sociabilité particulière (Mitchell, 2016).

de l'enregistrement, de la production d'un clip, du lancement du hit, de sa promotion, à partir d'internet ou d'autres médias. Le sound system musical national est aussi capitaliste et en tant que tel tend à vouloir uniformiser les goûts et les esthétiques. Mais il y a aussi un versant humain et collectif : celui de la culture musicale, de l'apprentissage des chansons, des mélodies ; celui de la dissémination collective fondamentale à la popularisation d'une chanson. Le sound system se place ici, en tant que relais secondaire – simple et peu onéreux – mais sensible – à la base de l'expérience musicale des auditeurs – de la dissémination des mélodies et c'est en cela qu'il est un rouage puissant du système musical thaï et de sa vitalité.

Le sound system a donc non seulement accompagné les possibilités sonores des musiciens, mais il a aussi contribué à intensifier la vie musicale, en permettant à la combinatoire de mélodies de s'accélérer, en contribuant à rendre la circulation des mélodies plus rapide et efficace. Le sound system fait le lien entre la communauté des musiciens et celles des auditeurs lors de la performance. Il fait le lien entre communauté locale et communauté nationale et permet à de nouvelles communautés d'émerger. En étudiant leurs contenus, les sound systems donnent une image des esthétiques locales et nationales à un moment donné mais ils se sont aussi imposés comme des auxiliaires de leurs vitalités et comme des maillons fondamentaux de la vie musicale en Thaïlande : aujourd'hui pratiquement aucune musique n'est pas amplifiée par un sound system.

La mise en évidence de l'importance du volume sonore est l'un des résultats principaux de ce chapitre en ce que le mot pour l'intensité sonore (*kbwam dang*, ความดัง*) signifie également « célébrité ». La concentration de l'intensité sonore et de la célébrité dans un même vocable permet de comprendre un premier jalon de l'intégration du sound system : il intensifie le volume et la circulation des mélodies, il génère du consensus parmi les communautés esthétiques et participe, de toute sa puissance, de la vitalité musicale du pays. Il ne s'agit ici que du premier pallier de l'investigation de ce terme au sein duquel se cache certaines des réponses aux questions posées de la manière la plus insistante par l'usage du sound system en Thaïlande, parmi lesquelles : pourquoi est-ce si fort ? Le premier élément de réponse est le suivant : plus une musique est appréciée, plus elle sera amplifiée par un dispositif proportionnel en puissance sonore à l'appréciation qu'elle suscite. La popularité d'une entité musicale se mesure ainsi à sa capacité à faire résonner le pays et les cœurs – par l'intermédiaire du plus grand nombre possible de sound systems.

Le sound system est un puissant média de la musique propageant les hits pour des communautés nationales d'auditeurs, de danseurs. Pourtant, ces empilements de caissons sombres posés les uns sur les autres contenant des dizaines, voire parfois des centaines de membranes mises en vibration, s'effacent au profit du contenu qu'il diffuse. Le recoupement

entre puissance sonore, popularité et célébrité n'est certainement pas nouveau et les mélodies ont toujours eu pour vocation à circuler le plus possible. Les vagues de technologies du son ont chacune à leur manière, modifié et intensifié les pôles et les rapports que ces pôles tissent les uns avec les autres au sein du cercle vertueux donné précédemment, mais il est clair que le sound system a eu de la pertinence dans la vie musicale thaï dès son apparition.

Le cercle vertueux continue de fonctionner et d'auto-engendrer toujours plus de popularité, toujours plus de célébrité, toujours plus de puissance sonore déployée. Les dispositifs musiciens se font de plus en plus imposants et puissants, à mesure également que les leviers de l'industrie musicale se font de plus en plus efficaces et adaptatifs et à mesure que les auditeurs se font de plus en plus avides de nouveautés et de performances. Les mélodies, les rythmes - la matière musicale jusqu'au sens le plus tactile - créent et immergent ces communautés en continu. La vie musicale en Thaïlande fait l'objet d'un dynamisme ahurissant qui intègre musiciens, auditeurs, industrie et sound systems au sein d'un système, qui rappelle dans une forme de mise en abyme le fonctionnement du sound system : il intègre humains et non-humains dans un même dispositif, en tant qu'il capte le son, le transforme, l'amplifie et l'émet à nouveau avec plus de force et de pertinence, car au cours du processus, il a capté les énergies et les goûts de tous les humains et non-humains qui participent à celui-ci. Enfin, il tend obstinément à la puissance sonore maximale et à une célébrité proportionnelle.



Figure 55 Procession de *phin prayuk*, ban Nam Duk Noea, district de Lomsak

Les sound systems amplifient et intensifient la vitalité musicale en Thaïlande en augmentant le volume et la célébrité des entités musicales

Dans ce chapitre je veux montrer que le temple est le centre sonore, lourdement amplifié d'une communauté religieuse et humaine

IV. Les sound systems du temple Pak Huey Khon Kaen

Ce chapitre vise à rendre compte de l'utilisation des sound systems dans les temples et par les communautés monastiques qui y sont rattachées. En suivant ces dernières, je rendrai également compte de l'utilisation des sound systems hors du temple, notamment lors des cérémonies (*phithikam*, พิธีกรรม) et des festivités (*ngan*, งาน)³²² dans lesquelles les moines sont au cœur de l'efficacité rituelle. Nous avons vu dans le précédent chapitre que le sound system pouvait créer et amplifier des communautés d'auditeurs, le sound system pourrait-il avoir la même fonction auprès des communautés monastiques mais aussi auprès des communautés laïques pour qui le temple, et avec lui les moines qui l'occupent, est un centre de la localité ? Les moines font communauté, non seulement au sein du même temple mais dans la société en général. Quels sont donc les rôles et les fonctions sonores du temple dans l'espace de ces communautés transversales ? Et parmi ceux-ci lesquels reviennent aux sound system ?

Le cas particulier étudié ici est celui du temple (*wat*, วัด) Pak Huey Khon Kaen (วัดปากห้วยขอนแก่น). La signification du nom du temple est la suivante : *huey* Khon Kaen est la rivière (qui prend le nom de la province adjacente, Khon Kaen). *Pak* signifie « embouchure » car c'est à cet endroit que la rivière se jette dans le fleuve principal de la province, le fleuve Pa Sak. Ce temple est particulier puisqu'il a été mon lieu de résidence en tant que moine pendant les deux semaines qui ont suivi mon ordination. Mon maître, Phra Acan Chaywat (ci-après dénommé Phra Acan³²³), en est le 8^{ème} abbé.

Luang Pu Siu, le premier abbé, encore vénéré par une statue disposée à l'arrière du sanctuaire principal, a été invité à édifier un temple par les fondateurs de la localité qui avaient émigré, comme beaucoup aux alentours, de l'ancienne ville de Lomkao pour y cultiver de nouvelles terres. L'abbé fondateur Luang Pu Siu, dont les « facultés spéciales »³²⁴ étaient très

³²² La distinction que je fais ici suit la langue et les pratiques thaï : les cérémonies consistent en des suites d'actions, de gestes et de paroles parfaitement réglés, dont l'enchaînement et la justesse doivent être les plus rigoureux possibles. Le rituel, que j'utilise indifféremment avec fête, puisque le terme thaï de *ngan* (งาน) englobe cet élément festif, peut contenir une ou plusieurs cérémonies au même titre que d'autres activités comme des concerts, des commerces etc. qui sont considérés comme des divertissements. Voir la classification de Louis Gabaude (2012) et l'Introduction.

³²³ พระอาจารย์, signifiant « saint enseignant ». C'est le titre communément donné au moine principal d'un temple auprès de qui les laïcs viennent pour des conseils et des cérémonies particulières et duquel ils tirent de nombreux enseignements.

³²⁴ *Aphinya*, อภิญญา. La tradition bouddhique thaï en dénombre six : la faculté de faire advenir des choses par la magie (การแสดงฤทธิ์ได้), les oreilles divines (หูทิพย์), connaître le cœur et le *karma* des gens (ญาณรู้จักกำหนดใจผู้อื่น.), se souvenir de ses

réputées, a initié une pratique qui a longtemps fait la réputation du temple et qui est passée de génération en génération. Celle-ci consiste en une méthode spéciale de fabrication de talisman (ayant la particularité d'être en partie faits sous l'eau).

Un temple est le centre d'une localité auquel est rattachée une communauté monastique. Les moines peuvent se séparer en deux catégories : ceux dont l'ordination est longue plusieurs années, voire toute la vie, et ceux qui ne restent que quelques semaines ou quelques mois. Ces derniers deviennent moines en tant que rituel de passage à l'âge adulte. Le noyau de la communauté est quasi-permanent mais l'effectif total varie donc dans l'année en fonction des ordinations temporaires par les jeunes hommes des alentours ou d'ailleurs, dans le cas où le père s'est fait ordonner moine dans ce temple par exemple. Nombre des membres du noyau permanent sont moines par choix mais aussi souvent par nécessité (à la suite d'addictions, actes criminels, ou parfois en rétribution à une divinité, pour les vœux qu'elle a exaucés³²⁵). Au moment de mon ordination, la communauté du temple Pak Huey Khon Kaen se composait de l'abbé Phra Acan Chaywat, du second du temple Luang Pho Thay, du jardinier attiré Luang Pho Say, du doyen en nombre de carêmes et préparateur de l'« eau lustrale » (*nam mon*, น้ำมนต์) Luang Pho Cay, de l'ingénieur du son Luang Phi Biae, et d'un ordonné temporaire comme moi-même Luang Phi Chat, sans compter Cao Kluey (litt. le « maître des bananes »), un phacochère trouvé sur le terrain du temple, nourri et gardé un peu à l'écart.

Certains métiers sont strictement interdits aux moines par la Discipline (*phra Winay*, พระวินัย, sk. *Vinaya*, première corbeille des Ecritures*), notamment ceux de l'élevage et de la culture de la terre. Mais dans la véritable société parallèle que constitue la communauté monastique, de nombreuses fonctions peuvent être remplies par les moines, et même permettre à chacun d'avoir des spécialités : jardinier du temple, moine bâtisseur, expert et promoteur de la culture locale, moine visant aux hautes positions hiérarchiques de la province ou de la nation, moine-prêcher, expert en astrologie, en talisman et autres pratiques magiques comme les tatouages, animateur de radio, expert en méditation, moine-artificier et même moine ingénieur du son. La liste n'est pas exhaustive et, très souvent, un moine concentrera plusieurs de ces attributions. Les moines peuvent encore voyager de temple en temple ou s'isoler, avec divers intérêts et missions (tels les ascètes qui partent méditer dans la nature une partie de l'année)³²⁶.

vies antérieures (การระลึกชาติได้.), les yeux divins (ตาทิพย์.) et pouvoir se débarrasser de toutes ses pollutions mentales (ญาณรู้จักทำอาสวะให้สิ้นไป).

³²⁵ *Kae bon*, แก่น, par exemple : « Si vous faites en sorte que ma mère guérisse de sa maladie, je serai moine pendant 5 ans ».

³²⁶ Excepté pendant les trois mois de la saison des pluies et carême bouddhique, lors duquel les moines devront résider et se rattacher momentanément à un temple particulier.

La spécialisation des moines peut tout autant s'appliquer aux temples. On peut ainsi trouver des temples de lignées – où des familles de la haute société enverront leur fils –, des temples à festivités – organisateurs de nombreux rituels –, des temples de forêts – spécialisés dans les pratiques méditatives –, des temples immobiliers – possédant de vastes terrains qu'ils peuvent même louer à certaines communautés plus ou moins démunies (beaucoup plus évident à Bangkok) –, des temples royaux avec divers rangs hiérarchiques et même des temples-cure de désintoxication, comme il en existe certains très réputés dans le pays. Là encore un même temple concentre plusieurs activités. Bien que la majorité des temples effectuent des cérémonies, mon expérience me ferait dire que le temple Pak Huey Khon Kaen est un temple à cérémonies. En effet, la communauté des moines était appelée, parfois plusieurs fois par jour, à assister et réciter des psalmodies *suat**³²⁷ à des cérémonies s'intégrant dans le cadre de divers rituels domestiques et publics – funérailles, guérison, propagation de la magie bouddhique (*caroen Phra Phuthamon*, เจริญพระพุทธมนต์) etc.

La communauté monastique du temple est en contact direct avec les populations résidentes autour. Chaque matin, la tournée par les moines des aumônes de nourriture a lieu au plus près des foyers adjacents. De plus, nombreux sont ceux qui sollicitent les moines pour les rituels organisés par leur soin. De ce fait, les moines sont certainement les personnes les plus au courant des problèmes de la localité. Dans le cas où un moine voyage et parcourt le pays, sa connaissance s'étend d'autant. Malgré cette proximité, une frontière indélébile et infranchissable sépare les moines des laïcs³²⁸. Le pouvoir des moines est considérable : les fidèles leur offrent la meilleure nourriture et financent le temple (et en fait chacune des activités des moines) avec des sommes d'argent relativement importantes, dépassant en tout cas pour chaque moine le salaire de base d'un ouvrier ou d'un employé³²⁹. En outre, le moine a accès à des connaissances impossibles à acquérir par un individu lambda de la société. Ces connaissances sont non seulement liées à des pratiques magiques, mais aussi à l'intégration dans des événements autrement considérés comme insupportablement dangereux pour le commun des mortels : par exemple la mort et sa gestion.

³²⁷ Les psalmodies *suat*, comme vu précédemment (cf. Chapitre II.B.), sont théoriquement extraites des Ecritures Sutra. Elles sont en langue pali et constituent une majeure partie des répertoires des moines qui doivent les apprendre par cœur. Nous approfondirons leur description et leur analyse tout au long de ce chapitre.

³²⁸ Et en particulier des femmes du fait des nombreuses règles de la Discipline qui régissent le rapport des moines avec ces dernières.

³²⁹ Même si chaque temple aura sa propre politique liée à l'argent des offrandes : gardé individuellement, mis en commun ou d'autres types de fonctionnement. En théorie, en accord avec la Discipline, le moine n'est pas sensé être en contact avec l'argent. Dans les faits, cette règle est quasi-impossible à tenir, sinon au moyen d'astuces, qui font de toute façon du moine celui qui maîtrise l'argent (par exemple en ayant un laïc qui porte et dépense l'argent au nom du moine).

Le monde des « moines »³³⁰ est donc différent, avec ses propres conceptions, ses propres répertoires issus de catégories sonores ne pouvant être effectuées que par eux. Comment les sound system sont-ils utilisés dans ce monde si spécifique ? A partir du cas d'étude du temple de Pak Huey Khon Kaen, il s'agira de rendre compte de cette utilisation des sound systems par les moines. La première partie introduira les différentes temporalités et les espaces du temple. La seconde partie rendra compte des conceptions attachées aux catégories sonores bouddhistes – les psalmodies *suat* – en lien avec le statut des moines et la nature de leur rapport avec les laïcs, particulièrement lors des cérémonies (*phitthikam*, พิธีกรรม). Enfin, la dernière partie abordera le traitement formel de ces répertoires et les techniques et technologies du son mis en œuvre par les moines.

A. Espaces et temporalités du temple

Le temple Pak Huey Khon Kaen se situe dans la localité de Pak Huey Khon Kaen qui compte 470 habitants en 2020, sous-district Tan Dieo, à quelques kilomètres au sud-est du centre de la ville de Lomsak. La communauté des laïcs du temple se partage entre cette localité et la localité adjacente de Pak Duk (600 habitants en 2020³³¹), située de l'autre côté du grand axe routier – la route n°12 – reliant Lomsak jusqu'à la capitale de la région Isan, Khon Kaen au-delà des montagnes. Un autre temple se trouve à Pak Duk qui compte la majeure partie de sa communauté laïque dans la localité. La communauté du temple Pak Huey Khon Kaen est donc divisée entre deux localités. Cette division tient au partage de la localité en deux au moment de la construction de l'axe routier au cours des années 1960. Une division géographique enterrinée administrativement lors de la division de Pak Duk et de Pak Huey Khon Kan en deux sous-districts distincts en 1993. Mais la communauté laïque n'a pas renié son attachement au temple, puisqu'elle continue de s'y rendre – la distance, quelques centaines de mètres, les séparant n'a de toute façon pas changé. Le temple Pak Huey Khon Kaen est séparé de l'axe routier (en haut de la carte de la figure 58) par une forêt, ce qui lui assure la tranquillité. De l'autre côté du temple, s'étendent les rizières des habitants. Le temple est vaste et d'importance tout en n'excédant pas les standards. Ses bâtiments sont nombreux et au complet : il a la stature pour être un centre religieux à l'échelle du sous-district – ce qu'il est assurément.

³³⁰ *Phra*, พระ. Le même mot attribue le caractère de sainteté au mot qu'il suit.

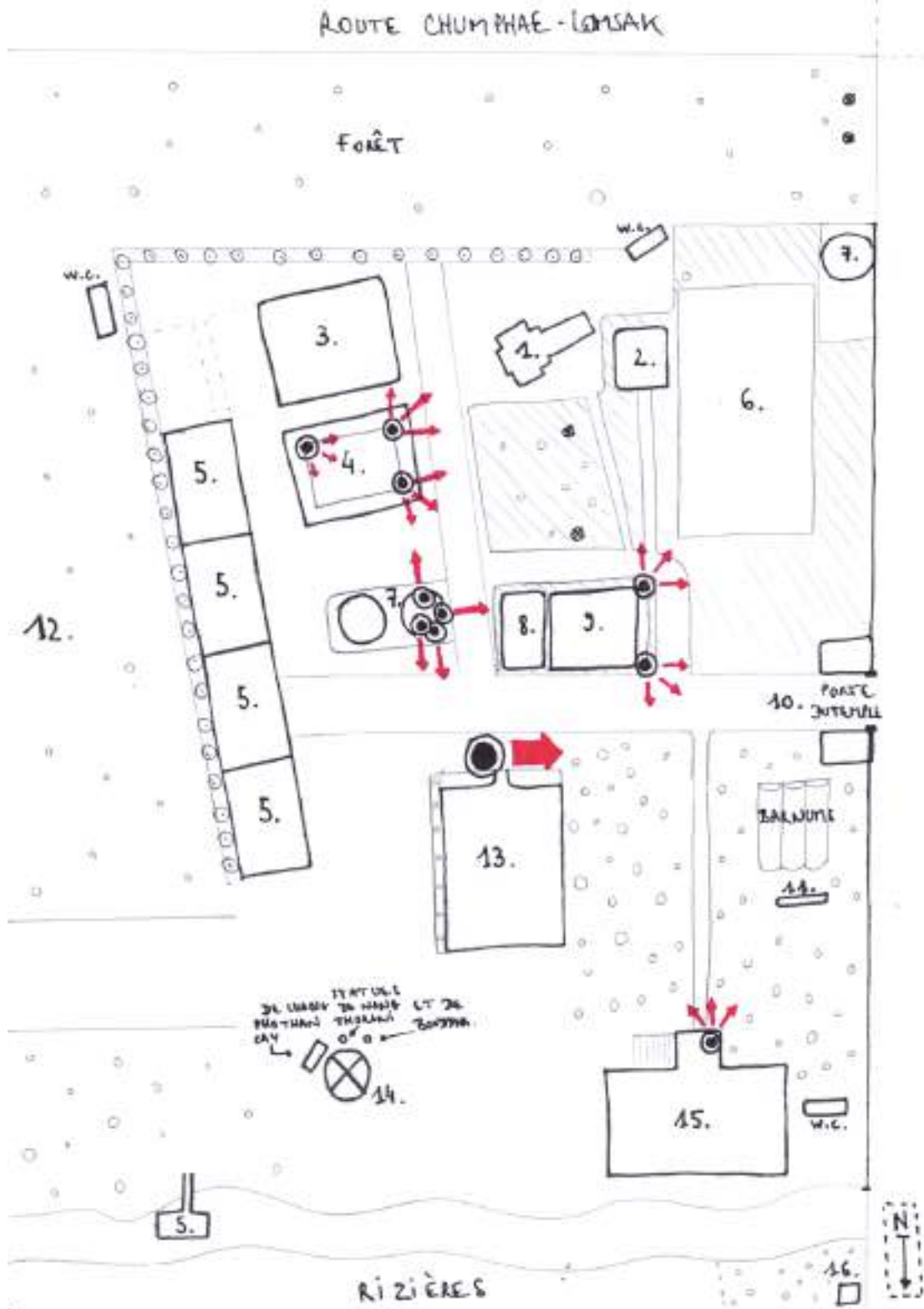
³³¹ Les chiffres des populations sont issus de https://stat.bora.dopa.go.th/new_stat/webPage/statByYear.php (consulté le 08/09/2020).



Figure 56 Temple Paj Huey Khon Kaen vu depuis l'entrée, le sanctuaire principal (9) est en face, devant le château d'eau (2), la tourelle avec cloche et tambour (7) est à droite.



Figure 57 Phra Acan Chaywat, 8^{ème} abbé du temple Pak Huey Khon Kaen trônant dans sa salle de réception au rez-de-chaussée de sa cellule (13).



Légende







-  Arbres
-  Arbres importants (comprenant *ton say* en haut, *ton sala* à côté du sanctuaire principal et *ton pho* en bas)
-  Urnes funéraires et *cedi* (structures pyramidales funéraires)
-  Pelouse
-  Sound System
-  Directions principales de l'émission de l'enceinte

Figure 58 Plan du temple Pak Huey Khon Kaen, les chiffres sont correspondants aux chiffres indiqués aux côtés des photographies de la cf. fig. 52 ci-dessous, sur les mêmes photographies et entre parenthèses dans le texte.

1. Cheminée à incinération (*meru mat*, เหมรมาศ)
2. Tourelle avec cloche et tambour, sur 3 niveaux (*ho rakhang*, หอระฆาง)
3. Espace de réunion et de congrégation *Sangwet* (*sala Sangwet*, ศาลสังเวช)
4. Espace de réunion et de congrégation *Nuan Chan* (*sala Nuan Chan*, ศาลานวลขัน)
5. Les cellules des moines (*kuti*, กุฏิ)
6. Terrain sportif désaffecté
7. Château d'eau
8. Sanctuaire secondaire de Luang Pu Siu (*wihan*, วิหาร)
9. Sanctuaire principal (*bot, ubosot*, โบสถ์ อุโบสถ *pā. uposatha*)
10. Porte d'entrée du temple
11. Le bateau du temple et barnum adjacent
12. Vaste terrain du temple (*thi thorani song*, ที่ธรณีสงฆ์), derrière un terre-plein cimenté pour la pratique de la méditation collective en face d'une grande statue de Bouddha
13. Cellule de l'abbé, sur 2 niveaux (*kuti cao awat*, กุฏิเจ้าอาวาส)
14. Arbre du Bodhi à côté d'une statue de Bouddha (*ton pho*, ต้นโพธิ์)
15. Espace de réunion et de congrégation *kan prien*, sur 2 niveaux (*sala kan prien*, ศาลการเปรียญ)
16. Enclos du phacochère *cao kluey* et parcelle



Figure 59 Liste des bâtiments et photographies de quelques-uns des bâtiments du temple Pak Huey Khon Kaen

Pour mieux pénétrer peu à peu dans l'espace spécifique d'un temple thaï, mettons-nous un temps à la place d'un prétendant à l'ordination qui découvre son futur lieu de résidence. Les chiffres indiqués entre parenthèses à la suite des bâtiments sur les légendes des figures ci-dessus et tout le long du texte renvoient à la carte et à la liste et les photographies des bâtiments (figures 56, 57, 58 et 59). Le passage à l'état de moine nécessite un ensemble de préparatifs parmi lesquels celui de séjourner quelques jours au temple préalablement à l'ordination. Mais avant cela, il faut prévenir de l'ordination et venir se présenter au temple. Cette présentation se fait avec cinq cornets de fleur et deux grandes bougies offerts, non pas à l'actuel abbé du temple, mais d'abord à l'abbé fondateur du temple, Luang Pu Siu, dont la statue et l'autel se situent dans un sanctuaire secondaire (8) adossé à l'arrière du sanctuaire principal (9). De courtes présentations sont faites et il est demandé à Luang Pu Siu de protéger le futur moine le temps de son ordination. Puis, les offrandes sont déposées au côté de la statue pour que Luang Pu puisse en profiter.

On se rend ensuite auprès de l'abbé actuel, Phra Acan Chaywat, avec cinq cornets de fleur, mais sans bougie cette fois. Il trône au milieu d'un vaste autel à la manière d'une statue vivante (13). Il diffuse le prêche d'un moine en robe marron depuis une imposante table de mixage flambant neuve, redirigé ensuite sur deux enceintes orientées vers les autres moines qui balayent la cour du temple.

1. *Espaces et temps monastiques au quotidien*



CD 3 : 1

La cloche située au pied des cellules des moines (5) annonçant le « devoir matinal » (*tham wat chao*, ทำวัตรเช้า) sonne à 5h du matin tous les jours, telle qu'on peut l'entendre sur la piste 1 du CD 3. Immanquablement le son métallique et ample de la cloche fait hurler les chiens aux alentours qui sont comme pris de douleur aux sons des chocs au rythme croissant du bois contre le métal résonnant, leurs voix cassés et stridentes projetées vers le ciel dans l'obscurité de la nuit encore persistante. Les moines doivent être prêts depuis déjà quelque temps : ils doivent s'être lavés et habillés pour converger au signal vers l'endroit attitré à la tenue du devoir matinal. Le lieu tourne dans différents bâtiments du temple. Le temps de mon ordination, il s'est dans un premier temps trouvé dans le sanctuaire principal (9) puis dans la salle de congrégation *Nuan Chan* (4). Par cette rotation, le corps des moines occupe les différents bâtiments du temple, qui se trouvent animés par les moines et qui doivent être consciencieusement préparés, balayés et propres.

Quelque soit le lieu de la tenue du rituel journalier et monastique du « devoir matinal », la routine est sensiblement la même. Après un rapide balayage, des coussins plats sont disposés en rangée devant les statues des Bouddhas. L'abbé sera le plus proche des statues puis, par ordre

hiérarchique et d'ancienneté, de plus en plus éloigné. Des bougies et des encens sont mis à disposition de l'abbé à côté de son coussin et des enceintes audio sont installées et dirigées vers l'extérieur à l'avant de l'espace. Elles sont branchées à un amplificateur et à une petite table de mixage à laquelle est raccordé un microphone, lui aussi mis directement à côté du coussin de Phra Acan. Quand tout le monde est installé, Phra Acan, le maître et abbé, arrive à son tour. Une fois qu'il est assis, tous les moines se prosternent en même temps devant les statues.



Phra Acan allume les bougies, les dispose sur l'autel en face des statues de Bouddha et lance ensuite la récitation de psalmodies *suat*, telle qu'on peut l'entendre pour toute la durée des devoirs du matin sur la piste 2 du CD 3. La plupart des psalmodies qui sont récitées sont les mêmes d'un jour à l'autre. Mais certaines récitations, à la manière de rappel ou de révision, étaient parfois rajoutées pendant quelques jours d'affilée, puis remplacées par d'autres, et ainsi de suite sur la base d'une rotation des différents textes. Quand un texte inconnu était lancé par Phra Acan, chacun de ceux qui ne la connaissait pas devait se jeter sur le livre jaune, *Mon phitthi*³³² contenant toutes les psalmodies et feuilleter à toute vitesse parmi les pages déjà écornées de plus en plus nombreuses, pour la trouver.

Toutes les psalmodies récitées pendant le devoir matinal sont en pali, exceptée une récitation sous forme de dédicace de mérite aux maîtres, aux vivants et aux morts qui se fait en thaï. Après les récitations, l'abbé peut certains jours décider de se mettre en état de concentration, c'est-à-dire de méditer. La méthode est connue de tous en Thaïlande et elle reste simple sans que sa pratique ne le soit tant que ça : il faut s'asseoir de la bonne manière et se focaliser sur la respiration une syllabe pour l'inspiration (*Phu*, ฝ), une autre pour l'expiration (*Tho*, ฝ) qui, mises ensemble, forment le nom du Bouddha³³³. Après que Phra Acan ait indiqué l'arrêt de l'état de concentration, il se retourne et fait face à la communauté des moines en ayant pris soin de poser et couper le micro.

Il lisse toujours sa robe avant de débiter un discours un plus ou moins long, plus ou moins péremptoire et exprimant sa satisfaction ou son mécontentement. En général, moins Phra Acan est satisfait, plus son discours est long. La propreté est un thème redondant : « Les autres temples sont briqués et astiqués ! Je pars un après-midi et en revenant, je trouve mon temple en lambeaux ! ». Tout cela en dialecte. Une de ses victimes favorites est un autre moine constamment pris à parti. La cause de cette animosité peut être comprise lors de l'étape suivante

³³² Puissant instrument d'uniformisation des pratiques religieuses de l'Etat central, en même temps qu'il intègre et documente la multiplicité des pratiques plus ou moins locales et régionales.

³³³ Il s'agit de la technique de méditation appelée *pā. vipassanā*, *skt vipaśyanā*, appelée communément en Thaïlande « s'asseoir en état de concentration », *nang samathi*, สมาธิ.

du devoir matinal, consistant à se prosterner devant le moine ayant le plus d'ancienneté (phra *sadaeng awuso*, แสดงอาวุโส). Ce moine s'était en effet fait ordonner quelques jours seulement avant Phra Acan. Ce dernier rit donc jaune et enrage de devoir se prosterner devant Luang Pho, en général mal réveillé, mal fagoté et ayant le ventre qui dépasse hors de sa tunique. Si Phra Acan est dans un mauvais jour, tout le monde doit balayer une heure en plus avant de pouvoir se reposer.



Avant de pouvoir se reposer, il faut partir aux aumônes de nourriture (phra *bintabat*, บิณฑบาตร) avec son bol. Au trot et pieds nus, des files de moines partent du temple, chacun la tête baissée et par ordre d'ancienneté. Les files se dispersent dans différentes directions de la localité. Sur le trajet, les laïcs « invitent » (phra *nimon*, นิมนต์) les moines à s'arrêter. Les moines s'arrêtent pour recueillir la nourriture offerte dans leur bol. Les laïcs s'agenouillent et reçoivent la bénédiction en pali, qui est la première psalmodie *suat* que tout nouveau moine doit apprendre, on peut l'entendre sur la piste 3 du CD 3. Les laïcs ont en général une petite bouteille d'eau dont ils transvasent le liquide dans un autre récipient au moment de la bénédiction. Le liquide se voit transmuté en « mérite » qui sera ensuite reversé dans la terre pour nourrir les plantes, et à travers elles, le mérite sera partagé avec les êtres chers décédés. Quelques questions fusent, de brèves réponses des moines, mais la marche reprend vite son rythme vers la prochaine offrande. Le silence est à peu près complet et le rythme de la marche est soutenu ; il faut rentrer au temple, manger et se reposer au plus vite. Il est environ 6 heures.

De retour au temple, la nourriture est transférée dans divers plats. Avant de pouvoir manger (phra *chan*, ชัน) il faut « considérer la nourriture ». Une psalmodie *suat* spéciale permet d'éteindre le feu que constitue la nourriture. Le repas se fait en silence, il faut se concentrer sur le fait de mâcher, de sentir et d'avalier. Il est important de ne pas transformer le repas en un moment agréable, par le goût de la nourriture (alors même que les laïcs donnent la meilleure nourriture) ou par une discussion frivole. Tout est rangé et la vaisselle effectuée. S'il faut balayer, des *phleng suat*³³⁴ peuvent être jouées depuis internet et diffusées sur des enceintes. Il est environ 8h. Chacun peut ensuite vaquer à ses occupations – repos, lecture ou plus vraisemblablement internet et réseaux sociaux – jusqu'au deuxième repas de 11h. Après midi, il est interdit par la Discipline de manger de la nourriture solide. En cas de deuxième repas au temple, les restes du matin sont mangés. Mais il est possible pour chacun des deux repas d'être invité à manger par des

³³⁴ Les « chansons de psalmodies » (*phleng suat*, เพลงสวด) consistent en la récitation de psalmodies *suat* avec un accompagnement musical basé sur l'harmonisation des mélodies des psalmodies. Cf. note 186 et <https://www.youtube.com/watch?v=nk1bJuPFztU> (accédée le 09/03/2021).

laïcs lors d'un rituel (funérailles, ordination) ou par tel ou tel laïc important pour le temple. Il est possible pour le moine de manger à l'extérieur, en cas de promenade (possible pour un certains nombre d'activités et de lieux) au restaurant et même pique-niquer.


Si les moines ne sont pas invités à réciter à une cérémonie ou si la chaleur est trop intense pour s'occuper au temple, chacun est libre jusqu'à 15-16h. Sinon il faut balayer ou s'occuper de certaines tâches pour Phra Acan : réparer quelque chose, l'emmener quelque part, déposer ici, lever là-bas, prendre des photos, l'aider à ceci ou à cela. En plus des moines, environ une demi-douzaine de laïcs sont 24h/24 et 7j/7 à la disposition de Phra Acan. Tout le monde le respecte avec une extrême attention, mais s'il n'est pas là, un relâchement immédiat s'ensuit. A 17h, la cloche est à nouveau sonnée, cette fois pour les « devoirs du soir » (*tham wat yen*, ท้าวธรรมเย็น). Il faut être propre pour la prière et donc s'être lavé et préparé au préalable. Les devoirs du soir sont identiques à ceux du matin décrits plus haut. Les moines peuvent être invités par des laïcs à une fête pour une cérémonie à n'importe quel moment de la journée. Sinon chacun se disperse et s'occupe : nourrir le phacochère, s'entraîner à la méditation, apprendre des textes de récitation par cœur, étudier, regarder la télé, surfer sur le net et les réseaux sociaux. Dans ces temps libres, je discutais presque chaque soir avec Phra Acan pendant quelques heures, avant de retourner à la cellule pour dormir.


Cette description de la vie quotidienne minimale par l'absence d'aucun événement particulier – participation à des rituels dans le temple ou à l'extérieur, pourtant très fréquent – fait déjà état d'un usage du son et des sound systems. Cet usage est encore restreint : c'est le seuil minimal de l'amplification de la vie monastique. Lors des devoirs matinaux et du soir, des enceintes sont systématiquement mises en marche, non pas dirigées vers les moines en train de psalmodier mais bien vers l'extérieur, vers les habitations à l'extérieur du temple (on le voit sur le plan avec les directions des enceintes devant le sanctuaire principale (9) et devant la *sala Nuan Chan* (4)). Le matériel utilisé n'est pas si puissant et le son n'est pas particulièrement fort non plus, mais suffisamment pour signifier aux laïcs aux alentours que la discipline bouddhique est respectée dans ce temple. La cloche du matin, si elle signale effectivement aux moines la tenue des devoirs, peut avoir cette même fonction de marqueur temporel pour les habitants. La diffusion de prêches ou d'autres répertoires le matin ou l'après-midi pendant que les moines balayaient a pour but d'accompagner la communauté monastique dans ses activités.

L'électricité est arrivée jusqu'au temple et aux villages adjacents en 1978. D'aussi loin que Phra Acan se souvienne, c'est-à-dire dès le début des années 1980, le temple a toujours été doté de matériel d'amplification, il a même probablement été parmi les premiers foyers sonores amplifiés des alentours. La principale raison avancée pour cette primauté de l'équipement au

temple est que le sound system prend ainsi en charge la fonction de signal du temps qu'avait auparavant la cloche et le tambour (situés dans la tourelle (2)). Ces signaux valaient tout autant pour la communauté monastique que pour la communauté laïque rattachée au temple pour qui la cloche avait valeur de réveil, celle de 11h d'arrêt du travail aux champs pour le déjeuner et celle de 17h d'arrêt de la journée de travail et le retour pour le dîner. Avec l'utilisation des montres et des portables, cette fonction de marquage temporel n'est que modérément maintenue.

2. *Espaces et temps monastiques bimensuels*

 Le temple fonctionne comme foyer sonore non seulement pour les marqueurs
CD 3 : 4 temporels journaliers mais également pour des événements plus espacés dans le temps, notamment celui des « jours saints » (*wan phra*, วันพระ), aussi jours de pleine lune, toutes les deux semaines. Lors des jours saints sont organisés de petites cérémonies de dons de nourriture (*tak bat*, ตักบาตร), accompagné d'un prêche au temple, au deuxième niveau de la salle de congrégation *sala kan prien* (15). Alors que ce sont les moines qui sortent habituellement chercher la nourriture, les jours saints, les laïcs viennent au temple avec celle-ci. Au cours de la cérémonie, les laïcs entendent un prêche et peuvent faire la demande (en pali) aux moines de suivre les cinq ou les huit préceptes de base³³⁵ qu'ils sont ensuite tenus d'appliquer jusqu'au lendemain au minimum. Lors de ces occasions régulières mais moins fréquentes, le déploiement sonore est de plus grande ampleur. Grand gong et grand tambour sont frappés depuis la tourelle (2) pour cette occasion seulement. Le son, impressionnant, peut être entendu sur la piste 4 du CD 3. Le signal débute un peu avant 5h du matin et signifie aux alentours que ce jour est un jour saint, en même temps qu'il annonce le devoir matinal pour les moines.

 Au temple Pak Huey Khon Kaen, une fois le devoir matinal terminé, Phra Acan
CD 1 : 9 enclenche systématiquement un enregistrement de *molam kelon** par le chanteur Chalatnoy Songsoem. Le thème bouddhique de la pièce est retransmis depuis les enceintes fixées sur le château d'eau (7) faisant en cela irradier le son depuis le temple loin aux alentours. Le ciel commence à peine à s'éclaircir que les cigales lancent leur drone assourdissant derrière les cellules (5) où s'amoncellent les tombes. Il est temps de rejoindre la salle de congrégation pour la cérémonie.

³³⁵ « Ne pas tuer », « ne pas voler », « ne pas commettre d'inconduites sexuelles », « ne pas mentir », « ne pas absorber de substance altérant l'esprit » sont les cinq premiers préceptes pouvant être étendus à huit, auquel cas est ajouté : « ne pas manger l'après-midi », « ne pas danser, chanter, faire de la musique, aller voir des divertissements, porter des guirlandes, utiliser des parfums, embellir le corps avec des cosmétiques » et enfin « ne pas se reposer sur une literie confortable ».



Figure 60 Les laïcs offrent de la nourriture à une cérémonie de *tak bat* lors d'un jour saint au temple Pak Huey Khon Kaen.

Lors de la cérémonie des jours saints, les laïcs apportent donc directement la nourriture aux moines au temple. Des récitations consistant notamment en des bénédictions et des demandes de préceptes sont effectuées par les moines. Pendant que l'ensemble des moines mangent, un autre parmi eux, choisi au préalable, donne un prêche (en thaï) dont le sujet varie à chaque occasion. Sur la carte de la figure 58, seul le matériel dirigé vers l'extérieur est indiqué, on remarque qu'une enceinte est située sur le balcon au premier étage du bâtiment où a lieu la cérémonie (15). Mais on trouve également deux paires d'enceintes à l'intérieur, ainsi qu'un amplificateur et un effet d'écho *delay*.

Chacun des équipements électroniques, comme tous les bâtiments et objets qui sont dans le temple, ont été offerts par les laïcs. Sur les objets et infrastructures les plus durables et les plus coûteux, on trouvera systématiquement une inscription formulée de la manière suivante :

(titre et nom de la personne ayant fait l'offrande) décerne le mérite fait par le biais de cette offrande à... (nom de la personne bénéficiaire)³³⁶

³³⁶ *Uthit bay*, อุทิศให้. Le mérite conséquent à une offrande, même si cette dernière peut être collectivement achetée, est rarement dédié à plus d'une ou deux personnes.

Dans l'exemple ci-dessous, Madame « mère » Thongmay Kamma décerne le mérite effectuée par l'offrande des enceintes au « maître du Karma »³³⁷. Dans ce cas le nom d'une personne bénéficiaire n'est pas donné directement, mais cela peut très bien être le cas. Comme n'importe quel objet utile à la communauté monastique, et indirectement d'utilité publique, le sound system se trouve inclus dans le système de don et est investi de la faculté de transmuter une bonne action en mérite.



Figure 61 Enceintes disposées devant le sanctuaire principal (9) du temple Pak Huey Khon Kaen.

Le son à l'intérieur des bâtiments du temple peut être amplifié ou non. La salle de congrégation *sala kan prien* (15) dans laquelle a lieu la cérémonie du jour saint fait partie des rares espaces clos du temple, avec le sanctuaire principal (9) (si ce n'est que ce dernier ne possède pas d'amplification à l'intérieur). Une salle de congrégation n'est en général pas un espace clos et la *sala kan prien* est la seule dans ce cas du temple Pak Huey Khon Kaen. Par contre, tous les sanctuaires principaux des temples visités consistaient en des bâtiments fermés. L'espace du sanctuaire principal est un espace très spécifique, notamment du point de vue sonore puisqu'en étant un espace clos et haut de plafond, la réverbération devient audible. Je n'y ai jamais vu de

³³⁷ *Cao kam nay wen*, เจ้ากรรมนายเวร, cette appellation renvoie à un ou plusieurs membres de la famille décédés qui ne seront pas nommés expressément, mais ce sera en général une ou des personnes à qui l'on a fait du mal ou envers qui l'on a une dette, afin de partager le mérite avec cette personne et ainsi d'éviter un « retour du bâton » (*werakam*, เหวกรรม) dans cette vie ou une prochaine.

matériel d'amplification à l'intérieur (même ce qui s'y passe peut être retransmis à l'extérieur, en de très rares occasions).

Le sanctuaire principal est l'espace exclusif des cérémonies qui ne concernent que la communauté monastique³³⁸. Chacune de ces cérémonies doit se faire sans interruption : à partir du moment où les récitations débutent, elles ne peuvent en aucun cas s'arrêter. De la même manière, aucun des moines ne peut sortir du sanctuaire pendant la cérémonie. Enfin, il est impossible pour le.s moine.s de réciter avec l'aide du livre ou de se tromper. Étant donnée la longueur d'un texte comme celui des 227 règles de la Discipline par exemple, on peut se rendre compte de l'ardeur de la tâche et de la compétence du moine qui psalmodie le texte au nom de la communauté rassemblée. Enfin, selon les Écritures, la tenue d'une cérémonie monastique ne peut se tenir qu'à l'intérieur d'un espace délimité par les pierres de bornage du sanctuaire principal³³⁹.

Tout bâtiment ou objet imposant (jusqu'à une statue) considéré comme sacré doit systématiquement faire l'objet d'une triple circumambulation³⁴⁰. L'interprétation la plus courante est celle de rendre ainsi hommage au bâtiment ou à l'objet, mais en marchant en suivant le sens des aiguilles d'une montre, dans le sens du temps donc, d'autres interprétations affleurent ; révolution d'un astre, cycle de vie et de mort etc. Le sanctuaire principal n'est pas le seul bâtiment à faire l'objet d'une triple circumambulation, mais qu'il en soit l'objet en de si nombreuses occasions démontre son importance : le sanctuaire principal est un espace parmi les plus sacrés du temple faisant l'objet d'une déférence particulière.

Les moments plus espacés dans le temps comme les jours saints voient se déployer le son d'une manière plus intense et plus élaborée, incluant les instruments du gong et du tambour depuis la tourelle, mais aussi les enceintes du château d'eau qui retransmettent le *molam kelon* de Chalatnoy Songsoem le matin avant la cérémonie. Le prêche et la cérémonie font résonner des espaces spécifiques du temple en même temps qu'ils sont diffusés vers l'extérieur. Les espaces les plus sacrés du temple comme le sanctuaire principal font l'objet d'un traitement particulier du son, même si ce qui y est récité n'est pas forcément retransmis par un sound system.

³³⁸ *Sangkhakam*, สังฆกรรม, par exemple l'ordination, *upasombot*, อุปสมบท, ou la récitation des 227 règles monastiques, *pā. Pāṭimokkha*, ปาฏิโมกข์.

³³⁹ *Bay sema*, ใบเสมา, parfois représentées avec deux nagas entourant une « roue du Dharma », *thammacak*, ธรรมจักร. Tous comme les rayons d'une roue du Dharma, les bornes sont situées au 8 points cardinaux autour du sanctuaire, avec une pierre additionnelle en son centre. Certains temples organisent chaque année une grande fête où les laïcs ont l'occasion de venir apposer des feuilles d'or sur les sphères de couleur noire enfouies sous chacune des bornes et appelées *luk nimit*, ลูกนิมิต, litt. « enfant ou/ sphère de l'omen ou/ sexe reproducteur ».

³⁴⁰ *Wien baep thaksinawat*, เวียนแบบทักษิณาวรรต, « tourner en ayant le bâtiment à sa droite ».

3. Les occasions annuelles et exceptionnelles



Figure 62 (en haut) Le sound system des occasions spéciales du temple, *siaeng toep khong Tham* (เสียงเต็บของธรรม). (en bas) Phra Acan me faisant la démonstration du sound system, temple Pak Huey Khon Kaen, 29/03/2018.

L'atout le plus puissant du temple Pak Huey Khon Kaen consiste en un sound system extrêmement efficace et relativement compact – un peu plus de deux mètres de hauteur pour un mètre cinquante de large, on le voit sur la figure 62 – composé de quatre enceintes de basse et de quatre enceintes medium/aigü. Chacune de ces enceintes est composée de plusieurs haut-parleurs. Ce sound system n'est utilisé que pour les grandes occasions émaillant la vie du temple : lors du nouvel an thaï *songkran*, du nouvel an occidental (*pi may*, ปีใหม่) et lors de la fête de récitation de l'avant-dernière vie du Bouddha (*ngan thet mahachat*, งานเทศน์มหาชาติ). Toutes ces occasions se caractérisent par la nécessité de mettre le son le plus fort possible et, littéralement, de sortir le « grand jeu » (*chut yai*, ชุดใหญ่). Le sound system s'y prête particulièrement bien puisque le matériel qui le compose est à la pointe de ce qui se produit à l'international et dans le pays³⁴¹. Il a été commandé et assemblé depuis la province de Chonburi pour un prix de 200.000 bahts (soit plus de 5.000 euros)³⁴² et a été financé par la famille bienfaitrice principale du temple : la famille Nuan Chan (qui a également donné son nom à la salle de congrégation (4)).

Parmi d'autres matériels nécessaires au fonctionnement et à l'optimisation du sound system – tels que crossover, equalizer, préamplis, compresseurs et autres filtres – le sound system est composé d'un amplificateur pour chacune des trois bandes, aigu, medium et grave. Bien que ce ne soit pas le seul critère et qu'elle puisse donner lieu à une grande variation d'intensité sonore, la puissance des amplificateurs fournit tout de même un indice important, en étant ici plus que conséquente, avec 3600 watts pour l'ampli basse, 2400 watts pour les medium et 5000 watts pour les aigus³⁴³. Diffusé depuis cette machine, n'importe quel signal sonore peut rayonner jusqu'à une vingtaine de kilomètres aux alentours.

Mais il n'y a pas besoin qu'une occasion exceptionnelle soit imminente pour se préoccuper des besoins du temple en matériel de sonorisation :

Lorsqu'aucune activité cérémonielle ne rythme la journée, il est possible de faire une tournée des temples et lieux importants du bouddhisme local et de me montrer ce en quoi peut consister différentes vies de moines. Lors de l'une de ces journées, Phra Acan m'emmène tout d'abord rencontrer l'abbé d'un temple de forêt (*wat pa*, วัดป่า) spécialisé dans la méditation, Acan Montri. Après la participation aux activités de la communauté, la poursuite d'entretiens et avoir bénéficié de conseils

³⁴¹ Composé de matériel de marques fabriquées en Occident et internationalement appréciées comme Dbx, Soundcraft et Alesis. Le reste du matériel est de fabrication thaï. Si les marques ne sont pas connues en dehors du pays, elles restent immensément reconnues et louées pour leur qualité en Thaïlande avec les marques Wartech, Megatech ou encore Nts.

³⁴² A titre de comparaison, le salaire d'un professeur des écoles du rang le plus bas est de 15.000 bahts en 2020, soit environ 400 euros.

³⁴³ Une puissance tout à fait confortable pour une soirée de musiques électroniques rassemblant plusieurs centaines de personnes en Europe.

de recherche, nous continuons notre excursion vers le temple Tham Chang. Il n'y a personne mais une « ville des *naga* » (*nakbon nakba*, นครนาคา) y est en construction. Puis soudainement, Phra Acan dit : « Allons jeter un coup d'œil aux sound systems » (*lao pay boeng khiaeng siaeng doe*, ไปเข้ยงเสียงเต๋อ).

Nous allons d'abord dans un magasin à la limite du district de la municipalité de Phetchabun, fermé quand nous arrivons (il n'est ouvert que les lundi, mercredi et jeudi et, semble-t-il, ces jours d'ouverture même sont aléatoires). Finalement, un voisin ouvre avec déférence. La poussière s'amoncelle le long de deux rayonnages décatés, quelques pièces d'équipement sont en train de rouiller, d'autres sont encore emballées sous plastique depuis des années. Phra Acan prend quelques photos et nous reprenons notre circuit pour nous rendre au temple qui conserve le corps et la statue d'un disciple de Luang Pu Siu devenu un éminent et très puissant abbé, Luang Pho Thop. Après lui avoir rendu hommage et après avoir bu une boisson fraîche en regardant des hommes âgés jouer à la pétanque à l'ombre des hauts arbres du temple, nous reprenons la route.

La prochaine étape confirme la quête de l'enceinte que nous sommes en train d'entreprendre. Nous nous rendons ainsi au temple Yawi Tay auprès de qui Phra Acan désire acheter des enceintes. L'abbé propose le prix de 9.000 bahts à l'achat. Après réflexion, Phra Acan dit : « Pas encore ». Le soir, je l'interroge à ce sujet. Alors qu'il est souvent difficile d'avoir des réflexions théoriques sur le sujet des sound systems, le côté pratique suscite toujours des réactions immédiates. Oui, il est actuellement en train de chercher des nouvelles enceintes. Pour quelles raisons ? Car il en manque pour les aigus, il n'est pas encore équipé parfaitement (*may khrop*, ไม่ครบ). Il lui faut des enceintes pavillons pour projeter le son encore plus loin. Ce serait des enceintes pavillons à quatre moteurs qui seront utilisées pour le devoir du soir et pour les cérémonies des jours saints. Il me les montre sur son portable, les yeux brillants.

Que le temple et la communauté monastique qui y est rattachée soient arrivés à ces quantités et ces qualités d'équipements ne signifie pas que l'accumulation et le perfectionnement soient achevés. Le matériel du temple est toujours en évolution, toujours dans le sens d'une amélioration vers une puissance et une qualité toujours supérieures. Cette quête poursuit un but qu'exprime très clairement Phra Acan (c.p. 29/03/18) – tout comme dans d'autres répertoires – « c'est bien que ce soit le plus fort possible » (*ying dang ko di*, ยิ่งดังก็ดี) car il s'agit de « rayonner à l'audition le plus loin possible » (*fang day klay*, ฟังได้ไกล) afin que « le message passe clairement » (*ca day ru ruang*, จะได้ยินรูเรื่อง). Cette quête est facilitée par l'apport financier de la communauté laïque et le centre, notamment sonore, que le temple a vocation d'être, y compris selon les conceptions des fidèles. Il faut également prendre en compte que, dans une certaine mesure, certainement selon les temples et les communautés, la collecte de fonds pour le matériel du temple permet à tout un chacun de profiter du matériel ensuite lors des festivités. A travers le temple, ce sont ses communautés, tant monastique que laïque, qui rayonnent. Le temple est donc un espace dont la

centralité est manifestée par le son amplifié par des sound systems, que ce soit au quotidien, lors de cérémonies plus spéciales et avec une puissance imposante lors des événements exceptionnels.

B. Au contact des moines

Qui sont les moines ? Quelles sont les fonctions et les conceptions rattachées à leurs répertoires ? Dans cette partie il s'agit de mieux les comprendre, notamment dans leur rapport avec les laïcs, pour réussir à mieux comprendre les effets de leurs différents répertoires en performance lors des rituels et des cérémonies laïcs.

1. Les moines en tant que communauté

a. Les moines dans la société

Les histoires de chaque moine diffèrent. Les moines qui s'ordonnent pour une longue période, voire pour toute la vie se distinguent grandement de ceux qui ne sont là que pour une courte période – quelques mois, quelques semaines, quelques jours, voire quelques heures (apprentissage le temps d'un carême, passage à la vie adulte, mérite pour un défunt...). Il semble néanmoins, d'après les expériences collectées, qu'un événement fondateur, parfois contraint, soit à l'origine d'une ordination pour une longue durée (problèmes d'addiction, criminalité, emprunts aux mauvaises personnes). A la manière du Bouddha qui, d'une vie de luxe et de plaisirs, s'engage sur le chemin de l'ascétisme après avoir vu pour la première fois un vieillard pauvre et agonisant, c'est souvent à la suite d'une situation désespérée et de l'expérience de la souffrance extrême, comme certains moines ont pu me le dire, que des hommes choisissent de s'engager jusqu'à leur mort dans la vie monastique. Mis à part en tant que rite de passage à l'âge adulte ou afin d'accéder à l'éducation, il peut encore s'agir de prendre la robe au seuil de la mort afin de faire des mérites pour renaître sous les meilleurs auspices.

La société des moines constitue une société parallèle. Au regard des occupations que mènent parfois les moines, on pourrait se demander au premier abord ce qui les rend si différents, si ce n'est leur habit. Leur pouvoir est énorme. Les femmes font attention à ne pas toucher un moine. Les appellations changent : un moine sera appelé « saint enseignant » ou « frère royal »³⁴⁴ ou encore l'attribution de sainteté devant le prénom usuel. Une langue particulière doit être utilisée par les moines et par les laïcs quand ils s'adressent à eux. Pour les moines, les formules de politesse usuelles ne sont plus nécessaires, que ce soit concernant l'ânesse ou le rang social. Les seules entités devant lesquels un moine peut en théorie se prosterner ou même se trouver à une hauteur inférieure sont les autres moines, y compris bien sûr le Bouddha (même sous forme de

³⁴⁴ *Phra acan*, พระอาจารย์, *luang phi*, หลวงพี่ ou encore « père », ou « grand-père » royal, selon l'âge du moine.

statue). Toutes les autres personnes se prosternent devant les moines les mains jointes, les yeux fermés et avec les marques de respect les plus importantes.

Le moine est *phra*, mot attribuant le caractère de sainteté à un être ou une chose. Le mot classificateur pour un moine est « image » (*rup*, รูป) c'est-à-dire une image du Bouddha en cours de perfection³⁴⁵. Son sexe même (*phet*, เพศ) est différent, au-delà de l'homme et de la femme : il est celui de l'initié (*phet haeng samana*, เพศแห่งสัมมนา) et de l'absence de sexe. Le moine reste un humain, mais au-delà de tout ce qu'on pourrait imaginer. Cette transformation d'humain ordinaire à celui de parangon de l'humanité (et de tout être vivant, qu'il fasse partie de la nature ou de la surnature) se fait progressivement au cours du rituel d'ordination, comme nous le verrons au Chapitre VI.

Dans la vie du moine, tout est fait pour qu'il puisse se conduire en accord avec la Discipline, d'une manière douce mais insistante : le respect extrême des gens ne peut ainsi que provoquer une sensation de gêne chez le moine qui doit donc se conduire en accord avec cette déférence et répondre aux attentes de moralité et de conduite que les laïcs attendent de lui. C'est également en intégrant les différences de vocabulaires et surtout, l'accès et l'apprentissage de connaissances uniques et initiatiques : celles des alphabets anciens ou de la méditation ; les histoires hors du commun – le « vieux mérite* » accumulé dans des vies antérieures, les entités qui peuplent les choses et les mondes – ; les phénomènes extraordinaires – sorts, objets magiques – ; les pouvoirs surhumains – résister aux attaques de semi-êtres malfaisants – ; la sagesse impénétrable liée aux grandes questions de la vie et de la mort, de la nature du Dharma, plus ou moins dans notre réalité mais toujours à bonne distance de notre entendement. En se faisant moine, chaque homme se transforme : il change de nom, de sexe et de capacité d'agencement (social et magique). En fait, la situation est telle qu'il n'est possible pour un moine d'être « normal » et détendu qu'avec les autres moines et en leur stricte et seule présence.

b. Les facultés liées à la discipline et à la condition monastiques

A l'issue de la cérémonie d'ordination, le moine est tenu de suivre les 227 règles de la discipline monastique³⁴⁶. Ces règles déterminent l'ensemble du comportement et des activités des moines : ce qu'il apprend au temple, ce qu'il est possible de faire ou de ne pas faire, y compris de

³⁴⁵ Ou parfois en contexte lao – et peut-être plus spécifiquement à Lomsak – « membre du corps », qui est le classificatif pour les divinités.

³⁴⁶ Le nombre de préceptes qu'une personne suit détermine également son pouvoir, sans les 5 préceptes, on est une personne (*kbon*, คน), en suivant les 5 préceptes, un humain (*manut*, มนุษย์), et ainsi de suite jusqu'aux 227 règles des moines. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles les femmes ne sont pas prêtes d'avoir l'ordination totale en Thaïlande, puisque cela ferait d'elles les supérieurs des moines « hommes » considérant qu'elles doivent respecter 311 règles.

son temps libre. Au cours de la cérémonie d'ordination, le nouveau moine reçoit sa première leçon du moine ordonnateur. Dans mon cas, cette leçon consistait en l'explication des trois premiers pouvoirs qui découlent intrinsèquement du statut de moine. Le moine qui mène la cérémonie chuchote à l'ordonnant ce que sont les « trois saintes bontés du Bouddha »³⁴⁷ qui seront bientôt les siennes. Au terme de l'ordination, tout moine est investi de ces facultés qui sont :

- *Phra phanyathikhun* (พระปัญญาธิคุณ) : la sagesse (*phanya*, ปัญญา*) permettant à la vérité d'apparaître claire et prête à être exposée et propagée dans le monde, selon les dispositions du monde.
- *Phra borisyuthikhun* (พระบริสุทธิคุณ) : le cœur est pur et débarrassé des pollutions mentales (*kilet*, กิเลส) ainsi que de toute tristesse ou détresse, tout comme le sont l'ensemble de ses organes. Le cœur reste pur, impermanent et stable dans son impermanence. Aucun objet des sens ne vient bousculer et transformer cette stabilité, que ce soit en bien ou en mal et que cela vienne de l'intérieur ou de l'extérieur.
- *Phra mahakarunathikhun* (พระมหากรุณาธิคุณ) : la faculté d'empathie (*karuna*, กรุณา), au sens propre de reflet de la souffrance de tous les êtres, sans distinction de classe, sinon selon les préceptes que ces êtres suivent. Le moine régule et ordonne (*banyat*, บัญญัติ) notamment de ne pas tuer. Il exhorte à être bienveillant (*metta*, เมตตา) envers tous les êtres vivants³⁴⁸.

Le mot de *khun* (คุณ) peut être compris comme « bonté » mais aussi comme un « lien » qui relie chaque fois le moine avec l'ensemble des autres êtres vivants. Ces liens relèvent donc d'une faculté spéciale dont tout moine dispose une fois sa transformation achevée. D'autres phénomènes hors du commun découlent du mérite de l'ordination en elle-même, qui est le mérite le plus élevé qui puisse être fait. Lors de l'ordination, il est ainsi dit que des êtres étranges se rassemblent et viennent exiger une part du mérite qui vient d'être effectué. Un même phénomène peut arriver lorsqu'un moine s'assoit en méditation ou lorsqu'il psalmodie des *snat*. Ces créatures sont des ancêtres, d'anciennes connaissances à qui du mal a peut-être été fait (dans cette vie ou l'une des précédentes) et qui apparaissent sous la forme d'esprits errants³⁴⁹. Ils ont besoin de mérite ou des enseignements du bouddhisme pour transiter d'une vie à l'autre. En fait, tout ce qui relève du bouddhisme attirent non seulement les âmes des défunts bloquées, mais toutes les créatures plus ou moins lointaines : les humains bien sûr, mais aussi les animaux sans compter les

³⁴⁷ *Phra Phuthakhun sam prakam*, พุทธคุณสามประการ, données par le moine ordonnateur *phra upacha*, พระอุปัชฌาย์.

³⁴⁸ Bien que n'étant pas moine, cette faculté est également attribuée au roi où elle est infinie selon la formule consacrée (*phra mahakarunathikhun an ha thi sut mi day*, พระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้), nous la reverrons au Chapitre VIII.

³⁴⁹ *Phi*, ผี, très importants en Thaïlande. Beaucoup y croient. Il existe des classifications selon leur forme, leurs habitudes etc.

diverses divinités de différentes strates du monde. Le moine incarne et propage la magie du bouddhisme et du Bouddha (*phra phuthamon*, พระพุทธมณฑล).

Si ces facultés – parmi lesquelles vérité, pureté et empathie infuses et absolues – découlent de l'accès à la condition de moine, d'autres facultés viennent avec la pratique et la discipline. Parmi ces différentes facultés, on retrouve les facultés découlant de la « sagesse supérieure » (*aphinya*, อภิญญา). La tradition bouddhique thaï en dénombre six : la faculté de faire advenir des choses par la magie, les oreilles divines, connaître le cœur et le *karma* des gens, se souvenir de ses vies antérieures, les yeux divins et pouvoir se débarrasser de toutes ses pollutions mentales³⁵⁰. La faculté des oreilles divines consiste en la faculté d'entendre ce qui se dit en n'importe quel point de l'espace depuis n'importe quel autre point. Il existe également une faculté fréquemment rencontrée chez les moines les plus avancés consistant en une parole purement performative, litt. « la parole sacrée »³⁵¹, où une chose dite est une chose qui advient et qui advient parce qu'elle a été dite. Le Bouddha a, selon les dires des moines en Thaïlande, évoqué la multiplicité des êtres et des mondes. Il a également évoqué les pouvoirs que les moines peuvent atteindre au fur et à mesure de l'avancée sur la voie de l'ascétisme. Mais il a interdit de les utiliser aveuglément et il a surtout interdit de prétendre les posséder sans que cela soit le cas, ce qui est une cause pour une exclusion hors de la communauté monastique (*parachik*, ปาราชิก).

c. Une communauté en compétition

Les moines s'affirment comme une communauté unie, distincte de la société laïque et dotée de ses propres règles et même de son propre langage. Pourtant, l'existence de facultés qu'il est possible d'acquérir au fur et à mesure de l'avancée sur la voie, ainsi que l'existence de différents palliers, ne sont que des premiers indices d'une logique de distinctions qui traverse également leur communauté.

La rencontre entre deux abbés suscite toujours un certain nombre de sujets de conversation à peu près redondant. Il est ainsi possible de parler des constructions au sein du temple de chacun. De manière générale, on parle dans ce cas de « développement » (*phatana*, พัฒนา). En parlant de développement, la conversation s'étend au coût, à la qualité et à l'origine des matériaux de construction. Deux abbés pourront encore parler des différentes statues ou des talismans produits au temple. Les « activités » (*kitcakam*, กิจกรรม) du temple sont un sujet favori et

³⁵⁰ Dans l'ordre : *sadaeng roet day*, แสดงฤทธิ์ได้, *hu thip* หูทิพย์, *yan ru cak kamnot cay phu oen day*, ญาณรู้จักกำหนดใจผู้อื่น, *raloek chat day*, ระลึกชาติได้, *ta thip*, ตาทิพย์, *yan ru cak tham asawa hay sin pay*, ญาณรู้จักทำอาสวะให้สิ้นไป.

³⁵¹ *Waca sak.sit*, วาจาศักดิ์สิทธิ์.

plus particulièrement les cérémonies (*phihikam*, พิธีกรรม) : quelles sont les différentes étapes ? Comment les organiser et les promouvoir ? Sont-elles originales ? Existeraient-ils d'autres temples qui en organisent et comment le font-ils ? Il est également possible de faire étalage de ses disciples (*luk sit*, ลูกศิษย์) apportant par réfraction de l'éclat au temple et à son abbé. Il est aussi possible de parler de sound systems, là encore en évoquant leur coût, leur qualité, leur puissance, l'origine des différents composants ou le nom de la personne qui a éventuellement aidé à l'assemblage etc.

Même si tous deux appartiennent à la même large communauté, cela signifie-t-il qu'un abbé partagerait avec un autre, disons, une occasion inespérée pour du matériel audio très performant et à bas coût ? Ce n'est pas si certain. Une forme de réserve semble toujours maintenue, bien sûr tempérée en surface par la réclamation de l'appartenance à une même communauté. L'entraide de façade peut ainsi cacher un caractère beaucoup plus compétitif du rapport entre les différents temples et des communautés qui y sont rattachées, y compris entre abbés. Cet aspect est particulièrement bien décrit par Phra Acan (c.p. 29/03/2018) lors de l'une de nos discussions :

(Phra Acan me parle de concorde, que les gens ont tendance à se diviser, à être perpétuellement en rivalité et qu'il faut qu'ils fassent le bien pour rester soudés)

Moi : Et pour les sound systems, vous ne pensez pas qu'il s'agit aussi de rivalité (*khaeng khan*, แข่งขัน) ?

Phra Acan : Quand on parle de sound systems il faut forcément être en rivalité. Mais en marge de l'enjeu de la compétition, il est question de se développer ensemble. S'il ne s'agit que de gagner, cela ne marche pas (*phit lak*, ผิดหลัก). Il faut concourir pour que chacun soit meilleur.

Moi : Les temples et les moines sont aussi en train de concourir, n'est-ce pas ?

Phra Acan : Ils sont aussi en train de concourir.

Moi : Si ce temple a un sound system, il faut en avoir un mieux que lui ?

Phra Acan : (*rires*) Exactement.

Phra Acan, nous l'avons vu, a de très bonnes et très puissantes enceintes, mais son but n'est pas de « faire étalage » (*show*, โชว์), certains en ont de meilleures que celles de son temple, mais il ne va pas en être jaloux, il communique avec eux volontiers (*anumothana khaeo pay*, อนุโมทนาเขาไป). J'évoque les murs d'enceinte des cinémas de plein air du Wat Na Khok, que nous étudierons au Chapitre suivant. Il communique avec eux bien volontiers, répond-il sèchement. Il est satisfait de ce

qu'il a et c'est bien suffisant, certains pensent qu'il est en compétition, que ce n'est que de l'étalage, mais lui n'y met aucun sentiment, il n'y a pas de « pollutions mentales »³⁵².

Lorsque j'évoque les sound systems, la réponse de Phra Acan rend compte d'une compétition en tant qu'elle met en lice non seulement les temples entre eux (cette compétition est plus que réelle et exprimée en tant que telle), mais bien en ce que cette compétition est en cours entre tous les acteurs sociaux quels qu'ils soient. Ce caractère profondément agonistique est décrit comme étant également bénéfique : chacun concourt pour être le meilleur et pour donner le meilleur de soi-même (quelque soit le domaine sur lequel porte la compétition). L'essentiel porte sur la mise en place d'une communauté aux critères partagés et un évitement des « pollutions mentales » qui passe par l'acceptation sereine de la défaite.



Figure 63 Enceintes appartenant à un sound system situé dans un temple de forêt, spécialisé dans la méditation, Lomsak, 23/03/2018

2. Les rapports entre moines et laïcs

a. De logiques de distinction à celles de compétition

Le son est un champ de compétition particulièrement intense, pas seulement entre moines responsables de temple, mais aussi entre moines et laïcs. La compétition, si elle concerne

³⁵² *Kilet*, กิเลส, sk. *kilesa*, pā. *kilesa*, « pollution mentale, sentiment provoquant le malheur ».

assurément le matériel de sonorisation, sa qualité et sa puissance, peut investir d'autres paramètres du sonore.

Un exemple de cette rivalité sonore entre moines et laïcs a pu se tenir lors d'une cérémonie de funérailles. Un laïc était chargé de psalmodier les invitations usuelles à réciter adressées aux moines. Ces invitations doivent être effectuées en pali selon certaines formules consacrées. Le laïc était le représentant de toute la communauté de fidèles auprès des moines. Lors de cette cérémonie, le laïc était particulièrement expressif. Il avait dû être moine et souhaitait montrer ses capacités en terme de musicalité dans ses récitations du pali. Il n'était pourtant plus moine. Le moine qui lui répondait et qui menait la congrégation monastique s'est chargé de le lui rappeler. A chaque réponse, les récitations du moine étaient délibérément ralenties et étirées au maximum. Les récitations se faisant dans ce cas sous la forme d'un échange, le moine reprenait directement, à peine le laïc avait-il fini la dernière syllabe de sa profération. La déstabilisation a été totale et particulièrement efficace. La contenance du laïc s'est volatilisée en même temps que son expressivité. A la fin de l'échange psalmodié, sa voix tremblait et sa hâte d'en finir était palpable.

Le moine a-t-il réduit le laïc au silence de par sa seule maîtrise du paramètre sonore – toujours en tant qu'il est un expert des *rasa* et de la perception, et de plus en tant qu'il est peut-être détenteur de certaines facultés ? Il est en tout cas clair que la base de la submersion sonore du laïc par le moine n'a pas comme critère de base la puissance du matériel de sonorisation : tous deux étaient branchés sur le même sound system et au même volume. Il y a des raisons techniques au débordement du moine sur le laïc : sonore – mais pas dans l'expressivité, car le moine gardait une profération très simple, presque brute à l'opposé de celle du laïc – dans le sens de la maîtrise du temps de la psalmodie, le fait d'empiéter sur la dernière syllabe du laïc est autant sonore que psychologique. Le paramètre psychologique a été encore plus exploité par le moine, car il me semble que si le laïc s'est ainsi décomposé, c'est qu'il s'est lui aussi rendu compte de l'indécence de vouloir psalmodier avec plus d'expressivité qu'un moine. Le paramètre psychologique a ses racines dans des conceptions partagées par la société. Ce que le moine a voulu rappeler au laïc, de manière fine quoique foudroyante, c'est l'inégalité fondamentale qui caractérise le rapport entre laïcs et moines. Le statut de laïc se surimprime à son ancien statut de moine. Ce statut impose un nouveau traitement de la voix et des récitations : celui de toujours se subordonner à l'éclat, la puissance et l'efficacité des récitations par les moines. Nous sommes donc dans une situation complexe où compétition et déférence coexistent sur la base de règles tacites et sans que la compétition ne puisse venir donc remettre en doute le système tout entier.



Figure 64 D'un côté une affiche invitant à rejoindre un programme de respect des cinq préceptes, de l'autre une scène avec écran et le logo de l'une des marques les plus connues en Thaïlande, Wartech. Wat Na Khok, 25/01/2018.

b. Les fonctions des moines pour les laïcs

Mais ce n'est néanmoins pas en tant que compétiteur que les moines sont le plus utiles pour la communauté laïque. Leur utilité doit effectivement être importante pour que les moines continuent d'exister en tant que société parallèle, dépendante des offrandes des laïcs. Les offrandes des laïcs aux moines se font sous toutes les formes : en argent, en nourriture, en objets de consommation courante – jusqu'au sound system, nous l'avons vu – et toujours accompagnées de gestes de dévotion immenses. En échange de ses offrandes, les moines se conforment aux attentes des laïcs en matière de discipline, en terme de récitation lors des cérémonies. Mais l'ensemble de ces activités a un rôle à jouer pour les laïcs sur le plan des « mérites »* et c'est là que se situe, pour les laïcs, leur rétribution.

L'écoute des enseignements du Bouddha et tout ce qui a trait au bouddhisme en général génère du mérite *de facto* et plus encore pour celui qui se conforme à ses enseignements et les place comme autant de valeurs supérieures. Ce mérite, dans la pensée laïque, entraîne un certain nombre de conséquences positives, selon les actions : devenir riche, devenir beau ou belle ou encore accroître le pouvoir et l'influence de celui qui effectue les mérites. Lors des moments d'échanges spécifiques entre laïcs et moines, notamment lors des « cérémonies » (*phithikam*,

พิธีกรรม), tout est fait pour que les laïcs « fassent » du mérite (*tham bun*, ทำบุญ) : audition des enseignements bouddhiques, offrandes aux moines et « prise de refuge » dans les préceptes par les laïcs en sont les principaux moyens.

A la fin de la cérémonie la plus demandée aux moines par les laïcs – la « cérémonie de propagation de la magie bouddhique »³⁵³ – les psalmodies *suat* des moines sont accompagnées par le versement par les laïcs d'une petite quantité d'eau d'un récipient à un autre (*kruat nam*, กรวดน้ำ). Si on saisit vite que l'eau est transformée par la concentration des laïcs et par les psalmodies des moines, ce en quoi elle est transformée n'est pas immédiatement compréhensible. Peut-être ne s'agit-il que de pratiques limitées à quelques-uns, mais certains laïcs, de retour chez eux, vont systématiquement verser l'eau pour nourrir les plantes de leur maison. Ces plantes sont conçues comme autant de leurs ancêtres. Les laïcs ne font donc pas qu'arroser les plantes : ils transmettent à leurs ancêtres une partie du mérite qu'ils ont effectué en écoutant les moines et en leur faisant des offrandes. Ces actions des laïcs permettent de comprendre d'autres aspects du circuit du mérite.

Le circuit peut s'avérer plus complexe encore, puisqu'il m'a été dit que les défunts eux-mêmes ne peuvent bénéficier directement des mérites. S'ils les reçoivent néanmoins, c'est par l'intermédiaire de la divinité chthonienne Thorani³⁵⁴. Le circuit du mérite peut donc faire intervenir d'autres entités qui participent des conséquences des actions effectuées par les laïcs. Chacune des divinités a son aire d'influence selon les domaines qui lui incombent et selon les territoires³⁵⁵. Les divinités, tout comme les humains et les animaux, sont attirées par les enseignements bouddhiques et viennent écouter les moines lors des cérémonies. Pour les personnes présentes, les cérémonies sont des moments extrêmement chargés et peuplés. C'est l'une des raisons pour lesquelles les vendeurs de lotto se postent toujours à la sortie des cérémonies, soit qu'un bienfait en apporte un autre et donc que ceux qui viennent d'effectuer du mérite peuvent espérer décrocher le gros lot, soit que les divinités ayant constaté des mérites effectués par telle ou telle personne pourra ensuite décider de la récompenser. Je ne fais ici que poser la question en passant, mais comment donner à comprendre l'expérience des laïcs et des moines qui doivent composer avec ces êtres dont la présence toujours effective est plus ou moins ressentie ? Comment évoquer également l'expérience de ces entités, si tant est que l'on puisse y avoir accès ?

³⁵³ *Phithi caroen pbra pbuthamon*, พิธีเจริญพระพุทธมนต์.

³⁵⁴ *Mae Thorani*, แม่ธรณี, peut-être reçoit-elle l'eau et le mérite des laïcs et les transmet-elle aux défunts ? **REF** Formoso

³⁵⁵ Le boddhistava Kuan Yin pour les accouchements par exemple, ou encore des offrandes et des vœux adressés au pilier fondateur de la ville pour une promotion dans l'administration.

Le moine est a priori bien au-dessus de telles considérations qu'il range, parfois assez cavalièrement, dans le domaine des « croyances » (*kbwam choea*, ความเชื่อ) avec un ton qui pourrait presque signifier « superstitions ». Le domaine du moine est celui de l'enseignement transmis par Bouddha. S'il admet la présence de ces entités autour de lui, leur pouvoir ne peut prendre sur lui. L'absence de considération vis-à-vis des différentes entités qui l'entourent (et avec lesquelles parfois lui seul peut être en contact) est un attribut de son pouvoir. Le moine est au-dessus d'elles, contrairement aux laïcs. Lui seul peut prétendre à entendre certains types de connaissance, car la magie bouddhique qu'il incarne et qui l'habite lui permet d'y résister (par exemple dans le contact très dangereux avec la mort et les décédés). Le moine s'affirme donc comme au-dessus d'un système dont il est pourtant un rouage essentiel, si ce n'est son moteur, tel que cela affleure parfois.

En pratique, le moine obéit à un code comportemental très strict qui s'étend au traitement de sa voix³⁵⁶. Les maîtres mots de leur comportement sont la modération, la réserve, la retenue et la pondération (*samruam*, สำรวม). Un moine doit pouvoir contrôler jusqu'aux inflexions de sa voix, la teneur de ses paroles et cette attention est décuplée en présence des laïcs ou lorsque un échange a lieu avec ces derniers. Il leur est également indispensable d'avoir une « bonne parole, utile et harmonieuse » (*waca di mi prayot phro*, วาจาดี มีประโยชน์ เพราะ). La parole des moines et l'ensemble de leur répertoire (récitations, prêches, plus ou moins chantés) se recoupe avec les sensations méritoires. Les moines sont supposés connaître la « vérité » (un des sens du Dharma) qui régit le monde.

Le moine est donc la source parmi les plus importante du mérite des laïcs et il en est un relais auprès des morts et des vivants importants pour ces deniers. La possibilité de l'efficacité de ce circuit se base sur la conduite morale en adéquation avec la discipline et le pouvoir intrinsèque aux moines. Les moines peuvent être comparés à une parabole qui reçoit les « ondes » (les bonnes actions) des laïcs et les transmettent vers les autres mondes tel que peut l'expliquer Acan Chaloemkiat Mina. Les psalmodies *suat* sont des enseignements à l'origine donnés par le Bouddha : elles constituent le code de transmission comme le signal de bonne réception des « ondes » dans les autres mondes³⁵⁷. Les cérémonies sont le contexte le plus courant où une communauté de moines vient psalmodier pour les laïcs et où les ondes sont donc envoyées.

³⁵⁶ Un autre des sens de l'injonction à « ne pas trop utiliser le son » que m'a évoqué Phra Acan (cf. **Chap. II**).

³⁵⁷ Acan Chaloemkiat Mina a de la même manière formulé des comparaisons entre les moines et des postiers ou même des banquiers, en tant qu'ils distribuent le mérite.

c. Les cérémonies comme moments d'échange

Chacun des textes récités par les moines, y compris en langue pali a une signification. Selon cette signification textuelle (ou une autre qui lui est attribuée), sa place a un sens précis au sein de la structure des cérémonies. Il peut s'agir de mérite – il s'agit toujours de mérite – mais aussi d'une visée comme celle de transformer un être ou une communauté. Ainsi, la cérémonie d'ordination, dans toutes ses différentes étapes et textes qui la composent, permet de transformer une personne laïque en moine. En théorie, les moines comprennent le sens en pali de ce qu'ils sont en train de réciter et ce n'est, en théorie, pas le cas des laïcs. Il peut ainsi exister des divergences dans le sens qui est attribué à tel ou tel texte de psalmodie *suat* : pour les uns – les laïcs – son effet sera celui de protéger contre les dangers, alors que pour les autres – les moines – il renvoie à tel sens profond liée au bouddhisme. Il reste que l'activité principale des moines consiste à répondre aux invitations faites par les laïcs à venir psalmodier lors des cérémonies et, accessoirement, afin d'y effectuer d'autres actions, comme l'aspersion d'eau lustrale.

Lors des cérémonie se tiennent systématiquement face à face, un parterre de laïcs assis sur des nattes à même le sol ou sur des chaises, les mains jointes et, surélevés par rapport à eux, une ligne de moines préalablement invités. La cérémonie consiste en une alternance de psalmodies effectuées par les laïcs et de psalmodies effectuées en réponse par les moines. Les laïcs sont menés dans leurs récitations par un homme considéré comme expert. Il est généralement un ancien moine connaissant bien l'étiquette régissant le comportement à adopter et les textes à réciter face aux moines. Il connaît les formules appropriées, les répertoires en pali, mais aussi les différentes actions cérémonielles et leur ordre³⁵⁸. Il est appelé le plus généralement « maître de cérémonie »³⁵⁹. Voici une structure chronologique générale des cérémonies :

- Proclamation de la foi dans les trois joyaux (*phra ratanatrāy*, พระรัตนไตร) et dans le Bouddha plus spécifiquement (*namo, นามโ*) (*laïcs*)
- Invitation par les laïcs aux moines de psalmodier les *suat*, en tant qu'enseignements du Bouddha (*nimon phra suat*, นิมนต์พระสวด) (*laïcs*)
- Proclamation de la foi dans le Bouddha (*namo, นามโ*) (*moines*)
- Enseignement selon les « textes » (*khambhi*, คำลึ) (*moines*)

³⁵⁸ Les moines, s'ils peuvent répondre à une invitation faite en bonne et due forme par les laïcs, ne peuvent prendre l'initiative pour effectuer tel ou tel répertoire et ne peuvent l'effectuer si la demande n'a pas été faite selon les règles appropriées.

³⁵⁹ *Phithikon*, พิธีกร, ou « porte-parole » de la communauté laïque (quand ils sont au contact des moines). Etymologiquement, *phithi* « la cérémonie », *kon* « celui qui fait ». Ou encore *khosok*, โฆษก, celui qui annonce, qui publicise.

- Offrande par les laïcs (*thaway wattu patcay*, ถวายวัตถุปัจจัย) (*laïcs*)
- Dédicace du mérite effectué par les laïcs (*utbit suon kusun*, อุทิศส่วนกุศล) (*laïcs*)
- Les laïcs versent de l'eau pendant que les moines psalmodient, l'eau est transformée en mérite (*kruat nam*, กรวดน้ำ) (*laïcs versent l'eau, moines récitent*)
- Bénédiction par les moines (*anumothana*, อัญมโทนา) (*moines*)

Cette structure est générale et minimale. Elle est le squelette cérémoniel qui compose beaucoup de cérémonie, qu'elle soit auspiciuse ou non³⁶⁰. Sous sa forme minimale, la cérémonie correspond à une cérémonie dite de « propagation (ou d'accroissement) de la magie bouddhique » (*phithi caroen phra phuthamon*, พิธีเจริญพระพุทธมนต์) qui compose la majorité des invitations par des laïcs aux moines et des performances que ces derniers doivent effectuer.

3. Les effets des psalmodies

Lors des cérémonies, le moine, s'il garde une posture hiératique et arbore une attitude de contrition, rompt néanmoins son silence pour de puissantes psalmodies collectives. Le mérite est le but mais les psalmodies *suat* des moines sont le moyen, je l'ai dit : elles sont le code et le signal.

a. Les psalmodies en général

Les psalmodies *suat* sont des répertoires récités par les laïcs comme par les moines, même si leurs répertoires respectifs ne se recoupent pas toujours, que ce soit dans le cadre de cérémonies ou dans d'autres contextes. Les hommes laïcs sont nombreux à avoir appris les récitations lors d'un séjour au temple. Les femmes laïques les connaissent à force de les avoir écoutées, dès l'école et en de multiples occasions qui émaillent la vie des Thaïlandais, tout au long de l'éducation et de la vie professionnelle. Lors des cérémonies, les psalmodies sont récitées par cœur par les moines et par le maître de cérémonie qui fait parfois répéter la congrégation laïque après lui. Les psalmodies *suat* sont en langue pali et sont en théorie extraites de la deuxième corbeille des Ecritures*, les Sutra. Des formules, rassemblées ensuite en corpus pour les différentes occasions, se sont ainsi trouvés extraites et autonomisées à partir des développements qu'il est possible de trouver dans les Ecritures³⁶¹.

La récitation faite partie des principaux et des plus communs générateurs de mérite avec le don et la préservation des préceptes*. Quelles sont les conditions et les modalités de fonctionnement et d'efficacité d'une récitation de psalmodie *suat* ? Il existe plusieurs modalités de

³⁶⁰ Même si, dans le cas de cérémonies inauspiciuses, c'est-à-dire les funérailles, les noms de chaque étape et leurs sens théoriques différeront des cérémonies auspiciuses.

³⁶¹ On peut se référer au site rédigé par Justin McDaniel et notamment à l'entrée sur « textes bouddhistes » pour se faire une idée de ces textes http://tdm.sas.upenn.edu/monastery/Buddhist_texts.html (accédé le 11/03/2021).

récitation pour différentes visées. Il est possible de psalmodier des *suat* pour soi-même ou pour une tierce personne. Lorsqu'elle est récitée pour soi-même, il n'est pas nécessaire de la réciter à haute voix pour qu'elle soit efficace. De la même manière l'audition seule des *suat* n'est pas méritoire en elle-même, mais doit s'accompagner d'une bonne disposition d'esprit.

b. Les effets des récitations pour les laïcs

Les émotions qui affluent à l'audition seront différentes si l'auditeur est aussi émetteur. Un laïc peut psalmodier certaines *suat* afin de se protéger en cas de danger, de se concilier certaines entités ou, éventuellement, de séduire une personne du sexe opposée. Mais dans le cas où l'émetteur est moine et l'auditeur, laïc, un faisceau d'émotions bien particulier est suscité – en prenant donc le statut du moine en compte mais aussi le contexte d'audition, le plus généralement une cérémonie.

J'ai donc posé la question aux participants laïcs d'une « cérémonie de propagation de la magie bouddhique »³⁶², quelles étaient les émotions suscitées par l'audition des psalmodies récitées par les moines. Les participants laïcs à la cérémonie étaient en majorité composés lors de cette occasion de fonctionnaires éduqués, a priori et comme beaucoup de fonctionnaires, plutôt conservateurs.

Les moments évoqués par mes interlocuteurs comme les plus importants sont ceux pendant lesquels les moines psalmodient, bénissent et aspergent les participants d'eau lustrale. L'audition des psalmodies *suat* permet de produire de la « concentration »³⁶³ et de déborder d'optimisme et d'entrain, avec une idée de clarté d'esprit positif et d'être éveillé³⁶⁴. Les termes les plus récurrents évoquent une profondeur, une émotion et une joie intense indéfinissable (*sap soeng*, ชาบซึ่ง). Ce dernier terme est couplé dans les propos et dans le sens même du mot à celui de *piti* (ปีติ) qui désigne un bonheur bien particulier. La *piti* est la joie à l'idée de quelque chose, plutôt que le bonheur de posséder³⁶⁵, que la *piti* dépasse donc largement en intensité. Cette dernière joie est souvent, mais pas systématiquement, associée à des occasions religieuses. Selon les conceptions (présentes dans l'Abhidhamma), le premier palier, sur cinq, de la *piti* étant d'être comme percuté, de pleurer et d'avoir des frissons. Le cinquième, fait courir la joie dans tout le corps, la fait se diffuser dans tous les organes, les en imprègne et les submerge. Si mes interlocuteurs utilisent le terme de *piti*, ils ne vont néanmoins pas jusqu'à la caractériser selon les palliers évoqués, qui relèvent de termes religieux savants.

³⁶² Dans le cadre d'un rituel de plusieurs jours de vénération du pilier fondateur de la municipalité de Phetchabun *Ngan buang suang san lak muang Phetchabun*, งานบวงสรวงศาลหลักเมืองเพชรบูรณ์, 27/05/2017-01/06/2018.

³⁶³ *Khoen samathi*, ขึ้นสมาธิ.

³⁶⁴ *Boek ban, chaem choen sotsay*, เบิกบาน, แขนงชื่นสดใส

³⁶⁵ Qui lui est *suk*, สุข, sk. *sukēha*.



Figure 65 Posture des laïcs et des moines, les uns face aux autres lors de la cérémonie de propagation bouddhique, festivité de vénération du pilier central de la ville de Phetchabun, 29/05/2017.

Lors de l'écoute des psalmodies *suat*, les laïcs se tiennent les mains jointes, les yeux fermés, aussi concentrés que les moines (figure 65). Lorsque les laïcs versent de l'eau d'un récipient à l'autre pendant la bénédiction, ils peuvent parfois poser les doigts de la main qui n'est pas occupée à verser le liquide sur les tempes en signe d'intense concentration. Ils sont en train de dédier le mérite en train d'être généré à telle ou telle personne vivante ou décédée. Les divinités invitées à la cérémonie³⁶⁶ sont également en train de témoigner des mérites effectués par les laïcs, pour plus de répercussions positives pour ces derniers. Quelque soit la sphère et la strate d'existence et de réalité de ces divinités, elles peuvent entendre les prière depuis leur monde³⁶⁷. Elles aiment écouter l'enseignement du Bouddha et sont en fait sensibles à tout ce qui relève de près ou de loin au bouddhisme. Une fois les mérites constatés, la divinité pourra à la mesure de ses pouvoirs ensuite positivement exercer son influence sur le cours de la vie du laïc.

³⁶⁶ C'est le but du texte de *suat* récité appelé le « rassemblement des divinités » (*chum num thewada*, ชุมนุมเทวดา).

³⁶⁷ Peut-être cela tient-il au fait que le pali est le langage originel, naturel, universel et intangible (Collins, 1998 : 49), et en tant que tel peut participer efficacement à la communication avec les divinités. Cette conception n'était néanmoins pas exprimée en tant que telle par mes interlocuteurs, même si certaines pratiques pouvaient la laisser transparaître.



Figure 66 La salle de congrégation de la « détermination » (*sala tang cay*), temple Pho Khun Pha Muang, 10/10/2017.

Certains phénomènes sont concomitants de la récitation des *suat* pour les laïcs – peut-être dus à la présence des divinités. Un exemple pourrait être les événements météorologiques pendant ou après les psalmodies *suat* des moines : orage et pluie notamment. Les personnes font le lien entre les récitations et la météo violente sans réellement l'expliquer. Même si cela ne m'a jamais été dit, j'interpréteraï cette association dans la mesure où les psalmodies *suat* permettent d'attirer les divinités et que les événements météorologiques ont lieu du fait de la manifestation des pouvoirs de ces divinités. Ou peut-être s'agit-il, dans le cas de moines dotés de facultés spéciales, de leur propre pouvoir ? Ou de celle propre à la magie du bouddhisme ? Ce n'est ni clair, ni ne vise à être éclairci.

L'audition de certains textes peut faire l'objet de mérites dépassant ceux que permettent un texte de psalmodie *suat* en général. Ces « récompenses » font l'objet d'une littérature à part entière que les moines doivent maîtriser : les *anisong*³⁶⁸. De tels textes peuvent prendre plusieurs heures à être récités. Leur audition pourra permettre de renaître dans telle ou telle strate du paradis, avec un certain nombre de courtisan.s/.es et pour une certaine durée de vie (généralement l'équivalent de plusieurs milliers d'année terrestres), ou encore de pouvoir revivre au moment où le prochain Bouddha Maitreya arrivera. L'exposé de ces récompenses peut faire l'objet de sophistication importante en s'avérant être parfois aussi long que le texte qui permet précisément de bénéficier de ces récompenses.

³⁶⁸ อาณิสสงส์. Pour plus de précisions sur ces textes, cf. Arthid Sheravanichkul (2013).

c. Les effets des récitations pour les moines

Divers contextes de récitation peuvent être relevés pour les moines : il peut psalmodier pour lui-même, pour des auditeurs laïcs ou dans le cadre strictement monastique. Lorsqu'il psalmodie pour lui-même, il le fait pour gérer son stress, pour faire « naître la concentration » et pour « se rassembler »³⁶⁹. Il est ainsi possible de psalmodier avant de méditer. La récitation fait partie des activités des moines au même titre que la musique pour les laïcs (Acan Montri, c.p. 23/03/18). D'autres fonctions affleurent, par exemple celle précise, de psalmodier pour éteindre le « feu » de la nourriture avant les repas des moines. Certains textes spécifiques, en particulier les plus difficiles à réciter, peuvent se voir attribuer certains effets spécifiques sur celui qui récite ou celui qui entend. C'est le cas pour la récitation des 227 règles monastiques dont peu de moines entreprennent l'apprentissage. Le texte est particulièrement long et difficile mais le problème n'est pas présenté comme étant la mémorisation en elle-même. Pour arriver à le réciter, il faut que le moine ait de l'« ancien mérite »³⁷⁰ en quantité suffisante à disposition. Sinon, il m'a été évoqué des cas où des récitants avaient du sang sortant de la bouche, des yeux et de tous les orifices du corps.

Rappelons-le : les moines ont parfois tendance à catégoriser les motivations laïques pour les cérémonies et les récitations qui les composent en terme de superstitions. Mais leur mépris n'est que de façade et en quelque sorte consitutif de leur statut, car ils restent non seulement les seuls à être habilités à exécuter ces répertoires, mais ils se conforment, comme les laïcs, à la méticulosité la plus totale lors des cérémonies. Cette attention se répercute à la forme et au fond de toute la cérémonie, y compris au son sous tous ses aspects. Les moines sont extrêmement attentifs au déploiement sonore de leurs répertoires. Cette attention, couplée aux qualités d'expert des *rasa* et de la perception, fait que les moines se conforment à l'injonction du caractère « harmonieux » (th. *phro*, lao *muang**) que leur performance doit susciter, de manière très intéressante, en utilisant le même terme qui s'applique à la musique. Si le même terme peut s'appliquer aux répertoires bouddhistes et aux répertoires musicaux, ces catégories sonores restent fondamentalement distinctes.

Les psalmodies *suat* doivent être « harmonieuses », mais l'effet que les laïcs privilégient est celui des mérites acquis grâce à l'audition des *suat*. Se peut-il que plus une performance est « harmonieuse », plus le mérite acquis à son audition est important ? Ce n'est jamais dit en tant que tel, mais peut-être les mérites s'entremêlent-ils avec les *rasa* suscités par les psalmodies, l'un venant amplifier l'autre, toujours selon l'idée que moralité s'entremêle à esthétique, le bon au

³⁶⁹ *koet sati*, เกินสติ et *hay tua ruam*, ให้ตัวร่วม.

³⁷⁰ *Bun kao*, บุญเก่า, le mérite provenant de bonnes actions effectuées dans des anciennes vies.

beau. Comme me le dit Phra Acan (c.p. 27/03/2018), « les textes ont un sens, mais les laïcs ne comprennent pas ! Ils écoutent et c'est mélodieux, ils écoutent et c'est puissant³⁷¹ ».

Si les psalmodies des moines se rattachent à une catégorie du sonore, elles sont « spéciales » en étant l'une des plus parfaites manifestations du sonore. Indépendamment de leurs caractéristiques acoustiques – mélodiques et rythmiques donc, qui n'en constituent que les gangues –, les récitations sont régies par des modalités de production, de circulation et de réception spécifiques. C'est cette catégorie du sonore « amélioré » qui fonde ce que j'appellerai supra-sonore. Les psalmodies des moines sont spéciales, notamment en ce que la circulation acoustique « normale » du son est mise à mal. Le signal peut ainsi s'avérer clairement audible en des points autrement inaccessibles, en des sphères du monde et de la réalité auxquelles l'humanité normale n'a pas accès et dans lesquelles elle ne réside pas.

Du fait du statut du moine, qui n'est plus exactement humain, en concentrant certaines facultés – le moine est un amplificateur de mérite et celui qui révèle des vérités à la base de l'existence du monde – et de part l'origine de ses répertoires, a priori le Bouddha lui-même, ses récitations se diffusent et agissent dans les esprits et les corps de tous les êtres, elles agissent sur sa morale avec la concorde sociale comme bénéfice. Elles suscitent des émotions positives de bienveillance, de pardon, de joie intense, de concentration et peuvent développer la sagesse. On ne « dit » pas une prière mais on peut en la récitant, faire « s'accroître » et « s'amplifier » une « image mentale »³⁷². Même s'il ne s'agit que de gangues, c'est néanmoins sous la forme de signaux audibles et donc de fait enregistrables – sauf quand certains phénomènes inexplicables viennent y contrevenir (craquements inopinés, sifflement suraigus et enregistrements entiers effacés sans raison apparente) – que les psalmodies se manifestent à la perception des humains. Il s'agit donc maintenant de se pencher sur ses gangues et la manière dont les sound systems sont utilisés pour les transmettre.

C. Effets du sound system sur les performances des moines

Revenons un instant sur le moine Luang Phi Biae, l'ingénieur du son responsable de la sonorisation au temple Pak Huey Khon Kaen évoqué en introduction. Luang Phi est devenu moine en guise de rétribution aux divinités à la suite d'un vœu réalisé. Il s'occupait auparavant du son et de la lumière pour les concerts de formations de *molam*. Lors de mon séjour au temple, il part souvent l'après-midi pour ne revenir que tard le soir, très certainement « prêté » par Phra Acan. Phra Acan prend soin de lui et lui accorde certains passe-droits en échange de son

³⁷¹ *Fang phro fang kblang*, ฟังเพราะฟังขลัง.

³⁷² *Caroen*, เจริญ th. *phavana*, ภาวนา, sk./pā. *bhāvanā*.

expertise. Luang Phi Biae s'occupe donc du son et des sound systems du temple : il en est l'ingénieur du son attitré. Cette fonction lui va, même si le *molam* lui manque.

Luang Phi Biae est l'initiateur de ma première expérience impressionnante de sound systems utilisés par des moines. Quelques jours après mon ordination, des funérailles se tiennent au temple dans l'espace qui leur est décerné, dans la salle de congrégation *sangwet* (3). Le corps d'un défunt laïc vient d'y être installé deux jours après sa mort, dans un cercueil blanc orné de guirlandes de couleurs clignotantes et d'un nombre de plus en plus important de couronnes de fleurs au fur et à mesure que les invités viennent lui rendre hommage. Pendant trois nuits, un nombre pair de moines vient réciter auprès du corps et d'un parterre de laïcs, des éléments du troisième corpus des Ecritures le Phra Abhidhamma, évoqué au Chapitre II et que nous reverrons au Chapitre VIII. Si les détails des funérailles varient d'une localité à une autre et selon les couches sociales, la récitation de l'Abhidhamma semble imprescriptible.

Quatre moines, assis sur une estrade en longueur surplombant les laïcs, tiennent quatre éventails devant leurs visages. Sur chacun des quatre éventails est écrit un mot : « naître » sur le premier, « devenir vieux » sur le second, « souffrir » ensuite et enfin « mourir » (*koet kae cep tay*, เกิดแก่ เจ็บ ตาย). Les voix de deux moines parmi les quatre présents sont retransmises sur des enceintes qui noient l'ensemble de l'espace cérémoniel et les quelques participants assis les mains jointes devant la dépouille. Chacune des syllabes du Phra Abhidhamma, dilatée à l'extrême, s'orne de mélismes spécifiques et puissants. Lors de cette récitation, le moine ingénieur du son en titre, Luang Phi Biae, assis à côté de la table de mixage, laisse filtrer un larsen mouvant et contrôlé en baissant et augmentant le gain. L'effet est saisissant. Subjugué par l'effet, l'intelligence et l'esthétisme de celui-ci, je ne suis pas sur le moment en mesure de m'en détacher pour me lever et aller chercher le matériel d'enregistrement.

Le sifflement du larsen ne vire jamais à la stridence car Luang Phi le contrôle en direct. L'attention des moines qui récitaient était elle aussi constante, en reculant ou en approchant légèrement le microphone pour gérer le larsen. Le sifflement suraigu persistant sans jamais blesser les tympans, évolue en direct et semble se mouvoir dans l'espace. L'harmonique qui transparait ainsi s'efface, réapparaît, gagne en puissance, comme si le larsen était à l'image de l'esprit du défunt³⁷³ : insaisissable mais présent, en train de flotter et presque de s'approcher de ses proches une dernière fois avant de partir définitivement pour une autre réincarnation. La récitation des moines couplée à l'utilisation du sound system permet de rendre cette manifestation sensible. L'effet était remarquablement contrôlé. Les laïcs restent cois, comme

³⁷³ *Winyan*, วิญญาณ.

saisis. Et le maître de cérémonie conclut lui-même à la fin de la récitation : « Le son est vraiment bon »³⁷⁴.

Bien que n'étant effectivement considérées que comme des gangues, la mise en forme mélodique, rythmique et technologique que les moines appliquent à leurs répertoires est fondamentale. L'exemple des funérailles a donné un exemple d'utilisation du sound system. Pour que cette utilisation soit efficace et qu'elle suscite le bon *rasa* chez l'auditeur laïc, il faut utiliser les bonnes mélodies, les bons rythmes et les bonnes techniques – nombreuses – qui fondent les pratiques de profération des psalmodies *suat* des moines. Pour les funérailles il s'agira de réceptions de version abrégée du texte Phra Abhidhamma³⁷⁵. Mais chaque répertoire a ses spécificités mélodiques, rythmiques, technologiques ainsi que des spécificités quant aux occasions lors desquelles ces répertoires seront en performance.

1. Les mélodies des réceptions

La première manière qu'a un répertoire de devenir plaisant à l'audition passera par son rythme et sa mélodie. Penchons-nous sur la délimitation des règles mélodico-rythmiques qui régissent les psalmodies.

a. L'influence de la langue pali sur les mélodies

Une grande partie des répertoires des moines sont chantés en langue pali. L'une des particularités de cette langue est de ne pas être tonale bien que les alphabets – *khom* (ขอม) au Centre, *tham* (ธรรม) au Nord-Est et maintenant thaï dans tout le pays – qui retranscrivent la langue pali appliquent un ton à la syllabe en train d'être prononcée. La question du rapport entre le ton (et la longueur) d'une syllabe et la mélodie qui lui est appliquée est une question bien trop vaste et trop complexe pour être posée ici³⁷⁶. Mais en langue thaï comme en lao, les mélodies doivent se combiner aux tons des syllabes pour rendre la langue compréhensible. Dans le cas du pali, puisque le ton n'est pas constitutif du sens du mot en train d'être prononcé, la question se poserait moins. Elle se pose en fait *plus*, car si la mélodie n'est pas dirigée par les tons de la langue, comment déterminer les mouvements mélodiques qui président à sa récitation ? A côté d'une langue où la logique mélodique est insécable du ton, la langue pali pose donc problème : les récitants doivent pouvoir appliquer une mélodie à ce qu'ils sont en train de réciter. Il m'a ainsi déjà été évoqué la différence entre un « livre » (*nang soe*, หนังสือ) où la langue « médiate » (*soe*, สื่อ) le

³⁷⁴ *Siaeng ko di na*, เสียงก็ดีนะ.

³⁷⁵ Il s'agit du texte appelé *Aphitham matthasangkehaba*, อภิธรรมมัตถสังคหะ, résumé par un moine sri langkais du nom de Phra Anurutthacan, พระอนรรุทธาจารย์, dont un résumé traduit peut-être trouvé dans Skilling, 2016 : 22-27.

³⁷⁶ En Thaïlande, il existe une pratique régie par des règles précises à respecter. Cette théorie et ces pratiques relèvent des disciplines de la poésie et de la composition musicale et doivent notamment considérer que le sens – et donc le ton – attribué à un mot, à une syllabe au sein d'une phrase doivent être compréhensibles.

ton et les textes en pali (*nang ha*, พังหา) où le ton et donc la mélodie doivent être « recherchée » (*ha*, หา) pour être apposée sur le texte en train d'être lu et récité³⁷⁷.

Fort heureusement, l'écriture en thaï de la langue pali intègre les tons, même si ceux-ci ne sont pas présents à l'origine. D'autres aspects de la logique mélodique rentrent en compte et régissent les récitations : les syllabes en pali ont ainsi une longueur – longue ou courte – tout comme en thaï. En thaï, la longueur d'une syllabe détermine en partie le ton utilisé pour celle-ci. Enfin, il existe dans l'écriture des catégories de consonnes au nombre de trois qui déterminent également le ton qui doit être prononcé pour une syllabe donnée. Etant donné que l'écriture thaï est utilisée pour la transcription du pali, il devient possible d'apposer un ton à chaque syllabe du texte et donc un mouvement mélodique³⁷⁸.

Les moines du temple du temple Pak Huey Khon Kaen distinguent les mouvements mélodiques possibles en trois : « monter », « descendre » et « rester au même niveau »³⁷⁹. Ces mouvements mélodiques se font d'une syllabe à l'autre. Ce n'est pas systématique, mais ils suivent en général le ton que prend l'écriture de la syllabe en pali. Il est encore possible d'infléchir le mouvement mélodique pour lui donner par exemple le ton descendant-montant (l'un des cinq tons du thaï). Enfin, la longueur d'une syllabe donnée détermine en théorie le rythme de la profération, puisqu'en alternant courtes et longues syllabes, un rythme se dessine en alternance. Si certaines règles affleurent pour la prosodie des moines, elles sont loin d'être systématiques et la prosodie s'avère beaucoup plus flexible en pratique. On peut le remarquer dans la transcription de la figure 67 ci-dessous, où ni la longueur d'une voyelle (indiqué en troisième ligne), ni le ton qui lui est assigné par l'écriture ne détermine de manière absolue, ni le rythme, ni la mélodie utilisée pour la récitation. Plus que de lire ou de comprendre les règles qui régissent la prosodie, l'essentiel est en fait pour les moines de mémoriser afin de permettre de réciter ensemble ensuite³⁸⁰.

³⁷⁷ Cette assertion doit néanmoins peut-être nuancée : en effet les tons pour les mots de « livre » (หนังสือ) et de la « médiatisation » (สื่อ) ne sont pas les mêmes, même si elle permet de rendre compte d'une différence fondamentale entre les deux langues et de pratiques constitutives de la récitation de ces langues.

³⁷⁸ Il n'est néanmoins pas possible d'accéder au troisième ton (montant-descendant) car il n'y a pas d'accents possibles dans l'écriture du pali et que l'association consonne (d'une certaine classe), voyelle longue, et consonne occlusive ne semble pas possible. Il reste donc quatre tons possibles : droit, descendant, montant et descendant-montant.


³⁷⁹ *Khoen*, ขึ้น, *long*, ลง, et *samoe*, เสมอ.

³⁸⁰ Cela nécessiterait les résultats d'une recherche plus approfondie et systématique mais, si les récitations des moines ne sont pas mesurées, il semblerait qu'elles aient néanmoins une teneur rythmique ternaire, alors que la musique, au moins celle populaire du *luk thung* ainsi que le *molam*, serait plutôt binaire (avec toutefois très souvent un *groove* qui tend à légèrement tempérer la binarité du rythme).

♩ = 70

Figure 67 Transcription d'un extrait de la psalmodie suat « *Wibarathanakbatba* » (วิหารทานะคาธา, Manuel Mon phithi : 147). La longueur des voyelles donnée par l'écriture est indiquée entre parenthèses sur la ligne du bas (les pointillés indiquent une répétition de cette longueur). Les flèches du haut indiquent les mouvements mélodiques.

Si les syllabes font monter et descendre le flux mélodique de par leurs tons, les mouvements mélodiques d'une récitation donnée se font relativement à une tonalité principale autour de laquelle la récitation oscille et à laquelle elle revient perpétuellement. Les mouvements mélodiques ne peuvent ainsi trop s'éloigner de cette hauteur, au risque de faire fi des mouvements mélodiques découlant du ton de la syllabe : la focalisation sur la tonalité principale prime alors. Etant ainsi doté d'une tonalité, il peut être observé des modulations lors du passage d'un texte de *suat* à un autre, par exemple la suite de textes pour le versage de l'eau (*yata*, ยะตา) est suivie de la bénédiction (*sapphithiyo*, สัพพิทโย). Cette logique de récitation est relative. Même si elle semble charpenter en théorie beaucoup des réceptions, elles n'expliquent pas toutes les subtilités rythmiques ou mélodiques. Ainsi, si un mouvement mélodique se définit comme « montant », aucun élément sur la nature précise de cet intervalle « montant » n'est donnée, qui peut différer d'une récitation à l'autre. Toutes les réceptions se caractérisent par des mélodies immédiatement reconnaissables, certaines plus expressives que d'autres. Par exemple, la récitation *khatba bucha phraputhasibing* (คาถาบูชาพระพุทธรูปลึงคิง) que l'on entend sur la piste 5 du CD 3, est une mélodie appelée

 *saraphanya* (สรภัญญะ), ce qui lui confère une nature mélodique différente des autres psalmodies *suat*, presque à la manière d'une chanson et que sont pourtant en train de déclamer les moines – mais le thème est bouddhique.

La capacité d'un moine à pouvoir appliquer une mélodie à n'importe quel texte des répertoires monastiques, en pali ou en thaï, dépend de la forme poétique du texte et de la

connaissance des mélodies par le moine. J'ai ainsi pu rencontrer un moine, Phra Acan Nikon, qui voyageait de temple en temple afin d'étudier les manuscrits en feuille de latanier en leur possession³⁸¹. Tous les manuscrits, nombreux, conservés au temple Pak Huey Khon Kaen sont en pali et écrits en alphabet *tham* propre aux aires culturelles lao. Phra Acan Nikon était capable de lire et réciter en y appliquant des mélodies l'ensemble des manuscrits, on peut l'entendre déclamer un extrait sur la piste 6 du CD 3, bien que ces derniers pouvaient parfois avoir été rédigés il y a plus de 100 ans. Rien ne dit pourtant que sa prononciation correspondait à la prononciation telle qu'elle était effectivement pratiquée à cette époque, mais elles fonctionnent néanmoins parfaitement avec la versification des textes.

b. La variété mélodique des récitations

La première psalmodie *suat* qu'un moine apprend à prononcer correctement consiste en la bénédiction qu'il doit réciter dès la sortie du sanctuaire principal après son ordination et ensuite en chaque occasion et notamment (sous sa forme la plus brève) après chaque offrande de nourriture. La somme des *suat* qu'un moine apprend ensuite ne cesse d'augmenter, qu'il les apprenne par cœur ou que la répétition de certains textes récurrents à toutes les cérémonies fasse qu'il s'en imprègne petit à petit. Il n'y a pas que l'époque qui fonde la variété mélodique des psalmodies des moines mais aussi leur localisation. Il existe pour un même texte des différences de traitement mélodique selon les communautés monastiques. Bien que ce travail n'ait pas été effectué ici, il existe effectivement des variantes régionales. D'une manière plus générale, ces différences seront d'autant plus grandes que la distance qui sépare deux communautés sera importante. On peut ainsi entendre un exemple très succinct de différentes récitations de la *suat* « Namo » sur la piste 7 du CD 3, pourtant toutes enregistrées à Phetchabun.

La distance et la culture sont donc une partie de l'explication de la variété comme de la proximité mélodique qui existe d'une communauté à l'autre. Mais l'apprentissage de chaque moine auprès de telle ou telle communauté, dirigée par tel ou tel maître, doit également être pris en compte. Ces lignages de maîtres sont aussi importants pour comprendre la variété mélodique

³⁸¹ *Bay lan*, ไบลาน. Ces manuscrits viennent des moines en résidence dans les temples, m'explique Phra Acan Nikon. Sur un même manuscrit, différents textes peuvent se trouver les uns à la suite les uns des autres. Parmi ces textes, on trouve des manuels de *yantra* (cf. Chapitre I. C.) et de *kbatha**, notamment afin d'améliorer le « charme » d'une personne (*phubhasanaeha*, พุทเสนาหะ), mais aussi des textes de resserrement des composés vitaux (*su kbwan*, สุขวิญ cf. Chapitre VI.A.), d'hommages aux maîtres (*way kbhu* ou *yok kbhu*, ไหว้ครู ยกครู cf. Chapitre I. C.), du *molam o* (หมอลำเอื้อ), des recueils historiques, des traités de médecine, des traités astronomiques (*borasat*, โหราศาสตร์, contenant des prédictions, la plupart millénaristes, annonçant par exemple, une nuit de sept jours ou un tremblement de terre de la même durée). Il peut encore s'agir de légende (*tamnan*, ตำนาน), de visions (*phawana*, ภาพานา) ou de documents administratifs (indiquant par exemple les punitions de tel ou tel moine).

des récitations. Il faut également prendre en compte le paramètre de la signature personnelle qu'apporte chaque moine aux *suat* qu'il récite. Chaque moine sera différent et traitera la mélodie de manière unique et cela indépendamment de sa communauté d'appartenance et d'apprentissage. Tel moine ajoutera des mélismes, tel autre tiendra strictement la hauteur, tel autre ajoutera un léger hoquet. Ces techniques, propres à chacun, constituent la signature sonore d'un moine, et ajoutent à la combinaison des voix lorsque les récitations sont psalmodiées collectivement³⁸². La variété des mélodies est également opérante en fonction du rang social du destinataire. L'exemple le plus évident en ce sens et que nous reverrons plus en détail (cf. Chapitre VIII), est celui qui distingue la récitation de l'Abhidhamma pour le commun et pour la noblesse lors des funérailles. Dans ce dernier cas, la récitation est dite « de mélodie royale ». D'autres différenciations sur la base du rang social peuvent se faire, de manière moins directe, notamment dans le choix d'une communauté de moines récitants rattachée à tel temple plutôt qu'à tel autre.

c. Les structures de la performance des cérémonies

Lors d'une cérémonie, la communauté des moines enchaîne les récitations de psalmodies de *suat* les unes après les autres : la logique est celle du flux continu³⁸³. Certains textes sont toujours enchaînés de la même manière, mais certains textes peuvent être introduits dans le flux par la « tête » (*bua*, ท้า), c'est-à-dire le meneur – toujours l'abbé ou le doyen, ici Phra Acan – des récitations. L'enchaînement ne se fait donc sans aucune transition et sans concertation préalable. Ces textes ont une signification en eux-mêmes, dans l'ordre qui les lie aux textes précédents et qui lui succèdent ainsi que dans le cadre de la cérémonie.

Le meneur lance les premières syllabes. L'assemblée des moines qui l'accompagne doit être capable de reconnaître la psalmodie *suat* et de suivre son meneur tout en ne laissant jamais le flux des récitations s'interrompre, notamment quand le meneur reprend son souffle, puis comme immanquablement chacun des moines. Il est certain que le fait que l'assemblée des moines parte quelques secondes après le meneur, permette précisément à ce que tout le monde ne reprenne pas son souffle au même moment et donc d'éviter ce que je n'ai jamais entendu et partant, inacceptable : un « blanc », un silence dans le flux sonore.

D'autres automatismes observés régissent la performance de récitations *suat*. Ainsi, au cours de l'un de ces flux continus de *suat* enchaînées les unes aux autres, la récitation aura tendance à progressivement accélérer, ainsi qu'à devenir sensiblement de plus en plus aigue.

³⁸² Ce n'est pas le sujet ici, mais la dimension individuelle de la pratique des récitations s'étend dans certains cas à la composition mélodique même. Ainsi, la mélodie du Patimokkha du temple Pak Huey Khon Kaen a été « composée » par un abbé précédent, Luang Pho Lay. Cette composition est née d'une inspiration (*cintanakan*, จินตนาการ) : une image s'est créée d'elle-même dans son cœur et lui l'a retranscrite en son, m'explique Phra Acan 29/03/2018).

³⁸³ Comme beaucoup d'autres répertoires, pas seulement monastiques, nous l'avons vu par exemple avec le *phin prayuk*.

Toujours également, le flux de réceptions se clôture par un brusque ralentissement et un glissando vers le grave – à la manière d’une chute qui n’en finirait pas – et dont la fin ira se hachurer dans le guttural et le plus bas possible. Puis, les moines posent les micros et attendent la suite des étapes de la cérémonie.

2. L’amplification des réceptions

Les moines n’ont pas toujours utilisé des sound systems pour leur performance. Même aujourd’hui, certaines cérémonies – même si elles sont très largement minoritaires – continuent de privilégier la diffusion du son sans auxiliaire technologique. Quels rôles a le sound system dans les performances des moines, et que change-t-il à ces dernières ?

a. Les réceptions avec amplification

Dans la structure même des performances en cérémonie, les sound systems ne changent pas grand chose, m’indique Phra Acan : dans tous les cas il doit y avoir un meneur et le reste de la congrégation suit ses indications. Dans les faits néanmoins, si neuf moines sont invités à une cérémonie, chacun des neuf moines ne disposera pas d’un microphone. La raison pour cela n’est pas technique – dans le sens où neuf micros ne seraient pas disponibles, mais plutôt d’ordre esthétique. Peut-être les moines n’auraient-ils pas intérêt à ce que chacun ait un micro, car la précision que le microphone donne à la voix peut aussi amplifier les défauts, les maladresses et les inflexions mal placées, devenant alors insupportablement audibles. La maîtrise du micro nécessite un savoir-faire que tous les moines n’ont pas acquis.

Cela signifie aussi que certains moines s’entraînent et acquièrent cette expertise. Dans les faits, chaque communauté monastique aura en son sein au moins deux experts des *suat* chargés de psalmodier dans les micros. Au temple Pak Huey Khon Kaen, Phra Acan et son second, Luang Pho Thay, ont ce rôle. Les tâches entre micros se divisent en « premier micro » et « deuxième micro » où le premier « lance » et le second « reçoit »³⁸⁴. Cette division inclut une hiérarchie : le premier micro et meneur, Phra Acan, s’impose comme l’autorité motrice de toute performance de la communauté. Il en est la « base » (*khon lak*, คนหลัก) et la « tête » (*hua*, หัว). Si cette hiérarchie n’est pas respectée, ce qui peut se traduire par exemple par une puissance sonore trop importante du second micro ou d’un autre membre de la communauté : « Ca s’embrouille, ça se mélange et ça n’est plus harmonieux »³⁸⁵ comme a pu un jour l’exprimer Phra Acan lors d’un entraînement au cours des devoirs matinaux.

³⁸⁴ *May raeek*, *may song*, ไมค์แรก ไมค์สอง, où *may* est l’anglicisme de *mic*, diminutif de microphone. Le premier *thing*, ingsing et le second *rap*, ราบ.

³⁸⁵ Lao *kuon kuon kuon bo muon*, ก้อน ก้อน ก้อน บ่ม่วน.

Cette division des tâches dans la récitation des *suat* semble valable pour de nombreuses communautés, même s'il faudrait le prouver plus avant. Il reste que pour toutes les performances des moines, deux d'entre eux auront systématiquement un micro, parmi le nombre plus important de moines conviés à psalmodier. Cette organisation, si elle donne une structure pour le traitement de la voix avec amplification, n'en fournit pas tous les détails. Ainsi, dans le couple Phra Acan et Luang Pho Thay, Phra Acan mène et Luang Pho doit rester en retrait. Mais la voix de Phra Acan se caractérise également par l'absence de mélisme : sa voix est pleine, unie et puissante. Ce sera donc le rôle de Luang Pho que de rajouter un court mélisme, une sorte de hoquet en fait, avant la profération de certaines syllabes des psalmodies. L'essentiel pour la psalmodie des *suat*, m'explique Phra Acan, est d'être deux. Cette dualité doit aboutir à « faire se réconcilier, se combiner de manière étroite les deux sons » (*prasan siaeng*, ประสานเสียง). Il s'agit donc de faire se fondre les deux voix en un seul son, selon les modalités et les spécificités propres à la pratique des *suat* du temple mais aussi de la personne, de son apprentissage comme de sa voix.

Chaque duo aura ainsi sa manière de s'organiser par le son, plus ou moins pensée esthétiquement, mais toujours fondée sur une pratique commune et régulière. Il ne faut donc pas oublier l'ornementation mélismatique qui, bien loin du style fleuri de la musique populaire du *luk thung** et du *molam**, n'en restent pas moins présente. De la même manière, bien que n'étant plus exactement des humains ordinaires, chaque voix est unique et médiatise un individu. Cette dimension, si elle est déjà maîtrisée par de nombreuses personnes laïques, l'est peut-être encore plus par les moines du fait de leur pratique quotidienne et de leur expertise en matière de perception. L'exemple de la piste 8 du CD 3 en donne un exemple magistral :


 **CD 3 : 8** Luang Pho Can parle sans discontinuer quasiment toute la journée et pratiquement tous les jours sur la station de radio qu'il gère, en provoquant un intérêt, sonore même avant tout autre chose, impossible à démentir : sa maîtrise est e fait évidente tant du côté du contenu, que de la gestion du paramètre sonore, de par sa voix mais aussi de par l'introduction de voix féminines chantées dans l'extrait proposé.



Figure 68 Préparation des lieux, avec les deux micros, pour la cérémonie de propagation de la magie Bouddhique (*caroen phra Phuthamon*, เจริญพระพุทธมนต์) lors d'une fête d'ordination, Ban Nam Duk Tay, 04/06/2017.

A première vue, l'amplification semble aller à rebours de la dimension collective en ne privilégiant que deux voix parmi l'ensemble de la congrégation rassemblée pour psalmodier. L'amplification permet non seulement de ne pas se fatiguer mais aussi de gommer les défauts et peut-être même d'accéder à un surcroît de beauté en ne privilégiant que le couple le plus habile et le plus harmonieux du groupe, donnant ainsi une image sonore réduite mais magnifiée de l'ensemble de la communauté. Pendant ce même temps le reste de la congrégation pourrait tout aussi bien légèrement bouger les lèvres sans que cela n'ait beaucoup de conséquence sur le rendu de la performance. Si les moines décident néanmoins de vocaliser, ce qui se passe en général, ils rendent ainsi audible un « bourdon » mélodique duquel aucune individualité ne ressort mais qui reste cohérent avec les performances des deux premiers micros. La logique de cohésion et de bloc peut continuer de fonctionner.

b. Les récitations sans amplification

Aujourd'hui, une cérémonie sans amplification est inhabituelle. Elle peut donner lieu à un léger choc pour le groupe de moines invité : aucune faute n'est possible, un moine qui ne ferait que bouger les lèvres serait immédiatement remarqué et la dimension collective est exacerbée. Une telle situation traduit bien la situation qui prévalait avant l'amplification où les moines novices devaient passer la journée à mémoriser les textes des psalmodies *suat*. Les rares cérémonies où les voix des moines en train de psalmodier se tenaient lors de contextes privés, notamment de guérison de personnes malades et où il était conçu que les répertoires des moines contribuaient à la guérison. Peut-être la dimension intime de la cérémonie rendait-elle caduque l'utilisation de sound systems. Peut-être les voix des moines étaient-elles pensées comme plus efficaces à nu. Peut-être ces deux aspects rentraient-ils en compte ?

J'ai pu assister à un autre contexte sans amplification. Il s'agissait pour un moine de pouvoir pénétrer les plus hautes instances du pouvoir monastique à l'échelle du district. Pour ce faire, une invitation avait été lancée pour participer à une cérémonie d'offrande de nourriture par des laïcs fortunés, faisant eux aussi partie des instances dirigeantes – politiques et économiques, elles – du territoire. L'absence d'amplification permettait de ressentir la dimension collective avec plus de force, tout en rendant impardonnable toute inflexion sortant du cadre mélodique partagé. La difficulté consistait précisément à ce que ce cadre mélodique fût tout à fait nouveau pour le prétendant alors que tout le reste de la congrégation monastique se connaissait et avait l'habitude de se retrouver pour psalmodier ensemble. Ce qui transitait par le son était donc une forme de test des capacités d'adaptation du postulant. Arrivera-t-il à trouver sa place ? La réponse à cette

question ne transitait que par le son et de la manière la plus intransigeante qui soit, puisqu'il était sans amplification.

Après avoir récité collectivement, la congrégation a ensuite fait passer un éventail au prétendant. Un moine est ainsi invité à psalmodier en plaçant l'éventail devant son visage. Le prétendant s'est ainsi retrouvé, dans ce cas, seul le temps de la récitation de quelques textes avec la possibilité de donner sa voix à entendre. Il est difficile de décrypter toute la complexité de cette action. Là encore, l'évaluation ne passait que par le paramètre du sonore et, peut-être à travers la qualité de la voix du moine prétendant était-elle jugée sa capacité à trouver sa place dans les sphères les plus élevées de la hiérarchie monastique du district. L'ensemble de la cérémonie, bien au-delà de celle d'une simple offrande de nourriture par des laïcs avait valeur d'initiation, pouvant ou non aboutir à une intronisation dans ces cercles fermés du pouvoir. L'absence d'amplification a rajouté une difficulté au test.

La pratique qui consiste à s'inviter entre moines, même de communautés et de temples différents, afin de participer à une même cérémonie est courante. Mais dans ce cas, la mélodie peut autant rendre manifeste une communauté unie et indivisible, qu'elle peut être un marqueur de différenciation sociale. L'intégration dans telle ou telle communauté politique et monastique exige du postulant de maîtriser les codes mélodiques qui définissent cette communauté. Un moine aura dans ce cas intérêt à déployer toutes ses capacités d'observation et de mémorisation pour intégrer le plus vite possible ces nouveaux codes. En attendant, le prétendant peut être cantonné à la non-sonorisation de sa voix, qui est un vecteur – un média (see, ສື່) – important de son individualité et de sa capacité d'action en tant qu'individu.

Même si l'amplification a certainement écornée – en tout cas transformée – la dimension collective des performances en contexte cérémoniel des récitations des moines. La dimension collective reste fondamentale dans leurs pratiques vocales, y compris lorsque le sound system est intégré. Ces récitations contribuent autant à la construction qu'à la manifestation de la communauté. Toute communauté monastique est aussi une communauté mélodique, en ce que, comme j'ai essayé de le montrer, la pratique commune, les lignages de maîtres et les différences territoriales dans le traitement mélodique d'un même texte de psalmodie, peuvent faire l'objet d'écarts importants : la performance de moines pourra s'avérer ardue si les moines n'ont jamais psalmodié ensemble auparavant. Au court du séjour dans le temple Pak Huey Khon Kaen, ce sont les mélodies et les manières de psalmodier qui y ont cours que j'ai pu apprendre et incorporer.

Les différentes communautés se télescopent bien sûr, en fonction de la hiérarchie de chacun et en fonction des répertoires. Tous les moines ont besoin de réciter des psalmodies *suat* quotidiennement. Les mélodies et la pratique collective marquent l'appartenance à une communauté et la cohésion mélodique de celle-ci peut consister en une image de la cohésion de la communauté dans son entier³⁸⁶. Le sound system contribue donc à amplifier cette dimension communautaire, mais peut-être plus telle qu'elle est exprimée plutôt que telle qu'elle est ressentie. Avec l'utilisation de sound systems, les moines d'une congrégation peuvent ne rien vocaliser (ce qui n'enlève rien à leur concentration) sans que cela ne change quoi que ce soit au rendu sonore. Dans ce cas, le simple fait de bouger les lèvres peut suffire. Du côté des auditeurs pourtant, l'image sonore déployée par le sound system est une image magnifiée de la communauté monastique. Magnifiée, car seules les deux voix les plus expertes, celles qui se fondent le plus parfaitement l'une dans l'autre, sont audibles. Pour autant, les contextes de cérémonies avec sound systems et face aux laïcs, ne sont pas les seuls contextes où les moines psalmodient : aux devoirs quotidiens du matin et du soir chacun peut s'entendre et la dimension collective continue d'être pertinente, tout comme lors des contextes de cérémonies strictement monastiques. Dans ces deux derniers cas, il est fait un usage du sound system, mais les enceintes sont dirigées vers l'extérieur de l'espace où les moines sont rassemblés, comme pour indiquer à la communauté laïque alentour que les devoirs et la discipline monastiques sont bien respectés dans ce temple.

3. Le « prêche électrique » (*lae prayuk*) lors de la récitation de l'avant-dernière vie du Bouddha

L'utilisation la plus impressionnante des sound systems par les moines n'est peut-être pas à trouver lors des réceptions cérémonielles des répertoires de psalmodies *suat*, mais plutôt lors des réceptions de prêches chantés *lae**, telles qu'on les retrouve en Isan et à Lomsak sous le nom de *thet lae prayuk* (เทศน์แหล่ประยูกต์) traduit ici par « prêche chanté électrifié ». Le mot *prayuk* a pu être décrit dans toute sa complexité (Prouteau, 2021) et désigne de manière résumée ici, l'adjonction d'un sound system et l'utilisation extensive de ses possibilités, notamment en terme de puissance et d'effets. La pratique du « prêche chanté électrifié » est donc spectaculaire, le plus sensiblement dans l'utilisation qu'elle fait de l'amplification. La récitation n'y est pas collective, les moines ne chantent que l'un après l'autre. Les *thet lae* sont des « prêches chantés » en langue vernaculaire qui se focalisent sur le caractère harmonieux de la performance. Lors des prêches chantés *lae*, les moines déploient toute la palette des possibilités sonores de la voix humaine – chant, murmure,

³⁸⁶ Mais tous les moines n'accordent pas la même importance à la psalmodie des *suat*. Le dernier jour de ma présence au temple, Luang Pho Say qui ne vocalise d'habitude qu'indistinctement les *suat*, s'est mis à psalmodier d'une voix claire et forte lors des derniers devoirs du matin et du soir. C'est, qu'ayant vu l'importance que j'y accordais, il a voulu partager ce moment de cohésion sonore.

cri, pleur etc. – associée aux possibilités offertes par le sound system – puissance et décharges extrêmes de réverbération notamment.

Ce type de répertoire peut avoir lieu à différents types d’occasion, mais la principale reste la récitation de l’avant-dernière vie du Bouddha, dite « grande vie », ou reprenant le nom du futur Bouddha lors de cette ultime réincarnation : Phra Wetsandon³⁸⁷. Cette occasion fait partie des événements que les temples peuvent organiser une fois par an. En contexte thaï-lao, les performances des moines se feront en langue lao en accord avec l’esthétique et la trame narrative particulière que l’histoire a dans cette région, c’est-à-dire en premier lieu sans instrumentation à la différence de la pratique du prêche chanté dans la région Centre³⁸⁸. Lorsque le nombre et la compétence des moines le permettent, chaque temple organise a priori annuellement un *bun* Pha Wet. Les meilleurs vocalistes de la communauté monastique s’entraînent en amont à chanter avec le plus de talent et de « caractère harmonieux » possible (*muan, pbro**).

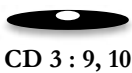


Figure 69 Le sound system lors du *bun* Pha Wet du temple Say Yoy du village Sok Doea, 29/03/2018

³⁸⁷ sk. *Phra Vessantara* th. *Phra Wetsandon* พระเวสสันดร / *thet mabachat*, เทศน์มหาชาติ et lao *bun Pha Wet*, ผะเหวิด.

³⁸⁸ Il est évoqué, notamment par Terry E. Miller (1998) que la pratique du prêche chanté *lae* n’est que de création récente dans l’aire thaï-lao. Il semble difficile d’en savoir plus à ce sujet, mais force est de constater qu’il existe de nombreux points de comparaison entre le *molam* et le *lae* tel qu’il existe dans les zones thaï-lao (de la même manière que *like** et *lae** du Centre sont proches cf. **note 102 Chap. II**), et l’existence du *molam* est attestée de manière beaucoup plus ancienne. Dès lors peut-être le *lae* n’existait-il pas sous ce nom, même s’il était effectivement pratiqué par les moines ?

Depuis quelques années, une pratique renouvelée du prêche chanté *lae* a émergé, appelée *lae prayuk* qui fait une utilisation extensive des possibilités du sound system. La puissance est colossale. La photographie de la figure 69 ci-dessus ainsi montre seize caissons de basse, exclusivement utilisés pour amplifier une voix humaine de moine. Cet empilement d'enceintes est tourné vers l'extérieur, mais il y en a autant à l'intérieur de l'édifice ouvert de la salle de congrégation où a lieu la récitation. Le caisson de basse est l'enceinte correspondant au rendu des registres les plus graves, ce n'est donc pas en théorie l'enceinte la plus apte à rendre compte du registre des fréquences de la voix humaine. Mais certaines fréquences ne peuvent être rendues audibles, et puissamment audibles, que par ces caissons (les modèles figurant sur la photographie rendent particulièrement bien compte des fréquences sub-basses, surtout lorsque les enceintes sont en grand nombre comme c'est le cas ici). La voix des moines est de plus modifiée par une réverbération tournoyante. Quel rapport peut-on tisser entre le prêche chanté des moines et l'utilisation massive des sound systems ? Plus encore, quels rapports existent-ils entre l'histoire du *bun Pha Wet* et l'utilisation massive de sound system lors de sa performance ?



CD 3 : 9, 10

Dans ce type de festivités, les récitations débutent au petit matin jusqu'à tard dans la nuit, qu'elles soient appelées *thet lae prayuk* ou non. Une équipe de moines se relaie l'un après l'autre pour des portions ou des chapitres entiers parmi les treize chapitres que comptent l'histoire de Phra Wetsandon, la dernière incarnation du Bouddha avant qu'il ne devienne le Bouddha. Etre appelé *thet lae prayuk* nécessite pour les moines de s'être entraînés et de devenir experts dans l'utilisation de sa voix électriée par un tel dispositif. Dans un cas de telle festivité, l'événement était combiné avec la cérémonie de « levage de corniches-*garuda* »³⁸⁹ installées aux quatre angles de la toiture du sanctuaire principal. Dans un autre cas, la festivité était menée par Phra Siaeng Thong ou « le moine à la voix d'or », moine principal de l'équipe de moines-chanteurs et abbé du temple où avait lieu la festivité. Il a remporté de nombreux concours de prêche chanté *thet lae* et est même passé à la télévision. Il entraîne dans son temple des moines et des novices à la pratique du *thet lae prayuk*.

Le rituel du *bun Pha Wet* est centré autour de la narration chantée de l'avant-dernière vie du Bouddha où le futur Bouddha s'appelle alors Phra Wetsandon. Phra Wetsandon est alors un roi riche et heureux père de famille. Au fur et à mesure du récit, il abandonne progressivement toutes ses propriétés et se coupe de tous les liens avec le monde. Il abandonne ainsi son royaume, mais aussi ses enfants et sa compagne. La récitation qui compte treize épisodes est le centre du

³⁸⁹ *Yok cao fa*, ยกเจ้าฟ้า. Les *garuda* sont des oiseaux mythiques, les corniches du sanctuaire principal en prennent la forme

rituel³⁹⁰. La narration montre comment ce qui est effectué dans une vie résonne dans les suivantes puisqu'en abandonnant tout, Phra Wetsandon accumule dans le même temps les dix « perfections » (*barami**) qui lui permettent non seulement de revenir dans son royaume, acclamé, légitime et ayant atteint des sommets d'accomplissement moral, mais également de devenir le Bouddha de notre ère dans sa vie suivante. Le cadre spatio-temporel mythique intègre donc la possibilité d'accumuler des mérites et de transiter d'un statut à un autre au cours d'une ou de plusieurs vies. C'est cette trame mythique qui s'intègre à la trame de l'immanence de la récitation rituelle.

L'ensemble de l'espace rituel est décoré pour reproduire la forêt mythique Himphan, l'un des lieux principaux de l'action narrative. Des branches de bananiers et d'autres végétaux sont tressés, noués les uns aux autres et fixés sur les piliers du bâtiment où se déroulent la récitation. Différentes offrandes sont suspendues à des guirlandes tendues partout dans la pièce. Tout est a priori au nombre de mille, non seulement les offrandes mais aussi les formules magiques *kbatha** disséminées dans le texte. Pour chacun des *kbatha* chanté par les moines, une bougie est allumée dont la cire perle rapidement dans un chaudron en flammes. Une partie de l'espace de la récitation est ceint de longs rouleaux de tissu sur lesquels ont été peints les différents épisodes de la narration. Les chaises surélevées sur lesquelles sont assis les moines sont disposées de manière à entourer l'audience³⁹¹. Les moines dont la performance est la plus appréciée voient différents fidèles venir directement introduire de l'argent dans la besace des chanteurs suspendue à leur chaise. Pendant tout ceci et à mesure que se déploie la narration, la puissance et la résonance des répertoires amplifiés immergent l'audience et la fait baigner dans un cadre spatio-temporel spécial. Des boulettes de riz gluant – au nombre de mille, elles aussi – volent dans la pièce, lancées par des dames hilares, leurs dents rougies par les noix d'arec qu'elles mâchent en continu³⁹².

³⁹⁰ Elle est aussi bornée en amont par l'épisode de Phra Malay, un saint bouddhiste se rendant dans les différents cercles paradisiaques et infernaux. Cette narration répond à la question de savoir s'il y a vraiment des paradis et des enfers. Elle précède et introduit celle de Phra Wetsandon et contribue à placer l'action dans le temps mythique : celui non seulement du cycle des réincarnations mais aussi de l'espace mythique et de la mobilité dans ces différents espaces (enfers, paradis, niveau humain).

³⁹¹ D'autres configurations sont possibles (face à face, en enfilade les uns à côté des autres etc.)

³⁹² Le *bun Pha Wet* intègre d'autres rituels, notamment une invitation à Phra Upakhut (sk. Phra Upagutta) qui est dit être moine résidant au milieu de l'océan (litt. dans le « nombril de la mer », *sadoe thale*, สดือทะเล) et doté de pouvoirs magiques puissants. Cette figure est antérieure au bouddhisme et présente dans de nombreuses cultures voisines de la région, notamment en Birmanie. Elle a été bouddhisée depuis, bien que subsiste des éléments de sa biographie, plus ou moins bien admis et connus, plutôt mystérieux (par exemple le fait qu'il m'a été évoqué être né d'une goutte de sperme de Bouddha, jaillie lorsqu'il dormait et gobée par une créature de la rivière). Phra Upakhut est associé à l'eau. Il est ainsi « invité » à protéger la fête par une assemblée de moines et de laïcs la veille de la récitation auprès d'un point d'eau où sera « pêché » une pierre ovoïde, ou un gros coquillage, représentant Phra Upakhut, vite caché dans un bol à aumône, lui-même placé en hauteur sur un autel temporaire en bois noué disposé à l'un des quatre coins de l'espace de la récitation.



Figure 70a (à g.) Episode où Nang Mattri fait tomber des fruits, dessiné sur des longs rouleaux de tissus ceignant des pans entiers de l'espace rituel. Figure 70b (à d.) Disposition de l'espace de récitation pour un *bun* Pha Wet au temple Say Yoy du village Sok Doea, 29/03/2018.



Figure 71 L'équipe de moines spécialistes du *lae prayuk* au temple Thung Wari Lap Udom. Sur la photographie la plus à droite, une laïque offre de l'argent au moine, village Nam Phong Tay, 24/03/2018.

Comme tout prêche, son écoute permet aux auditeurs de générer du mérite et même de faire advenir un certain nombre de récompenses plus ou moins clairement établies. La récompense (*anisong*, อานิสงส์) de l'écoute de toute la narration de Pha Wet est dite permettre de renaître au paradis et de renaître sur terre au moment du prochain Bouddha³⁹³. L'étude de Thitipol Kanteewong (2002) évoque ces récompenses. A une échelle de mérite moins grandiose, Phra Mahachier Wachiro (2007) évoque la possibilité pour les moines de diriger la pensée et exciter l'imagination des auditeurs à travers la narration. La mélodie des prêches fusionne avec le sens, la substance des prêches et suscite des « objets de sens » (*arom*, อารมณ์) qu'il convient ensuite

³⁹³ La teneur de cette récompense est évoquée dans le texte de Phra Malay et lui vient directement de sa rencontre avec le prochain Bouddha au paradis.

d'appliquer dans la « conduite en accord avec le Dhamma » (*cariyatham*, จริยธรรม). Que pensent les moines de l'utilisation des sound systems dans cette festivité et de la pratique du prêche chanté électrique *lae prayuk*, en général ?

A la question de la pertinence d'une pratique telle que le prêche électrifié, Phra Acan répond qu'elle est loin d'être dénuée d'utilité et de bienfait (*prayot*, ประโยชน์) car elle fait en sorte que les gens s'assoient et écoutent. Phra Wetsandon est un exemple et il est bien qu'il soit donné. Les moines doivent médiatiser (*soe*, สื่อ) cette histoire afin que les auditeurs connaissent le don de soi-même et le sacrifice. Je l'interroge plus avant sur la question du son dans le *thet lae prayuk*. C'est puissant (*dang*, ดัง*), le son tonne, fait tout vibrer (*sathoean*, สะเทือน) et devient ainsi digne d'être écouté (*na fang*, น่าฟัง). Il donne naissance au sentiment d'harmonie du signal sonore (*phro*, เพราะ*). Pour les répertoires monastiques, comme pour la musique, la puissance du signal est équivalente au plaisir de l'écoute. C'est encore plus le cas pour un répertoire comme le prêche chanté qui se focalise sur le critère harmonieux et l'expressivité des techniques vocales. Le sound system contribue donc à augmenter encore l'aspect harmonieux du prêche chanté.

Lorsque tout vibre (*sathoean*), ce peut être le corps, mais la vibration peut s'appliquer au cœur (*sathoean cay*) également, auquel cas l'expression signifie être profondément ému. Le prêche chanté *lae*, plus particulièrement dans la narration de Phra Wetsandon, joue avec une large palette d'émotions fortes : les sanglots liés à la perte d'êtres chers, la cruauté, les cris et les triomphes y sont déclamés avec une expressivité étonnante pour des moines. On peut en entendre des extraits particulièrement impressionnants dans les pistes 9 et 10 du CD 3. Le sound system contribue à faire plus encore vibrer les corps comme les cœurs – un sanglot dans un sound system suivi d'un silence où résonne encore la décharge de réverbération que le pleur étouffé dans la gorge a provoqué, décuple l'émotion de l'auditeur.

Phra Mahayao, rencontré au cours du prêche électrique *lae* du temple Thung Wari Lap Udom le 24/03/2018, m'indique qu'au temps de Bouddha, il n'y avait pas besoin de sound systems. Les auditeurs pouvaient se rassembler par centaines, par milliers, le prêche du Bouddha était étendu clairement : sa voix résonnait (*kong kangwan*, ก้องกังวาน*) parfaitement. Cela était dû au fait que les gens étaient silencieux mais, surtout, à la perfection morale ainsi qu'aux capacités de « multiplication et de génération spontanée » (*phuthanuphap*, พุทธานุภาพ) du Bouddha. Les propos de Phra Mahayao nous rappelle ici un élément important : le prêche d'un moine instancier, même si ce n'est pas avec un pouvoir équivalent, le prêche de l'Illuminé. Lorsque les moines utilisent les sound systems, il s'agit donc de se rapprocher des conditions d'élocution propres à l'ère et à la

personne du Bouddha. Phra Mahayao donne des indices de ce en quoi consiste ces conditions d'élocution en terme sonore : le son du Bouddha est puissant (*dang*, ตัง) et résonne (*kong kangwan*, ก้องกังวาน) sans brouiller la clarté du message, il est audible en tout point et découle de facultés « magiques », elles-mêmes issues de la perfection morale de l'émetteur. Il se voit clairement ici dessinées certaines des caractéristiques du son considéré comme parfait et ces caractéristiques sont congruentes avec l'usage du sound system lors de la récitation de l'avant-dernière vie du Bouddha : puissance, clarté, résonance. Il s'agit donc non seulement d'instancier par le son l'espace-temps mythique de Phra Wetsandon – tel que le suggère également l'ensemble du decorum rituel reproduisant la forêt de Himphan (Jory, 2016) – mais aussi d'actualiser la personne et les conditions de prêche du Bouddha. Il ne faut pas oublier que c'est le cas pour *toutes* les performances des moines, eux-mêmes des actualisations du Bouddha.

Le moine Phra Plat Uthen qui gère une association de moines spécialistes du *lae prayuk* basé dans la province voisine de Khon Kaen, nous entendant discuter, s'approche, me tend sa carte et ajoute que les amplificateurs et les enceintes sont des auxiliaires (*tua chuey*, ตัวช่วย) : ils permettent d'attirer (*doeng dut*, ดึงดูด) et de saisir les sens et le cœur (*cap cay*, จับใจ) des auditeurs. On retrouve ici les « bienfaits » et l'utilité évoqués par Phra Acan. Il s'y dégage une idée de pragmatique. La pratique du prêche chanté électrifé *lae prayuk* et à travers lui, le sound system, renouvellent et pérennisent l'intérêt des laïcs pour les enseignements du bouddhisme. On retrouve ici des idées proches des pratiques des musiciens pour qui l'adoption des technologies n'est pas considérée comme une corruption, si tant est que la « substance » du répertoire est conservée – même si elle n'est pas ici mélodico-rythmique mais religieuse et morale. Pour Phra Plat Uthen il s'agit donc de pragmatique et même, étant donnée la fonction de promotion que ce dernier a de cette pratique innovante, d'affaires.

Phra Mahayao fait lui aussi preuve de pragmatique, mais si elle est teintée de fatalisme : aujourd'hui les gens et les jeunes en particulier s'éloignent du Dharma. Il n'y aurait a priori pas même besoin de dire les *suat* à haute voix – et donc encore moins à grand renfort de racks d'enceintes – « il suffit de les dire avec le cœur ». Néanmoins, si on les dit à haute voix c'est pour que les autres entendent, poursuit-il. En se tenant, soufflé, face aux racks d'enceintes, la pragmatique semble bel et bien sensible : la logique est celle de la propagation physique. Assez logiquement, plus un message est fort, plus il propage. Le principe de propagande est ici très physiologique et plus particulièrement auditif. Cet aspect du son conçu comme média tendant au volume maximum est une constante dans toutes les pratiques observées, il est intéressant de noter qu'elle est aussi commune et particulièrement bien maîtrisée par les communautés monastiques. Pendant ce temps, les boules de riz gluant volent dans la pièce, de longues bougies

filiformes fondent dans un chaudron de flamme et tous deux sont des échos matériels des *khatha* magiques insérés dans le texte de Phra Wetsandon que les moines sont en train de réciter, retransmis sur des murets d'enceintes.



Le temple est donc un pôle sonore irradiant au quotidien et de manière plus puissante encore, lors d'occasions cérémonielles spéciales. La consécration du temple en tant que centre sonore est possible grâce à un matériel en perpétuelle amélioration. L'amélioration est elle-même possible grâce aux dons des laïcs. Le matériel du temple s'avère souvent parmi le plus puissant, le meilleur et le plus onéreux qui puisse être trouvé aux alentours. L'utilisation des sound systems relève de la propagation du Dhamma, formalisée en répertoires monastiques, ayant chaque fois des règles d'esthétiques et de performance spécifiques. Les esthétiques, comme les performances, ont toutes intégrées, non seulement les technologies électro-acoustiques, mais comme d'autres répertoires, leur avatar le plus puissant et le plus collectif : le sound system. Non seulement le matériel – les sound systems du temple – mais aussi les occasions où ce matériel est utilisé, comme les répertoires qui y sont médiatisés, construisent la communauté monastique en même temps qu'ils agrègent au temple une communauté fidèle de laïcs.

Le temple est le centre sonore d'une communauté bicéphale : celle des moines et celle des laïcs. Les moines constituent une frange spécifique de la population. Ils sont dotés d'un statut et de facultés spéciales. En attirant et subjuguant les divinités, en traversant les différentes strates des réalités jusqu'à atteindre ces mondes pluriels et, de par leur exemplification des pouvoirs et des enseignements du Bouddha, en s'affirmant comme le rouage central du circuit des mérites cher aux laïcs, les répertoires principaux des moines – les psalmodies *suat* – accèdent au champs de ce que j'appelle le supra-sonore.

La performance des psalmodies *suat* a lieu lors de moments privilégiés d'échange avec les laïcs que sont les cérémonies (*phithikam*, พิธีกรรม). Lors des cérémonies, les moines déploient une attention spécifique au supra-sonore et à sa « gangue », en termes de mélodies, de rythmes et d'utilisation de la technologie électro-acoustique. Les modalités mélodico-rythmiques de la prosodie sont héritées de techniques enseignées par plusieurs générations de maîtres. L'utilisation des sound systems ne date que d'il y a quelques générations. Ils sont pourtant aujourd'hui généralisés. Ils permettent aux moines de moins se fatiguer, en même temps qu'ils donnent aux auditeurs une image sonore réduite mais magnifiée de la congrégation monastique en ne privilégiant que le duo de moines le plus compétent.

Si les voix des moines ont un statut particulier, ce statut et leurs pouvoirs ne les empêchent pas d'être soumis à une compétition généralisée et de devoir recourir aux sound systems dans le cadre de cette compétition. Cette compétition prend plusieurs formes : elle les oppose aux autres communautés monastiques – qui aura le sound system le plus puissant ? – mais aussi aux communautés laïques sur ce même plan et sur bien d'autres. Un autre enjeu est celui de continuer d'attirer les laïcs. En les impressionnant, en les subjuguant et en actualisant des espaces-temps mythiques, les sound systems des moines contribuent à renouveler l'intérêt des auditeurs laïcs. Les moines, disposant d'un vaste fond de mélodies associées à différents répertoires – et de toute façon experts de la perception et des *rasa* – sont maintenant dotés du matériel, des compétences techniques et esthétiques pour explorer les possibilités du sound system et réinventer les modes de propagation du Dharma, notamment en recherchant la puissance et l'intensité maximales. Leur expertise dans ce domaine est maintenant assurée jusqu'à aboutir à des pratiques faisant un usage aussi complet et monumental du sound system que celle du prêche chanté électrifié, le *lae prayuk*.



Figure 72 Large statue de Bouddha ventripotent et souriant allongé au côté d'une enceinte, *wat* Phaisonsakdaram, Phetchabun, 03/11/2017

Le temple et les moines déploient savamment des sound systems parmi les plus imposants qui puissent être trouvés dans une localité donnée. Le sound system crée en même temps qu'il met en compétition les communautés.

Interstitial 2

La communauté monastique est intégrée au sein d'une plus large communauté humaine intégrant les laïcs. Ces deux communautés font un usage du sound system dont les signaux sonores ne sont pas forcément puissamment émis indépendamment les uns des autres. Ils se superposent, se suivent, s'affrontent et s'étiolent. Mais les sons, malgré parfois certaines rivalités, construisent toujours des communautés unies, au moins en étant baigné des mêmes stimuli auditifs amplifiés par les sound systems. Il nous faut maintenant reprendre l'ensemble d'une journée type telle qu'elle peut être vécu au temple mais en intégrant aussi dans la communauté, les laïcs et leurs activités sonores.

La journée commence aux alentours de 4/5 heures du matin avec la cloche sonnée pour les devoirs matinaux des moines. Quelques minutes ensuite, les récitation des moines sont entendues dans la localité, discrètes mais présentes, légèrement amplifiées car elles sont dirigées vers l'extérieur. Du côté du village, des informations pourront être transmises, dès 7 heures du matin parfois, par le responsable politique de la localité qui dispose dans la grande majorité des cas de son propre sound system pour communiquer avec la population. Divers commerçants commencent à parcourir les routes, de village en village, au volant de pick-ups à partir desquelles sont diffusés des messages publicitaires. On y vend du matériel pour l'entretien, pour le jardinage, des plats cuisinés, des fruits, des légumes et des épices vendus en gros, ou encore des gâteaux et du lait sucré pour les enfants se préparant pour se rendre à l'école.

Vers midi, un silence relatif s'installe. Chacun se repose et s'assoupit. Quelques radios viennent à peine perturber la pesanteur et la moiteur du moment le plus chaud de la journée. Vers 17/18 heures, les devoirs monastiques du soir retentissent à nouveau et peu après, les autorités politiques, diffusent à leur tour des messages informatifs, de la musique et de la propagande sur leur sound system. Aujourd'hui est jour de fête et de rituel : une famille aisée de la localité adjacente ordonne son fils. Elle a mis en œuvre tous les moyens financiers et logistiques pour donner à la fête un faste qui va faire résonner leur action dans les mémoires des personnes rassemblées, mais aussi dans leurs propres vies, présentes comme incarnations futures. Ils ont pour cela engagé l'une des plus onéreuses troupes de molam ruang to klon du pays. Dès 20 heures, les tubes s'enchaînent et proclament à des dizaines de kilomètres à la ronde la fête et le mérite en train d'être déployés.*

Le jour qui commence à poindre est un jour spécial. Comme très souvent, les jours auspiciose concordent et la pleine lune qui a éclairée la nuit précédente ne trompe personne : il s'agit d'un jour saint. Le gong et le tambour du temple font donc résonner la localité, mais ces signaux sonores s'entremêlent aujourd'hui avec le molam dont la performance n'est pas encore finie. Les tubes les plus débridés, les plus rapides et portant sur les sujets les plus grivois concorderont un temps avec les plus solennels et les plus lents signaux sonores provenant du temple. Aux alentours de 5 heures du matin, le molam de la fête s'est à peine éteint que retentit celui du temple Pak Huey Khon Kaen appelant les laïcs à venir faire des offrandes de nourriture et à entendre un prêche.

Il existe une catégorie du son qui ne concerne que l'appréciation du son « brut » à l'intérieur de laquelle le sound system est en train de s'imposer

V. *Soundcheck* ! Duels de tambours (Lomsak) et murs de son (Samut Sakhon)

Dans les précédents chapitres, nous avons examiné la hiérarchie des catégories sonores, toutes amplifiées par des sound systems. Puis nous avons étudié les modalités d'intégration de sound system dans la musique ainsi que dans les répertoires monastiques. Je propose à présent d'explorer les usages du sound system dans une catégorie sonore à part, celle qui concerne l'appréciation du son *en tant que tel*, en thaï : le « son » (*siaeng*, เสียง*). Cette catégorie autonome de sonore est appréciée lors d'événements particuliers dont j'ai regroupé deux exemples dans ce chapitre : d'une part, une « compétition de son de tambours » et d'autre part, un duel de « cinémas de plein air »³⁹⁴. Les cinémas en question ici sont en fait des sound systems colossaux, de véritables murs hauts de plusieurs mètres et larges de plusieurs dizaines de mètres composés de plusieurs centaines d'enceintes.

Ces deux événements concernent l'appréciation du son dans des contextes qui se caractérisent, plus ou moins formellement, par une dimension compétitive au centre de la logique de diffusion du son. Ce qui sera évalué au sein de ces compétitions, c'est donc le son lui-même et non pas la « musicalité » ou le caractère « harmonieux » (*phro**) relatif à des esthétiques et des règles propres à tel ou tel répertoire, ni même le message ou la poésie de ces répertoires. Ce son, nu ou brut, sera apprécié pour ses seules qualités perceptives, dans ce qui pourrait s'apparenter à une forme d'« écoute réduite »³⁹⁵. Ne pas considérer l'origine du son au moment de la performance ne signifie pas ne pas connaître ou comprendre les dispositifs en train de produire ce son – surtout lorsqu'une logique de compétition anime ces performances et lorsque des paris sont plus ou moins ouvertement en train d'animer l'audience qui assiste aux performances.

Il existe de nombreuses différences, notamment concernant les règles de ces deux types de compétition, mais la différence fondamentale la plus intéressante pour notre propos est celle qui distingue les dispositifs producteurs de son : le premier, mécanique, dépend de la facture du tambour, de son réglage et du tambourinaire qui l'actionne ; le second, électronique, dépend de la

³⁹⁴ *Seng klong*, เสียงกลอง, *klong* (กลอง) désigne le tambour. *Seng* (เสียง) désigne en lao-isan la compétition (et non pas le « son » comme les Thaï l'interprète parfois du fait de la proximité avec *siaeng*, เสียง). L'expression *seng klong* équivaldrait à « compétition de tambours » où ce qui est en compétition sont le son des instruments. Pour les cinémas de plein air, l'expression est littérale : *nang klang plaeng*, หนังกลางแปลง.

³⁹⁵ Telle qu'elle a pu être définie par Pierre Schaeffer (1973) et explicitée par Michel Chion (2005 : 238) : « L'écoute réduite, telle que l'auteur du *Traité des objets musicaux* la pose, est donc celle qui fait volontairement et artificiellement abstraction de la cause et du sens (et nous ajoutons : de l'effet), pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles non seulement de hauteur et rythme, mais aussi de grain, matière, forme, masse et volume. [...]. Par rapport aux autres écoutes, l'écoute réduite est celle qui prend le son, qu'il soit verbal, "musical" ou réaliste, comme un objet d'observation en lui-même, au lieu de le traverser en visant à travers lui autre chose. ». Dans le cas thaï néanmoins, l'écoute n'est peut-être pas si « réduite » puisqu'elle s'intéresse aussi, à partir d'un certain niveau d'expertise, aux subtilités du dispositif technique qui produit le son.

quantité, de la qualité du matériel, ainsi que des connaissances et de l'aptitude technique des personnes qui ont mis en place le circuit. Une autre différence prolonge la première : alors que les compétitions de tambour sont une pratique plutôt ancienne relevant d'une logique patrimoniale de conservation et dont la culture n'est observable que localement – tout au plus à l'échelle de l'Isan –, les cinémas de plein air sont quant à eux une pratique récente utilisant une technologie électronique, commune au monde entier, et organisée par des entreprises se réclamant d'un marché national (voire international).

De fait, les compétitions de tambours n'attirent qu'un public peu nombreux et leur pratique décline. Les passionnés encore présents se distinguent néanmoins par la sophistication de leur pratique, mettant en exergue des savoirs et des discours particulièrement élaborés, notamment en terme d'esthétique du son. En comparaison, les compétitions de sound systems, en plein boom (ou présentées en tant que telles), rassemblent des milliers d'aficionados sur les réseaux sociaux et nombre d'entre eux lors des événements. Mais ces pratiques ne datent que de quelques années et, si la technologie et l'ampleur des dispositifs nécessitent clairement des savoirs bien maîtrisés, les vocabulaires sont moins élaborés et, dans une certaine mesure, moins partagés – à tel point que, contrairement aux compétitions de tambours, aucun gagnant n'est officiellement annoncé.

Malgré ces différences, deux éléments constitutifs de ces événements permettent d'effectuer une comparaison : il s'agit de compétitions et ces compétitions portent sur le son, qui peut ainsi être considéré comme une catégorie sonore* à part entière. Celle-ci n'est pas explicitée par un mot spécifique en thaï, sinon par le terme général de « son ». Pourtant, il correspond bien à ce qui est jugé et non une autre catégorie sonore à travers lui. Dans les précédents chapitres, on a vu les liens qui existaient entre les différentes catégories sonores qui, malgré des différences fondamentales (notamment concernant leur place dans la hiérarchie), peuvent partager certains points communs formels. La catégorie du sonore abordée dans ce chapitre importe dans la mesure où elle influence toutes les autres catégories du son – on juge le « son » pour pouvoir mieux appliquer les différentes évolutions éprouvées et approuvées aux autres catégories sonores : le « son musical » (*siaeng dontri*), le « son des moines » (*siaeng phra*) etc. Les musiciens se tiennent au courant des savoirs développés et popularisés par les experts des sound systems, tout comme les moines qui, on le verra, participent activement aux compétitions de tambours comme à celles des sound systems.

En constatant ainsi une logique de compétition portant dans les deux cas sur le son seulement, en constatant également que l'une de ces pratiques est en déclin tandis que l'autre est en plein boom, il est aisé de les considérer selon une comparaison diachronique. Bien que ces

deux pratiques soient contemporaines, cet angle nous permettrait de considérer les compétitions de sound systems dans le cadre d'un renouvellement des esthétiques du son mais dans le prolongement d'une attention au critère du sonore. Qu'est-ce qui a changé avec l'adoption du sound system au sein de cette catégorie du son « épuré » ? Peut-on déceler, au-delà du changement de dispositifs, ce qui s'est transformé et ce qui s'est maintenu en termes esthétiques ?

La comparaison diachronique entre compétitions de tambours et cinémas de plein air est l'objet de ce chapitre. Chacune des deux pratiques mise en regard avec l'autre, invite à interroger plus profondément le son. Bien que non exclusif à ces pratiques, c'est peut-être au sein de ces dernières que le son est le plus conçu et exprimé en tant que « média » (*soe*, ສົ່ອ). A tel point que ce chapitre contribuera à déceler les premiers jalons d'une théorie vernaculaire des médias. Cette théorie des médias est ancienne et bien intégrée non seulement par les spécialistes du son que nous allons rencontrer, mais aussi et *en tant que telle* par une grande majorité de la population. C'est dans le cadre de cette théorie que s'intègre le son et en fait, toutes les catégories sonores. Tout est média et cela est parfaitement intégré par tout un chacun : non seulement ce qui est normalement considéré comme des médias – radio, télévision, journaux – mais aussi la musique, les catégories sonores bouddhiques, les rituels etc. Le sound system est aussi un média avec ses propres caractéristiques : il est le média d'un autre média, le son. Car le son lui-même est bien sûr un média. Autre conception intégrée et exprimée en tant que telle par tout un chacun : tout média recherche la puissance sonore – ou la célébrité – (*kbwam dang**), j'y reviendrai.

Les communautés d'audiophiles³⁹⁶ qui animent les compétitions sont donc en train d'explorer et d'expérimenter les possibilités sonores de différents dispositifs et médias sonores. Étant donné que les deux événements concentrent sous une forme ou une autre une dimension compétitive, que cette dimension compétitive concerne spécifiquement le son et dans la mesure où le meilleur son gagne, leur étude permettrait éventuellement de délimiter en termes esthétiques ce que pourrait être ce meilleur son, voire le son parfait, le *son ultime*, par extension. A l'opposé du spectre, cela permettrait également de délimiter ce qu'est un mauvais son, et peut-être même le pire. Ce qui anime ces cercles audiophiles va plutôt dans le sens du meilleur – le temps et l'énergie consacrés à faire se surpasser leur machine et leur son est considérable. L'absolu ne peut jamais être atteint. La quête du son est toujours perfectible et inachevée. Il semble néanmoins que les sound systems aient relancé cette quête à pleine puissance. Quel est ce son ultime ? Est-il différent d'une pratique à l'autre et comment s'agrège-t-il aux autres catégories sonores ? Les sound systems n'ont-ils fait qu'amplifier des caractéristiques du son ultime déjà présentes et recherchées auparavant ?

³⁹⁶ Je remercie Victor Stoichita pour la pertinence du terme.

De manière fondamentale au propos de cette thèse, une nouvelle fois réapparaissent au centre de notre argument les notions de « puissance », d'« intensité » ou de « volume sonore » (ainsi que de célébrité et de popularité, *khwam dang*). Malgré les différences entre les deux événements, la puissance sonore est maintenue comme critère principal. La nature de cette puissance s'avère différente d'une pratique à l'autre. Ainsi, dans le cadre des tambourinaires, chacun colorie la puissance sonore d'une sélection de partiels qui se « percutent » d'un tambour à l'autre lors des duels, comme les sonogrammes en témoigneront. Lors des duels de sound systems, les critères se déplacent des partiels à un effet haptique du son (conçu comme la sensation tactile des organes à l'intérieur du corps provoquée par la vibration de certaines fréquences et à certaines intensités, Bacot, 2016). De la même manière, l'idéal sonore se transforme : alors que les tambours se jugent à leur capacité à « gonguer »³⁹⁷, les sound systems tendent plus à reproduire l'équivalent d'un tremblement de terre, selon les dires de leurs praticiens respectifs. Les sound systems sont-ils en passe de devenir le référent esthétique sonore en Thaïlande et cela passe-t-il par la négation de l'idéal sonore du gong qui prévalait auparavant ?³⁹⁸

³⁹⁷ J'utilise ce néologisme pour renvoyer à la sonorité du gong qui est conçue comme modèle par les tambourinaires. Il n'existe aucun équivalent en français, sinon peut-être à titre anecdotique, le néologisme « boômber », inventé par Huysmans dans son ouvrage *Là-bas* (1985 [1891]) pour désigner les sonorités de la cloche la plus grave de l'église Saint-Sulpice.

³⁹⁸ L'ethnographie de la compétition *seng klong* et les enregistrements qui y ont été effectués ont été complétés grâce à des entretiens *in situ* et à des entretiens postérieurs avec le gagnant de cette année, le chef de la localité 5, Ban Nong Khway, dénommé Phu Yay Pracikarakon. Les entretiens sur place pour les cinémas étaient difficiles à mener notamment du fait de la puissance sonore déployée et de l'ampleur de l'événement, mais j'ai tenté de pallier cela par une étude à partir des prolifiques réseaux sociaux, que ce soit des posts d'images, de textes et de vidéos par les organisateurs et participants à l'événement ainsi qu'à partir des commentaires et des réactions qui suivaient ces posts.



Figure 73a (en haut) Un duel de tambours *seng klong* en cours, festivité en l'honneur de Pho Khun Pha Muang, 01/01/2018. Figure 73b (en bas) Le mur de son « le Joyau du roi » en train de diffuser au temple Na Khok, 25/01/2018

A. Présentation des deux événements

1. Le duel de murs de son « cinéma de plein air » (*nang klang plaeng*)

Pendant plusieurs mois, j'ai cherché à assister à un rassemblement de sound systems. Le premier auquel j'aurais pu participer consistait en une compétition de camions de procession mais il avait été précipitamment annulé suite au décès du Roi Rama IX en 2016. Des amis avaient relancé ma recherche de ce type d'événement après m'avoir montré des photographies issues des réseaux sociaux, montrant des murs d'enceintes hauts de plus de 10 mètres surmontés de photographies monumentales du roi. L'événement était organisé en son honneur, le jour de son anniversaire qui est également le jour de la fête des pères³⁹⁹. Mais la date était passée depuis déjà plusieurs semaines. Ici et là, j'entendais parler de tels événements, mais il s'agissait toujours d'événements ponctuels qui, s'ils avaient eu lieu l'année précédente, ne l'étaient plus cette année.

Après m'être inscrit à divers cercles fermés d'amateurs de sound systems sur Facebook⁴⁰⁰, je réussis enfin à trouver un tel rassemblement même s'il s'est avéré plutôt éloigné de mon terrain. Il eut en effet lieu du 24 au 27 janvier 2018 dans la province de Samut Sakhon dans la région Centre, à proximité immédiate du bord de mer et à environ cent kilomètres au sud de Bangkok. Je décidai néanmoins d'y assister et trouvai en arrivant une province partagée entre de vastes étendues de cultures de sel, ainsi que des usines alimentaires et textiles monumentales. Ces usines engageaient de la main d'œuvre venue en grande partie de la Birmanie. Les temples étaient tout aussi imposants que les usines et notamment le temple où allait avoir lieu la compétition de sound systems à laquelle je me rendais, le temple Na Khok.

La compétition de sound systems prend la forme d'un duel entre deux « cinémas », donc deux murs de son. Elle se greffe à la fête annuelle du temple Na Khok dont le nom complet tel qu'il apparaît sur les affiches est : « fête annuelle d'apposition de feuilles d'or sur la statue la plus importante du temple et tradition de la spécialité culinaire locale »⁴⁰¹. Sur l'affiche, le mot « cinéma »⁴⁰² est rajouté en bas à droite aux côtés des noms des deux murs de son qui s'affrontent. Dans la fête, au moins deux scènes sont installées, l'une où l'on joue le théâtre chanté *like**, l'autre où des concerts de chanteurs et chanteuses célèbres ont lieu toute la nuit, pendant que rituels de

³⁹⁹ Il semble commun d'organiser des compétitions mettant en exergue force et puissance pour le jour de la fête des pères et en l'honneur du Roi Rama IX. Pho Kamnan, lorsqu'il était encore à la tête du canton, organisait tous les ans des tournois de boxe thaï ce même jour. Je reviendrai au Chapitre VIII sur le rapport entre le roi et le son.

⁴⁰⁰ Par exemple « Les amoureux des sound systems » (*khon rak khruang siaeng*, คนรักเครื่องเสียง), « Connaissances de sound system en plein air » (*khwan ru kruang siaeng klang caeng*, ความรู้เครื่องเสียงกลางแจ้ง), « Association des sound systems de plein air de la province de Roi-Et » (comme il en existe pour différentes provinces, *chomrom khruang siaeng klang caeng cangwat Roi Et*, ชมรมเครื่องเสียงกลางแจ้ง จังหวัดร้อยเอ็ด) ou encore « Association des amoureux de caissons de type 'papillon' » (*chomrom khon rak tu phi soea*, ชมรมคนรักตู้ผีเสื้อ) parmi de nombreux autres.

⁴⁰¹ *Ngan pracam pi pit thong luang pho Samroet lae prapheni kbanom kong*, งานประจำปีปิดทองหลวงพ่อสัมฤทธิ์ และประเพณีชมมง

⁴⁰² *Phaphayon*, ภาพยนต์

bénédition, d'appositions de feuilles d'or et les injonctions au mérite de moines et laïcs sont amplifiés en continu.



Figure 74 L'affiche des festivités du temple Na Khok intégrant les cinémas de plein air, aux abords du temple, 24/01/2018

Tous les jours pendant les cinq jours que dure la fête, les deux cinémas installés côte à côte font rugir simultanément leur matériel à des volumes critiques, nécessitant des boules Quies – voire jusqu'à rendre ces dernières inutiles –, lors de sessions quotidiennes de deux fois une heure. Bien que les murs d'enceintes soient disposés en marge immédiate du cœur de la fête, leurs émissions viennent parasiter les scènes où des performances musicales et théâtrales sont en cours au sein de la fête. Des signaux sonores nombreux et puissants proviennent aussi des multiples échoppes, des quartiers d'attraction et des différents circuits de mérite animés par les bénédictions des moines, sans compter les injonctions des maîtres de cérémonie dans le vaste temple Na Khok : toutes ces émissions sont elles aussi brouillées par des déferlantes de basse des murs de son. Ces sessions s'entendent à des kilomètres à la ronde du temple environné de champs de sel. A mon arrivée à l'entrée de l'allée longue de plusieurs centaines de mètres qui va de la route principale jusqu'au temple, entouré de champs de sel, je discute avec les moto-taxis qui se tiennent sous leur toit habituel à attendre les clients. Ils abordent eux-mêmes les murs de son. Tous me disent que le volume est ahurissant et que le son s'entend tout à fait nettement

même depuis leur abri, pourtant assez éloigné du temple. Pour bien m'en faire comprendre l'ampleur, l'un d'eux me dit : « ce n'est pas le cœur qui vibre, ce sont les oreilles qui éclatent »⁴⁰³.

a. L'histoire des cinémas de plein air

Il faut d'ores et déjà dissiper une première erreur possible d'interprétation : les « cinémas de plein air » (*nang klang plaeng*, หนังกลางปลั่ง) n'ont, dans le cas qui est décrit ici, plus grand chose à voir avec des cinémas. En effet, ils ne diffusent pas de films et consistent en fait davantage dans l'érection de murs d'enceintes hauts de plusieurs mètres et larges de plusieurs dizaines de mètres. Comment se fait-il dès lors qu'une pratique appelée « cinéma de plein air » en vienne à désigner des confrontations de sound systems ? Le cinéma de plein air est une pratique qui se développe en Thaïlande dès les années 1940. Des compagnies de médicaments mettent d'abord en place des cinémas itinérants⁴⁰⁴. Ces cinémas parcourent les campagnes et s'installent successivement dans différentes localités pour des soirées lors desquelles la vente de médicament est suivie d'une projection de films thaï ou étrangers⁴⁰⁵. Parfois, la projection ne débute que quand tous les médicaments ont été vendus. Les cinémas deviennent au fur et à mesure un divertissement populaire lors des fêtes de temple. Peu de temps après, ces entreprises de médicament ou quasi en même temps, et à la suite du renversement de la monarchie absolue de 1932, les cinémas itinérants sont utilisés pour diffuser les principes et l'idéologie démocratiques du nouveau gouvernement. Mais cette diffusion par les films n'a certainement pas eu d'impact majeur en dehors des provinces centrales à proximité immédiate de la capitale. Les cinémas sont ensuite utilisés comme propagande de contre-insurgence communiste par les Thaïlandais aux côtés des Etats-Unis, cette fois avec une ampleur qui s'étend à l'ensemble du pays et jusqu'à des territoires qui n'avaient encore jamais eu l'occasion de voir de films (cf. Chapitre I.A.).

Bien que les cinémas soient encore présents dans certaines festivités, la télévision et plus encore la généralisation de l'accès à internet ont rendu le cinéma de plein air obsolète ou en tout cas beaucoup moins populaire. Peut-être afin de contrer le risque de disparaître et plutôt que de se concentrer sur ce qui se passe sur l'écran, les cinémas tendent aujourd'hui à accroître leur matériel d'amplification, élément de toute façon essentiel dès sa naissance. Mais cet accroissement s'est fait à tel point que les cinémas ont pour certains fini par s'apparenter beaucoup plus à un mur d'enceintes surmonté de jeux de lumières qu'à un cinéma. Il se peut également que les

⁴⁰³ *May chay bua cay san tae hu taek*, ไม่ใช่หัวใจสั่นแต่หูแตก. Littéralement, le « cœur qui vibre ». L'expression intègre ce sens premier de vibration mais aussi celui d'arythmie du cœur et de crise cardiaque. L'expression *hu taek* (หูแตก) signifie littéralement que les « oreilles se cassent, explosent, éclatent, perdent leur forme originelle ».

⁴⁰⁴ *Nang kbay ya*, หนังขายยา, cf. **Chap. I et VII**.

⁴⁰⁵ Mais toujours avec un doubleur en thaï, chargé de jouer plusieurs voix, ses dialogues pouvant ne pas avoir la même teneur que dans le film original, cf. Guerrero (2016 : 287-392).

amateurs de sound systems se soient implantés au sein de la pratique jusqu'à en transformer l'usage. Il se peut encore que d'autres pratiques se soient condensées dans la pratique du cinéma de plein air. Ici, une illustration de bobine 35mm est figurée sur un panneau vinyle suspendu, là un slogan « *we love cinema* », mais plus aucun film n'est en fait diffusé. Un écran blanc survit pourtant, coincé au milieu des enceintes et des lumières multicolores tournoyantes, sur lequel fatalement rien n'est projeté.

b. Qui sont les audiophiles du cinéma de plein air ?


L'échelle des « cercles audiophiles de cinéma de plein air »⁴⁰⁶ est nationale. Les informations sur les événements qui rassemblent les amateurs, ainsi que d'autres types de contenus, se diffusent à partir des réseaux sociaux et lors des événements organisés. Ces événements peuvent avoir lieu sur l'ensemble du territoire mais avec une prédominance pour les provinces de la région Centre (exceptée à Bangkok même) et dans la région Isan. Le duel du temple Na Khok relève clairement d'un rassemblement de la communauté « cercles de cinéma » recoupant celle des « sound systems de plein air ». Les rassemblements de sound systems, dont fait donc partie le duel de cinémas de plein air, sont en très grande partie, sinon exclusivement masculins : on y retrouve une quantité notable de moines et quasiment pas de femmes – la plupart s'enfuient en courant de la « zone rouge » le long de l'allée qui borde le terre-plein en face des murs de son, portant parfois leurs enfants, se bouchant et leur bouchant les oreilles.

L'audiophile et entrepreneur le plus actif sur les réseaux répond au nom de Saksit Sangsiamri. Il est le propriétaire de la marque GIP speakers qui s'avère être l'un des compétiteurs dont le mur est exclusivement constitué de matériel de cette marque. Ses posts abondent en amont, pendant et après le duel : il y explique, dans de longues vidéos de plusieurs dizaines de minutes, les bases théoriques, les détails et les subtilités des branchements de sa configuration. Il entrecoupe ses explications de présentations des différents produits de sa marque, leurs caractéristiques, leurs prix et les promotions exceptionnelles qu'il propose pour la seule durée de la confrontation. Il est fort probable que Saksit Sangsiamri soit l'un des principaux financeurs, voire le seul, de l'un des murs du duel. Ce sound system se prénomme le Wathi Phapayon « le Cinéma du Rhéteur » (วาทิภาพยนตร์). Il est également possible qu'il soit celui qui ait lancé le défi à l'autre mur, le dénommé Khwan Cay Pho Luang, c'est-à-dire litt. le « Joyau du Roi » ou « Joyau de l'Abbé » (ขวัญใจพ่อหลวง)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ *Wongkan nang*, วงการหนัง.

⁴⁰⁷ Le nom de ce dernier sound system est en fait un peu plus compliqué ; « joyau » a ici le sens de « bien-aimé.e », littéralement *khwan cay*, ขวัญใจ, en tant que « composé vital, (cf. Chapitre VI.A.) du cœur », un terme affectueux pour un.e conjoint.e. *Pho luang*, พ่อหลวง, signifie littéralement « père royal », une expression commune pour nommer le roi.

Outre que le nom du deuxième mur soit un nom auspiceux et qu'il y ait connexion avec la royauté, en considérant la polysémie sur « abbé », il n'y a qu'un pas pour supposer que l'autre compétiteur soit le temple Na Khok, qui est de plus l'hôte de la compétition. Même si cela n'est indiqué nulle part, d'autres indices pourraient éventuellement le laisser penser : l'absence de marques visibles⁴⁰⁸ et les remerciements adressés par GIP au comité du temple (au temple donc), parmi diverses entreprises d'électricité et des cinémas locaux sans doute venus prêter main forte. Le duel oppose donc le Wathi Phapayon, incarnation de la marque GIP et fierté du propriétaire Saksit Sangsiamri, au Khwan Cay Pho Luang, possible avatar du temple Na Khok et « bijou » de l'abbé.

Quand on ne vient pas par curiosité garer sa moto aux abords du terre-plein, s'affaler sur le réservoir et le guidon, absorbé par le volume sonore déployé, l'audience avertie, elle, circule lentement parmi les lignes de diffusion optimales des sound system, pendant les deux heures quotidiennes que durent les émissions des extraits musicaux thaïs et internationaux enchaînés à des volumes critiques. La majorité des auditeurs se tiennent droits, stoïques et immobiles, boules Quies fichées dans les oreilles – parfois du tissu ou des mouchoirs entortillés et pour les plus courageux, rien. Les personnes sont parfois en groupe, venus entre amis, mais les discussions sont impossibles – même à quelques centimètres les uns des autres et en hurlant dans le conduit auditif de son voisin, il est difficile de se faire entendre. Beaucoup brandissent devant eux leurs téléphones pour filmer et retransmettre les émissions des sound systems sur leur profil Facebook, où ne subsiste généralement que la vision de murs d'enceintes grandioses et lumineux – le son est lui brouillé, distordu et largement inaudible. On peut avoir un indice de ce que peut être un  enregistrement, pourtant effectué par un Nagra, au volume minimum d'entrée et **CD 3 : 11** avec la sensibilité la plus petite, dans la piste 11 du CD 3 : la puissance est dévastatrice et l'enregistrement, irrecevable⁴⁰⁹.

D'autres pratiques peuvent être observées. On vient ainsi parfois inspecter tel ou tel composant avec la lampe-poche de son portable. Éventuellement, mais je ne l'ai vu que dans les vidéos en ligne, si un sound system fait l'unanimité, un remous a lieu et tout le monde se précipite au plus près des enceintes, autant pour inspecter que pour s'immerger d'autant plus dans ce son

Mais si ces deux derniers mots sont inversés, *luang pho* donc, cela donne un terme utilisé pour la statue de Bouddha du temple célébré pendant la fête, ainsi que l'appellatif pour des moines dans la force de l'âge, peut-être ici l'abbé du temple. Ce qui pourrait donner donc « le Joyau de l'abbé »...

⁴⁰⁸ Au moins au moment des émissions. Certaines marques apparaissent sur des posts sur les réseaux sociaux comme sur la figure 75.

⁴⁰⁹ La puissance seule provoque cette transformation de la prise de son, le son à l'écoute est extrêmement fort mais il n'est pas distordu. Pour avoir un aperçu de ce que l'enregistrement transforme de la chanson originale, on peut écouter la chanson originale au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=iMmHzJFzlmY> (accédé le 11/03/2021).

considéré comme si bon, et ce, au mépris des règles acoustiques les plus élémentaires qui dit que la meilleure distance pour juger le son n'est pas d'être collé à l'enceinte. Enfin, lors des émissions, j'ai pu apercevoir certains groupes de personnes disposer au plus près des caissons de basse empilés, des bouteilles de soda en plastique cisailées à mi-hauteur. De l'eau était ensuite versée à l'intérieur de la demi-bouteille. Il était alors possible, en fonction des fréquences émises, de voir se dessiner des cercles concentriques en perpétuelle mutation, appelées formes cymatiques, qui seront convoquées dans le prochain chapitre.



Figure 75 Affichette diffusée sur les réseaux sociaux en amont de la confrontation. La confrontation est cette fois présentée en terme de marques : « circuit GIP enceintes GIP versus/ circuit Heritage enceintes SA ». En bas à droite, Saksit Sangsiamri serre la main d'un représentant de Heritage ou de SA.

c. Les règles et le déroulé d'un set

Le duel est clairement annoncé en amont du rassemblement des deux cinémas de plein air : c'est un *versus* (*patba*) comme on le voit sur la figure 75, mais c'est aussi un *no limit* car le nombre d'enceintes n'est pas réglementé. Enceintes et amplificateurs sont donc fournis et peut-être même construits en flux tendus par les marques participantes. Cela est en tout cas valable pour le « Cinéma du Rhéteur » financé par GIP. La question du type de contrat qui lie le « Joyau du Roi » aux amplificateurs de la marque Heritage et aux enceintes de la marque SA reste, elle, en suspens. Une course au matériel est en tout cas en cours sur Facebook. Ce sera à qui aura le plus grand nombre d'enceintes et à qui aura l'amplification la plus puissante.

Au final, chacun des cinémas-murs de son a respectivement réussi à rassembler pour l'événement :

- Le « Cinéma du Rhéteur » : 120 caissons de basse (à 2 enceintes chaque caisson), 124 haut-parleurs pavillons (à quatre moteurs chaque), 264 tweeters medium, 100 tweeters aigus pour un total de **728 enceintes**.
- Le « Joyau du Roi » : 120 caissons de basse, 120 haut-parleurs pavillons et 288 tweeters medium pour un total de **528 enceintes**.

Le duel se tient sur un large terre-plein immédiatement adjacent à la fête de temple. Les deux cinémas ne se tiennent pas l'un en face de l'autre, mais côte à côte, leurs murs de son tonnant face à l'immensité des champs de sel. Comme dit précédemment, le duel consiste en deux sessions quotidiennes de mix continu, sans coupure donc, respectivement de 18 à 19h et de 21 à 22h, chaque jour que compte la festivité. La sélection des musiques est laissée complètement libre. Malgré la dimension compétitive clairement annoncée, aucun jury n'a statué de la victoire de l'un ou de l'autre des murs et il n'est apparu nulle part sur les réseaux sociaux de la présomption d'une victoire de l'un des sound systems sur l'autre.

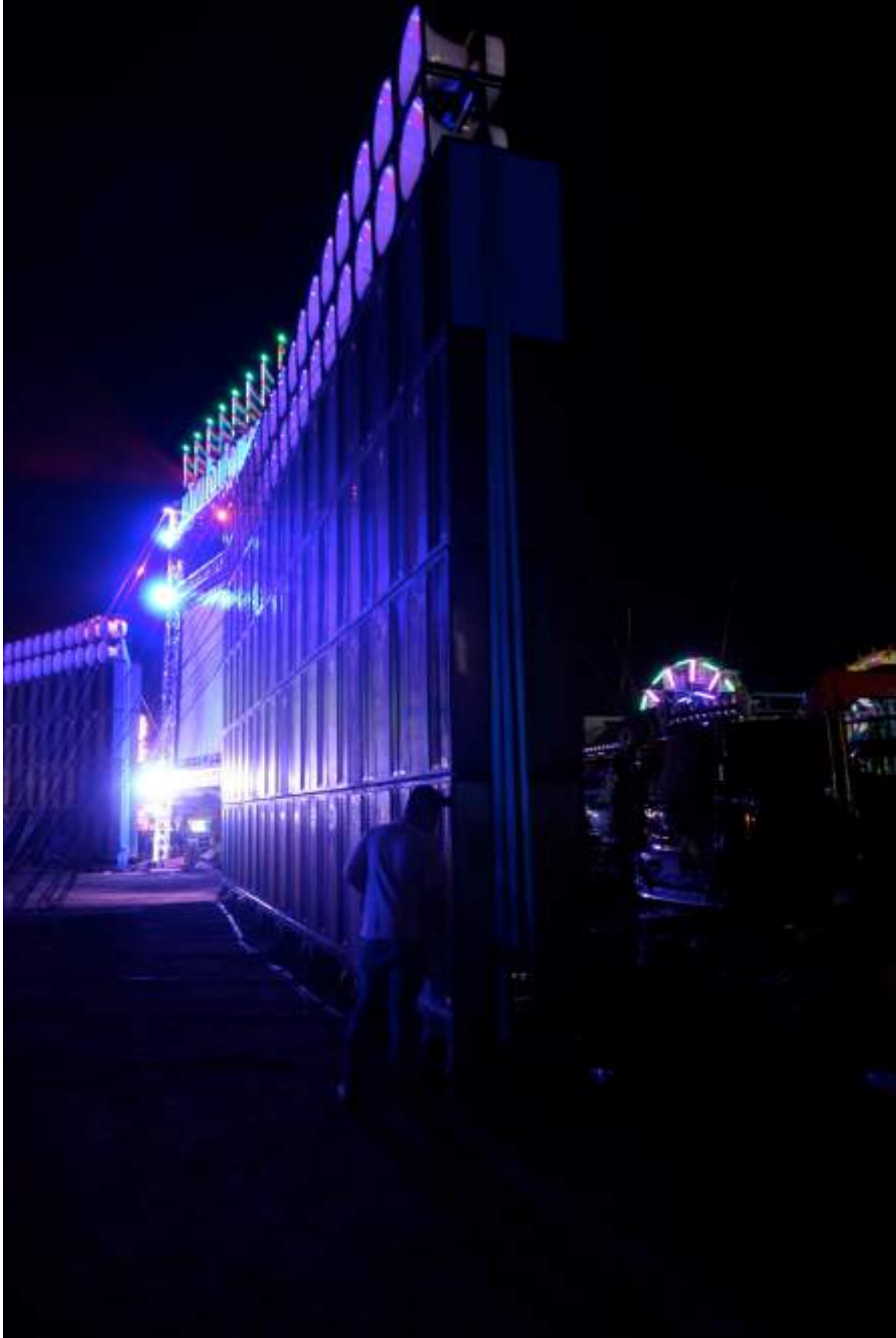


Figure 76 Auditeur inspectant l'intérieur d'un caisson de basse au plus fort des émissions des cinémas-sound systems, temple Na Khok, 25/01/2018

2. Les compétitions de « sons de tambours » (*seng klong*)

L'étude du second événement est issu naturellement de ma participation systématique à toutes les grandes festivités de la province de Phetchabun. La compétition de tambours se tient dans le district de Lomsak, l'avant-dernier jour de la fête annuelle de vénération de Pho Khun Pha Muang – héros national vénéré localement ayant libéré la région de la tutelle khmère et ayant contribué à mettre en place le premier royaume siamois de Sukothai au XIIIème siècle. Ce rituel, de grande ampleur, dure du 27 décembre 2017 au 2 janvier 2018 et marque donc la transition d'une année à l'autre. Le premier jour, un imposant rituel brahmanique est organisé en l'honneur de l'entité tutélaire du district, qui renvoie par extension à l'origine de la nation toute entière. Tous les soirs suivants, parmi les plus grandes stars du moment sont invitées pour des concerts. La compétition de tambours (*seng klong*, เสียงกลอง) apparaît dans le nom de la fête, au côté du nom de l'éminent personnage et celui des larges lanternes flottantes (*khom fai*, โคมไฟ) qui seront lâchées dans les airs tout au long de la semaine de festivités.



Figure 77 Affiche pour les festivités en l'honneur de Pho khun Pha Muang intégrant les *seng klong*, photographie prise une semaine avant le début de la festivité, 20/12/2017.

La compétition de tambours a lieu sur une scène accolée à la statue du héros national dans la soirée suivant directement le passage de la nouvelle année. A la manière d'un match de boxe, les tambourinaires se rencontrent en duels successifs, l'un en bleu, l'autre en rouge. A quelques trois mètres en face de la scène où les duels se tiennent, un jury de six experts plus âgés, assis et surélevés sur une estrade, détermine le gagnant. Lors de ces duels, les discussions des auditeurs vont bon train et des paris sont explicitement pris au début de chaque confrontation et entre chaque round.

a. L'histoire des compétitions de tambours

Les compétitions de tambours peuvent se retrouver, mais sous des formes légèrement différentes, dans la région Isan voisine de Lomsak. Elles ont certainement eu lieu sous la forme de compétitions entre tambourinaires rattachés à des temples et/ou à des villages depuis assez longtemps. Les compétitions de tambour sont anciennes, mais leur histoire s'avère assez contradictoirement plus difficile à retracer. Il n'existe peu ou pas de traces, peut-être du fait de son caractère très local. D'après mon principal interlocuteur et gagnant de l'année 2018, Phu Yay Pracikarakon (c.p. 09/05/2018), c'est pendant la 2^{ème} Guerre Mondiale, au faîte de la propagande nationaliste du dirigeant du pays, le maréchal Phibun Songkhram, pour l'heure aux côtés des Japonais de l'Axe, que les concours de tambours sont institués et bénéficient – même si aucune trace n'a pu être trouvée – au moins d'un soutien financier et de l'intégration dans des festivités officielles.

Il ne semble pas que les compétitions aient d'abord été intégrées aux festivités liées au héros médiéval de Pho Khun Pha Muang. En effet, sa statue et l'ensemble du monument en son honneur n'ont commencé à être construits qu'en 1970 et la cérémonie d'ouverture – en présence du roi Rama IX – n'a eu lieu qu'en 1980⁴¹⁰. Ce n'est donc que depuis 1997 que les compétitions ont été intégrées aux festivités annuelles de vénération de celui qui a débarrassé les Thaï de la tutelle khmer et a ainsi contribué à créer, selon l'histoire et les termes officiels, la nation thaï. Si l'histoire des compétitions reste en grande partie dans l'ombre, on peut néanmoins observer un rapport ténu et prolongé avec des contextes liés à la guerre – que ce soit lors de la 2^{ème} Guerre Mondiale ou lors des affrontements dans la région contre les communistes, ces derniers symboliquement reliés à la lutte de Pho Khun Pha Muang contre la tutelle khmer.

Si l'histoire et l'évolution des contextes des compétitions de tambours sont difficilement décelables, l'histoire du tambour en tant qu'instrument est mieux connue. Il avait notamment le rôle, me précise Phu Yay Pracikarakon (c.p. 09/05/2018), de puissant signal intracommunautaire

⁴¹⁰ Il est par ailleurs intéressant de noter que cette période concorde avec la guerre civile opposant communistes et forces gouvernementales dans les territoires proches de Lomsak.

du temps, du danger et de la guerre. Le signal du danger, mais surtout celui du temps étaient en général assurés par les tambours des temples. Les tambours de temple ont été étudiés par Charles Archaimbault (1956) qui décrit dans son article le statut de l'instrument. Il est doublement puissant : il est instrument de musique – et possède donc ce titre un « composé vital » (*khwan*, ขวัญ) et doublement car il est un instrument de temple. Lors de sa construction et avant la fixation de la dernière cheville, il est le « lion sans gueule », le « *naga* sans tête ». Lorsque la construction est achevée, il devient le « roi de la ville de santal ». A ce même moment, celui qui porte le tambour parle au nom de ce dernier. Je reproduis ici le texte proclamé au nom du tambour tel qu'il est cité dans l'article d'Archaimbault (*ibid.* : 868-872) :

« Frère, je viens dans l'intention de faire du bien, je viens apporter la prospérité au chef de la pagode et écarter de vous toute maladies et tristesses. Sempiternel, mon son résonne harmonieusement. Le roi de demi-dieux, ainsi que les humains et les divinités, les Yak, les Gandharva (=protecteurs du musicien), les Naga et les Garuda, ont plaisir à l'entendre. Joyeux, ils se prosternent devant moi et m'offrent des fleurs. Frère, je suis le Roi des Tambours précieux, je viens apporter la prospérité et écarter tous les dangers... »

En reprenant et en poursuivant la réflexion initiée par Charles Archaimbault, Mani-Samouth (2014) évoque les grands tambours des temples et leur construction. Tout tambour se voit mesurer dans le cadre d'une pratique appelée *sok* (โศก) où la mesure (dont l'unité n'est pas précisée) permet de savoir si l'instrument est auspiceux et si son est bénéfique pour la communauté et le monde ou non⁴¹¹. Il s'agit en quelque sorte, d'une forme de divination très « mesurée ». Si le tambour fait une mesure, il s'agit d'un joyeux tambour ; deux mesures : il résonnera jusqu'à la ville de Brahma et ainsi de suite jusqu'à sept mesures, où il fera se rassembler la population (seules quatre mesures sont considérées comme néfastes : un tambour de cette taille détruira la communauté bouddhique) (*ibid.* : 70-71)⁴¹². On peut enfin citer un dernier exemple de

⁴¹¹ Il n'est pas précisé si ce qui est mesuré est la longueur, la circonférence ou d'autres parties de l'instrument. Je l'ai dit, il n'est pas précisé non plus quelle est l'unité de mesure utilisée. Cette pratique est en fait applicable à toute chose, ce qui en fait un répertoire extrêmement intéressant pour connaître le statut et les conceptions associées à n'importe quel objet.

⁴¹² La liste donnée par Udom Buasri (2003 : 73) est très proche de celle établie par Mani-Samouth : une mesure : le « tambour des réjouissances » (*nanthapheri*, นันทพหริ), deux mesures : « radieux bonheur » (*si chom choen*, ศรีชมชื่น), trois mesures : « résonne jusqu'à la ville de Brahma » (*boen muang Phram*, พื้นเมืองพราหมณ์), quatre mesures : « les saints construisent » (*som yu sang*, สมณอยู่สร้าง), cinq mesures : « détruit la communauté bouddhique » (*mang sangkeho*, ม้างสังโฆ), six mesures : « Bodhisatva » (*photisat*, โพธิสัตว์), sept mesures : « le temple du Bouddha » (*wat phra cao*, วัดพระเจ้า). Il est tout de même étrange que cinq, qui est habituellement un chiffre auspiceux, soit ici associé à la destruction de la communauté bouddhique – quatre pourrait être plus juste – mais c'est la liste telle qu'elle est donnée dans l'ouvrage.

tambour, celui appelé Winitcachaypheri au temps de Rama III qui pouvait être frappé par la population afin de faire savoir au roi une réclamation ou un problème (Thatsana, 2011)⁴¹³.

b. Les participants à la compétition

Les tambours sont donc les premiers participants des compétitions avant même les tambourinaires qui les actionnent. Ce sont leurs noms qui sont indiqués sur le tableau des compétitions. Les tambours des duels *seng klong* sont fabriqués spécifiquement pour les compétitions et ne sont utilisés pour aucun autre contexte que celles-ci. Il n'y a pas deux tambours qui se ressemblent. Les noms des huit tambours en compétition ce 1^{er} janvier 2018 sont les suivants : la « Cloche d'or » (*rakbang thong*, ระฆังทอง), « (son) Enorme devant le véhicule » (*yay na yan*, รใหญ่หน้ายาน), le « Puissant écho » (*kong kangwan*, ก้องกังวาน*) qui relèvent d'un champ lexical du son ; « Saturne d'or » (*sao thong*, เสาร์ทอง), plus astrologique ; le « Diamant (en référence à la province de Phetchabun) auspiceux » (*mongkebon phet*, มงคลเพชร), « Nong Bua Lam Phu » du nom d'une province voisine, « Non Chat » localité dans la province de Khon Kaen, d'où viennent les compétiteurs ; « Chance dans la victoire » (*chok chay*, โชคชัย), plus victorieux. Phu Yay Pracikarakon évoque un tambour réputé auparavant, se prénommant « Son puissant assaillant la ville » (*sanan* muang*, สนั่นเมือง). On notera les termes se référant au son, importants pour comprendre quelles sont les caractéristiques du son recherché et conçu comme le meilleur.

Tout comme Phu Yay Pracikarakon, le gagnant de cette année, il semble que la plupart des huit participants du tournoi soient chefs de village (*phu yay ban*) ou aient un rôle politique local. Ils reçoivent de plus chacun le soutien (financier ou seulement moral ?) d'une personnalité politique parmi les plus hauts fonctionnaires de la province⁴¹⁴. Chaque tambour est surtout associé à une localité et le représente dans les différentes compétitions. Le temple était intégré aux compétitions – et l'est peut-être encore –, puisque les moines avaient le rôle essentiel de régler les tambours pour le compétiteur. On retrouve ici le rôle récurrent du moine comme expert de la « perception » et du son spécifiquement. Là encore, il n'y a quasiment que des hommes.

La scène où se déroulent les duels est située à proximité de la statue de Pho Khun Pha Muang. Immédiatement en face de la scène, un espace de quelques mètres est laissé vide, sinon

⁴¹³ Pour une vision plus régionale sur les tambours, plus précisément les tambours de bronze, à partir du contexte kantou au Laos, voir Goudineau (2000)

⁴¹⁴ Ils n'étaient néanmoins pas des plus dévoués, affalés à leur place d'honneur, vraisemblablement ivres : leur mépris était total. Pendant les démonstrations de tambours consistant en des duels factices par des filles et des garçons et inaugurant la compétition, ils répétaient en hurlant, à la suite du sempiternel verdict du jury : « Egalité ! », sous l'œil noir des amateurs. Ils se sont vite éclipsés au cours de la compétition.

pour l'équipe de vidéastes et de photographes chargés d'immortaliser le moment. Ensuite, les six sérieux membres du jury sont surélevés sur une estrade à peu près au même niveau que la scène et assis derrière une table. Enfin, en arc de cercle derrière le jury, les spectateurs et auditeurs, parieurs pour certains, se tiennent debout et immobiles jusque dans l'ombre (cf. figure . La compétition ne fédère qu'une foule clairsemée comparée aux quartiers commerciaux et aux scènes musicales plus éloignées dans les allées où l'animation bat son plein en ce début de soirée. Les compétitions de tambours sont locales mais aussi en déclin et ne rassemblent qu'un public et des praticiens de plus en plus âgés.

c. Les règles et le déroulé de la compétition

La compétition de tambours obéit à des règles précises. Elle compte huit concurrents qui s'affrontent en duels éliminatoires. Chacun des gagnants des duels passe à l'étape suivante et affronte un gagnant d'un autre duel et ainsi de suite de duels éliminatoires en duels éliminatoires, jusqu'à la finale. Avec huit compétiteurs, la première étape du tournoi correspond donc à un quart de finale. Chacun des duels se décompose en deux manches. Chaque manche alterne des phases où les deux tambours sont frappés simultanément et des phases où chaque tambour est frappé seul, un tambourinaire après l'autre. L'arbitre siffle pour donner le signal de départ, pour indiquer les tours de chacun et pour signaler la fin. A la fin de la première manche, les tambourinaires peuvent régler leur instrument et une nouvelle manche a lieu, à l'issue de laquelle le jury donne son verdict et désigne le vainqueur.



CD 3 : 12

Avant chaque duel de tambours, un enregistrement de musique est lancé et des danseuses en habit traditionnel créent une allée pour les tambourinaires qui vont s'affronter, à la manière de boxeurs faisant leur show avant d'entrer sur le ring. Les deux hommes, l'un en rouge et l'autre en bleu (comme à la boxe thaï, une nouvelle fois), viennent se placer de part et d'autre de l'arbitre. Chacun des tambourinaires teste son instrument lors de frappes préliminaires, puis un coup de sifflet de l'arbitre fait commencer le duel. Au coup de sifflet, les frappes métronomiques des tambourinaires débutent. L'arbitre fait d'amples mouvements des deux bras pour marquer les frappes de tambour, il s'arrête lorsque les frappes métronomiques ont un rythme régulier. Les frappes sont d'abord simultanées, puis alternées. L'arbitre indique chacune de ces deux phases en agitant le bras du côté du compétiteur qui peut frapper son tambour, puis les bras de chaque côté lorsque les frappes sont simultanées. D'abord ensemble, puis le rouge seul, ensemble à nouveau, le bleu seul, ensemble, rouge, ensemble, bleu... jusqu'à ce que l'arbitre estime que le jury a les éléments suffisants pour juger la première manche, dont il siffle alors la fin. Les tambourinaires peuvent régler et re-préparer leur instrument et une

nouvelle manche similaire prend place. Au terme de cette deuxième manche, le jury désigne le vainqueur.



Figure 78 Les auditeurs (et parieurs) de la compétition de tambours au premier plan, le jury surélevé sur une estrade et les compétiteurs et l'arbitre sur scène au troisième plan, scène du monument de Pho Khun Pha Muang, Lomsak, 01/01/2018.

Le silence est quasi complet dans l'assistance pendant tout le duel hormis quelques cris d'admiration aux premières frappes comme pour encourager son favori (celui pour lequel on a parié) et pour doucement influencer l'avis du jury. Le reste du temps n'est ponctué, du côté de l'audience, que par quelques bribes de mots chuchotés entre parieurs et le griffonnage des crayons des membres du jury écrivant à toute vitesse leurs observations. L'arbitre relance éventuellement le rythme afin que les frappes des tambourinaires concordent parfaitement, quitte à utiliser son sifflet. Les auditeurs, parieurs et amateurs (fig. 78) sont tous en train d'élaborer un jugement sur le duel et son possible vainqueur (les parieurs avec un enjeu plus important). Mais c'est la parole finale du jury, conçu comme expert et dont le jugement n'est jamais remis en doute, qui l'emporte chaque fois.

B. Comparaison et analyse

Les duels de tambours et le duel de sound systems des cinémas de plein air consistent tous deux en des compétitions portant sur le son avec chacune leurs propres règles. La comparaison entre ces deux pratiques révèle des homologies et des nombreuses différences. Je

traiterai de ces aspects avant d'analyser plus en profondeur ce qui se joue en terme de son lors des duels acoustiques et électro-acoustiques qui composent ces pratiques.

1. De quelques homologues et différences fondamentales

a. Deux milieux audiophiles sous tutelle politique

Les compétitions de tambours comme les cinémas de plein air ne mobilisent que des amateurs masculins. Pourquoi ? La réponse directe est difficile à donner, d'autant plus qu'il semble que ce soit le cas dans beaucoup de groupes qui utilisent le sound system, qu'ils soient audiophiles, propriétaires et en grande majorité aussi les utilisateurs, musiciens, à l'exception des chanteuses et de quelques maîtresses de cérémonie. Nous tenterons d'apporter des éléments de réponse à cette question. Les moines sont présents dans les deux pratiques, d'une part en tant que préparateurs des tambours, d'autre part en tant qu'organisateur et propriétaire d'un mur de son, chaque fois en tant qu'experts des *nasa* et du son. S'il est ainsi possible de déceler différentes figures des praticiens du cinéma de plein air, les deux compétitions rassemblent des audiophiles. En thaï, le terme rencontré à plusieurs reprises sur les réseaux sociaux permettant de désigner un audiophile est un « expert en écoute »⁴¹⁵. Pour ces experts de l'écoute, il s'agira de connaître les différents tambours, d'élaborer en communauté des théories sur ce qu'est le meilleur son et les moyens de l'atteindre. Du côté des sound systems, il s'agira de tester inlassablement les marques, le matériel et de voyager d'événement en événement pour cela. Les deux communautés sont engagées dans une quête insatiable du son ultime. Phu Yay Pracikarakon exprime une telle idée quand il dit qu'« il est plus facile de s'occuper d'un enfant que de concourir au tambour » et de conclure, en soupirant, « c'est sans fin ».

Dans les deux cas, il s'agit aussi de mobiliser les autorités politiques et religieuses en se greffant à certaines fêtes de temple ou à certains rituels de vénération de divinités tutélaires. Ainsi, la pratique sonore bénéficie, et participe en retour, au gigantisme de la fête, notamment à son aura sonore et visuelle. Les autorités politiques relevant de la compétition des tambours sont locales. En constatant, par exemple, l'organisation de rassemblement de sound systems lors de la fête des pères et anniversaire du roi, en constatant la persistance de cette pratique notamment dans le nom de l'un des sound systems en lice au temple Na Khok – le Joyau du Roi – il semblerait que les cercles audiophiles des cinémas de plein air manifestent quelques volontés de

⁴¹⁵ *Nak fang*, นักฟัง, où *fang* « écouter » et *nak* « spécialiste », de la même manière qu'il y a des « musiciens », *nak dontri*, นักดนตรี, ou des « scientifiques », *nak withayasat*, นักวิทยาศาสตร์. Le terme est différent du mot désignant les auditeurs au sens large, *phu fang*, ผู้ฟัง.

se mettre sous le patronage royal, peut-être pour bénéficier ainsi en filigrane de son aura et participer de son prestige et de sa « popularité »⁴¹⁶.

b. La création et l'organisation des communautés audiophiles

Chacune de ces communautés audiophiles obéit à des dynamiques et à une organisation spécifique. Que ses membres soient amateurs ou professionnels, la construction et la vente de matériel d'amplification est un marché en plein boom et le duel de cinéma de plein air apparaît comme un signe révélateur de cette activité. Des rassemblements ont donc lieu, des magazines de vulgarisation et de test de matériels sont imprimés (cf. figure 78b et c).

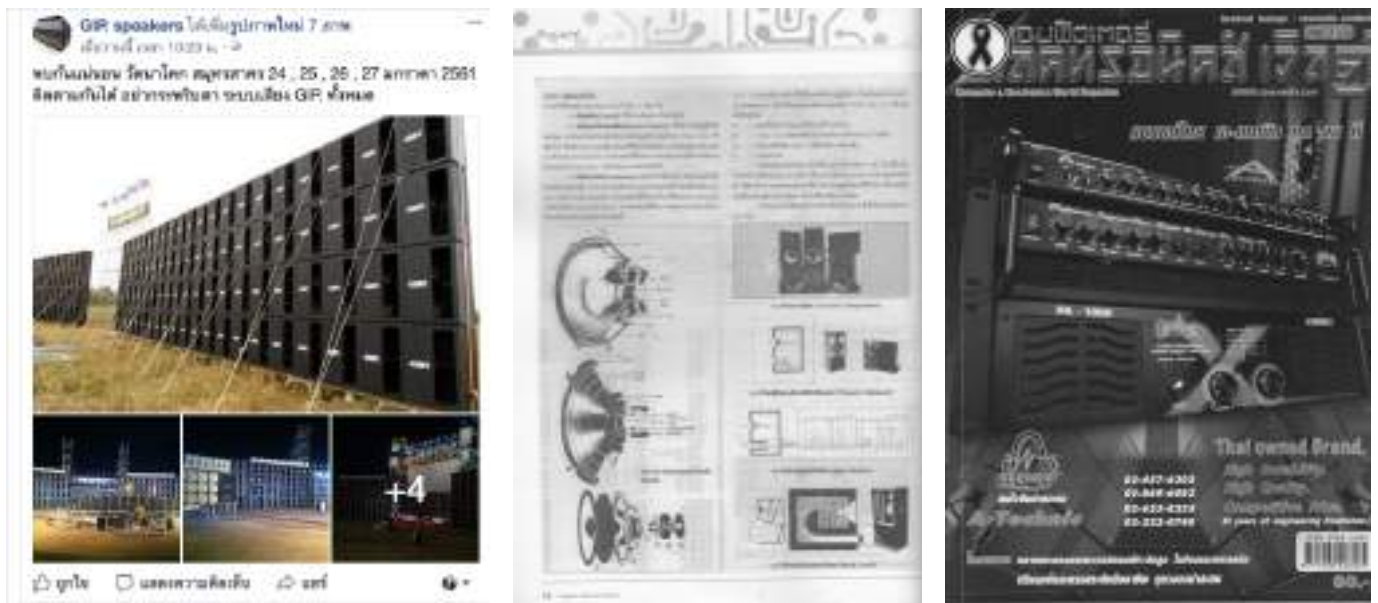


Figure 79a (à g.) Exemple d'un post Facebook par GIP Speakers. Figures 79b, c (au milieu et à d.) Exemples de magazines dédiés au son dans lesquels il est possible de bénéficier de cours sur tel ou tel aspect de la pratique des sound systems et de la sonorisation.

Parmi toutes les marques, Saksit Sangsiamri, le propriétaire de GIP speakers et du mur de son « le Cinéma du Rhéteur » apparaît comme un véritable gourou du cinéma de plein air et de l'amplification en général en Thaïlande. Ses produits et son activité font de nombreux émules. Dans ses vidéos postées sur les réseaux sociaux, il ne cesse de remercier tout un chacun : l'emphase est placée sur la concorde entre les opposants et sur la mise en valeur de l'appartenance à un même cercle d'intérêt (cf. figure 78a). Les compétitions sont présentées comme permettant les rencontres et des occasions de créer des liens. A l'intérieur de ce cercle d'amateurs, des groupes plus restreints apparaissent clairement en compétition (mais une compétition saine est-il

⁴¹⁶Ce patronage n'est pas chose acquise, puisqu'après la première période de confinement due au coronavirus en 2020, les cercles audiophiles se plaignaient sur les réseaux sociaux de ne pouvoir organiser d'événements. Pour les membres de ces réseaux, cela signifiait que le roi ne s'intéressait pas à leur pratique et ne les appréciait pas.

toujours précisé). Les marques d'amplification les plus importantes ont ainsi des *fun-clubs* (F.C.) qui suivent les événements et viennent soutenir leur marque favorite. Sur les réseaux sociaux, ils ne jurent que par les qualités acoustiques des produits de telle ou telle marque et répondent aux critiques extérieures à la place du propriétaire.

Différentes dimensions complémentaires à distinguer fondent la spécificité de la pratique des sound systems de cinéma. Chacune de ces dimensions peut être associée à une figure particulière pouvant être rencontrée lors des rassemblements et sur les réseaux sociaux. La dimension commerciale s'adresse ainsi aux clients ou, en tant que modèle, à ceux qui aimeraient se lancer en tant qu'entrepreneur. Une dimension technique est largement développée, qui s'adresse aux professionnels de la sonorisation – les ingénieurs du son – ou, bien qu'étant amateurs en la matière, à ceux qui aimeraient en savoir plus sur ce sujet. Pour ces derniers, il faut détailler les spécificités techniques : les branchements, le type de matériel et son rôle dans la configuration etc. Il y a encore ceux qui forment le cœur de la communauté du « cinéma de plein air » et qui se divisent en différents F.C. selon les marques. Il est bien sûr possible pour une même personne de se retrouver dans plusieurs, ou toutes ces catégories.

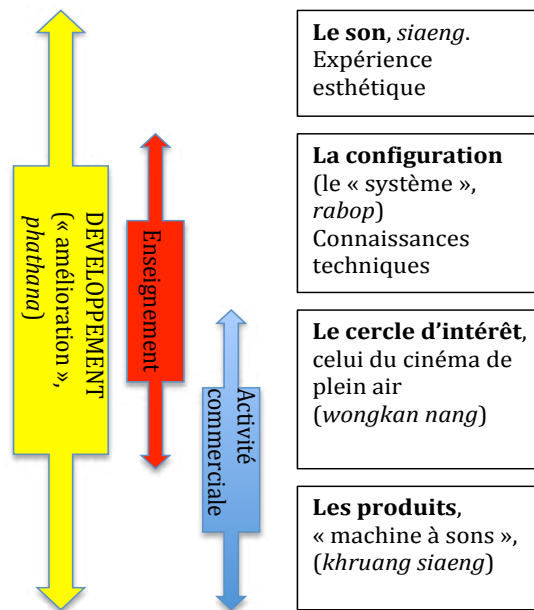


Figure 80 Schéma du milieu audiophile des cinémas de plein air

Il est possible de diviser le champ des cinémas de plein air en différentes activités : l'activité commerciale, destinée aux clients, amateurs et F.C. concerne les « produits » ; l'enseignement, concerne la configuration et est adressé aux amateurs et aux ingénieurs du son ; le

développement de la pratique est quant à lui, applicable avec toute la motivation et l'énergie dont chacun est capable, à tous ces différents aspects, y compris à l'expérience esthétique ressenti face aux murs. Ce sont l'ensemble de ces activités que l'on retrouve explicitées dans le schéma de la figure 79 ci-dessus.

La pratique des cinémas de plein air est récente, en plein boom et peut générer une économie et un intérêt à l'échelle nationale. La pratique des compétitions de tambour *seng klong* est ancienne et en déclin. Elle se dirige vers un délitement de ses soutiens politiques et économiques et l'intérêt qu'elle suscite est cantonné à quelques provinces tout au plus. Au gigantisme du cinéma de plein air et à la foule – relative tout de même – de ses praticiens, contraste les groupes clairsemés et vieillissants des compétitions de tambour. Le tambour est une vieille technologie, le sound system est récent. Assez judicieusement, la base du regroupement des tambourinaires et de ses amateurs est revendiquée comme étant celle de la « coutume » (*prapheni*, ประเพณี). La passion pour les compétitions de tambours étant aujourd'hui émoussée, la mise en valeur de l'ancienneté de la pratique et de la nécessité de sa préservation est une bonne stratégie pour son maintien.

Malgré la dimension compétitive, il est perpétuellement mis en avant l'appartenance à une même communauté audiophile. Que ce soit dans l'une ou l'autre des pratiques, mes interlocuteurs vont plus loin en plaçant le son même comme élément fédérateur, comme « ciment » de la communauté. Phu Yay Pracikarakon (c.p. 09/05/2018) parle des compétitions tambours *seng klong* comme une pratique propre à développer l'« amitié »⁴¹⁷ et la « concorde ». Les compétitions en elles-mêmes sont des moments pour se retrouver, manger, boire autour de divertissements imaginés et organisés par tous. Mais le terme qu'il a perpétuellement mis en avant est celui très spécifique de « stratagème » ou d'« astuce bénéfique » (*kusalobay*, กุศลโอบาย). Ce mot est la conjonction de *kuson* comme « action qui rend le cœur et l'esprit meilleur », synonyme d'acte de mérite* (กุศล) et de *ubay*, « astuce, stratagème » (อุบาย). L'ensemble de l'expression pourrait donc se traduire par « une manipulation particulièrement ingénieuse [de l'esprit humain] dans un but bénéfique ». Cette astuce, explique Phu Yay Pracikarakon, a été imaginée par les générations précédentes, ceux ayant initié la pratique des compétitions de tambour, les « anciens » (*khon boran*, คนโบราณ). Elle consiste à avoir utilisé les compétitions des tambours, et plus spécifiquement le *son* des tambours, pour renforcer les liens au sein de la communauté. En effet, Phu Yay Pracikarakon (*ibid.*) dit clairement que « le tambour est un média (*soe*, สื่อ), le son des tambours relie et connecte ». Les compétitions relient et connectent donc les communautés entre elles. Elles

⁴¹⁷ *Maitri*, มิตรี้, dans le sens d'attendre des bonnes choses de son prochain après avoir soi-même fait le bien.

permettent de former des communautés. Le son du tambour est un liant particulièrement ingénieux des communautés.

c. Les différences de dispositifs

Le son des compétitions de tambour est le produit d'une conjonction d'actions complexes : il faut construire le tambour, le préparer, le régler et le frapper. Le tambourinaire doit disposer d'un certain nombre de connaissances préalables pour participer et éventuellement remporter la compétition. Il lui faut exercer son oreille et la connaissance de son instrument, parmi les aspects les plus importants. Il importe d'avoir une connaissance technique de la fabrication, du fonctionnement de son instrument et d'avoir intériorisé des principes acoustiques pour pouvoir le régler en amont d'un duel et entre les manches, ce en fonction du son de l'adversaire. Enfin, l'endurance physique pour la frappe de l'instrument doit être suffisante. Le son est donc ce qui est en train d'être jugé mais ce son est le produit d'un dispositif comprenant un homme et son instrument, un tambourinaire et son tambour.

En langue thaï, l'instrument de musique (*khruang dontri*, เครื่องดนตรี) et le sound system (*khruang siaeng*, เครื่องเสียง) appartiennent tous deux à la catégorie de « dispositif technique », de « machine » (*khruang*, เครื่อง) (cf. Chapitre I.B.). Même si tous deux sont des dispositifs techniques et si le son reste ce qui est jugé, les dispositifs des deux pratiques diffèrent par de nombreux traits, tels qu'ils apparaissent dans le tableau suivant :

	Dispositif des compétitions de tambour	Dispositif des compétitions de cinémas-sound systems
Source de l'énergie	Main du tambourinaire (mécanique et humaine)	Groupe électrogène
Source sonore	Percussion sur la peau tendue	Enregistrements audios (+ <i>Actions humaines au moment de la démonstration</i> : réglages de puissance, mixage, equalization, éventuellement sélection des sources sonores)
Circuit dans le dispositif	=> Résonance dans le corps du tambour	=> Amplification de la source (et différents procédés par les composants électroniques)
Diffusion	=> Diffusion à partir de l'arrière et, plus résiduelle, à l'avant de l'instrument	=> Dérivation dans les différentes enceintes

Figure 81 Tableau comparatif des dispositifs des compétitions de tambour et de cinémas-sound systems

Chez les amateurs de tambours, l'enjeu technologique porte sur la fabrication de l'instrument, la maîtrise des matériaux et jusqu'aux réglages de l'instrument avant la compétition

et entre chaque manche. Dans le cadre des compétitions de sound systems, les technologies mobilisées sont impressionnantes, tout comme le dispositif qui les utilise : des groupes électrogènes l'alimentant de la taille de caravanes, des murets d'amplificateurs dont les indicateurs, verts d'abord, rouges souvent ensuite, clignotent en cœur et plus encore, les murailles d'enceintes qui tonnent jusqu'à en faire soulever les cheveux longs des personnes qui passent. L'amour du son anime les deux communautés. Mais à l'amour de l'instrument se substitue un amour de la *machine* pour les cinémas de plein air, sensible au moment des émissions et dans la production d'images par les amateurs, où des rangées photogéniques de matériels de sonorisation des murs de son colossaux sont inlassablement filmés.

Chacun des murs d'amplification, comme chacun des tambours, a pour but d'être le son le plus puissant – le plus *audible*. Alors même que la dimension commerciale pourrait favoriser une compétition acharnée – mais peut-être ne s'agit-il que d'une posture – pour les praticiens, le succès de la pratique a pour condition de ne faire qu'un et de se développer ensemble. Saksit Sangsiamri conclut une de ses vidéos postées ainsi : « J'ai à cœur de développer les cercles du cinéma en plein air. Il faut se rassembler, les Thaïlandais sont tous amis⁴¹⁸, et peut-être pourrions-nous commencer à exporter à l'étranger ». Le message est clair : le son thaï a du potentiel.

2. Analyse des sets de cinémas de plein air


La musique n'a absolument aucune place dans les compétitions de tambours *seng klong*. La compétition porte sur le son et les frappes métronomiques qui sont en train de résonner ne sont pas considérées comme de la musique⁴¹⁹. Mais dans le cas des cinémas de plein air, de la musique est diffusée lors des sets d'émission à la base du duel pendant 1h chaque fois. Quelle est la musique diffusée ? Est-elle importante et de quelle manière ? Quel est son statut exact dans le cadre du duel de sound systems en cours ? S'y attarder permettra de mieux comprendre quels sont les enjeux sonores principaux au centre des compétitions des murs de son-cinéma.


Les deux heures quotidiennes d'émission des murs de son consistent en des compilations, ou *mix*, ininterrompues de musique. La logique commerciale étant un paramètre décisif à prendre en compte, il importe pour ceux qui sélectionnent la musique d'effectuer un rapide balayage préalable des goûts des Thaïlandais (par ex : *luk thung**, *molam**. quelques tubes occidentaux, parmi lesquels « Hotel California » très souvent, Santana ou encore Michael Jackson). Mais ce ne sont que des préliminaires. Il faut aussi montrer comment les enceintes sonnent avec tel ou tel

⁴¹⁸ *Khon Thai phuan kan*, คนไทยเพื่อนกัน

⁴¹⁹ Les instruments ne sont fabriqués que pour ces compétitions et ne sont jamais joués pour des performances musicales : ils trop lourds pour les processions dans lesquelles ils pourraient éventuellement s'intégrer et sont de toute façon peu adaptés en terme de son produit (Phu Yay Pracikarakon, c.p. 09/05/2018).

répertoire : il pourra donc y avoir du rock, de l'EDM⁴²⁰... Parfois, quand les ingénieurs sonores s'en donnent à cœur joie, des musiques complètement étrangères aux goûts musicaux habituels des Thaïlandais sont diffusées (de la soul, du blues, du jazz, du reggae, même du doo-wop vocal, et parfois du rock extrême). Là encore complètement étrangère aux goûts thaïlandais, c'est la musique électronique qui devient vite le répertoire majoritaire. Je n'en ai reconnu que quelques titres parmi lesquels Kraftwerk et Nathan Fake. On peut comprendre ce choix de pistes comme étant celui de morceaux fétiches d'ingénieurs du son, tels que les représentants de ce métier en ont en général de par le monde, et qui permettent de tester parfaitement les enceintes et le système-son.

 **CD 3 : 13** Parmi les chansons récurrentes, on trouve deux tubes des années 1990 : « *No coke* » (cf. piste 14 du CD 3), qu'un commentaire sous la vidéo Youtube indique comme étant joué dans toutes les processions des fêtes des localités du Nord-Est à l'époque. Un autre tube, au nom original de « *Gur Nalon Ishq Mitha* » par l'artiste Malkit Singh, était quasi-systématiquement inclus dans les sets des murs de son. Le tube est indien mais les Thaï l'ont rebaptisé plus simplement « *Raep khaek* »⁴²¹. Le mix joué par les ingénieurs du son est donné par tranche de deux minutes au grand maximum pour chaque titre. Les titres sont parfois coupés abruptement sans aucun souci de transition et peuvent être joués plusieurs fois au cours d'une même heure d'émission, sans grand souci de variété. Ces diffusions, en ne remplissant pas les critères les plus basiques d'un mix de musiques électroniques, n'ont donc rien en commun avec la performance d'un DJ. La bande-son trépidante dégénère ensuite inmanquablement en musique électronique de plus en plus rapide, « violente » dirions-nous et assimilée à de la musique de rave. Malgré la connotation de cette musique associée aux murs d'enceintes techno, aucune personne présente n'est au courant et ne s'intéresse à la culture techno occidentale : personne n'est donc a priori sous l'emprise de stupéfiants et, de plus, strictement *personne* n'est en train de danser. Tout un chacun se tient debout les bras croisés, stoïques ne marchant que très calmement d'un mur à l'autre, d'un composant sound system à un autre, malgré la déferlante de basses ultra-rapides évoquant les soirées hollandaises des années 1990 qui est en train de les assaillir et telle que l'on peut se l'imaginer à partir de l'enregistrement de la piste 14 du CD 3.

 **CD 3 : 14** Des moines sont présents. Ils ne sont pas là de passage, en chemin pour d'aller quelque part d'autre : ils assistent à l'événement et sont venus dans ce but. Ce ne peut donc pas être de la musique (*dontri*, ดนตรี) ou un divertissement qui vienne contrevenir à leur

⁴²⁰ *Electronic dance music*. Au sens de pop électronique internationale, en grande majorité nord-américaine.

⁴²¹ เร็พแขก, c'est-à-dire « rap indien ».

Discipline*. Cet argument est de poids pour considérer l'a-musicalité des émissions en cours des sound systems. Si les moines ont en grande partie déserté les rangs des tambourinaires, ils sont présents aux rassemblements des amateurs de sound systems. Et ce malgré la musique de free party qui y résonne. Un commentaire Facebook d'une femme demande, se plaint en fait : pourquoi ne mettent-ils donc pas de « chansons » (*poet pbleng*, เป็ดเพลง). Il est donc admis d'emblée, même par une néophyte extérieure aux cercles des amateurs de cinémas de plein air que les chansons* ne recourent pas les musiques diffusées⁴²².



Figure 82 Le public devant le mur de son, le Cinéma du rhéteur (Wathi Phapayon), Wath Phapayon, 24/01/2018.

C'est admis de la même manière par les amateurs des sound systems. La réponse à la critique précédente vient presque cinglante : « Notre but n'a rien à voir avec mettre de la musique, ce dont il s'agit c'est d'un *soundcheck* (en anglais) ». dit un membre du F.C. de Saksit Sangsiamri. *Soundcheck* désigne donc ces compilations diffusées. Le *soundcheck* n'est donc pas de la musique et n'est pas écoutée en tant que telle. Les titres qui le composent sont des « sons-tests » destinés à mettre en valeur le matériel d'amplification. Le mixage n'est pas destiné à mettre en valeur la musique mais n'est finalement que *sonore* afin de maximiser l'effet des enceintes. C'est le cas de

⁴²² Même si beaucoup contiennent des paroles chantées et ce malgré la définition de *pbleng**.

tout son-test, même si le but n'est pas ici de poursuivre sur une fête déchaînée : le test est la finalité même du rassemblement.

L'événement n'a rien d'une *rave*, malgré la bande-son qui peut parfois laisser penser qu'il y est apparenté. Le comportement des auditeurs présents, impassibles et figés, en est un indice indéniable. Pourtant d'autres référents avec la culture de la musique électronique de *rave*, même infimes, affleurent parfois. Ainsi une vidéo inscrite sur VCD [*Video Compact Disc*] mise en vente à proximité des cinémas fait précéder son compte-rendu filmé d'une confrontation de murs d'enceintes en Thaïlande par des extraits vidéo tirés d'une importante *rave* en Espagne dans les années 1990. Mais les extraits sélectionnés dans la vidéo ne concernent que la phase d'installation du matériel – en journée, lorsque les racks d'enceintes sont tractés en hauteur, branchés au moyen de câbles de 5 cm de diamètre par d'imposants ingénieurs du son souriants et en sueur. Les foules en transe de danse et de drogues pendant la nuit n'y ont aucune place : cela n'intéresse pas les cercles audiophiles thaïlandais. On fait un *sound check*, on expérimente ce que le matériel « a dans le ventre » et, au final, on juge et on apprécie le son.

La description et l'analyse des sets ne donne qu'un indice très faible de ce qui est en train de se passer au moment de l'écoute face à ces émissions. Les mêmes précautions doivent être appliquées pour les enregistrements que j'ai pu effectués sur place. Aucun des enregistrements ne pouvait ainsi décemment correspondre avec ce qu'il était possible d'entendre, et en fait plus, de *ressentir* face à ces murs. Ils en donnent un indice, très réducteur, mais un indice tout de même. Pour donner un ordre d'idée, toujours du domaine de l'indiciel, du son déployé : l'un des utilisateurs Facebook a pu enregistrer le nombre de décibels à 50 mètres de distance du mur de son et le poster en commentaire sur les réseaux sociaux : 121 décibels. A 121db, la pression est extrême, le temps recommandé à ne pas dépasser pour éviter les lésions est de 7 secondes, à 140 il est recommandé de ne pas s'exposer du tout ou de subir de pertes auditives irrémédiables. Il est clair que les cinémas-murs de son jouent avec cette pression qui agit au niveau tactile des perceptions, autant qu'au niveau auditif.

3. Le duel de tambours comme lutte acoustique

Ensemble. Le rouge. Ensemble. Le bleu. Ensemble. Le format des duels de tambours consiste simplement en des frappes métronomiques, seul et à deux, où chacune de ces deux phases est alternée. La phase où le tambour est seul a pour but de faire ressortir les caractéristiques acoustiques de l'instrument. La phase où les deux tambours jouent ensemble permet de faire s'entrechoquer les caractéristiques acoustiques de chacun d'entre eux. Au moment de la frappe simultanée, les caractéristiques acoustiques de volume des instruments, de

hauteurs principales, mais aussi de signatures spectrales et harmoniques de chacun des deux tambours, le timbre peut-être, en fusionnant provoquent des phénomènes acoustiques plus ou moins complexes selon chacune des deux signatures. En fonction des phénomènes acoustiques entendus, l'un des deux instruments prendra le dessus sur l'autre de manière plus ou moins évidente et sera consacré comme « gagnant » du duel par le jury.

Les tambours sont des instruments possédant un spectre composé de partiels inharmoniques (Castellengo, 2015 : 255-264). Lorsque les sons des deux instruments sont superposés, certains phénomènes acoustiques peuvent être ressentis, décrits notamment par les praticiens comme le fait qu'un tambour est « mangé » par l'autre, qu'un son étranger aux sons des instruments pris séparément émerge etc. Ces phénomènes peuvent être décrits acoustiquement : en tant que superposition de sons complexes, des phénomènes d'annulation de certaines portions du spectre, de battements ou de sons différentiels peuvent être audibles (*ibid.* : 411-420). Le critère de l'intensité, à la base de la pratique, doit être pris en compte : il permet de prendre le dessus sur son adversaire mais aussi peut-être d'accroître le nombre et l'intensité de chaque partiel comme Michèle Castellengo l'indique dans son ouvrage (*ibid.* : 226-227). La pratique des tambours consiste ainsi à faire lutter, s'entrechoquer les signatures spectrales des deux instruments. Il est néanmoins nécessaire d'effectuer une analyse fine et acoustique des mécanismes exacts en jeux. Cela a pu être mené, grâce à l'aide et l'expertise de l'acousticienne Michèle Castellengo, autrice du sonagramme et des conclusions reportés ci-dessous⁴²³.



CD 3 : 15

Le duel choisi pour analyse est celui opposant le tambour « Chance dans la victoire » (*chok chay*) à « Nong Bua Lam Phu », lors des 1/8^{ème} de finales de la compétition de tambour *seng klong*. On peut l'entendre en entier dans la piste 15 du CD 3. Le sonagramme de la figure 82 montre, isolés, les sons du tambour « Chance dans la victoire » (T1), du tambour Nong Bua Lam Phu (T2) et de la phase simultanée (T1+T2).

⁴²³ Que je remercie ici chaleureusement.

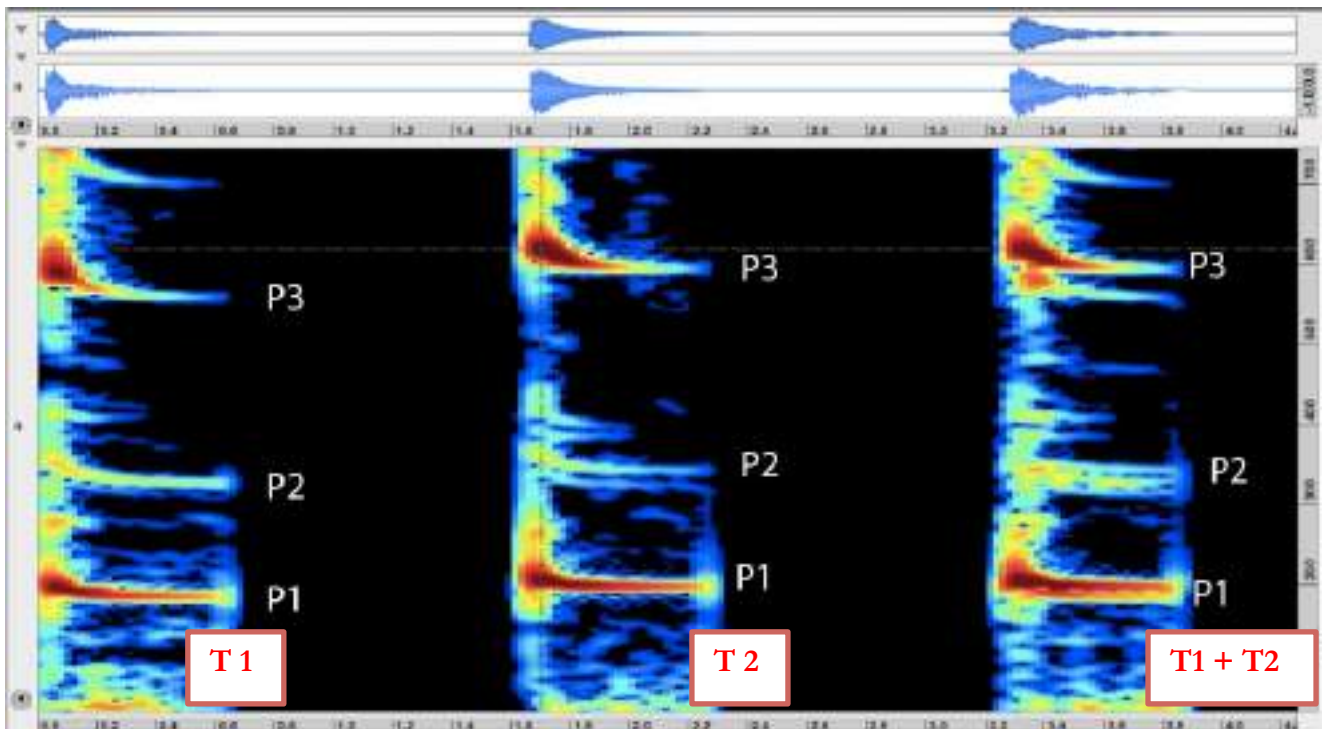


Figure 83 Sonagramme généré sur Audiosculpt par Michèle Castellengo représentant (de g. à d.) T1, T2 et T1+T2.

Chaque tambour possède ainsi trois partiels principaux (indiqués P1, P2 et P3 sur le sonagramme et ci-dessous) : le partiel P1 est voisin de 200 Hz ; le partiel P2, proche de 340 Hz ; le partiel P3, au dessous de 600 Hz. Pour les sons de chaque tambour, on remarque la prééminence nette des partiels P1 et P3 (dans le code couleur, le rouge est le plus intense)⁴²⁴. Le partiel P3 est plus intensément mis en valeur, d'autant plus qu'il se situe dans une zone où l'oreille est plus sensible que pour le partiel P1. La fréquence de chaque partiel est plus élevée au moment de la frappe et se stabilise rapidement pendant la décroissance. En observant le jeu simultané (T1+T2), on constate que le partiel P3 du son du tambour T2 est plus intense et domine largement le partiel P3 du son du tambour T1 au moment du jeu simultané. Il est nettement visible sur le sonagramme que le partiel P3 du tambour T2 est plus bas que celui du tambour T1.

Le joueur du tambour T2 ne frappe donc pas forcément plus fort que le tambour T1 mais il frappe de façon à faire sonner plus spécifiquement le partiel P3 au moment de la frappe. Le son du tambour T2 est ainsi « mieux défini » – le partiel P3 est à la dix-septième (c'est-à-dire une quinte et une octave au-dessus) du partiel P1 – et il est aussi plus clair, puisque l'énergie est mieux répartie dans l'aigu. Enfin le partiel P3 du tambour T2 est nettement plus intense que celui du tambour T1 qui se voit éclipsé (« mangé » disent parfois les tambourinaires). Pour « gagner », c'est

⁴²⁴ Une mesure de la fréquence de ces partiels (après filtrage) permet de constater que la fréquence de P3 est quasiment le triple de celle de P1, ce qui signifie que les tambours sont soigneusement accordés.

à dire pour émerger au moment de la superposition, il faut donc que le tambour soit bien réglé et que le joueur frappe à un endroit précis de la peau pour obtenir ce résultat : ici, un partiel P3 très intense (Michèle Castellengo, c.p. 06/01/2021).

L'utilité d'une analyse d'un duel, bien que nécessaire, ne permet pourtant pas de délimiter des règles valables pour tous les duels. Il ne s'agit donc ici qu'un exemple des raisons de la victoire dans un duel donné. Peut-être les partiels mis en valeur par les tambourinaires sont-ils constants d'un duel à l'autre ? Peut-être cela est-il dû à la taille de l'instrument, par exemple ? Pour autant, les tambourinaires et les auditeurs constatent une grande variété de phénomènes auditifs possibles :

- Parfois un tambour, bien que puissant seul, se retrouve complètement recouvert par l'autre tambour au moment des frappes simultanées,
- Parfois un tambour agit comme un « aimant » à son : il aspire le son de l'autre voire peut même aider cet autre tambour à être plus fort
- Les sons de certains compétiteurs se « mangent l'un l'autre » ou se confondent

D'une manière générale, il est admis que chaque tambour a un « rythme » propre, il n'y a pas deux tambours qui se ressemblent. D'autres techniques peuvent être mises à profit par les tambourinaires au moment du duel, d'ordre parfois plus psychologique qu'acoustique. On peut citer le ralentissement inopiné des frappes quand son tour arrive, pour faire mieux résonner son instrument et lui donner une amplitude qui viendrait impressionner le jury. Au moment des frappes simultanées, un des deux tambourinaires peut choisir de faire en partie se dissocier le son de son instrument du son de l'autre instrument. Enfin, la technique qui consiste à continuer de frapper après le coup de sifflet final est redondante. Sans compter l'aide substantielle que les parieurs apportent en exprimant haut et fort leur émerveillement.

Chacune des phases a donc son utilité dans le duel qui se livre. Mises ensemble elles permettent au jury de désigner un vainqueur. Après avoir montré les principes acoustiques en jeu, il est nécessaire de comprendre comment les arbitres et les praticiens expriment ces principes, car les termes utilisés jusqu'à maintenant ne correspondent pas à leurs discours et vocabulaire. En admettant ces termes comme centraux, ce sont les critères exacts et exprimés en tant que tels de la victoire qui sont mis en évidence. Il est clair que les tambourinaires perçoivent l'ensemble des phénomènes acoustiques dont un certain nombre a été dévoilés précédemment, puisqu'ils sont en train de sciemment les créer et qu'ils les ont érigés en pratique collective. Il s'agit de

confrontations par le son où le but est d’envelopper et de recouvrir le son de l’autre. On comprend mieux ici le parallèle avec la boxe. Le premier critère et le plus important, jugé lors des duels de tambour est, là encore, « le volume sonore, l’intensité, la puissance », la *kbwam dang**. Comme beaucoup d’autres interlocuteurs, même s’ils ne sont pas tambourinaires ou musiciens, Phu Yay Pracikarakon exprime posément qu’« un bon son est un son fort »⁴²⁵. Mais on aurait tort de considérer la puissance sonore *kbwam dang*, uniquement en tant que puissance ou intensité sonore au sens acoustique. Elle est en fait beaucoup plus complexe.

C. Contextualiser et complexifier la puissance sonore

Les implications du dévoilement de l’arborescence d’un terme aussi fondamental que celui de la puissance sonore *kbwam dang* dépassent largement la seule pratique des *seng klong* et des cinémas-sound systems. La diversité des termes en français – volume, intensité, puissance sonore – n’est qu’un des indices des ramifications de ce concept en langue thaï. « Un bon son est un son fort » est une affirmation qui s’avère valable pour une immense majorité de catégories sonores présentées dans cette thèse. Les sound systems s’intègrent ainsi dans le cadre d’une lutte généralisée à qui sera le plus « fort » qui existait déjà au temps des tambours. Ils sont des « armes » de première importance. C’est dans ce cadre que les tambours *seng klong* et les murs de son des cinémas de plein air ont un rôle à jouer auprès des autres catégories sonores : leurs expérimentations, si elles sont concluantes et parviennent à faire l’objet d’un consensus, pourront ensuite être appliquées aux autres catégories en tant qu’ils permettent d’être le plus fort. Outre la dimension de la *kbwam dang* en tant que synonyme de célébrité et de popularité, elle est avant tout un concept acoustique, qu’il convient maintenant d’explorer dans toute sa complexité.

1. La puissance sonore pour les tambours

D’après les discussions informelles menées au moment de la compétition de tambours, chaque personne a son propre avis sur les critères importants pour gagner un duel et sur les manières d’atteindre la puissance sonore maximale. Chacun exprime une suite d’oppositions permettant de distinguer des phénomènes acoustiques, mais aussi de distinguer un bon son d’un mauvais. La première distinction la plus courante se fait entre « aigu » et « grave » (*laem* et *thum*, แหลม และ ทุ่ม) : il faut que le son soit aigu, car cela porte loin et longtemps (*yao*, ยาว) ; la basse n’est pas à privilégier car elle est « courte » (*san*, สั้น), mais elle a l’avantage d’« envelopper et d’immerger » (*kbhum*, คุ่ม)⁴²⁶. Les praticiens distinguent également la zone d’émission de l’instrument : devant ou derrière (*na* ou *lang*, หน้า ou หลัง), en considérant que le son doit préférablement sortir devant pour

⁴²⁵ *Siaeng di kbhoie siaeng dang*, เสียงดีคือเสียงดัง.

⁴²⁶ Qui a aussi le sens de protéger et de valoir le coût lors d’un achat.

être le plus puissant. Certains termes sont récurrents : notamment, la « résonance » (*kangwan**), liée à l'intensité sonore. Il est encore nécessaire que le son soit « clair, transparent, ou cristallin » (*say*, ไส้). Le bon son est ainsi pensé comme un compromis ou une combinaison efficace de ces différents critères.

Certains autres termes reviennent encore plus fréquemment, mais inconnus auparavant. Je demande donc plus de précisions. Ces termes sont au nombre de trois : *khong*, *wong* et *mong* (โหม่ง โหม่ง et โหม่ง) et font partie de ces mots onomatopéiques importants de ce qu'ils révèlent puisqu'il vocalise précisément ce à quoi le son doit ressembler⁴²⁷. Cette batterie de termes apparentés sont antonymes d'un seul autre mot : « fade » (*coet*, จืด). Pour Phu Yay Khun Pracikarakon : *wong*, *khong* et *mong* sont des mots « anciens » (*boran*, โบราณ). Ils désignent tous trois des sons « fort, dur, foncé, intense, saturé [pour une couleur], concentré [en couleur ou en goût] » (*khem*, เข้ม).

Ces même termes s'ajoutent à d'autres critères, en conjonction ou venant amplifier tel ou tel autre critère. Ils sont utilisés au sein de ce qui s'apparente à des « formules » dont chaque personne semble avoir la sienne propre. Dans l'une de ces formules, le *mong* renforce « la dureté, la force » (*khæng*, เข้ม) du son. Le *khong* donne de la basse positive et est en cela lié à la capacité au son d'« envelopper » (*khum*, หุ้ม) un autre son. Dans une autre formule, le *mong*, comme le *khong*, renforce la « résonance » (*kangwan*, กังวาน) et additionnés, ils donnent la « puissance sonore » (*khwam dang*), le but principal visé par les tambourinaires. D'autres opérations additionnelles semblables m'ont été données : le *mong* additionné au *wong* donne la puissance sonore (*khwam dang*). Ou encore la puissance sonore (*khwam dang*) résulte de la clarté (*say*) additionnée à *khong* et *mong*.

⁴²⁷ Dans le *o* de la transcription, le *o* est fermé et la syllabe, longue. *Wong* et *mong* peuvent être notés avec ou sans le deuxième accent (ton plat ou ton ascendant). *Khong* s'écrit toujours avec le deuxième accent (ton montant puis descendant). Ces mots ont de l'ampleur. Les langues thaï et lao sont riches de tels mots onomatopéiques renvoyant à la qualité sonore d'un son en particulier. Par exemple : la basse profonde *thum* (ทุ้ม), la basse sèche et puissante *toep* (ตึบ), un rythme *co* (โหม่ง), jusqu'à la base rythmique de la musique thaï toute entière : *ching chap* (ฉิ่ง ฉาบ, noms des cymbales qui permettent de produire ce son et ce rythme).



Figure 84 Le gagnant de cette année, Phu Yay Pracikarakon, s'avance vers son tambour en amont du duel, scène du monument de Pho Khun Pha Muang, Lomsak, 01/01/2018.

La puissance sonore *khwam dang* est loin de ne relever que du nombre de décibels, au moins dans la pratique des tambours *seng klong*. La clarté, ou limpidité (*say*), du son est un critère important, tout comme la résonance (*kangwan**) : elles participent ultimement de la capacité d'un son à être le plus « puissant ». Un dernier critère du son qui dérive de l'adhésion au maximum de critères donnés précédemment est celui de la « complétion du son » (*kbrop siaeng*, ครบเสียง *tem siaeng*, เต็มเสียง). Même si cela ne m'a jamais été exprimé ainsi, la manière dont la résonance *kangwan* s'intègre à la puissance sonore *khwam dang* pourrait laisser penser aux prémisses d'une théorie thaï de la résonance, extrapolée de la manière suivante : la résonance d'un son doit être telle qu'elle annule une seconde source sonore. Elle peut et doit aussi viser à transformer le second son en un relais de la source première – même si cet objet extérieur est à la base lui-même producteur. A terme, la seconde source viendra augmenter le volume de la source première. C'est ce qu'il est parfois possible d'entendre au moment du choc des partiels des deux tambours.

La capacité d'un son à *khong* peut lui permettre donc de gagner mais un autre sens des plus fondamentaux existe pour ce terme, jusque là soigneusement évité : celui de gong, donc d'un instrument dont l'importance dans la région peut faire dénommer les civilisations thaï et ses

voisines de civilisations du gong⁴²⁸. Dans le cadre des pratiques qui nous intéressent, un tambour doit donc « gonguer »⁴²⁹ et accède ainsi à l'intensité sonore. Si le référent esthétique du tambour est le gong et le critère principal de la victoire sa capacité à « gonguer », on peut s'interroger : le sound system doit-il lui aussi « gonguer » ?

2. Le sound system gongue-t-il ?

a. Les caractéristiques du son du gong

Avant d'esquisser une amorce de réponse à cette question, il faut tout d'abord caractériser le son du gong. Il existe différents types de gong dans le contexte thaï, dans le contexte sud-est asiatique et dans le contexte asiatique plus largement. Le gong est un instrument important et omniprésent dans le contexte thaï et lao. A Phetchabun, on trouve des gongs bulbés suspendus en procession – portés en ce cas par une ou deux personnes – aux côtés de l'orgue à bouche et



CD 3 : 16

un ensemble de percussions, comme on peut l'entendre sur la piste 16, CD 3.

Mais les gongs sont les plus présents dans les contextes cérémoniels et bouddhistes en général. Le temple renferme le gong en général le plus grand d'une localité, ainsi que d'autres gongs de tailles moindres suspendus grâce à des cordes à des cadres en bois ou en



CD 3 : 17

métal (cf. figure 85) dont il est le propriétaire et qui sont prêtés pour les

cérémonies de la communauté des laïcs rattachée au temple tel qu'on peut

l'entendre sur la piste 17 du CD 3. Ces gongs peuvent avoir un diamètre avoisinant le mètre.

Je me focalise ici sur ces « grands » gongs, qui sont l'appanage des temples et des experts rituels. Fixés et suspendus à des cadres en bois, mobiles ou fixes, ils sont bulbés avec un bulbe principal au centre et généralement plusieurs autres bulbes plus petits entourant le principal. On peut parfois trouver d'autres reliefs concentriques et géométriques, selon la facture du gong. Ils sont en métal⁴³⁰ et leur diamètre peut aller d'un à trois mètres. Plus ils sont fixes dans les temples,



CD 3 : 4

plus ils ont de chance d'être de taille importante. On peut entendre un exemple

du grand gong du temple Pak Huey Khon Kaen, mis en vibration les jours saints,

sur la piste 4 du CD 3.

⁴²⁸ Avec néanmoins une légère différence orthographique, le gong se dit et s'écrit ก้อง alors que la sonorité se dit et s'écrit โห่หรือ โห่. Les praticiens des tambours constataient cette différence tout en faisant le lien entre les deux termes.

⁴²⁹ Ce néologisme suit le sens de *khong* en thaï, qui est aussi un verbe, je l'emploie en tant qu'un son ressemble au son du gong.

⁴³⁰ Certaines sources parlent de fer et d'acier (*lek*, เหล็ก), mais les réponses ne sont pas claires, peut-être sont-ils le produit d'alliages plus complexes.



Figure 85 Gong du temple Pak Huey Khon Kaen emprunté pour un rituel d'ordination au domicile du candidat Nat, Ban Tha Chang, Tambon Tandiaew, Lomsak, 10/06/2017

Ce type de gong constitue la référence pour les compétitions de tambour. Il se caractérise acoustiquement par plusieurs aspects. Tout comme le tambour, le gong a des partiels inharmoniques. De manière encore plus saisissante, il est doté d'une résonance prolongée à l'intérieur de laquelle se ressent un rythme au sein de l'intensité du signal au moins. On voit ce rythme de manière très claire sur le sonogramme de la figure 86 ci-dessous, dans les partiels et fréquences les plus graves et sur la représentation de l'intensité au-dessus.

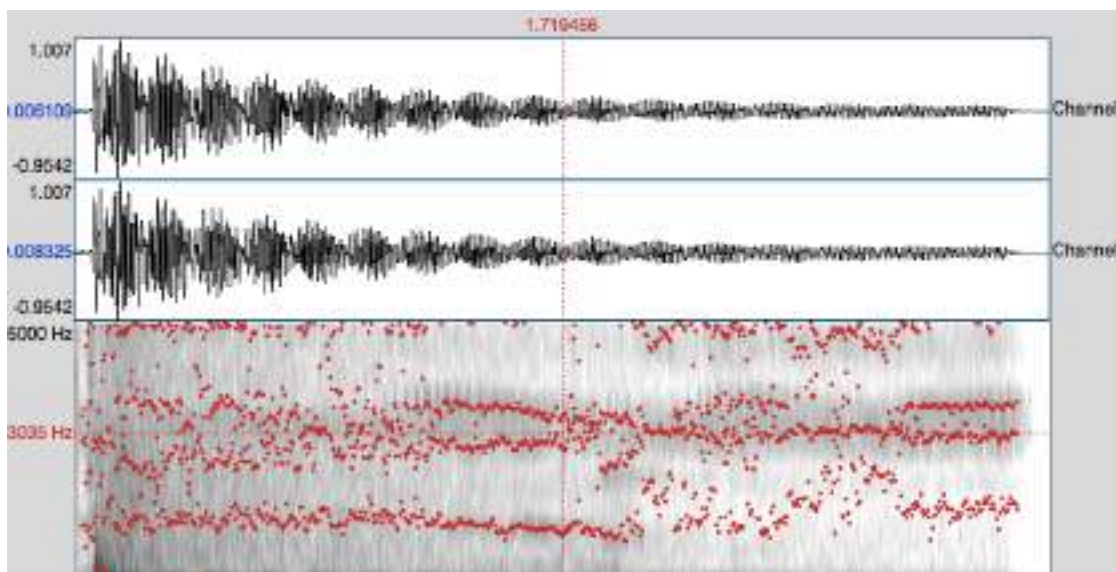


Figure 86 Sonogramme du grand gong du temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak (généré par le logiciel Praat).

Le jeu du gong nécessite un verbe différent de celui des autres percussions⁴³¹. Le gong peut être mis en vibration par un laïc en tant que signal d'un mérite* effectué. Le caractère profondément religieux de l'instrument s'explique par son intégration dans le circuit du mérite, abordé au Chapitre IV. Le son du gong proclame aux divinités invitées que le mérite des laïcs a été effectué en accord avec l'enseignement bouddhique. C'est un son que les divinités peuvent entendre, reconnaissent et apprécient notamment en tant qu'il est lié au bouddhisme. Le son du gong est donc spécifique : il traverse les mondes et les « dimensions ». Il est supérieur car apprécié des divinités. Toujours dans ce sens d'annonce du mérite, après avoir effectué du mérite dans un temple (par des offrandes dencens, de bougies, d'argent, de fleurs), le laïc conclut son tour par trois coups de maillets sur le gong installé à ce dessein. Il est dit que faire du mérite en conjonction avec la mise en vibration du gong permettra d'avoir une belle voix dans cette vie ou la prochaine, ou d'obtenir l'obéissance de son prochain et d'avoir du charme.

Le gong de temple est aussi joué lors des cérémonies. Il a plusieurs rôles, celui de ponctuer et souligner des étapes importantes ou critiques et celui d'augmenter un sentiment de sacralité qui coïncident avec ces étapes critiques de la dramaturgie rituelle. Quand il est mis en vibration, les réactions de l'audience sont immédiates et spécifiques : inmanquablement, les participants à la cérémonie font les yeux ronds, on sourit, voire on pouffe de rire. Comme si le son du gong était incongru. Les étapes cérémonielles où le gong résonne sont très chargées. Rire agit peut-être comme si, en s'amusant, on minimisait et dissipait les éventuelles erreurs commises.

Il existe pour les gongs le même type de pratique de mesure que pour les tambours : en le mesurant, on peut déceler son impact positif ou négatif sur le monde (voir *supra* A.3). Là encore, ni l'unité de mesure, ni ce qui est mesuré (peut-être son diamètre ?) ne sont précisés. Malgré cela, les différentes mesures et leurs associations données sont les suivantes :

- 1 mesure : on frappe le gong pour se vanter sans intérêt dans un monde vide
- 2 mesures : le gong est aussi fort qu'un cri clair
- 3 mesures : le gong est fort à s'en associer avec la terre
- 4 mesures : le gong mis en vibration, cent reines viennent s'asseoir pour nous protéger
- 5 mesures : en le frappant, vous devenez roi d'un royaume de laiton
- 6 mesures : le gong est joué pour la procession d'un noble le menant à son trône
- 7 mesures : le gong frappé, cent nobles accourent pour se réunir
- 8 mesures : mettre en vibration ce gong, c'est comme serrer chaleureusement dans ses bras un fantôme en décomposition

⁴³¹ *Lan**, 𑖓𑖦 au lieu de *ti*, 𑖓𑖦. Si *ti* veut dire « frapper » et s'applique à toutes les percussions, *lan* se réfère spécifiquement et exclusivement à l'action sur le gong (donc « frapper » au moyen d'une mailloche, « mettre en vibration »).

9 mesures : joué, la déesse chtonienne est effrayée jusqu'à en trembler

10 mesures : joué, il apporte la victoire (Udom Buasri, 2003 : 73)

Le son du gong n'est donc pas seulement important pour les seuls cercles des audiophiles rassemblés lors des compétitions de tambour. Mais dans le cadre de ces derniers, le son du gong est le son de référence. Les pratiques des tambours *seng klong* fonctionnent comme une forme de mise au point acoustique de ce qu'est un son de gong transposé à un tambour. En tant qu'audiophiles, ces praticiens explorent les possibilités sonores du tambour et à travers ce dernier, du son en général. Ils expérimentent et entendent améliorer ce qu'est un bon son. Les tambourinaires *seng klong* sont allés loin dans ce sens en déterminant un certain nombre de critères décrivant le meilleur son en terme de référent esthétique et de caractéristiques telles que la résonance, la clarté parmi d'autres, mises en relation avec d'autres critères. Certains, en étant communs aux audiophiles et à la population, pourraient mettre à jour un réseau d'influences réciproques entre ces deux sphères. Pour autant, l'importance des tambours est émoussée : le degré de pertinence de la pratique des tambours dans la société ne permet pas de poursuivre la recherche en ce sens.

Les critères s'intègrent dans des formules utilisées par les audiophiles des tambours. Elles sont chacune plus ou moins partagée, mais tendent toutes à une complexité certainement à la mesure du phénomène du son. Toutes ces formules entendent dévoiler les secrets de la puissance sonore, *khvam dang*. Face au foisonnement des formules et la complexité des critères et du vocabulaire utilisés, la pratique des cinémas-sound systems apparaît comme encore balbutiante. Si la pratique des murs de son poursuit aussi une recherche expérimentale du son, le vocabulaire utilisé n'a pas encore atteint le degré de raffinement propre aux tambours *seng klong* : il y est encore sommaire et en formation.

b. L'analyse du vocabulaire des cinémas de plein air

Les sound systems ont-ils maintenu comme référent esthétique le gong ? Si oui, comment un sound system peut-il « gonguer » ? L'analyse des enregistrements ne peut aboutir à un quelconque résultat étant donné les niveaux de pression acoustique : le signal enregistré est indicial et ne correspond en rien au signal original et à l'expérience auditive en le recevant. Pour comprendre les principes acoustiques qui régissent les compétitions de sound system, il faut se pencher sur le vocabulaire utilisé par les praticiens.

Il convient de repréciser un élément important concernant le duel de cinémas-sound systems qui nous occupe ici : aucun des concurrents n'est officiellement proclamé vainqueur. Qu'elle soit supposée ou effective, aucune considération sur la victoire de l'un ou de l'autre ne

transpire pendant l'événement ou sur les réseaux sociaux. La victoire peut-elle être mesurée à la quantité de matériel qui a été vendu par la marque GIP ? Mais qu'en est-il alors du cinéma « Le joyau du roi » qui ne semble rien avoir à vendre ? Malgré cette indécision, les qualificatifs attribués au son abondent. Relevés dans les fils de discussions Facebook des audiophiles de la pratique, qu'ils soient positifs, négatifs ou neutres, les qualificatifs peuvent être regroupés en différents champs lexicaux, tels qu'ils apparaissent dans le tableau suivant (cf. figure 87) :

PHYSIQUE/ PHYSIOLOGIQUE	MARTIAL/ VIOLENCE (& catastrophes naturelles)	DOULEUR (critique et ovation)	POÉTIQUE (laudatif)	RELIGIEUX	TECHNIQUE
« ce n'est pas que ça fait mal aux oreilles, c'est le cœur qui tremble »	« le cœur qui tremble » / « mordre les oreilles »	« avoir mal aux oreilles » « être sourd » « avoir les oreilles détruites » (<i>phang</i>)	« doux » (<i>num</i>)	GIP-Sound-of-God (<i>en anglais</i> , nom d'utilisateur Facebook de GIP)	« prend en compte les 3 dimensions (de l'espace) » (<i>khrop thuk miti</i>)
« préparez-vous à vous faire récurer les oreilles », « le son n'a pas de dents, il ne mord pas »	« se frapper/boxer » (<i>chon kan</i>) « une manche/un round » (<i>yok</i>) / « s'écraser, en collision, un choc lourd » (<i>keratbaek nak</i>)	« douleur fulgurante », « acidité pénétrante », « colère soudaine » (<i>cit</i>)	Le sentiment esthétique (classifié), le goût (<i>atharot / rot, sk/ pā : rasa</i>)	« perfection morale » (<i>barami</i>)	« tester » (<i>truat sop</i>)
« le cours du son » (<i>nam siaeng</i>) / « la chair du son » (<i>noea siaeng</i>)	« très aiguisé » (<i>khomkrip</i>), « être violent », « être fort » (<i>run raeng/ raeng</i>)	« Avoir des plaies aux oreilles »	« équilibré » (<i>somdun</i>)	« se concentrer » (<i>tang sati</i>) (<i>avant de se déplacer devant les sound systems</i>)	« clouter profondément » (<i>co loek</i>)
Un « gros son » (à la manière d'un humain <i>uon</i>)	(<i>critique négative</i>) « une guerre des haut-parleurs » (<i>songkbram horn</i>)	« avoir froid » (dévitalisation liée à la vue des sound systems, appelés <i>khum phlang</i>)	« envoûtant » (<i>monsane</i> , litt. magique et charme)	« disciple » (<i>savok</i> , disciple du Bouddha, ici un F.C envers le propriétaire de GIP)	121 db (à 50 mètres) (<i>Et beaucoup d'autres termes techniques...</i>)
Le « foie qui explose » (<i>tap taek</i>) « les oreilles qui explosent » etc.	« la surface du sol tremble/résonne » (<i>phaen din way/ sathuan</i>), « recouvrir (un territoire ici avec le son) » (<i>khrop khlum</i>)			ROYAL nom du sound system Pho Luang (+ <i>somdun ?/ barami ?</i>)	JURIDIQUE « répondre aux accusations du procureur » (<i>top cot</i>)

« clouter profondément » (<i>co loek</i>) ⁴³²	« clouter profondément » (<i>co loek</i>)			BRAHMANISME nombre d'enceintes « grandiose » (<i>mahasai</i>)	MUSICALITE « harmonieux » (<i>phro</i>)
121 décibels	121 db	121 db	121 db	121 db	COMPLETUDE « son complet », « son plein » (<i>kbrop siaeng, tem siaeng</i>) (et polyvalence)

Figure 87 Tableau des champs lexicaux appliqués aux cinémas de plein air

On remarque la prééminence du vocabulaire technique dans les commentaires des praticiens. Même si cela n'est pas indiqué ci-dessus, une majorité du vocabulaire technique provient d'anglicismes⁴³³. Le champ lexical considérable relevant de la technique est le reflet de l'enseignement dont le dispositif fait l'objet mais aussi de la fascination pour la machine. La centralité de cet aspect technique peut parfois laisser penser qu'il est plus important que le son lui-même. L'amour pour la machine est manifeste : tous les composants du sound system sont lentement filmés en s'arrêtant, zoomant et en mettant en valeur tous ses détails, ses angles et ses courbes.

Deuxième champ lexical en importance, les expressions relevant de la violence sont particulièrement présentes. Dans les termes, la violence s'applique soit à l'effet sur sa personne, soit comme image du duel en cours entre les deux sons – les « sons luttent », jusqu'à adopter un langage quasi-martial. Le recours au champ lexical des catastrophes naturelles revient souvent pour rendre compte de l'ampleur du phénomène. Ce peut être lié à la qualité sonore des émissions, notamment à la quantité d'infra-basses perceptibles lors des émissions par les murs de son et communes à des événements phénomènes météorologiques exceptionnels. Les registres de langage expressif voire familier, sont communs – surtout dans ce champ lexical de la violence – et contribuent à mettre l'accent sur la puissance. Dans les expressions, divers organes du corps humain se trouvent ainsi prêt à littéralement « implorer » face à la puissance du signal. Parmi ces recours à la violence, notamment physiologique, certaines prennent la forme de critiques, liées aux douleurs d'oreilles, notamment. Parfois, malgré la douleur ressentie, les considérations restent positives. C'est le cas d'un auditeur lorsqu'il écrit : « Je suis venu hier et j'ai encore les oreilles qui

⁴³² Titre d'ouvrage de type pédagogique équivalent à « l'essentiel sur... », « tout savoir sur... » etc. Et sous-entendant donc « clouter profondément » dans l'esprit, dans la mémoire.

⁴³³ Même si ce n'est pas le cas pour tous les composants, telle l'enceinte *lamphong* (ลำโพง) et son classificateur (*dok, ดอก*) qui se réfère à la fleur de Brugmansia.

sifflent. Le dernier jour, vous y êtes vraiment allé à fond, où est-ce que je pouvais me mettre ? J'ai vraiment adoré, monsieur et je suis votre disciple (*savok*, สวอก) ».

Outre la technique et la violence, d'autres champs lexicaux relèvent de la religion⁴³⁴, il est ainsi mis en exergue de se mettre en état de « concentration » (*sati*, สติ) – issue de la pratique de la méditation – afin de se préparer psychologiquement et physiologiquement à l'expérience sonore. Ce champ du religieux fonctionne également comme mise en valeur de la puissance et de la qualité de la marque, ainsi qu'accessoirement à mettre de son côté les influences bénéfiques du roi ou du Bouddha. Le langage poétique peut être utilisé pour nuancer les expressions familières et violentes et pour contrer les critiques qui vont très justement jusqu'à dénoncer la « guerre des haut-parleurs »⁴³⁵ en cours. Enfin, tout comme le vocabulaire poétique, le vocabulaire laudatif peut être compris en tant qu'élément d'un discours de vente.

3. De la confrontation de partiels à l'hypersensation

Le gong est dévalué en tant que référent esthétique, que ce soit en tant que but à atteindre ou en tant que point de comparaison : il n'apparaît nulle part dans les propos des audiophiles de sound systems. Au référent esthétique du gong auparavant prévalent, se sont substitués un vocabulaire martial – certes présent dans les compétitions de tambour au travers de la référence à la boxe, mais pas dans les proportions déployées par les cinémas – ainsi que des références à des événements telluriques de grande ampleur. La capacité à gonguer est un élément important mais il n'est pas le principal critère pour remporter la victoire dans les compétitions de tambours *seng klong*. Qu'en est-il de la puissance, *khvam dang*, et de sa complexité structurelle, dont la capacité à gonguer n'est qu'un des aspects ?

Le tableau conclusif de la figure 88 suivante compare les tambours *seng klong* aux cinémas-sound systems selon les différents aspects développés dans ce chapitre – en termes de dispositif, de vocabulaire et de divers paramètres sonores :

⁴³⁴ Bien qu'il s'avère parfois difficile de distinguer si les aspects religieux contenus dans les expressions et mots utilisés sont présents dans la langue thaï en général ou s'ils sont valables pour décrire ce contexte précisément.

⁴³⁵ *songkram born*, สงครามฮอว์น

	Tambours <i>seng klong</i>	Cinémas <i>nang klang plaeng</i>
Dispositif	Tambour et tambourinaire	Sound systems et ingénieurs du son
Vocabulaire	Ancien, de préservation et technique (pratique en déclin)	Familier, imagé (parfois violent) et technique (pratique en plein développement)
Focalisation acoustique	Intensité sonore, richesse et efficacité spectrale	Effets extra-auditifs
Idéal sonore	Gong	Un tremblement de terre / un avion supersonique F-16
Tessiture	Plutôt aigu (mais complétion du son)	Basses
Enjeu de la compétition	Puissance sonore	Puissance sonore
Format	Lutte (sonore, puissance, compétition, fraternité)	Lutte (sonore, puissance, compétition, fraternité)
Dimension vibratoire	« Rythme » propre du son des tambours, lien avec le gong et le bouddhisme en général (temple et moines)	Co-vibration du corps, fascination pour les membranes des enceintes, lien avec le bouddhisme (temple et moines), mandala liquides.

Figure 88 Tableau comparatif des tambours *seng klong* et des murs de son de cinémas de plein air

La puissance sonore *khvam dang* est donc maintenue comme critère central mais on peut observer un changement paradigmatique dans sa définition. La puissance sonore se définit auparavant par la capacité d'un tambour à « gonguer » (parmi d'autres éléments comme la surface de diffusion et la quantité d'aigus), notamment compris comme une sélection et un déploiement efficaces des partiels de l'instrument. Avec les sound systems, il peut être observé la découverte d'un *rasa*⁴³⁶ fondé sur la basse l'effet vibratile tactile, qui n'est possible et atteignable dans ces proportions que grâce aux sound systems. La complexité de la notion de puissance sonore *khvam dang* s'est donc déplacée, d'une lutte de partiels à celui d'impact physique. Il peut ainsi être observé une dissociation de l'expérience d'écoute par l'oreille seule, pour faire émerger et augmenter à outrance les effets tactiles, vibratoires et haptiques du son ressenti par le corps entier.

L'expérience d'écoute face aux cinémas-sound systems que je propose de décrire maintenant tente de pallier à l'expérience trop indicielle de l'enregistrement. A chaque coup de basse devant les murs, la vision tremble, l'air semble comprimé incapable d'entrer dans les narines, il devient difficile de déglutir. Les muscles, les organes, les os vibrent en chœur. Avec les basses

⁴³⁶ Je remercie Kati Basset pour cette suggestion des murs de son comme exploration de *rasa*, qui s'est avérée tout à fait juste.

les plus profondes, c'est le crâne qui résonne. Il semble que le son se substitue à tout bruit du corps et cette sensation est inconnue et extrêmement intense. Les gens continuent de se tenir face au son, d'admirer les câblages, les composants, leurs diodes et le gigantisme terrassant de la machine assemblée devant eux. Certains groupes de moines s'y tiennent aussi, filmant le mur tandis qu'un flux de techno hollandaise est joué, implacable, efficace et riche en fréquences basses et pures. Les aiguës grésillent aigrettes pollués par la puissance des basses, il ne semble y en avoir que pour rajouter une vague ombre, un « détail » mélodique qui rappelle qu'il s'agit encore d'un morceau de musique.



CD 3 : 18

Maintenant que ces quelques sensations ont été décrites, il peut être pertinent d'écouter la piste 18 du CD 3, toujours en tant qu'indice de ce qui est diffusé et ressenti. Afin de mieux caractériser encore ce qui est en train d'être perçu, ce qui est en train d'assaillir, de submerger et de tétaniser l'audience fascinée, il peut être bienvenu de comparer les sensations provoquées par ce sound system à d'autres sound systems, peut-être pas aussi imposants mais dont la puissance peut être avoisinante. Je n'ai jamais eu l'occasion d'assister à une free-party d'envergure suffisante (telles que décrites par Guillaume Kosmicki, 2008) mais je peux néanmoins tenter de comparer le sound system thaï de cinéma de plein air avec le sound system jamaïcain de dub⁴³⁷. Le sound system jamaïcain crée de la basse en quantité importante, surtout au niveau des infra-basses. Cette basse a effectivement un effet haptique, de covibration tactile chez l'auditeur. Mais cet effet haptique de la basse dynamise, soutient l'auditeur dans son effort pour danser. Pour l'auditeur, que le sound system entend transformer en danseur, le son l'enveloppe, l'enrobe, comme si ses mouvements évoluaient dans un environnement rendu plus dense par le son et la basse : c'est le « bass materialism » qu'évoque Julian Henriques (2011). Le sound system thaï, lui, est à mon sens plus violent – et n'entend pas faire entrer l'auditeur dans la danse. Sa basse est sèche et ultra-puissante : elle percute l'auditeur et rentre agressivement en résonance avec tout son corps.

La pratique des cinémas-sound systems génère des dispositifs terrassants et des discours encore informés. Malgré ces balbutiements, il faut aborder à nouveau la pratique complexe évoquée en début de chapitre et qui figure sur la dernière ligne du tableau de la figure 88. Certains participants aux démonstrations de cinémas-sound systems placent ainsi devant les enceintes un récipient avec de l'eau où, de par l'action des ondes sonores et leur puissance, se dessine à la

⁴³⁷ Lors d'événements qui rassemblent des sound systems d'ampleur tels que les événements University of Dub à Londres auxquels j'ai pu avoir l'occasion d'assister. A mon sens, la puissance dans les clubs ou les festivals, qu'ils soient rock ou techno, ne peut être comparée ni avec l'expérience du dub, ni avec l'expérience face aux sound systems des cinémas de plein air thaï.

surface du liquide des formes géométriques concentriques. Les formes ainsi produites, appelées cymatiques, dépendent des fréquences de l'onde émise et se muent au gré de leurs évolutions. Il n'est fait aucune mention de cette pratique sur les réseaux sociaux ou sur place. Ceux qui l'effectuent ne se disent en général pas un mot – la communication est de toute façon difficile – et il peut donc s'avérer compliqué de proposer une interprétation de cette pratique à ce stade de l'argumentation. Peut-être s'agit-il d'une manière de tester les enceintes : la netteté des formes géométriques pouvant correspondre avec la qualité du matériel. Nous y reviendrons, mais l'on ne peut néanmoins pour le moment que constater la parenté des formes concentriques produites avec celles des *mandalas*. Que voit donc les praticiens en regardant le liquide contenu dans la bouteille de soda éventrée ? Ce que l'enceinte « a dans le ventre » ? Une manifestation de la structure élémentaire du son ? De la vibration ? Du monde ? Bien que les murs de son en soient encore à la phase expérimentale, il est peut-être d'ores et déjà possible d'extraire grâce à eux une forme de vérité palpable. Grâce aux caissons de basse empilés et à de formidables quantités d'énergies électriques et physiques, des *mandalas* semblent devenir manifestes, s'impriment sur le liquide et peut-être sur les corps rassemblés.



Malgré la différence de dispositifs – le premier est acoustique, le deuxième électronique – et de pratiques – l'une est en déclin, l'autre en plein essor –, les deux pratiques des tambours *seng klong* et de cinémas de plein air consistent en des compétitions sur le son en tant que catégorie autonome pouvant être étudiées d'un point de vue diachronique. De ce fait, il a pu être montré les effets de l'adoption du sound system sur cette catégorie particulière du sonore. Ce chapitre a révélé deux milieux audiophiles distincts, se caractérisant par une même organisation en communauté, par une même attention au son et par une même dimension agonistique au cœur de leur pratique sonore.

Avant d'aborder le son en lui-même, un certain nombre de changements d'ordre organisationnel peuvent être observés. Ainsi, au patronage par les temples et les pouvoirs politiques locaux, s'est substitué une logique capitaliste de marques en compétition mais aussi de grands temples faisant presque figures de « supermarchés du mérite », au sein d'un groupe plus large d'amateurs, de clients et de concurrents à l'échelle nationale. Même s'il est plus discret, les temples et les moines continuent néanmoins d'avoir un rôle à jouer et à se positionner comme centres et comme experts de la perception et du son. La pratique est masculine, comme de

manière générale, la passion pour les sound systems et la quête du son ultime dont nous commençons à avoir quelques premiers indices.

L'existence des compétitions de son dénote l'importance du « son », non pas comme musique, mais comme catégorie esthétique propre. Le son, multi-dimensionnel, devient la somme de ses caractéristiques acoustiques et forme une catégorie esthétique à part entière. Le critère central et maintenu à travers les deux pratiques est celui de *khwam dang* comme « puissance sonore ». Les deux pratiques entendent chacune approfondir ce critère de volume, d'intensité et de puissance sonore – de la manière la plus perceptible en augmentant le nombre de décibels. Les murs de son des cinémas de plein air sont sans grand doute possible les plus puissants des avatars des sound systems, eux-mêmes les plus puissantes manifestations de l'amplification électro-acoustique. Déjà, les tambours *seng klong* placent la recherche de la puissance sonore *khwam dang* au centre de leurs préoccupations : elle permet de remporter la victoire.

Mais entre les tambours *seng klong* et les murs de son des cinémas, une différence infranchissable se dessine : le tambour est limité par sa taille et par la capacité du tambourinaire à faire résonner son instrument. Le sound system n'est lui limité, dans le déploiement de sa puissance sonore, que par le nombre d'amplificateurs et le nombre d'enceintes qui le composent. Cette différence fonde le point de départ d'un gouffre plus important : les possibilités de la puissance sonore se décuplent en même temps que se clôt son raffinement premier. Ainsi aux formules complexes des tambourinaires, intégrant partiels avec au cœur de leur construction conceptuelle le référent esthétique du gong, se substitue le langage violent, familier et technologique des amateurs de sound system. La percussion spectrale disparaît au profit d'une conception de l'expérience, entremêlant audible et tactile – *vibratoire* – du son, grâce au gigantisme de la machine et au pouvoir de la basse.

L'avènement du sound system signe-t-il la fin de toute pertinence qui prévalait soniquement au temps des tambours *seng klong* et des gongs ? Force est de constater que les sound systems sont aujourd'hui omniprésents. Mais une telle conclusion serait trop hâtive, notamment en considérant que ni les gongs, ni les tambours n'ont encore disparu et surtout en regardant la similarité des objectifs qui animent l'une et l'autre des communautés. Malgré leurs différences, les deux communautés d'audiophiles s'intéressent – comme leurs noms l'indiquent – au son du point de vue d'experts. Les « auditeurs qualifiés » (*nak fang*, นักฟัง) sont, lors des compétitions de tambour *seng klong* et lors des *soundcheck* des murs de son, en train de tester, d'expérimenter et de valider les différents critères du son. On peut donc considérer ces compétitions comme de vastes laboratoires du son à ciel ouvert. Les seuils d'audibilité, les possibilités des dispositifs sonores respectifs y sont travaillés jusqu'à ce que le dispositif et la

société concordent et soient « opérationnels ». Dans ce cadre expérimental, la compétition apparaît comme une dynamique propre à susciter les motivations les plus acharnées, sans que – et en reprenant en cela des éléments du précédent chapitre – les egos ne soient égratignés. Le consensus sonore, notamment en termes esthétiques, y est en gestation.

L'une des conclusions les plus importantes de ce chapitre est, à la suite des audiophiles et en fait d'une bonne partie de la population, de considérer le son en tant que média (*soe*, 聲). Le tambour et le sound system n'ont pas de message spécifique en dehors du son en lui-même. Ils ne s'intéressent non pas au contenu – il ne s'agit pas de musique – mais au moyen, au véhicule, c'est le sens étymologique de « média », par lequel ces contenus sont diffusés. Et « tout média recherche la puissance sonore ». C'est Phu Yay Pracikarakon qui le premier a exprimé et fait prendre conscience de l'importance de cette phrase, retrouvée ensuite dans les propos de nombreuses personnes, toujours à la manière d'une évidence. La puissance sonore n'est pas qu'un nombre de décibels même si elle y est affiliée très fortement. Elle est célébrité, popularité mais aussi, on l'a vu dans ce chapitre, l'objet d'une recherche appliquée et expérimentale et ce, avant même l'avènement du sound system.

Les premiers intéressés par cette recherche sont ceux concernés par un usage extensif du son : les musiciens, les moines, les experts rituels, les pouvoirs politiques. Les expérimentations sonores que sont en train de mener les audiophiles intéressent donc l'ensemble de ces groupes qui viennent y puiser, à l'occasion, des connaissances, du matériel et de l'inspiration. Ces connaissances sont données pour ceux qui suivent les marques. GIP de Sang Saksiamri ne fait pas exception : un véritable enseignement est en cours par vidéos Facebook interposées. Le propriétaire du « Cinéma du rhéteur » est fier de sa machine et de sa configuration. Il explique tout, jusqu'aux connaissances de base du sound system, en marchant de composant en composant dans le véritable « village » d'amplification qu'il a créé. Il reste calme, professionnel et clair dans son exposé. Il fait même le faux modeste : « Je ne suis pas fort, je suis rien du tout, j'ai besoin de vos conseils » en filmant son mur de plus de six cent enceintes. Son message ? Tout le monde peut faire du (mur de) son.

Au moment des émissions des murs de son, les auditeurs apparaissent presque comme des pions insignifiants d'un combat sonore dévastateur en train de se jouer. Ils assistent, stoïques, voire joyeux, à leur propre terrassement dans le même temps que celui de leur adversaire. Certainement, l'amplification électronique a-t-elle aussi relancé, en fournissant de nouvelles armes, la guerre du son et des médias, en cours depuis longtemps – une véritable « guerre des haut-parleurs » regrette même une femme sur les réseaux sans qu'aucun F.C. ne vienne la démentir,

cette fois. S'il y a effectivement une guerre du son en cours, comme plusieurs indices pourraient commencer à le faire croire, les pratiques des audiophiles consistent en le volet recherche et développement des forces en présence. C'est dans ce cadre que les audiophiles ont leur rôle à jouer : tout le monde dans la société et dans la population, quelque soit son niveau social, comprend que le son est un média et comprend qu'une lutte est en jeu qui, si elle ne concerne pas le son directement, en fait tout de même un usage important. Tout média recherche la puissance sonore *kbwam dang*. Nous avons bien vu à quel point la puissance est modulable et peut s'adapter aux possibilités et aux esthétiques d'une époque.

Les compétitions des audiophiles miment-elles la lutte acharnée qui se déroule en dehors de leur cercle ? Il ne s'agit jamais tout à fait seulement de victoire, pourtant. La recherche du son le plus puissant est aussi une quête qui peut être plus esthétique. « Tout le monde aime le son différemment, mais moi je me suis placé comme fabricant il me faut donc diffuser une écoute qui prenne en compte toutes les fréquences et je ne parle pas d'ouvrir un fichier mp3 » dit Sang Saksiamri. Cette recherche d'un son « complet » se retrouve lors des compétitions de tambours, comme de cinémas : la recherche de la quintessence du son (tous les sons en un) est une quête commune aux deux pratiques. La puissance sonore est positive, là encore au sein des deux pratiques confondues, comme à tous les pans de la population. Le chatoiement spectral s'est fait de plus en plus tactile et haptique. Il me semble qu'un *rasa*, lorsqu'il est encore brut et encore en phase de cristallisation, se cantonne à des sphères très perceptives et très physiologiques avant de s'absorber ultimement dans des considérations plus philosophiques, voire méta-physiques. C'est le cas du *soundcheck* des cinémas-sound systems dont l'esthétique est encore en phase exploratoire et expérimentale et ne se relie pas encore, par exemple, au religieux (à la manière des tambours avec le gong).

Souvenons-nous des bouteilles décapitées et emplies de liquide, évoquées, posées ensuite aux abords des enceintes et devant lesquelles les audiophiles s'absorbent dans la contemplation de circonvolutions créées par les vibrations et dont les formes d'ondes ressemblaient à s'y méprendre à des *mandalas*. Ce type de geste invite à repenser en d'autres termes ces compétitions où une quête de la puissance et du son ultime se confond avec des conceptions liées à la vibration. L'expérience d'écoute dont j'ai pu rendre compte montre bien la part dévolue à la vibration au sein même des corps des audiophiles. Quelle est donc le rôle et la place de cette vibration qui emplissait toutes les personnes présentes et se faisait visible et prégnante dans les liquides ? Est-elle la base de tout ou le but à poursuivre ? Certainement les deux.

Le but du propriétaire de GIP en faisant ce sound system est de couvrir la portion de territoire la plus importante possible avec le son. Il avoue la violence (« la puissance a fait sortir

certains en toussant », dit-il un demi-sourire aux lèvres), mais il faut se concentrer, comme avant la méditation (*tang sati*, ตั่งสติ). Pourquoi donc supporter un tel déluge? Pour ressentir les nouvelles possibilités d'élaborations sensibles – audibles et largement vibratoire – offertes par l'amplification. L'un des effets principaux de l'amplification électronique sur les audiophiles pourrait donc d'avoir été de relancer avec une vigueur nouvelle et de nouveaux espoirs la quête du son ultime.

Les milieux audiophiles sont à la recherche du son ultime, le sound system a relancé cette quête. Leurs pratiques s'intègrent dans une théorie vernaculaire des médias dont les audiophiles sont les expérimentateurs. Selon cette théorie, tout média – y compris le son à travers le sound system – recherche la puissance sonore *khwam dang*.

PARTIE 3 : L'ESPACE-TEMPS DES SOUND SYSTEMS

Nous avons abordé en première partie les différents dispositifs sound systems, les catégories sonores qu'ils sont chargés d'amplifier, la hiérarchie dans laquelle s'inscrivent ces dernières ainsi que les conceptions de perception dans le bouddhisme thaï à la base de tout phénomène sonore humain. En deuxième partie, nous avons présenté les cas d'utilisation du sound system au sein de trois catégories sonores que sont la musique, les répertoires monastiques et la catégorie du son autonome en compétition.

Nous avons ainsi pu aboutir à un certain nombre de conclusions concernant les modalités d'utilisation du sound system : plus une catégorie sonore et des répertoires sont populaires et appréciés, plus il sont amplifiés ; les sound systems s'intègrent dans le cadre d'une recherche expérimentale sur les perceptions et les *rasa* et au sein d'une théorie vernaculaire des médias, l'une comme l'autre mises en place et menées par les moines et les audiophiles et dont les bénéficiaires sont tous les praticiens du son du pays et, à travers eux, l'ensemble des auditeurs.

Il nous reste à aborder le sound system dans d'autres espace-temps spécifiques au sein desquels il s'intègre et que le dispositif contribue à créer. Le sixième chapitre concernera ainsi les modalités d'utilisation du sound system au cours des des rituels qui regroupent toutes les catégories sonores mentionnées jusqu'à maintenant et d'autres encore. Le septième chapitre porte sur les utilisations politiques du sound system à travers l'histoire de la Thaïlande et des cas d'étude contemporains à Phetchabun. Le dernier chapitre porte sur le traitement du son lors de l'événement historique qui va de la mort du roi Rama IX en octobre 2016 jusqu'à sa crémation un an après.

VI. L'amplification des espaces rituels par les sound systems

« Il est beau de voir cette cohue qui s'enivre de son tumulte »
Traité cosmologique thaï des *Trois Mondes*
(Coedès & Archaimbault, 1973 : 91)

« L'arrivée de la nuit me rend triste »
(Sin Sinamouth, *Roseal Tun Teap*)

La plupart des répertoires et des catégories sonores – exceptés évidemment les murs de son du chapitre précédent – peuvent être joués sans être amplifiés. De la même manière, ces répertoires peuvent également être diffusés lors de contextes qui ne sont pas des rituels : sur une enceinte *bluetooth* lors d'une soirée entre amis, sur une radio, lors des travaux dans les champs pour les répertoires monastiques ou bien lors d'une compétition « autonome ». Cette recherche vise à examiner les contextes d'amplification des répertoires, particulièrement lorsqu'ils sont puissamment émis dans l'espace public, ce qui est le cas pendant leurs performances rituelles. Lors des rituels, la performance d'un unique répertoire n'est pas suffisant, il faut en cumuler plusieurs, voire très souvent le maximum possible⁴³⁸. Il entre dans la définition même du rituel public ou semi-public que d'être un moment collectif, ouvert et profondément festif⁴³⁹.

Le mot pour rituel et pour fête est le même en thaï, *ngan* (งาน) qui désigne également de manière assez révélatrice le « travail ». Tout rituel fait l'objet d'un travail à plusieurs et est dans son essence collectif. Deux termes doivent être distingués : *ngan* en tant que « rituel » et les *phithikam* en tant que « cérémonies », c'est-à-dire de séquences à l'agencement chorégraphique et de textes prescrits, en rapport avec les religions et s'inscrivant à l'intérieur des rituels. Le festif, le collectif, le travail et le cérémoniel (Gabaude, 2012) sont des pôles insécables du rituel, même s'ils peuvent être mobilisés en proportions différentes selon les occurrences. Pour ces raisons et comme il a été spécifié en introduction, j'utilise indifféremment fête, festivité ou rituel tout au long de cette thèse.

Toute communauté, à n'importe quelle échelle de territoire doit organiser ses rituels, où il est toujours déployé le plus de faste possible. Les festivités peuvent s'agréger et se combiner les unes aux autres sans problème : le nouvel an thaï (*songkran*, สงกรานต์) coïncide avec une collecte d'argent pour le temple (*thot pha pa*, ทอดผ้าป่า) ; à la course de pirogue annuelle s'agrègent de nombreuses ordinations. Les possibilités en la matière sont infinies. Toutes ces occasions

⁴³⁸ Certains rituels ont lieu pour la performance d'un répertoire spécifique C'est par exemple le cas de la récitation de l'avant-dernière vie du Bouddha, *bun Pha Wet* que nous avons vu au Chapitre IV.C., ce qui ne signifie pas qu'il sera le seul répertoire de l'événement, même s'il en est le principal.

⁴³⁹ Je désigne par semi-public, des rituels dont certaines séquences seulement sont ouvertes à tous.

permettent d'engager des groupes de musique, de se procurer un certain nombre de cartons d'alcool et de danser ensemble, mais aussi d'écouter les moines psalmodier et de mobiliser les forces vives de la communauté afin d'organiser l'événement.

L'une des caractéristiques des différentes sources sonores (en performance ou émises à différents moments et/ou depuis différents points) d'un même rituel est la maximalisation, une tendance à tendre vers un volume sonore le plus intense possible. Cette tendance provoque un certain nombre d'effets sonores d'autant plus perceptibles que, toujours dans la même logique de maximalisation, l'usage du sound system est généralisé. C'est à ce niveau que les conclusions du chapitre précédent pourront le plus nous aider car nous retrouvons encore une fois ici la « puissance sonore » *khwam dang*. Un rituel peut aussi partager de nombreuses caractéristiques avec un duel de tambours *seng klong*, en ce qu'il n'y aurait non pas deux tambours, mais une multitude d'entre eux en compétition pendant des heures et en même temps. Il s'agira d'observer, de décrire, d'analyser les effets provoqués par un tel foisonnement sonore, mais aussi d'interpréter ses fonctions. Derrière l'apparent chaos sonore, que se passe-t-il au fond ? S'agit-il d'une compétition avec des règles définies, d'une hétérophonie à vocation esthétique, d'une pansonie⁴⁴⁰ relevant de l'expression du prestige et du pouvoir ? Autant de questions que ce chapitre abordera.

A l'intersection du rituel et du sound system se situe la question de l'espace-temps du rituel et des effets de l'intégration du sound system dans cet espace-temps. La temporalité rituelle est composée d'une succession de séquences. L'agencement des différentes séquences et des catégories sonores et répertoires qui sont associés à chaque séquence forment ce que j'appelle à l'échelle du rituel entier et en parallèle du terme de sound system, un système-son – le rituel est lui aussi un dispositif où chaque composant a une fonction et où les possibilités de modulation de ces composants sont infinies. Le système-son rituel le plus approfondi sera celui de la fête d'ordination (*ngan buat*, งานบวช). L'amplification sera observée par le filtre du temps rituel : quelles séquences rituelles sont le plus lourdement amplifiées ? Un rituel amplifié est-il plus efficace qu'un rituel qui ne le serait pas ?

A mesure que les festivités gagnent en ampleur et à mesure que, proportionnellement, la quantité de répertoires joués simultanément augmentent et gagnent en volume, un autre paramètre se fait jour, fondamental pour les rituels domestiques et semi-publics comme pour ceux plus imposants relevant de l'échelle du district, de la province et a fortiori de la nation : celui

⁴⁴⁰ J'appelle pansonie la capacité d'un même son à être entendu par tous en tous points. J'ai élaboré ce terme en miroir de celui de « panoptique » repris par Michel Foucault (1975 : 201-206) depuis le dispositif prisonnier imaginé par Benjamin Bentham dans lequel il est possible depuis un seul point d'une prison d'observer tout ce qui se passe dans l'ensemble des cellules, sans possibilité de se soustraire au regard de celui qui surveille.

de l'espace. Les sons investissent les espaces rituels en prenant des formes et des configurations aussi inouïes que le permettent les dispositifs des sound systems. L'exploration du paramètre spatial auquel se prêtent les praticiens et utilisateurs des sound systems, sous-tend un faisceau de questions : les structurations de l'espace par le son qui affleurent sont-elles intentionnelles ou chaotiques ? Quels rôles le sound system a dans l'élaboration de ces structures, semblant parfois s'autonomiser de l'espace physique en devenant « espace sonore » (Blessner & Salter 2009) ? On peut enfin s'interroger sur la portée esthétique de ces espaces sonores rituels, voire même de leur efficacité dans le cadre du rituel – deux composantes pouvant ne pas être éloignées l'une de l'autre en contexte thaï. Un outil privilégié pour décrypter cet engagement du son dans l'espace lors des rituels sera celui offert par la cartographie. J'ai nommé ce type de représentation des « cartes sonores », à la suite des *sound maps* des chercheurs du World Soundscape Project (Schafer, 1978).

En traitant de l'intersection de l'espace-temps rituel et du sound system, il est nécessaire de présenter quelques nouvelles figures proches les unes des autres et centrales aux rituels : les « maîtres de cérémonie »⁴⁴¹, experts rituels et/ou brahmanes⁴⁴². Leur répertoire et leur rôle les placent au cœur du rituel. Le maître de cérémonie est un rouage essentiel des rituels : il en est le liant, connaît les manières de parler aux laïcs comme aux moines et guide les premiers lors des cérémonies. Les experts rituels s'occupent quant à eux de certaines étapes des rituels. En tant que brahmane, ils peuvent tout autant s'occuper de la transformation effective des êtres lors d'ordinations, qu'au renouvellement des pouvoirs plus ou moins locaux lors des cérémonies du district. Ils peuvent enfin tout à fait se substituer aux maîtres de cérémonies si besoin, car leur connaissance des rituels et des différentes séquences est extensive.

Il existe une myriade de rituels différents pour chaque communauté, pour chaque localité et à chaque échelle de territoire différente. Sur un territoire donné – celui de la moitié d'une province dans le cas de mon terrain –, je pouvais assister sans problèmes à un rituel par jour. Même en restreignant et sélectionnant plus soigneusement les rituels auxquels j'assistais, la

⁴⁴¹ *Phithikon*, พิธีกร. Littéralement « cérémonie », *phithi*, et « artisan/main/lumière », *kon*. Divers autres termes peuvent encore les désigner, avec à chaque fois des nuances quant au rôle échu : « celui qui a quitté la robe » *pho nan* พ่อหนาน (voc. du Nord de la Thaïlande, une prérogative pour les experts rituels), « zéléteur du mérite » *makhanayok* มัคณายอก ou encore « présentateur » *kbosok* โภษก. Ils sont des experts de la parole. A Lomsak, avec un rôle plus étendu, ils sont appelés « guérisseurs » *kuon cam* กวนจ้ำ et son pendant féminin complémentaire *mae taeng*, แม่แตง, c'est-à-dire celle qui prépare les offrandes. Tous ces termes renvoient à la fonction de guide de la communauté laïque de la personne et à sa maîtrise de la parole rituelle et cérémonielle.

⁴⁴² *Mo tham kbwan*, หมอท่าพระขวัญ est celui qui s'occupe de resserrer « les liens vitaux », j'y reviendrai très bientôt. Le terme désignant un brahmane en thaï est : *pho phram*, พ่อพรหมณ์. Les deux termes peuvent être utilisés pour désigner la même personne à Lomsak. Il s'agit bien ici de la version thaï des brahmanes indiens, mais ils se distinguent largement de ces derniers. Les experts rituels de la cour royale étaient des brahmanes. Par diffraction, les experts rituels étaient aussi employés dans les centres de pouvoirs plus locaux, jusqu'à désigner aujourd'hui un expert rituel dévolu à certaines cérémonies particulières des rituels domestiques.

fréquence était toujours de plusieurs occurrences par semaine : la vitalité rituelle est étourdissante. La plupart, sinon toutes les catégories sonores décrites lors des précédents chapitres, ont pour cadre de performance les rituels. La première sous-partie de ce chapitre se focalisera sur le rituel de l'ordination, la deuxième sur les grands rituels du district ou de la province et enfin la troisième étudiera le degré d'organisation et les fonctions des espaces sonores rituels.



Figure 89 Sound system du groupe de procession Phon Phra Ram Sin à la fête d'ordination de Toey, Chon Daen, 21/05/2017.

A. Le système-son du rituel domestique de l'ordination

Pho Kamnan est mon principal interlocuteur concernant la compréhension du rituel d'ordination. Etant expert rituel, il conduit la « cérémonie de rappel et resserrement des composés vitaux » (*tham khwan*, ทำขวัญ). Il est aussi brahmane local de la localité de Pak Duk à Lomsak. Avec Mae Chutimon, sa femme, ils m'ont adopté. Mae Chutimon contribue aux cérémonies en fabriquant les constructions végétales (*bay sri*, บายศรี) nécessaires. Pho Kamnan a passé plusieurs carêmes sous la robe monastique où il a appris le prêche chanté *lae**. Après avoir quitté la robe, il est devenu le dirigeant politique du sous-district. Depuis sa retraite, il se concentre sur la performance des « cérémonies de resserrement des composés vitaux » (*tham*

khwan) pour toutes les occasions de l'intense vie rituelle. Cette cérémonie est l'une des plus importantes de l'ordination.

C'est Pho Kamnan qui conduit la cérémonie de rappel du « composé vital » du postulant, lors la fête d'ordination qui se tient aujourd'hui. En évoquant la journée qui se prépare, il se place d'emblée dans le cadre d'une dramaturgie : il sera le « réalisateur » (au sens cinématographique), le « metteur en scène » de la « représentation »⁴⁴³ et il suffira, pour la bonne marche du rituel, à toutes les personnes présentes de suivre ses consignes au fur et à mesure. Parmi d'autres visées, la dramaturgie a pour but de susciter des émotions collectives fortes. Si ces émotions sont suscitées collectivement et sur le mode de la représentation, elles n'en sont pas moins « réelles » : les personnages de la dramaturgie ne sont pas des acteurs puisqu'ils jouent leur propre rôle. La mère, le père, le postulant, les amis, la petite amie vivent la dramaturgie autant qu'ils la construisent.

Dans la fête d'ordination, la trame du rituel se concentre sur une personne parmi toutes les autres présentes : le futur moine qui se prépare à se couper du monde. Mais tous les personnages secondaires ont leur importance, en premier lieu, les parents et en particulier la mère : le mérite généré par l'ordination lui est particulièrement adressé. Toute une communauté est recrée autour du postulant, à l'image de sa vie et où se retrouve ses amis, ses proches, sa famille, son village etc. Tous, quelque soit leur distance, doivent pouvoir être présents et célébrer ce moment en l'honneur de leur proche. Les rôles de chacun dans la dramaturgie ne sont pas très compliqués mais ils sont fondamentaux : « Il s'agit de convenance (*marayat*). Il est du devoir de celui qui finance la fête de payer l'alcool et la nourriture. S'il n'y en a pas, il est en tort. Et il est du devoir des gens qui se rassemblent pour la fête de danser, de célébrer, de se réjouir et de participer au mérite » (Ozone, c.p. 29/12/2017). Leur devoir est ainsi d'autant plus exacerbé si le postulant est une de leurs connaissances, mais tous les participants doivent s'y plier : « Il faut se lever, aller danser et s'enivrer, même si on est fatigué, même si on n'a pas envie » (*ibid.*).

Il faut préciser les conditions et modalités précises de l'ordination afin d'en comprendre la dramaturgie. Dans le cadre de ce type d'ordination – suscitant une fête et dédié à la mère du postulant –, on ne devient moine que de manière temporaire : quelques mois tout au plus, le plus souvent quelques semaines, quelques jours, voire quelques heures. L'ordination est un rituel de passage à l'âge adulte permettant notamment d'être considéré apte à se marier ensuite. Les

⁴⁴³ *Phu kamkap*, ผู้กำกับ et *kan sadaeng*, การแสดง.

conditions pour devenir moine sont les suivantes : 1. avoir 20 ans, 2. avoir l'autorisation de ses parents/tuteurs 3. avoir en sa possession les objets qui seront nécessaires au moine⁴⁴⁴.

La transition vers le statut de moine inclut une transformation vers un statut, lié à un état et même à une réalité plus élevés. Il s'agit aussi d'une transformation de genre : le « genre de l'initiation »⁴⁴⁵. A l'issue de la cérémonie d'ordination (th. *upasombot*, อุปสมบท, pā. *upasampadā*), il est attribué au postulant une sacralité intrinsèque consécutive à l'entrée dans la communauté monastique. Le rôle de chacun tout au long de la festivité est de faire en sorte que la transition vers cet état modifié soit la plus efficace et la plus réussie possible et cela passe notamment par la liesse, la célébration et l'ivresse. L'ordination permet une première approche des enjeux des rituels à Phetchabun : il est semi-public et organisé par un cercle domestique et local élargi, son ampleur est donc relative. Si des phénomènes sonores complexes sont décelables, ils le sont ainsi relativement moins que dans des rituels plus importants. Le rapport au temps rituel, mais aussi à celui du paramètre spatial, sont ainsi plus transparents. Je tenterai ici de tisser la trame spatio-temporelle de cette transformation en me focalisant sur les catégories sonores successives en jeu. Quels rôles peuvent être attribués au sound system dans l'efficacité du rituel ? Ce dernier aide-t-il à transformer un être ?

D'une manière générale, la littérature académique occidentale s'avère assez réduite en ce qui concerne l'ethnographie de l'ordination, ainsi que l'analyse et l'interprétation de ce rituel en Thaïlande. Ses éléments historiques et sociaux sont par contre très bien renseignés (Swearer, 2010 : 51-58, Terwiel, 2012 : 92-105). Les recherches les plus précieuses concernant la dimension de l'ordination qui nous intéresse ici sont les traductions du pali à l'anglais de la cérémonie par Kenneth Wells (1960 : 135-150). L'interprétation de François Bizot (1993 : 49-57) est la plus précieuse et la plus en adéquation avec les discours et le déroulé rituel sur le terrain.

1. Les prémisses de l'action

S'il existe plusieurs types d'ordination possible, je n'évoquerai ici que l'ordination en tant que rite de passage à l'âge adulte. En amont de son ordination, le prétendant doit passer de 3 à 7 jours dans le temple afin de saluer l'abbé mais aussi afin d'apprendre par cœur les textes d'ordination en langue pali et afin de bénéficier des premiers enseignements sur son futur statut.

⁴⁴⁴ *Athaborihan* (อัฐบริหาร) plus communément appelés « attirail du moine » (*khruang phra*, เครื่องพระ, on retrouve là encore l'idée de *khruang*, cf. Chapitre I.B.) composés des différents vêtements de sa tenue, du bol à aumône, d'un rasoir, d'une aiguille à coudre et d'un filtre à eau.

⁴⁴⁵ *Phet haeng samana*, เพศแห่งสมณะ, qui est à comprendre comme une absence de genre et, au fur et à mesure de son avancée, une progressive absence de sexe : le moine est censé perdre la fonctionnalité et les effets de ses attributs sexuels.

Ces enseignements concernent les règles liées au registre de langue à utiliser en tant que moine, à son quotidien et à son comportement en général, tout cela étant lié à la Discipline*. A ces fins, divers manuels peuvent lui être prêtés, en particulier le livre *Monphitbi*, indispensable au moine car il contient toutes les récitations dont il aura besoin lors des différentes occasions rituelles et cérémonielles.

La fête d'ordination est extensible à l'infini, selon les possibilités des « financeurs principaux »⁴⁴⁶ qui sont, sauf en cas d'ordinations collectives, la famille et les parents du futur moine. La mesure de la fête est dépendante de l'importance qui lui est accordée. A partir des nombreuses ordinations auxquelles j'ai pu assister et après la lecture de nombreux ouvrages et fascicules en langue thaï sur le sujet, une structure minimale se dégage pour la majorité des ordinations, valable dans la province de Phetchabun au moins. Elle peut se voir réduite à une seule journée de la manière suivante :

1/ Demander pardon à ses parents et à ses aïeux pour toutes les fautes commises, laver leurs pieds et recevoir leurs bénédictions (*khbo khama*, ขอขมา)

2/ Raser les cheveux du candidat, être lavé par toutes les personnes présentes, être enduit de poudre de curcuma ou de poudre rafraîchissante (*plong phom nak*, ปลงผมนาค)

3/ Après avoir revêtu une tenue blanche, suit une cérémonie conduite par des moines de « propagation de la magie bouddhique » (*caroen Phra Phuthamon*, เจริญพรพุทธมนต์, commune à toutes les occasions auspicieuses) lors de laquelle le postulant reçoit les 8 préceptes bouddhiques (*rap sin paet*, รับศีลแปด)

4/ Prêche d'enseignement au candidat – si effectuée par un moine (*thet lae son nak*, เทศน์แหล่สอนนาค) ou « cérémonie de resserrement des composés vitaux » (*phitbi su khwan nak*, พิธีสู่วัชญาณาค, *tham khwan nak*, ทำวัชญาณาค) si effectuée par un expert rituel

5/ Procession puis triple circumambulation autour du sanctuaire principal du temple (*bae buat*,แห่บวช)

6/ Cérémonie d'ordination dans le sanctuaire (*phitbi upasombot*, พิธีอุปสมบท)⁴⁴⁷

A partir de la deuxième étape, le postulant devient un *naga*, la créature aquatique et tellurique venue des mythes d'Inde et vivant dans les réseaux souterrains de la Terre⁴⁴⁸. Ce n'est

⁴⁴⁶ *Cao phap*, เจ้าภาพ, litt. « maître-image ».

⁴⁴⁷ Il faut ici bien souligner la différence entre le rituel ou la fête d'ordination (*ngan buat*, งานบวช) et la cérémonie d'ordination, ultime étape de la fête prise dans son entier. Elle est une cérémonie *phitbikam* plus spécifique encore puisqu'elle est une cérémonie monastique (*sangkhamkam*, สังฆกรรม) fait par et à destination de la stricte communauté monastique.

⁴⁴⁸ *Nak*, นาค, ou *pho nak*, พ่อนาค « père naga ». Pourquoi un *naga*? La légende racontée est celle d'un *naga* voulant bénéficier des enseignements du Bouddha au temps où il était encore en vie. Mais la règle établie ne permet pas aux non-humains de devenir moine. Il contourne cette règle en changeant de corps et devient par ce stratagème moine. Un jour, alors qu'il s'assoupit, des reptiles viennent en masse se rassembler autour de lui. Des moines qui passent par

qu'à la fin de la sixième étape qu'il devient moine au sens plein du terme⁴⁴⁹. La configuration déroulée ci-dessus peut parfois s'étendre sur deux jours. Dans ce cas, le premier jour sera jour de rassemblement (*wan ruam*, วันรวม) ; le deuxième jour, jour de procession (*wan hae*, วันแห่) ; à l'issue de la procession le matin, l'ordination à proprement dite aura lieu. Ces types d'organisations ne sont pas exclusifs : il est aussi possible d'étendre l'ordination pendant plus de deux jours, mais la dépense devient alors extraordinaire⁴⁵⁰ : elle n'est envisageable que pour les foyers les plus aisés ou pour les plus fervents seulement, souvent en multipliant les dettes.

Les quatre premières étapes ont lieu dans et aux alentours de la maison du candidat. Il convient donc de préparer les lieux. Le principal devoir d'un hôte est d'accueillir les convives venus nombreux en bonne et due forme. Cela implique au minimum tous les repas, l'eau, la glace et l'alcool qui doit immanquablement les accompagner ainsi que les réjouissances musicales. Ces prérogatives impliquent de mettre en place un restaurant éphémère : cuisine, plonge et toutes les installations nécessaires. Le nombre de couverts, de tables, de verres, de chaises doit être prévu. Enfin, si la devanture de la maison ne peut – comme c'est très souvent le cas – accueillir tous les invités, des barnums sont loués en amont et installés. Des « cartes d'invitations » ainsi qu'une banderole en vinyle sont imprimées⁴⁵¹.

La banderole en vinyle est fixée au-dessus des objets nécessaires au futur moine. Aux huit objets indispensables pour être autorisé à être ordonné s'ajoutent d'autres ustensiles, parmi lesquels une serviette, une paire de chaussures, un oreiller, une natte, des draps, entre autres choses nécessaires au quotidien et ne contrevenant pas à la discipline des moines. La qualité de l'ensemble de ces objets, mais aussi leur quantité et leur beauté, ainsi que leur disposition en contrebas de l'affiche en vinyle, contribuent à l'importance accordée à la « table » (*to buat*, โต๊ะบวช) qui les reçoit. Il est ainsi nécessaire de photographier la table dans son ensemble. Elle sera également utilisée comme premier plan du film produit pour l'ordination. Les éléments qui s'avèrent la focale des appareils photo et vidéo – ou qu'il est parfois expressément demandé de

là le remarquent avec étonnement. Ils en parlent au Bouddha qui, comprenant ce qu'il est, décide de le défroquer. Ce serait malgré tout en l'hommage du *naga* sensible aux enseignements du Bouddha que le futur moine passe par l'état de *naga*. Cette interprétation est valable, en même temps qu'elle est pratique puisqu'elle « dompte » en la bouddhifiant une créature souvent farouche, parfois en opposition avec le Bouddha et dont la magie extrêmement puissante peut même rivaliser pour certains *naga* avec celle du Bouddha, laissent entendre de manière presque blasphématoire des ouvrages se penchant sur le sujet.

⁴⁴⁹ *Pbra phiksu song*, พระภิกษุสงฆ์

⁴⁵⁰ Le rituel devra en effet intégrer tous les repas, les boissons, les divertissements et les différentes cérémonies sur le nombre de jours que compte l'occurrence.

⁴⁵¹ *Kat*, การ์ด, de l'anglais *card* et *waynoen*, ไวนิล, de l'anglais *vinyl*. Les destinataires des cartes sont scrupuleusement notés dans un carnet, les enveloppes des cartes seront le jour de la fête redonnées au responsable attitré agrémentées chaque fois d'une somme d'argent, somme qui sera elle-même annotée au côté du nom dans le carnet par le dit responsable. Lorsque les invités organiseront à leur tour une fête, il conviendra de leur donner une somme à l'extrême limite égale, mais préférablement supérieure à celle qui a été donnée lors de son propre rituel.

photographier – traduisent l'importance qui leur est accordée. Ainsi, un autre élément qu'il est absolument nécessaire de photographier est la construction végétale *bay sri*⁴⁵². Elle est indispensable à l'ordination et plus spécifiquement à la cérémonie du « resserrement des liens vitaux ». Tous les lieux doivent être décorés à l'aide de draps plissés, de sculptures découpées dans du polystyrène, de guirlandes en papier découpé, et de diverses décorations végétales, tout comme le véhicule sur lequel le postulant sera installé pour la procession jusqu'au temple, il doit être le plus imposant possible⁴⁵³. Tous ces éléments, dont certains sont visibles sur la figure 90 ci-dessous, participent de l'éclat de la fête.



Figure 90 Devant l'affiche en vinyle et la table avec tous les objets nécessaires à l'ordination, trône la construction végétale (*bay sri*). Un enfant qui sera ordonné en tant que novice en complément de celui qui sera fait moine est assis à côté, *ban Pak Duk*, Lomsak, 09/05/2018.


Une ordination rassemble donc tous les invités à qui des cartes ont été envoyées. Le rituel est à ce titre semi-public, dans la mesure où il est à première vue nécessaire d'avoir une invitation pour accéder à la festivité. Mais ce n'est pas vrai ni pour l'ensemble de l'occurrence, ni pour certaines étapes qui ont pour but de rassembler le plus de personnes possibles – par exemple lors de la procession (5). Pour les étapes domestiques (de 1 à 4), il est en théorie possible pour tout un chacun d'accéder au rituel et d'assister aux différentes étapes, mais cela nécessite de participer au

⁴⁵² *Bay sri*, บายศรี, généralement à 5 étages.

⁴⁵³ Un pick-up le plus souvent, mais j'ai eu l'occasion de voir plusieurs fois des éléphants porter les prétendants ou même dans une vidéo d'une ordination, une monumentale bétonnière.

financement (qui recoupe la dimension de « faire du mérite », *tham bun*, ทำบุญ) parmi les autres devoirs d'un invité : s'enivrer, célébrer et danser que nous avons déjà évoqué⁴⁵⁴.

D'autres personnes composent l'assemblée d'une ordination : en premier lieu, une équipe de vidéastes et de photographes, indispensables, venus immortaliser l'événement. Un nombre impair de moines pour la cérémonie de propagation de la magie bouddhique à la maison (3) doivent être invités tout comme un moine pour la cérémonie d'enseignement au *naga* ou s'il s'agit d'une cérémonie du resserrement des composés vitaux, d'un expert rituel. Un maître de cérémonie doit absolument être présent. Il est celui qui fait le lien, qui introduit et aide à transformer l'essence délivrée par les moines. Si sa qualité principale est de guider les laïcs lors des différentes étapes des cérémonies en connaissant les textes et les mélodies d'invitation à destination des moines.

Il doit également « savoir parler » (*phut keng*, พูดเก่ง) en ayant notamment la charge de présenter celui qui devient moine ainsi que les différentes personnes en train d'arriver. Pour Kittisunthon (n.d.) auteur d'un manuel pour les maîtres de cérémonies, doit réunir quatre qualités principales : avoir des connaissances sur le mérite et en général, avoir une voix claire et résonnante (*kangwan**), parler en étant en accord avec le cœur et l'état d'esprit des gens rassemblés, qu'il n'ennuie donc jamais et son cœur est pur (*ibid.* : 11-13), sa voix et ses propos doivent être suaves et plaisants (*ibid.* : 24)⁴⁵⁵. Si un silence venait à interrompre le rythme des séquences du rituel et la célébration en cours, il a la charge de continuer à parler et de ne jamais laisser un blanc s'installer. En effet, tout « silence »⁴⁵⁶ est en contexte rituel perçu comme négatif. A l'inverse, toute multiplication des répertoires en performance et toute maximalisation de leur volume sonore sont vues comme positives. C'est le cas dans la piste 1 du CD 4,  **CD 4 : 1** où s'opère un passage de relais entre le maître de cérémonie et le groupe de musique engagé. Il y a même interaction entre les deux.

Tous ceux qui se rassemblent pour un rituel et pour les cérémonies à l'intérieur de ces rituels, y compris les moines, sont exprimés comme étant des « ingrédients » (*ong prakop* องค์ประกอบ). Les personnes présentes ne seraient pas au complet sans celles et ceux chargés de l'animation

⁴⁵⁴ En pratique d'autres raisons que l'on peut aisément imaginer font qu'une personne ne se rendra pas à telle ou telle festivité (absence de liens amicaux, rivalités de voisinage ou d'autres occupations, même si dans ce dernier cas il faut au moins venir dire bonjour et déposer la lettre d'invitation qui a été envoyée).

⁴⁵⁵ Littéralement avoir la « bouche sucrée », *pak wan*, ปากหวาน, qui signifie savoir faire des louanges, que l'auteur fait équivaloir à avoir la « bouche parfumée », *pak hom*, ปากหอม, et qu'il oppose à avoir la « bouche puante », *pak men*, ปากเหม็น.

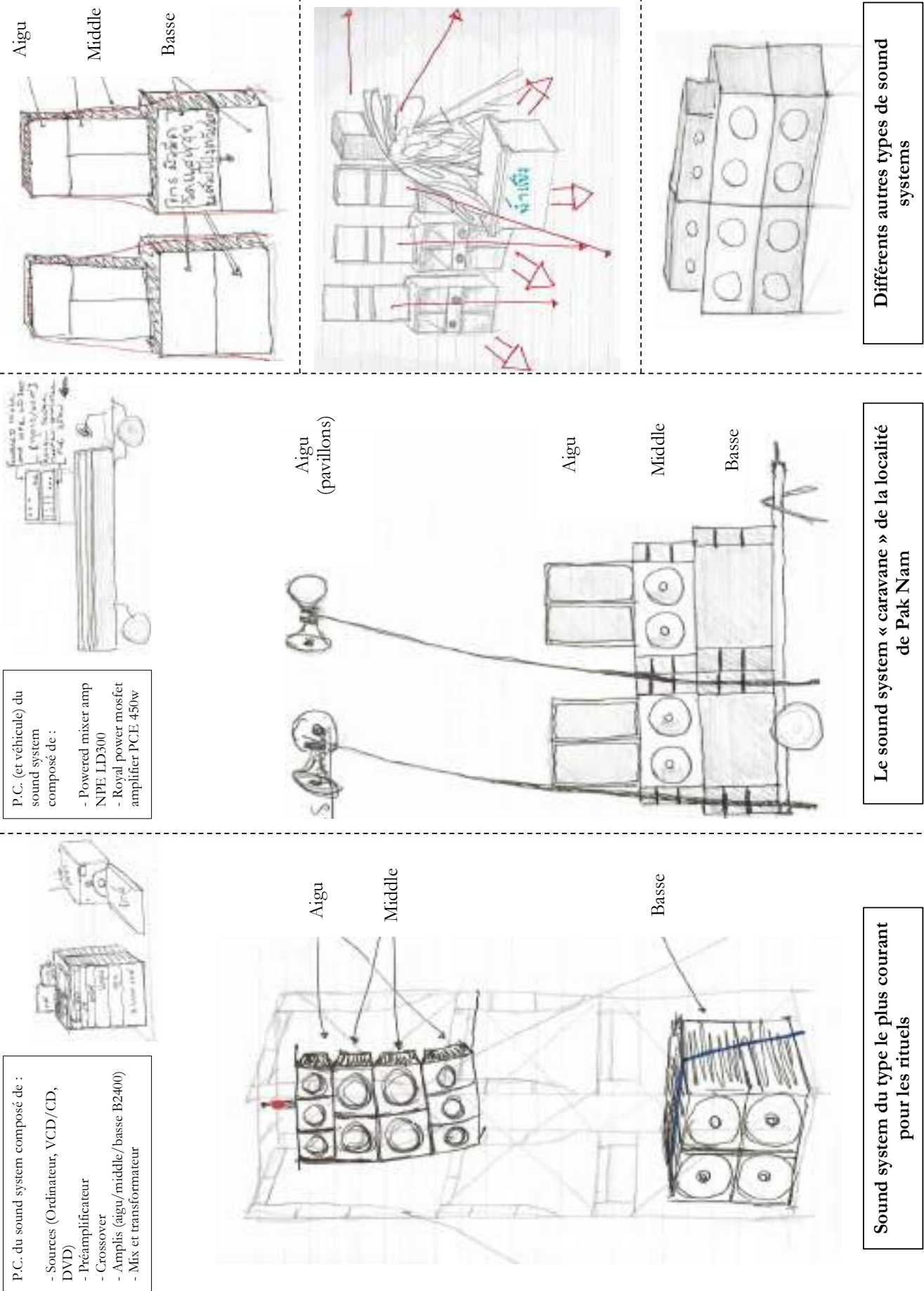
⁴⁵⁶ Qui n'existe pas en tant que tel en langue thaï, sinon par la négation de la présence de son (*may mi siaeng*, ไม่มีเสียง) ou par le vocable *ngiaep sangop*, เงียบสงบ, correspondant au « calme » et auquel peut être rajouté l'idée de « solitude », *ngiaep ngao*, เงียบเหงา.

musicale de la soirée et de la procession. Même si aucune mention n'en est faite dans le programme figurant sur la carte d'invitation, tout le monde aux alentours sait quels groupes vont jouer. Si un groupe renommé vient à être engagé, la nouvelle peut largement dépasser le voisinage immédiat de quelques villages : c'est le cas lorsque le camion de procession Yong Bang étudié au Chapitre III.A. vient jouer. Chacun de ces groupes est payé en enveloppes dont le montant a été fixé à l'avance⁴⁵⁷.

Il convient également de sonoriser de manière adéquate l'ensemble des performances qui composent chaque étape et séquence du rituel. Les musiciens apportent en général leur propre sound system – c'est en tout cas systématiquement le cas pour les musiciens de procession. Pour les divertissements nocturnes, dans le cas où l'ordination dure deux jours et qu'un budget y a été alloué, si plusieurs formations jouent, une seule scène et un seul système-son sont utilisés pour tous les groupes, loués en général auprès d'un des groupes ou d'un prestataire spécialisé. Un autre sound system est utilisé la journée, dès le petit matin pour amplifier les proclamations du maître de cérémonie, mais aussi pour la cérémonie avec les moines. Pho Kamnan, en tant qu'expert rituel de la cérémonie du resserrement des composés vitaux, apporte son propre sound system : un microphone auquel est associé un effet d'écho, une petite table de mixage à portée de main, un amplificateur et une paire d'enceintes.

Il n'est pourtant pas rare que le signal sonore de Pho Kamnan soit non seulement dirigé vers ses enceintes mais aussi démultiplié et dérivé vers le sound system loué pour l'occasion. Ce sound system peut prendre des formes et des tailles très variées (colonnes du milieu et de droite sur la figure 91), mais une configuration prime aujourd'hui pour les festivités semi-publiques telles que les ordinations ou les mariages etc. Cette configuration consiste en un rack d'enceintes suspendues sur une structure en échafaudages et quelques caissons de basse à la base, telle qu'elle apparaît à gauche de la figure 91. N'importe quel sound system peut être utilisé en sound system de rituel, si tant est qu'il satisfait à certains critères minimaux : avant tout, amplifier le son de manière suffisamment puissante pour les gens présents et suffisamment loin, pour ceux aux alentours. Parfois, un sound system présent à chaque rituel relèvera presque d'un marqueur identitaire et sonore – car on reconnaît le son qui lui est spécifique – d'une localité donnée. C'est le cas pour le sound system « caravane » de Pak Nam représenté au milieu de la figure 91, dont l'absence en cas de rituel dans la localité provoquera inmanquablement quelques remarques.

⁴⁵⁷ Il faut également prendre en compte les apports indirects comme les offrandes pour la cérémonie d'hommage aux maîtres qui doivent être fournies par les organisateurs ainsi que la nourriture et les boissons.



P.C. (et véhicule) du sound system composé de :

- Powered mixer amp NPE LD300
- Royal power mosfet amplifier PCE 450w

P.C. du sound system composé de :

- Sources (Ordinateur, VCD/CD, DVD)
- Préamplificateur
- Crossover
- Amplis (aigu/middle/basse B2400)
- Mix et transformateur

Le sound system « caravane » de la localité de Pak Nam

Sound system du type le plus courant pour les rituels

Différents autres types de sound systems

Figure 91 Planche de sound systems à louer (où P.C. signifie « poste de contrôle »)

Un rituel implique donc la présence d'au moins deux sound systems : celui du groupe de procession et celui loué pour l'occasion qui sert à sonoriser le maître de cérémonie, les moines et les éventuels divertissements nocturnes. Même s'il est déjà conséquent, il ne s'agit là que d'un minimum. D'autres sound systems peuvent s'ajouter : celui du maître de cérémonie, celui du groupe de musique sur scène engagé pour le soir, celui d'amis adeptes du tuning venus prêter main forte en participant à la sonorisation de l'événement etc. Qu'ils soient fixes ou en mouvement, les dispositifs permettent *toujours* de noyer la foule des participants dans le flux des mélodies et des paroles du maître de cérémonie. Ils permettent toujours aussi à la festivité de rayonner plusieurs kilomètres alentour. La puissance sonore, cumulant parfois plusieurs milliers de watts, permet ces utilisations. Pour des festivités de plus grande ampleur s'étendant sur plusieurs jours, la puissance cumulée des nombreux sound systems rassemblés peut s'avérer phénoménale.

Comment les sound systems sont-ils utilisés pendant les étapes domestiques de l'ordination et comment sont-ils disposés dans l'espace ? L'espace rituel est subdivisé en plusieurs lieux tel qu'on peut les apercevoir sur la figure 92 qui donne un exemple-type d'une festivité rituelle d'ordination. Devant la maison, sous l'auvent et sous des barnums sont installés les tables pour les invités. Devant encore passe la route, sur laquelle les rituels empiètent très souvent. On observe, dessiné en vert, un espace cérémoniel central dédié à la tonsure, au rappel des composés vitaux *khman*, et à la cérémonie bouddhique qui s'ensuit. Dans ce cas précis, une petite scène utilisée par des danseuses est installée sur le côté gauche de l'image, juste au-dessus du sound system et du groupe de musique. Cette festivité particulière a lieu dans la localité de Pak Nam où l'on retrouve le groupe de musique Phet Pak Nam Sin, mais aussi le sound system de location figuré sur l'illustration du milieu de la figure 91. Le lieu d'émission – les enceintes – est différent de son poste de contrôle (P.C.) à partir duquel l'ingénieur du son effectue les réglages sur la table de mixage et les amplificateurs du dispositif. Les rayonnements les plus puissants du son sont indiqués en rouge.

Les sound systems du groupe de musique et de location utilisé par le maître de cérémonie et l'expert rituel sont *a priori* utilisés successivement et non pas simultanément. Leurs emplacements doivent prendre en compte les contraintes liées à leurs émissions respectives. Très souvent, le petit sound system de l'expert rituel – s'il en a un – est disposé au plus proche de l'espace cérémoniel et sa performance est reprise sur le sound system de location, soit depuis la table de mixage, soit en disposant un micro devant l'une de ses enceintes. Ce faisant, la performance de l'expert rituel est en même temps en train d'inonder puissamment l'espace

cérémoniel – à destination du postulant et de ses proches qui y sont assis – en même temps qu'elle rayonne aux alentours, à destination des invités installés à leurs tables et au-delà vers les divinités invitées et vers les composés vitaux *khwan* du postulant supposés partis. Enfin, le groupe de musique qui anime la matinée et la procession est en général installé en marge de l'espace rituel où, de la même manière, il immerge tant les participants qu'il rayonne aux alentours pour proclamer la fête. Les dispositions des sound systems ne sont donc pas aléatoires et relèvent de prérogatives pratiques : permettre aux invités de pouvoir suivre les étapes des différentes cérémonies, ne pas tout à fait les assourdir, parfois, tout en les immergeant de musique, mais aussi irradier le plus loin possible aux alentours. La disposition finale est le résultat d'un compromis entre ces différents impératifs. Le sound system et les musiciens peuvent parfois se placer un peu en retrait de la festivité, qu'il s'agisse de leur marge ou qu'il s'agisse d'être au plus proche de la route lorsque le temps de la procession sonnera.

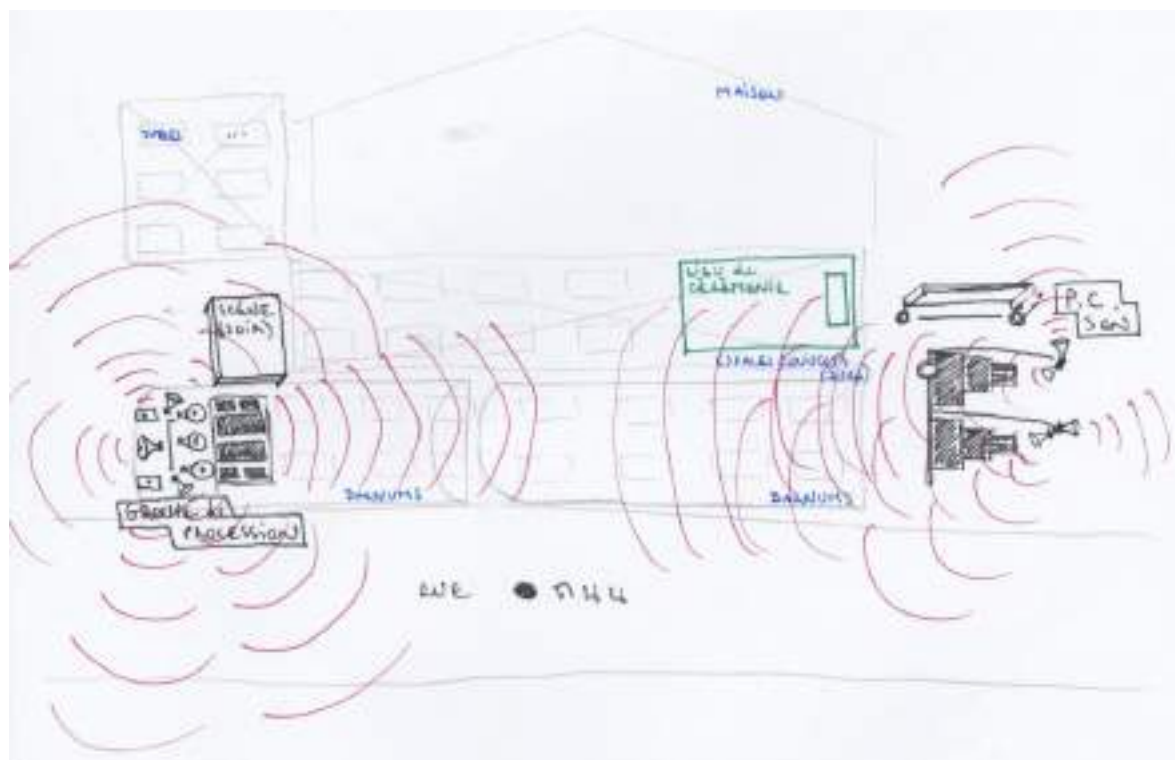


Figure 92 Exemple de disposition des performants, de leurs sound systems et de la diffusion des sound systems dans l'espace rituel de la fête d'ordination. Ordination de Ben, *ban* Pak Nam, 30/04/2017.

Tous ces éléments – de l'importance et du faste de chacune des étapes jusqu'aux différents matériels utilisés – même s'ils sont plus ou moins catégorisés comme importants, peuvent faire l'objet d'une sophistication sans limite dépendante des possibilités des organisateurs. Mais ce qui importe de comprendre ici avant tout, c'est que rien n'est laissé au hasard. Chacune des fêtes d'ordination donne lieu à une dépense considérable d'argent et d'énergie. Les maîtres-

mots des festivités rituelles sont l'« entraide » mais aussi l'idée de « partager l'énergie »⁴⁵⁸. C'est une évidence, mais ces attentions consacrent l'importance de la fête, le prestige de celui ayant pris la décision de devenir moine et de sa famille le soutenant. Les répercussions de la fête s'étendent largement au-delà du déroulement de cette dernière : non seulement économiquement mais aussi en s'ancrant profondément dans la mémoire de l'assistance et des proches. Cette sophistication et cette attention s'étendent aux paramètres sonores. Nous allons maintenant voir quelles sont les catégories sonores en jeu dans la fête d'ordination et comment elles s'enchaînent l'une à l'autre pour former un système-son rituel, tout en nous penchant sur les fonctions des sound systems dans le maillage sonore élaboré.

2. Les séquences rituelles domestiques, devenir naga

Le maître de cérémonie est arrivé dans la maison du postulant depuis le petit matin. « Savoir parler » signifie parler sans discontinuer en n'ennuyant pas les invités, en leur donnant des informations et, éventuellement, en les amusant. Il décrit donc les étapes, égrène des plaisanteries en même temps que des éléments biographiques du postulant et des enseignements pratiques qui sont destinés à ce dernier. Son répertoire est fluctuant et peut aller jusqu'à inclure des bénédictions chantées en *lae** : son rôle essentiel est de ne jamais laisser le silence s'installer et de veiller à la bonne marche des différentes étapes. Le rôle du postulant relève lui de la simple représentation. En devenant moine, il adresse ses adieux à tout un chacun et tous viennent lui dire « au revoir » comme avant un long départ, un départ qui pourrait être définitif. Même s'il est clair que le postulant laisse derrière lui une partie de sa vie, la prise de robe définitive reste rare – il s'agira plutôt de quelques mois, quelques semaines, voire quelques jours dans la communauté monastique. Même de manière temporaire, en devenant moine, on se coupe du monde et de tout lien, qu'ils soient familiaux, amicaux ou amoureux.

La festivité est une phase de mise au point : lorsque le postulant sera devenu moine, il sera supérieur à tout laïc et ces derniers devront immanquablement s'adresser avec la vénération qui lui est due, y compris ses parents. Ce renversement hiérarchique est contrebalancé par un geste symbolique extrêmement fort qui constitue la première étape de la fête. Le postulant y demande pardon pour toutes les fautes commises à ses parents et aïeuls avant de leur laver les pieds. Ceux-ci lui pardonnent toutes ses erreurs passées, lui disent d'être un bon fils, une bonne personne ou d'autres paroles chuchotées et intimes, tout en lui tapotant la fontanelle, comme on peut le voir sur la figure 93. Les parents lui donnent ensuite un cornet de fleurs en feuilles de palmier qu'il n'abandonnera qu'au seuil du sanctuaire du temple. Déjà, la dramaturgie est lancée :

⁴⁵⁸ *Chuey kan*, ช่วยกัน, *hay kamlang cay*, ให้กำลังใจ


les gestes et les mots bouleversent et provoquent les larmes chez ceux qui les effectuent et les reçoivent comme dans l'assistance.



Figure 93 Laver les pieds et se faire pardonner ses fautes (*kbo khama*, ขอบขมา), fête d'ordination de Nat, *ban Tha Chang*, Tan Diaeo, Lomsak, 10/06/2017.

Vient ensuite le moment de la tonsure. Le postulant est à ce moment en tenue traditionnelle, avec un tissu *kbao ma* (เขាម៉ា) noué autour de la taille. Les premiers à couper des mèches de cheveux sont toujours les moines, puis les parents qui se tiennent ensuite en un tableau vivant de part et d'autre du postulant – le père tenant un plateau avec des ciseaux (à droite), la mère un plateau destiné à recevoir les mèches de cheveux coupés (à gauche). Après la famille, chacune des personnes qui le souhaite vient couper une mèche de cheveux à son tour, avant de la disposer dans le plateau⁴⁵⁹. Le postulant est enfin rasé à blanc, y compris les sourcils et parfois les aisselles et le torse. Des paroles sont lancées au postulant au fur et à mesure que ses caractéristiques d'« humain » se dégradent : « Tu n'as plus aucune forme ! ». Il est dit être en train de « changer de corps » (*pleng kay*, เปล่งกาย) et de progressivement se transformer en *naga*.

⁴⁵⁹ Les cheveux seront ensuite abandonnés sur une embarcation de feuilles de bananier dans le courant d'une rivière « les fautes partent avec » ou dans l'enceinte du temple.

Si le maître de cérémonie n'est pas en train de décrire les étapes ou appeler les invités à participer, il peut avoir enclenché des enregistrements musicaux, notamment et en premier lieu,  **CD 4 : 2** sinon quasi-automatiquement, la chanson « *Le prix du lait maternel* » (« *Kha nam nom mae* », ค่าน้ำนมแม่). Il est fort possible que le groupe de procession soit déjà en train de la jouer. La chanson existe sous plusieurs versions, mais celle interprétée par Waypod Phetsuphan, chanteur que nous avons déjà rencontré au Chapitre III.C. – la plus diffusée – est un inconditionnel absolu. On peut l'entendre sur la piste 2 du CD 4. Pour comprendre le titre de la chanson, il faut expliquer que le fait de devenir moine est conçu comme le don et le mérite les plus importants qu'un laïc puisse faire selon la hiérarchie des dons du bouddhisme thaï. Ce mérite n'est pas attribué au seul futur moine : la quantité considérable de mérite généré contribue à faire rejaillir ses bienfaits sur les personnes présentes, les proches et en premier lieu la mère du postulant. Le jeune homme par son ordination génère ainsi suffisamment de mérite pour opérer une contrepartie pour toute l'attention, les dépenses, les souffrances et l'amour inconditionnel que lui ont porté ses parents et en particulier sa mère. C'est en décernant le mérite à la mère que se voit régler « *Le prix du lait maternel* » évoqué dans la chanson⁴⁶⁰.

ค่าน้ำนม

Paroles/Comp. ไพบูลย์ บุตรขัน

แม่นี้มีบุญคุณอันใหญ่หลวง
ที่เฝ้าหวงห้วงลูกแต่หลังเมื่อยังนอนเปล
แม่เราเฝ้าไอ้ละเห่
กล่อมลูกน้อยนอนเปลไม่ห่างหันเหไปจนไกล

แต่เล็กจนโตไอ้แม่ถ่อม
แม่ฝ่ายผอมย้อมเกิดจากรักลูกปีกดวงใจ
เติบโตไอ้เล็กจนใหญ่
นี่แหละหนอะไร มิใช่ใดหนาเพราะค่าน้ำนม

ควร คิดพินิจให้ดี
ค่าน้ำนมแม่นี้ จะมีอะไรเหมาะสม
โอ้วแม่จ๋า ลูกคิดถึงค่าน้ำนม
เลือดในอกผสม กลั่นเป็นน้ำนมให้ลูกดื่มกิน

Le prix du lait maternel

Paroles/Comp. Phaybun Butrakhan

Cette mère n'est que bontés et mérites majestueux
Pour avoir surveillé son enfant, inquiète quand il dormait encore dans le berceau
Oh mère nous surveille, elle fredonne une berceuse.
L'enfant s'assoupit dans le berceau, elle n'est jamais loin.

De petit à grand, oh ! La mère reste attentionnée.
Si la mère devient émaciée, c'est pour son enfant et l'amour qu'elle lui porte est comme un pieu dans son cœur.
Il grandit, oh ! De petit il devient grand.
Voilà ce qui la rend si importante, c'est bien le prix du lait.

L'on devrait penser et examiner avec attention,
Le prix du lait maternel. Qu'est-ce qui pourrait en être digne ?
Oh je te le dis, chère mère, ton fils pense au prix du lait.
Le sang dans la poitrine se mélange. Distillé, il devient du lait pour

⁴⁶⁰ La version de Waypod Phetsuphan la plus diffusée peut être écoutée sur le CD mais aussi au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=s5-XPnCRP8> (accédé le 12/03/2021). La chanson originale est interprétée par Chan Yenkhac, ชาย เยนแซ, en 1949 : <https://www.youtube.com/watch?v=2uUy9NOwyMU> (accédé le 12/03/2021). Pour donner la mesure de l'importance de cette conception rattachée au prix du lait, j'ai pu rencontrer l'anecdote d'une mère qui, pour faire taire et rendre obéissant un fils récalcitrant ouvre une armoire remplie de boîtes de lait en poudre vides qu'elle avait soigneusement conservées.

nourrir l'enfant.

ค่าน้ำนมควรชวนให้ลูกฟัง

Le prix du lait maternel, nous devrions inviter l'enfant à s'en rappeler au plus profond de lui

แต่เมื่อหลังเบรียบตั้งผืนฟ้าหนักกว่าแผ่นดิน

Dans le passé, dirions-nous que le drap du ciel est plus lourd que la surface de la Terre

บวช เรียนพากเพียรจนสิ้น

Deviens moine et sois infatigable dans ton apprentissage, jusqu'à ce qu'il soit terminé !

หยดหนึ่งน้ำนมกิน ทดแทนไม่สิ้น พระคุณแม่เอ๋ย

Une seule goutte de lait dont tu t'es nourri ne peut être compensée, c'est la divine bonté de la mère.

Dans le même temps, le maître de cérémonie obsédé par les horaires parsème son discours d'éclats de rire et de bribes d'enseignements au postulant. Le groupe de musique le coupe sciemment et malicieusement par l'intermédiaire de son sound system en demandant d'augmenter le son « A fond ! ». Ce sont parfois de véritables discussions qui démarrent par sound systems interposés⁴⁶¹. L'instant d'après, c'est pour demander une pause, « A boire ! À manger ! ». Après avoir joué un premier set, le groupe prend une pause pour se restaurer. Alors que les sound systems tonnent autour de lui, que les discussions vont bon train et que les bouteilles d'alcool se vident, le postulant, mutique et hiératique, est à l'issue de la tonsure devenu un *naga*. Il est alors ceint de vêtements entièrement blancs.

Mise à part la légende donnée précédemment, d'autres pistes d'interprétation peuvent être avancées des raisons pour se transformer en *naga*. Le vêtement blanc est celui de ceux qui suivent l'enseignement brahmanique et qui s'en tiennent à certains préceptes religieux. On pourrait voir là des attributs relevant de différents courants religieux antérieurs ou en compétition avec le bouddhisme, mais qui se sont trouvés intégrés, absorbés, subsumés par la religion majoritaire. Le mouvement aurait donc été de la subversion vers la domestication – des courants religieux antérieurs comme de la puissante créature du *naga*. Mais la domestication est-elle véritablement accomplie ? Ce n'est pas si sûr, c'est la deuxième piste que je propose ici : si le postulant est transformé en *naga* avant son ordination, c'est aussi pour se mettre dans la peau du *naga* de la légende. Lui aussi ne restera pas a priori très longtemps dans les ordres, puisque la durée de son ordination est limitée dans le temps. Lui aussi quittera la robe, n'ayant pas abandonné sa nature sauvage, indomptée qui le fait replonger dans le tumulte du monde des désirs sensuels. La légende fournit une excuse et une explication à la situation de nombreux jeunes hommes n'étant pas prêts à une vie de sainteté et d'abandon des plaisirs mondains, mais qui restent tout de même sensibles aux enseignements bouddhistes.

⁴⁶¹ Comme nous l'avons vu sur la piste 1, CD 4. Ou même sur un même sound system mais avec différents micros

Avant d'être entièrement vêtu de blanc, le *naga* est lavé à l'eau froide parfumée aux fleurs. Chacun des participants participe à cette étape en versant tour à tour à l'aide d'un bol l'eau sur la tête et les épaules du postulant, assis, les mains jointes et grelotant dans l'air frais du petit matin. Des propos lancés actualisent l'incarnation du postulant en tant que *naga* : « Il est déjà en train de s'amuser avec l'eau », s'exclame-t-on⁴⁶². Après cette étape, le postulant est enduit de poudre de curcuma ou de poudre rafraîchissante, transformant son odeur pour lui-même et les autres, cf. figure 94. Il change ensuite de tenue pour celle, blanche, qui sera la sienne jusqu'à l'ordination⁴⁶³.



Figure 94 Les *naga* après avoir changé de forme en train d'être enduits de poudre de curcuma. Ordination de Chaem et Keng, *ban* Pak Nam, Phetchabun, 26/05/2017.

Pendant ce temps, le repas des convives se déroule en regardant et participant aux différentes étapes. Au milieu du flux de musique du groupe de procession et du flux de parole du maître de cérémonie, il est encore possible pour qui veut d'empoigner un micro pour un karaoké inopiné et chanter, inmanquablement, « *Le prix du lait maternel* ». Cette performance est adressée en l'honneur du postulant et pour célébrer l'occasion. Autrement, les tubes les plus suggestifs, rapides et dansants sont enchaînés en enregistrement depuis le sound system de location, quand le maître de cérémonie et le groupe se reposent ou se sustentent.

⁴⁶² Qui est l'élément naturel du *naga*. A aucun moment n'est évoquée l'interprétation de laver le candidat pour qu'il puisse se débarrasser de tous les poils et cheveux urticants qu'il a sur le corps.

⁴⁶³ Un tissu brodé blanc noué sur le haut du crâne, maillot de corps blanc, sarong blanc, bijoux et ceintures dorés et long manteau fin, transparent et brodé, commun au costume des diplômés de l'université.

La séquence cérémonielle (*phithi*, พิธี) qui suit est une étape importante du rituel : il s'agit du « prêche d'enseignement au *naga* » si la cérémonie est menée par un moine ou du « resserrement des composés vitaux du *naga* »⁴⁶⁴ s'il est expert rituel. Un « composé vital » est un élément constitutif d'une personne mais qui a sa vie propre⁴⁶⁵. La construction végétale (*bay sri*) qui occupe le centre de la cérémonie est destinée à attirer le composé vital pour le faire ré-intégrer la personne. Cette cérémonie doit être faite à des moments critiques et de seuil de la vie en prévenant ou guérissant des situations de chocs émotionnels ou physiques⁴⁶⁶. A cela, on peut ajouter une autre interprétation : les composés vitaux *khwan* et son pendant matériel, la construction végétale *bay sri*, peuvent représenter tout ce qui fait ou peut faire défaut chez un être dans le cas de changements importants dans sa vie. L'un des buts poursuivis est aussi de resserrer une communauté affective autour de celui qui bénéficie de la cérémonie du *su khwan*⁴⁶⁷.

Précisons à présent la nature de l'expert rituel conduisant la cérémonie et chante le répertoire approprié au resserrement des composés vitaux *khwan*. Il est dénommé de deux manières : soit « expert du resserrement des *khwan* » (*mo tham khwan*), soit « père brahmane » (*pho phram*). Pour être brahmane ou expert rituel, les conditions sont les suivantes : avoir au moins 50 ans environ, suivre les 8 préceptes (ou au moins les 5 préceptes), éviter de proférer des sornoiseries ou des stupidités⁴⁶⁸, être une bonne personne, avoir une bonne voix, une parole digne d'être respectée et crue et enfin bien sûr d'être capable de mémoriser les textes des cérémonies, mais aussi les formules *kbatha** et de bénédictions en lien avec la cérémonie. Quand le répertoire est en performance, il faut le faire en étant « digne d'être écouté »⁴⁶⁹. Certainement pour les mêmes raisons que le *naga*, l'expert rituel doit s'habiller de blanc quand il mène la cérémonie.

Que le performant soit moine ou expert rituel, le contenu en terme de sens reste semblable même si la performance peut être complexifiée et étendue à l'envi selon le budget et les volontés de l'organisateur (durée, nombre de performants). Mais la performance du répertoire sera très différente selon qu'elle relève d'esthétique thaï centrale ou thaï-lao. Le performant ne

⁴⁶⁴ *Thet lae son nak*, เทศน์แหล่สอนนาค dans un cas, *tham khwan nak* ou *su khwan nak*, ทำขวัญนาค ou สู้ขวัญนาค dans l'autre.

⁴⁶⁵ *Khwan*, ขวัญ.

⁴⁶⁶ Lors des mariages, des ordinations, avant une possession, si un accident a eu lieu, si un départ à l'étranger est imminent, ou même encore si beaucoup d'argent a été gagné très vite. Les problèmes sont conçus comme une des conséquences de l'absence du composé vital *khwan*.

⁴⁶⁷ Elle peut être appelée *pa khwan*, ปาขวัญ, en contexte thaï-lao. Pour Bizot, la *bay sri* représente le nouveau corps du postulant. Pour Swearer (1995), elle est une « *elaborate reconstruction of a cosmic tree symbolizing an axial connection between human and spirit realms* ». Si la première interprétation fait sens a beaucoup d'égards, la deuxième est trop vague.

⁴⁶⁸ *Abaymuk*, อบายมุข.

⁴⁶⁹ *Na fang*, นาฟัง, en suivant toujours ici l'idée d'une porosité entre un son harmonieux et un son conçu comme moralement bon.

peut jamais être un moine en contexte thaï-lao. L'esthétique du Centre admet elle, indifféremment, moine ou expert rituel, sans que la performance ne change : élément le plus notable, elle intègre un orchestre *pi pat*, on peut en entendre un extrait sur la piste CD 4 : 3 du CD 4⁴⁷⁰. Dans le cas de l'esthétique thaï-lao, outre une différence de langue, la performance est *a capella* avec un puissant effet de réverbération appliquée à la voix. Je le rappelle, ces deux esthétiques sont différentes et incompatibles⁴⁷¹. La performance en contexte thaï-lao comme à Lomsak, telle qu'elle est effectuée par Pho Kamnan dans l'espace cérémoniel s'organise autour de la construction végétale *bay sri*, avec l'expert rituel d'un côté et de l'autre, en cercles concentriques, les postulants, la famille et le reste des participants derrière (cf. figure 95).




Figure 95 Pho Kamnan en train d'effectuer la cérémonie de resserrement des composés vitaux pour le *naga*, ordination de Dat, *ban* Nam Duk Tay, 04/06/2017

Penchons-nous sur le contenu de la cérémonie de rappel des composés vitaux *khwan* du *naga* :

⁴⁷⁰ Accompagnant donc le moine en musique. L'orchestre *pi pat* est composé d'un tambour à deux faces *taphon* (ตะโพน), d'un xylophone *ranat ek* (ระนาดเอก) et d'une joueuse de cymbales à main *ching chap* (ฉิ่งฉาบ).

⁴⁷¹ De la même manière que l'esthétique du *molam* et du *like* sont incompatibles (cf. Chapitre II et III). Mais ce qui est incompatible pour un même répertoire ne l'est pas forcément au sein d'une même festivité. Ainsi à Phetchabun, un resserrement des composés vitaux relevant de la langue et de l'esthétique du Centre peut tout à fait cohabiter au sein du même rituel avec un groupe de procession thaï-lao, venant de Lomsak ou de Chayaphum.

1. « L'hommage aux maîtres » (*way khru*, ไหว้ครู)
2. « Le rassemblement des divinités » (*chum num thewada*, ชุมนุมเทวดา)
3. « Les grandes bontés des parents » (*phra khun pho mae*, พระคุณพ่อแม่)
4. « Enseigner au *naga* » (*son nak*, สอนนาค)
5. « La mère est enceinte » (*mae thong*, แม่ท้อง)
6. « Le chant mois après mois » (*lae lamdap duan*, แห่ลำดับเดือน)
7. « Le chant des douleurs au ventre (accouchement) » (*lae puat thong*, แห่ปวดท้อง)
8. « La berceuse du *naga* » (*klom nak*, กล่อมนาค)
9. « Dévoiler la construction végétale (*bay sri*) » (*kae bay sri*, แก่บายศรี)
10. « Admire la *bay sri* » (*chom bay sri*, ชมบายศรี)
11. « Rappeler le composé vital du *naga* » (*oen/riaek khwan nak*, เอ็นขวัญ เรียกขวัญ)
12. « Faire tourner les bougies » (*wiaen thiaen*, เวียนเทียน)
- (« Oindre le *naga* » / « la nourriture du *naga* » – *coem nak/ahan nak*, เจมนาค / อาหารนาค)
13. (« La mer de bras » – *com khaen*, จมแขน) « Lier le bras » (*phuk khaen*, ผูกแขน)

Chacune des étapes ci-dessus, approfondies ci-après, ainsi que les différents extraits suivants proviennent de la synthèse des performances enregistrées de Pho Kamnan relevant de l'esthétique et de la langue thaï-lao, telle qu'on peut l'entendre en entier sur la  **CD 4 : 4** piste 4 du CD 4⁴⁷². J'ai également basé cette étude de la cérémonie sur un texte de rappel des composés vitaux *khwan* prêté par Acan Dam, abbé du temple Wat Suon Mok dans la localité Pak Nam, en périphérie de la ville de Phetchabun. L'esthétique et la langue relevaient pour ce texte du Centre⁴⁷³.

La cérémonie ne se concentre pas tant sur la préparation à l'état de moine – sinon sur le mode anecdotique – que sur la place fondamentale de la mère dans la société. La performance aborde ainsi la gestation d'un enfant (d'un fils) et le fait de l'élever ensuite en abordant ce que cela suppose de sacrifices pour les parents et plus spécifiquement pour la mère. L'officiant s'adresse tout du long au *naga* (et à son composé vital *khwan* à la fin). Son but est de faire comprendre au candidat les souffrances que sa mère a endurées et le devoir qui lui incombe désormais de lui décerner du mérite en devenant moine. Tous les âges sont successivement abordés et tous les procédés littéraires et émotifs sont utilisés pour susciter la compréhension, le repentir et l'amour du fils (et de l'audience...) pour la figure maternelle.

⁴⁷² Et même de la langue plus locale encore, la langue de Lomsak (*phasa Lom*, ภาษาหล่ม).

⁴⁷³ Le texte avait la forme d'un manuscrit en feuilles de latanier, mais était en fait constitué de feuilles imprimées collées les unes après les autres

« Sa seigneurie suce son pouce sans se décourager, aucune amertume n'en sort. Mais si la mère se prend à se décourager, il n'y a qu'amertume et astringence. Elle n'a d'autres choix que d'endurer sans jamais se décourager. L'eau salée coule, la mère accepte encore de la boire. C'est pour elle une douleur si aiguë. Elle subit charge après charge, emplie d'amour pour son fils. La mère peut tout endurer. Elle tourne en rond, secouée en tout sens. Sa vitalité est à la limite de s'estomper, son sang se déverse à flot. C'est la détresse (*tbuk*, ทုក် sk. *dhukkha*) qui fait rôtir son ventre »

A l'âge adolescent :

« Si c'est un fils, la mère craint le tumulte et le gâchis : il s'égare agglutiné à ses amis, il perd pied et argent. Ce n'est jamais assez. Il fume de l'opium et mange du cheval, sans compter la méprisable amphétamine (...). Il se retrouve en prison, alors que ses parents sont à bout de souffle vendant leurs produits par les rues (...). Qu'est-ce qui peut bien équivaloir au mérite et à la bonté des parents ? »

Plus tard encore :

« Lorsque l'enfant est malade, ses parents font tout pour lui, mais lorsque l'inverse se produit... Le fils n'est qu'à l'affût des funérailles. Il revient s'occuper d'eux mais fait mine de ne rien remarquer, il ne compte que les jours où il sera enfin loin (...). Il oublie la poitrine qui l'a nourrie pour se coller à celle de sa copine ! »

« La mère éclate en sanglots étouffés, ses larmes coulent et ruissellent jusque devant le hautbois de l'orchestre » [*qui est en train de jouer pendant la cérémonie*]

« Maintenant le *naga* est orphelin... autour de lui c'est la fête, mais lui n'a plus d'attache et ne peut y participer. C'est le 'retour du bâton' ! (*werakam*, เหวะกรรม) »⁴⁷⁴

Le *naga*, à qui s'adresse ses mots, est constamment pris à partie afin de ne pas relâcher son attention :

« Ecoute bien attentivement, toi *naga*, ne laisse pas ton esprit divaguer, tu dois écouter ces mots aiguisés ! »

Un épisode particulièrement développé de la performance est celui qui va de la conception, la gestation à l'enfantement :

« C'est la coutume pour le rappel des *kbwan* que de délivrer des faits bruts,

⁴⁷⁴ On remarque ici la proximité avec la chanson « *Le prix du lait maternel* ». Son interprète Waypod Phetsuphan est lui-même un spécialiste de la cérémonie. Dans le cas de rituels financés par des organisateurs riches, ces derniers peuvent même faire appel à lui pour mener l'étape cérémonielle. Dans le cas où les organisateurs sont très modestes, un enregistrement d'un album de Wayod Phetsuphan peut suffire pour transmettre les messages principaux de la cérémonie au postulant, plutôt que d'engager quelqu'un d'extérieur. Ce que nous avons commencé à montrer au Chapitre III concernant l'intégration commerciale de Waypod prend ici tout son sens : il peut faire une cérémonie de *su kbwan* par enregistrement interposé et sous forme de chansons.

D'instiller une émotion pénétrante
Ne sois pas dégoûté ni méprisant
J'espère que tu en apprendras beaucoup
Et du fait de naître en tant qu'homme.

concernant les éléments importants de
l'accouchement.
ou à penser que je fais mal les choses.
car ici nous allons au cœur de ce qu'est un
être humain
C'est la construction la plus complexe qui
soit. »

Puis :

« La mère veut manger des choses étranges (*liste*) et le mari doit courir les lui chercher. (...) Si elle a envie de salade de viande, l'enfant transmigre depuis l'enfer. Si elle veut manger de la terre, il vient des cieux (*mondes de Brahma*). Si elle veut des agrumes, des bananes mûres et des fruits, il transmigre depuis le monde humain ou de Himphan (*la jungle mythique*) ».

Les différents phénomènes externes et internes sont décrits pour chaque mois de la gestation :

« Au premier mois, il n'y a qu'une eau blanche, semblable au liquide fétide du poisson. Au deuxième mois, elle devient jaune comme l'eau qui a lavé la viande. Au bout de trois mois, c'est un caillot de sang » etc.

Puis c'est la douleur de l'enfantement :

« Son ventre la fait souffrir. Extirper un enfant de l'utérus, c'est pire que de partir combattre en Corée ou au Vietnam, tu peux lui demander ! (...) C'est dévastateur, brûlant et à quel point ! Lorsque le mérite (accompli) protège, on survit et on en revient. (...) Cette guerre-là c'est le summum de la guerre ».

Et enfin,

« C'est comme si un éléphant victorieux traversait les portes de la ville. (...) Si c'est une fille, on estime (sa valeur), si c'est un garçon on l'admire ! »

Les thèmes abordés décrivent toutes les étapes de la maternité en contexte collectif et lourdement amplifié, donc sans tabou. Cet enseignement vaut autant pour le *naké* que pour toute l'assistance. Même si les textes se basent sur des répertoires beaucoup plus anciens, ils intègrent des événements historiques (la guerre de Corée) ou des éléments du quotidien encore plus récents (l'amphétamine dans les campagnes). L'ensemble du processus retrace, explique et décrit la création d'un être humain. C'est la propre histoire du *naga*, en tant qu'être humain et en tant que fils, qui est racontée. Sa transformation a déjà commencé lors de la tonsure et continué en étant habillé, parfumé. La cérémonie du rappel des composés vitaux participe pleinement de la renaissance en cours. A ce stade, le *naga* vient donc tout juste de naître. La prochaine étape est de

le bercer. Tous les participants caressent son dos comme on caresserait un enfant. Il peut même venir se lover dans le giron de ses parents. Il convient ensuite de rappeler le composé vital *khwan* du *naga* :

« Abandonne tes errances ! Que tu joues dans le ventre des océans, que tu t’amuses dans la demeure de Siva ou que tu regardes les oiseaux. Où que tu sois, viens *khwan* ! Viens admirer la *bay sri* et les ustensiles rassemblés ! Fais tiens les cinq premiers préceptes et deviens la barge d’or, deviens la queue du tigre, pour que le *naga* puisse traverser la mer des renaissances (*songsan*, สONGSAN) »

Enfin, afin de signifier le retour effectif des composés vitaux, on peut faire tourner des bougies dans l’assistance, souffler de la fumée autour de la construction végétale *bay sri*, puis dans la bouche du *naga*. Dans la version de Pho Kamnan, le *naga* se voit oindre les attributs de sa nouvelle condition⁴⁷⁵. Le *naga* est ensuite nourri, non seulement par l’expert rituel, mais encore plus significativement par ses parents et toutes les personnes de l’assistance qui l’infantilisent davantage en lui donnant la « becquée » et en faisant force gestes et sons en ce sens⁴⁷⁶. Toute l’assistance, disposée en cercle concentriques autour du *naga*, vient ensuite se tenir les coudes et les bras les uns avec les autres, avant de venir chacun son tour lier un bracelet en fil de coton au poignet du candidat⁴⁷⁷ en lui disant quelques mots de bénédiction et en lui donnant un peu d’argent. Tant et si bien que les poignets du *naga* deviennent vite chargés de fils de coton enroulés.

A ce stade, la régression utérine et la renaissance en tant que *naga* est accomplie. Dans le même temps, le rôle de la mère a été mis en valeur, les mystères de la naissance dévoilés jusque dans ses aspects les plus charnels⁴⁷⁸. Si la prosodie est parfois parlée, ce sont pour la majeure partie de la performance des mélodies relevant du *lae**, avec les différences que cela suppose en fonction des esthétiques du Centre et de l’aire thaï-lao (proche donc des mélodies que l’on entend dans le prêche chanté par les moines, cf. piste 9, 10 du CD 3 ainsi que celles du *molam*, par

⁴⁷⁵ *Coem*, เฌิม A savoir des ailes (ou des nageoires) sur les omoplates et une crête sur le front, marquées à l’aide d’une pâte blanche utilisée par l’expert rituel pour dessiner les symboles en même temps qu’il murmure indistinctement les formules *khatha**, คาถา, appropriées.

⁴⁷⁶ D’autant plus que la nourriture est la même que celle pour un enfant : de la noix de coco et de l’œuf dur.

⁴⁷⁷ *Say sin*, สายสิญจน์.

⁴⁷⁸ La performance peut parfois jusqu’à consister en un manuel d’accouchement avec des conseils pour la femme enceinte et pour l’éducation des enfants. Si cela peut sembler étrange dans le cas où celui qui est en performance est un moine, d’autant plus accompagné par un orchestre *pi pat*, le moine reste aussi la figure qui connaît les mystères de la création le plus profondément. L’explication de ce rôle des moines pourrait consister en ce que les moines ont pris le relais (comme dans d’autres domaines) des experts rituels, aujourd’hui donc en recul dans ce type de cérémonie dans le Centre. Certains experts rituels admettent à demi-mots qu’il n’est pas si bien que cela de voir des moines s’occuper de ce rituel. Pourtant l’enseignement du prêche chanté*, (*lae*) se fait dans les temples par les moines. Dans la région centrale, ces experts rituels et brahmanes, n’ont pas déserté leurs fonctions, même si beaucoup de moines s’en chargent aujourd’hui.

exemple à la piste 4 du CD 2). Le langage est en général soutenu, poétique très souvent, parfois ésotérique, égrenés d'enseignements bouddhiques tout au long de la performance.

Je l'ai dit, la cérémonie du rappel des âmes fait l'objet d'une construction spatiale spécifique : tous les participants sont disposés en cercle ou en demi-cercle autour de la construction végétale *bay sri*. Le candidat se place d'un côté et l'expert rituel de l'autre (mais son visage est caché par la *bay sri*). Le cercle concentrique venant immédiatement ensuite est composé des parents derrière le *naga*, puis la famille la plus proche et le reste de l'assistance par degré d'affinité décroissante. Du fait de l'utilisation de l'amplification électro-acoustique, cette construction n'a aucune existence sonore, mais il y a fort à parier qu'un effet sonore était recherché avant l'avènement du sound system. Lors des cérémonies menées par Pho Kamnan, une ou deux enceintes sont placées au sein de l'espace cérémoniel afin que les personnes présentes soient immergées dans le son. Le son peut être repris sur le sound system loué pour diffuser la voix vers le parterre des invités. Il y a donc dissociation, en même temps qu'il y a liaison, entre l'espace cérémoniel et celui des convives⁴⁷⁹.

Le but de la cérémonie du rappel des composés vitaux et de l'ensemble des séquences du rituel jusqu'à ce point est de susciter une suite d'explosion d'émotions puissantes. L'importance est placée sur l'expression collective de ces émotions : c'est notamment à l'aune de ces émotions et de leur intensité que la fête sera dite réussite ou non. Pour les provoquer, le fils lave les pieds de ses aïeuls, toutes les étapes de la grossesse sont énoncées et décrites, y compris celle de l'enfantement. Les déceptions de la mère sont ensuite décrites. Parfois, l'on assiste à de véritables scènes de déchirement où mère et petite amie, pleurant et criant, enserrent le candidat triste mais inébranlable dans sa décision de se couper du monde et de ses proches pour un objectif plus élevée⁴⁸⁰.

3. Parader et devenir moine

En assistant à la cérémonie de « propagation de la magie bouddhique » effectuée par des moines invités, le *naga* reçoit les 8 préceptes bouddhiques. Il peut être ici fait état d'une progression, telle que l'explique Pho Kamnan, d'« homme » en général (*khon*, คน) sans précepte à « humain » (*manut*, มนุษ) avec 5 préceptes et enfin à *naga* avec les 8 préceptes donnés par les moines. Les étapes données ici ne composent que le minimum de séquences pouvant être

⁴⁷⁹ Où manger et boire sont les activités principales. Chacune des tables est un cercle, mais le centre n'est pas une construction végétale telle que la *bay sri*, mais bien la bouteille d'alcool.

⁴⁸⁰ Litt. « couper son cœur », *tat cay*, ตัดใจ.

intégrées à une fête d'ordination. Les cérémonies de la journée peuvent ainsi tout à fait s'arrêter là et ne reprendre que le lendemain matin⁴⁸¹. Que ce soit le lendemain ou le jour même, à partir du moment où la procession se prépare, le *naga* ne peut plus toucher le sol⁴⁸². Il est donc porté sur les épaules d'un participant jusqu'à son véhicule. Le maître de cérémonie organise le cortège, donne les immatriculations des véhicules qui gênent pour la mise en forme finale de la procession et donne bientôt le départ. Pendant ce temps, le groupe joue déjà des répertoires qu'il est en train de sensiblement faire accélérer pour atteindre un rythme de « croisière ». C'est la première houle, la plus matinale, celle des mères qui inaugurent le bal – car elles savent que les musiciens sont encore frais, que les chansons ne sont pas trop rythmées et frénétiques et que les plus furieux danseurs, les jeunes et les transsexuels, ne sont pas encore là. Venus à deux ou trois sur une moto, ces derniers attendent sur le trajet, presque cachés au détour d'une ruelle et surveillant le passage de la procession pour s'y fondre.

La procession est une étape rituelle à part entière de la fête d'ordination. Certains de mes interlocuteurs l'évoquent même en tant que « cérémonie »⁴⁸³. Elle se distingue d'autres processions en ce qu'elle se compose de la manière suivante :



Figure 96 Composition de la procession d'ordination

Les danseurs viennent ici en tête, suivi du groupe de musique de procession et enfin les véhicules contenant les objets nécessaires à l'ordination, puis celui du *naga* qui reste impassible face aux déferlantes d'alcools, de danses et de musiques en train de se dérouler devant ses yeux. La procession est mobile par définition. Toujours en accord avec les politesses et devoirs de chacun, elle doit donner lieu de la part des participants à la liesse collective la plus acharnée.

⁴⁸¹ Auquel cas, les organisateurs auront prévu le dîner pour les convives et les divertissements nocturnes qui l'accompagnent (en général à Lomsak, un *lam sing** où le nombre de musiciens, de chanteu-rs/-ses et de danseu-rs/-ses ainsi que leur beauté conditionnent le prix de l'engagement).

⁴⁸² Un être qui vient juste de naître ne peut marcher, l'interprétation de Bizot (1993) concorde là encore une nouvelle fois.

⁴⁸³ *Phithi bae buat*, พิธีแห่บวช.

L'une des raisons pour cela est de drainer le long du trajet dans la localité toujours plus de foule, d'alcool et de danse. En s'y déployant, la procession grossit ses rangs en même temps qu'elle ceint par sa présence (et par le son émis) une portion de territoire.

Cette étape des plus festive a été décrite et les répertoires musicaux qui l'animent ont déjà été analysés au Chapitre III. Il nous reste à évoquer le vocabulaire utilisé pour parler de cette étape : les participants « flanquent » le véhicule du postulant comme on « flanque un véhicule royal » – ils sont sa « suite royale »⁴⁸⁴. Le *naga* porte des lunettes de soleil qui le rendent plus « cool » que jamais, selon les conceptions des plus jeunes. Pour les plus âgés – parfois réticents à ce que le *naga* porte les lunettes – on évoque néanmoins la hausse immédiate pour le *naga* de « perfection morale » qui découle de la procession⁴⁸⁵. L'usage de vocabulaire royal, les perfections morales – apanages du Bouddha et du roi – ainsi que le passage au statut de moine⁴⁸⁶, tous ces indices permettent d'interpréter la procession en tant que réactualisation de la vie de Bouddha, notamment sa pénultième vie, et une référence donc toute aussi actualisée de la figure royale. Cette position – ce rôle – est celle dans laquelle se trouve le postulant⁴⁸⁷.

A l'arrivée au temple où la cérémonie d'ordination va se tenir, le cortège fait trois fois le tour du sanctuaire principal, cette fois-ci avec le *naga* à sa tête. Ce dernier lance à pleines brassées des pièces enveloppées d'origami de formes diverses, les participants le supplient de leur en donner et se jettent joyeusement mais violemment sur les pièces lancées. Lorsqu'il est à nouveau porté sur les épaules pour entrer dans le sanctuaire, tout le monde touche sa robe et l'envoie au sanctuaire. Le *naga* tape trois fois de la main droite le haut du portique du sanctuaire principal avant d'y pénétrer. Immédiatement, les participants se dispersent, rentrent chez eux ou se reposent à l'ombre des grands arbres du temple, hébétés par l'alcool et le soleil de la procession. La liesse est terminée et la cérémonie d'ordination à proprement dite peut débuter.

La cérémonie d'ordination⁴⁸⁸ est une cérémonie monastique se déroulant, comme toute celles-ci, dans le sanctuaire principal borné par les pierres fondatrices⁴⁸⁹. Lors de la cérémonie d'ordination, les appareils vidéos sont souvent interdits tout comme les photos et les enregistrements audio. La cérémonie est la seule étape de tout le processus qui ne soit pas amplifiée. L'absence d'amplification ne signifie pas que le paramètre sonore est abandonné : peut-

⁴⁸⁴ Roy. *seng*, แสง et *borivan*, บริวาร.

⁴⁸⁵ *The*, เถ้ pour les jeunes, *barami**, pour les plus âgés.

⁴⁸⁶ Qui, en se référant à la biographie du Bouddha, s'est fait depuis le statut de roi.

⁴⁸⁷ Indirectement, la figure royale peut être indexée à la royauté thaï.

⁴⁸⁸ Th. *phithi upasombot*, พิธีอุปสมบท, pā. *upasampadā*.

⁴⁸⁹ *bot* ou *ubosot*, โบสถ์ อุโบสถ. Il est traduit parfois par « hall d'ordination », mais les cérémonies monastiques des moines ne se limitent pas dans l'enceinte du sanctuaire principal ne se limite pas à celle-ci.

être à aucun autre moment de l'ordination, il ne se trouve à ce point élaboré. Pourquoi n'est-elle pas amplifiée et comment s'y déploie le son ?

Après avoir été « envoyé au sanctuaire », le *naga* entre, ses liens de coton sont coupés par l'un des moines et il vient se placer devant le moine ordonnateur⁴⁹⁰ qui dirige la cérémonie et se tient dos à l'autel du Bouddha. Le *naga* dernier prend la parole en récitant le texte en pali appris par cœur au préalable⁴⁹¹. La cérémonie d'ordination consiste en des échanges en pali entre le postulant et le moine ordonnateur, son tuteur, deux moines de part et d'autre du postulant, appelés « duo de récitants »⁴⁹², ainsi qu'une assemblée de moines rassemblée psalmodiant à certains moments-clés. Si le sens du texte est précieux, il nous faut bien préciser qu'*a priori* peu des personnes présentes, exceptées peut-être le moine ordonnateur et le duo de récitants n'en comprennent le sens. Les différentes étapes sont indiquées sur la carte de la figure 97 au moyen de chiffre encadré et dans le texte entre parenthèses.

En entrant, le candidat tient avec lui ses robes et demande en pali à se faire ordonner. Le moine ordonnateur reçoit les robes des mains du candidat et lui fait réciter divers organes du corps⁴⁹³ puis délivre son premier enseignement (en langue vernaculaire)⁴⁹⁴. Le moine ordonnateur rend une partie des robes au *naga* qui se lève, va mettre la robe dans un coin du sanctuaire, aidé en cela par un autre moine (1). Il revient, se place cette fois debout, avec le duo de récitants de part et d'autre et demande les dix préceptes et devient un « novice »⁴⁹⁵. Le novice va ensuite se placer devant le moine ordonnateur et demande à être son disciple. Il accepte et lui donne son nom de moine, en même temps que les différentes pièces du vêtement restantes, ainsi que le bol à aumône. Puis, l'un des moines du duo de récitants demande au novice de sortir et de se tenir à l'entrée du sanctuaire, debout, face aux portes, tandis que derrière lui les quelques laïcs qui restent jusqu'à la fin, retiennent leur souffle, assis et les mains jointes. Il s'agit de la partie de la cérémonie considérée comme la plus sacrée par les laïcs (2).

⁴⁹⁰ *Phra upacha*, พระอุปัชฌาย์

⁴⁹¹ La retranscription et la traduction complètes depuis le pali à l'anglais de la cérémonie sont données par Kenneth Wells (1960 : 141-149)

⁴⁹² *Khu suat*, คู่สูวต.

⁴⁹³ « Cheveux, poils, ongles, dents, peau ; peau, dents, ongles, poils, cheveux » : dans un sens puis dans l'autre.

⁴⁹⁴ Pour l'enseignement qui m'a été donné cf. Chapitre IV.A.

⁴⁹⁵ Ne pas tuer de créatures. Ne pas voler. Ne pas avoir de relations sexuelles. Ne pas mentir. Ne pas boire de spiritueux ou de boissons fermentés. Ne pas manger aux moments interdits. Ne pas danser, faire de la musique et assister à des spectacles. Ne pas orner son corps de fleurs, de parfum ou autres onguents. Ne pas dormir sur un lit élevé et large. Ne pas recevoir d'argent. « Novice » *samanen*, สามเณร, *pā. sāmāṇera*.

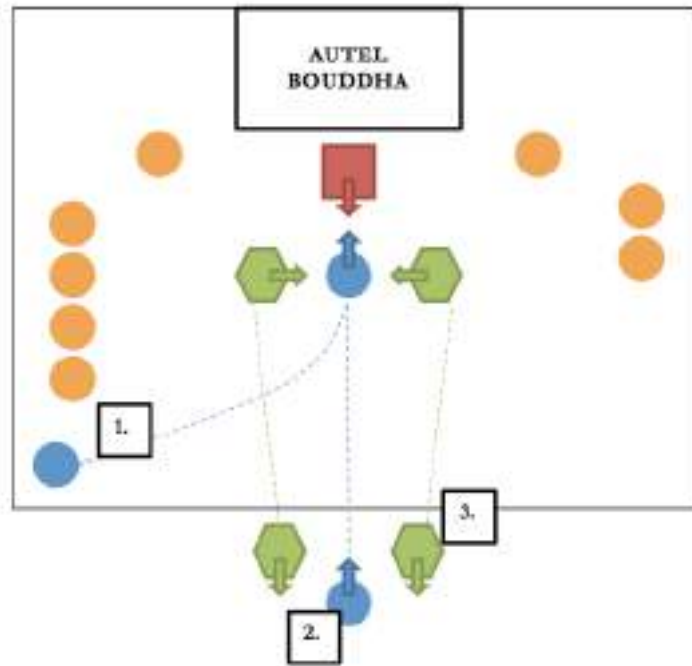


Figure 97 Carte de la cérémonie d'ordination *upasambot*

Alors que le postulant est dehors et après que l'un des moines du duo ait présenté le postulant à l'assemblée, le duo complet se lève et vient se placer à une dizaine de centimètres, debout, directement face au visage du candidat patientant au dehors. Ils sont alors comme un mur sur le seuil du sanctuaire, entre le novice et l'assemblée des moines à l'intérieur, symboliquement entre sa condition actuelle et celle de moine (3). Ils lui posent en pali une série de questions psalmodiées (concernant ses maladies, ses dettes, s'il est humain, son nouveau nom entre autres). A l'issue desquelles le duo de récitants retourne auprès de l'assemblée. Le candidat entre, se prosterne trois fois, reste agenouillé les mains jointes et demande une dernière fois à être admis dans la communauté monastique. Le moine ordonnateur prend la parole et atteste de la responsabilité du candidat. Le duo de récitants en atteste aussi et demande à ce qui quiconque ne s'opposant pas à son admission garde le silence.

Puis s'ensuit des psalmodies par l'ensemble de l'assemblée⁴⁹⁶, à l'issue duquel le moine répond un ultime « *Ama bhante* » qui clôt la cérémonie. Il sort avec l'attirail complet du moine, pour sa première bénédiction aux personnes rassemblées. Ces derniers procèdent en retour aux premières offrandes dans le bol à aumône (*tak bat*), qui sera utilisé par le moine pendant tout son séjour au temple. Le cheminement du candidat débute donc en tant qu'homme ordinaire, se

⁴⁹⁶ Du texte *Anusasana* qui donne les quatre règles de base à suivre à tout moment : mendier pour se nourrir, prendre ses vêtements dans les cimetières, où résider, comment se soigner ; et les quatre erreurs à ne jamais commettre : ne pas avoir de rapport sexuel, ne pas voler, ne pas tuer, ne pas faussement prétendre avoir des pouvoirs ou avoir atteint l'illumination.

poursuit avec le statut d'humain avec 5 préceptes, puis le passage à l'état de l'animal mythique *naga* avec 8 préceptes et enfin, au cours de la cérémonie d'ordination, il devient novice avec dix préceptes avant de devenir moine au sens plein du terme⁴⁹⁷ devant respecter les 227 préceptes de la Discipline*.

Si la cérémonie n'est pas amplifiée et donc que le déploiement sonore n'est pas impressionnant pour une oreille extérieure, c'est que l'élaboration sonore complexe ne prend sa pleine mesure que du point de vue du postulant : elle n'est perceptible que par lui et lui seul. Il faut bien comprendre comment les étapes précédentes influent psychologiquement sur ce moment cérémoniel. Le *naga* est au moment de l'entrée dans le sanctuaire le plus malléable qui soit : il a été rasé à blanc (y compris ses sourcils) parfumé, rhabillé, hissé sur un haut véhicule duquel il voit des amis, des proches et des inconnus s'amuser en son honneur et se précipiter sur des pièces qu'il recrache. Il a assisté à des explosions d'émotions collectives, comprenant sa naissance et le pardon de ses fautes par sa mère et son père, à des rituels saturés de sens dont il était chaque fois le centre et le destinataire. Il est certainement fatigué de plusieurs nuits de veille pour la préparation de la festivité, encore accentuée par l'excitation. Sans compter les séances de photographies à répétition et le haut volume sonore ininterrompu qui l'environne. L'entrée dans le sanctuaire est peut-être le premier silence depuis des jours. Les voix humaines qui suivent, y compris la sienne propre et celles, collectives, toutes à nues, déclament puissamment dans la langue archaïque du bouddhisme un répertoire parmi les plus vénéré de la liturgie permettant à un être de se transformer au sein de l'espace le plus sacré du temple. On peut imaginer comment ces paramètres forcent la solennité surréelle de l'événement.

En s'asseyant dans le sanctuaire, il a face à lui le moine ordonnateur, un moine vénérable et âgé trônant devant l'autel de statues du Bouddha au fond du sanctuaire – il y figure tel un troublant tableau vivant qui s'assimile aux monumentales statues d'or qui l'environnent. Le candidat voit se déployer une cérémonialité monastique sacrée sonore et, plus encore, *spatialement* sonore. Aux premières récitations bredouillantes auxquelles le candidat se plie seul et d'une voix tremblante, suivent les voix affirmées des moines en psalmodie collective le long des flancs du sanctuaire. Ces voix sont projetées directement dans les oreilles du candidat à l'extrémité latérale de la portée de son regard. L'organisation spatiale du son devient perceptible et impressionnante.

Il est ensuite brusquement sommé de sortir et de se tenir debout, comme ostracisé, devant les portes du temple. Là, il voit qu'on étudie son sort, avant que les deux moines du duo de récitants ne sortent qui, non contents de former un rempart de leurs corps entre le candidat et

⁴⁹⁷ *Phra phiksu song*, พระภิกษุสงฆ์.

le sanctuaire, lui surajoutent un mur sonore en psalmodiant puissamment à quelques centimètres du visage du prétendant. De retour à sa place à l'intérieur, avec un nouveau nom et de nouveaux pouvoirs, il est une nouvelle fois noyé de récitation, dont le volume enfle avec la participation de toute la communauté, la sienne maintenant. Les voix résonnent dans le doux écho du sanctuaire en suivant les différentes étapes cérémonielles. Rien n'est laissé au hasard. La dramaturgie allie donc à une chorégraphie fine, un traitement tout aussi élaboré du paramètre sonore : le candidat est immergé de son, de face, de côté, visage contre visage et en mouvements en suivant un cheminement complexe qui participe pleinement de l'intronisation dans la communauté et de la pleine puissance de cette transformation et de sa nouvelle identité.

La dramaturgie de la festività d'ordination met en place des moments propices à diverses explosions d'émotions puissantes – de la douleur de l'enfantement de la mère, à la petite amie qui se jette en larme sur son amoureux qu'elle devra momentanément quitter, et lui de rester stoïque les mains jointes, déjà hors du temps, en tout cas ne vacillant pas de sa difficile décision. Si la tristesse liée au déchirement est présente, à l'autre versant du spectre, des émotions positives et tout aussi collectives sont également manifestées : liesse, musique, plaisirs sensuels sous toutes ses formes (danse, séduction et suggestion sexuelle). On pourrait être prompt à voir des paradoxes, notamment entre les débordements des laïcs et la concentration du futur moine, ou plus profond encore entre le *naga* et le bouddhisme. L'explosion de musique est-elle à situer de ce côté sauvage aussi, alors que la mise en suspension du plaisir sensuel du postulant se rapproche toujours plus ? Doit-on y voir une forme de subversion ? Je serais plus enclin à y voir un déchaînement accepté puisque se situant à l'intérieur d'un cadre bien défini et – ce qui est fondamental – collectif.

Pendant toutes les étapes domestiques et, plus puissamment encore, lors de la procession, les sound systems émettent de manière ininterrompue. Plusieurs fonctions du son et du sound system ont pu être décelées. Il permet d'orchestrer plus efficacement la dramaturgie en cours, en amplifiant les directives que chacun doit suivre lors des différentes étapes. Les voix du maître de cérémonie et de l'expert rituel sont des guides et le sound system augmente leur propension à coordonner les actions, les mots mais aussi les émotions de chacun. Le sound system augmente aussi la propension du son à animer en bonne et d'ue forme les lieux que ce soit par la musique ou la parole. Enfin, des enseignements sont dispensés par son intermédiaire (concernant l'accouchement, pour élever son enfant et bien sûr en ce qui concerne la conduite des moines), la naissance d'un être humain est décrite en détail de même que l'origine de cet être dans le flux des morts et des renaissances.

Malgré le degré d'intimité de certains savoirs et certaines émotions exprimés lors de l'ordination, ils sont proclamés au moyen des sound systems. Des mythes sont convoqués et réactualisés lors de l'ordination – celui d'un *naga* voulant vivre dans la religion bouddhiste et se voyant finalement rebouté, celui de la vie du Bouddha lui-même et du cadre indien qui lui a donné naissance, ou encore celui de l'ordination du dernier roi Rama IX. Les histoires personnelles s'entremêlent à ces mythes, chacune de ses deux dimensions se trouvant incarnées, narrées et magnifiées. Le but principal du rituel d'ordination est de transformer un être en bonne et due forme⁴⁹⁸. La dimension collective est importante pour la parachever : la transformation est ainsi attestée comme réussie, elle est proclamée et narrée puissamment aux alentours, la rendant encore plus collective, encore plus officielle, donc encore plus efficace. Le sound system amplifie cette dimension collective à la mesure de son rayonnement.

La dimension collective aide à la transformation de l'individu, mais ce qui se trame au niveau de l'individu en lui-même est décisif, notamment du point de vue sonore. Si le sound system est venu bouleverser l'élaboration spatiale sonore qui avait cours lors de la cérémonie du resserrement des composés vitaux, elle est bien présente lors de l'étape cérémonielle de l'ordination. Cette étape est la plus importante, la plus individuelle et elle n'est pas amplifiée. Elle démontre néanmoins magistralement la maîtrise du paramètre du son, notamment spatial, qui préexistait avant le sound system, l'expertise des moines en ce domaine et son déploiement au moment des cérémonies. Les possibilités d'engagement de l'espace par le son ont donc été explorées et adoptées avant l'arrivée du sound system : les pratiques sonores en Thaïlande « motiv[ent] et récompens[ent] les auditeurs qui développent leur conscience auditive spatiale » (Blessier & Salter, 2007 : 46). Il nous faut donc continuer de suivre la piste du renouvellement par le sound system, des possibilités de l'engagement de l'espace par le son.

B. Le système-son des grands rituels

Le rituel d'ordination se situe à une échelle domestique élargie : celle d'un foyer, de ses voisins et de ses cercles de connaissances, c'est en cela qu'il est semi-public – il est ouvert mais son ampleur est limitée. Il existe d'autres rituels qui excèdent le strict cercle domestique en se situant à des échelles de territoire et de socialisation plus importantes. La taxinomie généralement utilisée pour distinguer l'ampleur des rituels est en miroir des échelles territoriales : on dit d'une festivité qu'elle relève de l'échelle du sous-district, du district, de la province ou qu'elle est nationale. Les rituels peuvent effectivement être organisés et financés par les instances publiques

⁴⁹⁸ D'autres buts du rituel se font parfois jours, notamment ses fonctions politiques, dont le développement n'a pas sa place ici, même si ces fonctions s'avèrent évidentes par bien des aspects (notamment en ce que le bouddhisme est l'un des piliers de l'identité thaï). L'ordination ressemble fort parfois à une injonction non seulement familiale, sociale mais aussi politique, bien qu'elle soit remise en cause parfois, surtout à Bangkok.

locales, à l'aide de fonds propre ou de fonds gouvernementaux. Mais d'autres organisateurs peuvent en être parties prenantes : des responsables de la vie locale et nationale – entreprises, temples, associations, commerces itinérants ou locaux, agents de la culture locale et nationale. Ces derniers peuvent être sollicités, engagés ou volontaires. La participation de communautés plus étendues et d'instances territoriales politiques et économiques plus conséquentes permet de mobiliser des forces vives et des fonds plus importants. Ainsi, si le rituel d'ordination s'organise autour du postulant et de ses parents, autour de quelles figures les rituels de plus grande ampleur s'organisent-ils ? De quelles manières les sound systems intègrent-ils et mettent-ils en exergue ces polarisations au sein des espaces des rituels de grande ampleur ?

La mobilisation de communautés et de fonds plus importants entraîne la hausse de la temporalité de ces rituels, non plus sur une seule journée, mais sur plusieurs jours, il a ainsi pu être observé jusqu'à dix jours consécutifs de festivités. Les cérémonies *phithi* sont une composante importante de celles-ci : elles ouvrent, closent et/ou jalonnent la temporalité rituelle. Mais la multiplication des activités s'applique également aux réjouissances et aux divertissements en tout genre, d'autant plus lorsque la nuit tombe. Des villages nocturnes éphémères se mettent en place, saturés d'activités et de badauds. Ces villages sont constitués de scènes musicales plus ou moins grandes et en nombre plus ou moins importants. On peut souvent délimiter de véritables quartiers d'échoppes selon les activités et les produits proposés (vêtements, électroniques, nourriture, boisson, fête foraine etc.). Ils s'ouvrent au public à la tombée du jour, lorsque les gens sont enfin libérés des contraintes de la journée de travail.

Ce sont dans le cadre des rituels de grande ampleur que la logique qui consiste à multiplier les sources sonores et à décupler les volumes sonores de chacune d'entre elles se fait de la manière la plus prégnante. Nous avons un exemple « simple » de rituel avec l'ordination – dans la mesure où les répertoires privilégient la clarté, plutôt que la simultanéité des émissions – les grands rituels augmentent la complexité de l'emprise du son sur sa trame spatio-temporelle. Les répertoires, qu'ils soient en représentation ou sous forme d'enregistrements, sont innombrables et sont toujours diffusés sur des sound systems tendant à la maximalisation. Je rendrai autant compte de l'angle cérémoniel des grands rituels – à travers l'ethnographie d'une cérémonie brahmanique différente de celle de l'ordination – que de la dimension séculière des réjouissances, notamment musicales et sensorielles. Les cérémonies comme les réjouissances multiplient les catégories sonores et l'utilisation des sound system y est tout aussi intense.

1. Typologie des grands rituels à l'échelle de la province de Phetchabun

Un temple donné se devra *a priori* d'organiser au minimum une fête dans l'année, elles sont appelées de manière très générale des « fêtes de temple ». La communauté se rassemble alors pour faire des dons en même temps que le temple concentre des divertissements sous la forme d'une ou plusieurs scènes musicales, de véritable cinéma de plein air, mais aussi d'échoppes de nourriture et de vêtements ou encore d'une fête foraine. Le prétexte pour l'organisation de ces fêtes annuelles de temple, outre celui de « faire du mérite* »⁴⁹⁹ peut consister en des « psalmodies pour passer la nouvelle année » ou encore l'« apposition des feuilles d'or sur les pierres de bornage du sanctuaire principal »⁵⁰⁰.

Il est du ressort des autorités et communautés du sous-district de prendre en charge les rituels en hommage aux ancêtres et aux divinités tutélaires de son territoire. Dans les districts de Lomsak et de Lomkao, ces ancêtres tutélaires sont en général un couple⁵⁰¹ à qui des sacrifices et des offrandes sont faits une fois par an. Ces occasions donnent lieu à des séances de possession collective où le couple ainsi que toute leur cour de servants et leur « administration »⁵⁰² se rassemblent pour parler, danser, manger et boire à travers le corps de personnes initiées. Dans ces rituels, la musique est composée d'un musicien favori d'orgue à bouche *khaen* attribué au couple tutélaire, ainsi que quelques percussions. Il peut s'agir d'un tambour à deux peaux *taphon* (ตะโพน) accompagné ou non d'un large tambour à une peau, voire de tambours longs. Aucun instrument n'est en général amplifié. Il y a plusieurs raisons à cela : les percussions ont un volume suffisant et l'orgue à bouche est un instrument assez complexe à amplifier. Par ailleurs, ce type de rituels ne rassemble en général que peu de gens. Enfin – et peut-être cela est-il dû à l'ancienneté des rituels – la puissance sonore ne semble pas dans ce cas précis faire l'objet d'une prérogative esthétique particulière, bien que l'intensité et la non-interruption du flux musical en sont clairement des éléments-clés. Le sous-district peut aussi prendre en charge des rituels communs à l'ensemble du territoire national mais où chaque échelle de territoire devra organiser ses propres festivités : par exemple, le nouvel an thaï *songkran* ou des festivités bouddhiques importantes comme l'entrée ou la sortie du carême⁵⁰³, ou encore des rituels communs à la région thaï-lao, comme la « fête des fusées » *bun bang fay*.

⁴⁹⁹ *Tham bun*, ทำบุญ qui recoupe ici l'idée de faire des dons en argent au temple.

⁵⁰⁰ *Suat kham pi*, สวดข้ามปี ou *pit thong luk nimit*, ปิดทองลูกนimit.

⁵⁰¹ *Cao pho* et *cao mae*, เจ้าพ่อ เจ้าแม่ « maître-père » et « maîtresse-mère ».

⁵⁰² *borivan*, บรืวาร ou *luk phoeng luk thiaen*, ลูกฝั่ง ลูกเทียน, en dialecte de Lomsak

⁵⁰³ *Khao phansa* et *ok phansa*, เข้าพรรษา et ออกพรรษา.

A mesure que les échelles de territoire augmentent – celle du district, de la ville et de la province – l'importance mais aussi la spécificité des festivités augmentent. Telle fête, promue par les Ministères de la culture et/ou du tourisme, est la spécificité de telle province. Tel autre rituel organisé par le district, même s'il n'est que peu promu à l'échelle nationale, le sera à l'échelle de la province etc. A ce titre, la fête principale de la province de Phetchabun lui est unique et est appelée *um phra dam nam*, litt. « serrer le Bouddha dans ses bras et plonger dans l'eau ». Dans le sous-district de Phu Toey au sud de la province, on célèbre une fête des fusées thaï-lao en même temps que l'on rend hommage au pilier fondateur chinois de la ville. Dans la municipalité de Phetchabun on célèbre aussi annuellement le pilier fondateur de la ville⁵⁰⁴, et une fête célébrant les tamarins⁵⁰⁵, la production agricole principale et historique de la province. Enfin dans les districts de Lomsak, Lomkao et Muang de la province on organise des courses de longues pirogues⁵⁰⁶. Pour chacun de ces rituels, ce sont plusieurs jours de festivités, comprenant des cérémonies, des concerts, des villes éphémères où s'alignent les échoppes⁵⁰⁷.

Un des points communs des plus grands rituels de la province de Phetchabun est d'être organisés par une même entreprise d'événementiel, *Kru S*, rassemblant dans son organigramme la plupart des leaders politiques de la province. Ce sont donc les hommes et femmes politiques qui engagent leur propre entreprise pour organiser les rituels qu'ils ont la charge de mettre en place : la coalescence entre cercles politiques et cercles économiques locaux est évidente. Cette coalescence avec la politique locale imprègne d'autres pans des rituels. Ainsi, de nombreuses séquences des festivités mettent en valeur les personnalités politiques en insistant sur les distractions financées par eux et offertes aux populations – lors de discours au beau milieu des concerts et par les artistes eux-mêmes devant rendre hommage et remercier ceux qui les ont engagés. Les hommes et les femmes politiques sont souvent au centre de phases cérémonielles spécifiques. Leurs visages sont sur les affiches dans la ville et leurs voix dans les médias, y compris sonores et notamment les sound systems.

⁵⁰⁴ *San lak muang*, ศาลหลักเมือง.

⁵⁰⁵ *Ngan makham wan*, งานชมชามหวาน.

⁵⁰⁶ *Khaeng kham rua yao*, แข่งขันเรือยาว, très proches des courses qu'Archambault (1972) évoque.

⁵⁰⁷ Ces rituels sont en perpétuelle mutation. Ils sont spécifiques, locaux et pourront ne plus être valides à peine quelques années ensuite, ou même d'une année sur l'autre. Ainsi la fête de *um phra dam nam* spécifique à la province de Phetchabun était-elle une fête des morts (*wan sat thai*, วันสารทไทย) il y a un siècle avant de devenir une « fête de la croix rouge » il y a cinquante ans et enfin, il y a vingt ans, la festivité de dix jours en l'honneur de la statue de Bouddha tutélaire de la province telle qu'elle existe aujourd'hui. A chaque transformation, l'occurrence est dite avoir toujours existée en même temps que les occurrences et appellations précédentes deviennent complètement occultées. La cohérence rituelle sur une localité donnée et sur un cycle complet peut subsister mais elle s'adapte à l'époque, en même temps que la sédimentation des couches rituelles qui la composent se multiplient. Cela rend presque futile la recherche d'une essence immuable et originelle d'un rituel donné. Son essence consisterait peut-être précisément de pouvoir être manipulable au gré des besoins de ceux qui l'organisent. Pourtant certains aspects se maintiennent. Je pense ainsi que la dimension commerciale, ou au moins économique, a toujours été partie prenante des rituels.

Il est possible de considérer les leaders politiques comme un des pôles des grands rituels. Si cela n'enlève rien à la présence d'autres pôles, il reste clair que les rituels sont pour les politiques des outils puissants de manifestation et de légitimation de leur pouvoir. Si les hommes et femmes politiques sont des hommes et femmes d'affaires, ils sont aussi des administrateurs. Les festivités sont destinées à la population, certainement le deuxième pôle en importance des rituels. En organisant les rituels pour le pilier fondateur de la ville ou la statue de Bouddha protectrice de la province, les leaders politiques créent un point de rencontre entre le pouvoir et ses administrés. En renégociant et réaffirmant une centralité, c'est l'ensemble de la communauté d'un territoire, sous l'égide d'un pouvoir, qui se réaffirme et se renouvelle. Cela est fait de manière symbolique – par les cérémonies – comme pratique puisque les populations sont en grande partie rassemblées à un moment ou à un autre des événements, même si ce sont plus pour les divertissements que pour les cérémonies.

L'importance est ainsi distribuée et oscille entre plusieurs pôles : celui de la population, celui des cercles politiques, celui des matérialités religieuses, comme nous allons le voir, et des experts chargés de les manipuler et de se mettre en contact avec elles, mais aussi ceux de la vie économique locale et nationale, des pouvoirs et des symboles nationaux et des agents de l'art et de la culture. Si ces pôles sont les plus facilement observables, cela ne doit pas omettre de constater la présence et l'importance de franges plus modestes, voire marginales, de la population qui assistent aux concerts et se balladent dans les allées de la fête en groupes familiaux ou d'amis distincts : petits commerçants, agriculteurs, immigrés s'il y en a, mais aussi des groupes de jeunes adolescents. Ils ne sont pas forcément en train d'échanger directement, mais ils sont tous présents pour une même occasion. Tout le monde sur place exprime et sait que se renouveler et – puisque c'est le but aussi – prospérer, ont pour conditions que les populations d'un territoire puissent se rassembler, commercer, s'amuser et exalter leur existence en tant que communauté.

2. Exemple d'une cérémonie brahmanique à l'échelle du district

Les séquences cérémonielles des grandes festivités ont pour but affiché de renouveler les populations des territoires que la fête a la charge de rassembler. Cette visée est d'autant plus affirmée lorsqu'il s'agit de rendre hommage au pilier fondateur de la ville. La particularité du pilier de la ville de Phetchabun est d'être une pierre gravée d'inscriptions datant pour une de ses faces du XI^{ème} siècle en l'honneur de Siva et pour les trois autres faces datant du XV^{ème} siècle relevant cette fois de la religion bouddhiste, toutes écrites en alphabets khmer. La cérémonie a lieu le matin du deuxième jour des festivités, qui en comptent cinq en tout, du 27 mai au 1^{er} juin 2017. Le cycle cérémoniel débute par la cérémonie brahmanique, se poursuit le lendemain avec une cérémonie bouddhique et le jour suivant avec une cérémonie relevant des religions chinoises.

Chaque matinée de cérémonie rassemble les plus hauts fonctionnaires de la ville et de la province, assis sous des barnums dans l'enceinte délimitant les abords immédiats du pilier central. En dehors de l'enceinte sont encore disposés barnums et chaises pour les populations venues assister à la cérémonie. Parmi eux, beaucoup sont fonctionnaires mais pas uniquement. Tous sont habillés en blanc.

Dans les termes utilisés pour la présenter, la « cérémonie brahmanique » consiste à faire une cérémonie à l'origine « sacrificielle » pour rendre hommage à des divinités, ici le pilier central⁵⁰⁸. Ce dernier est exprimé comme étant le « point central de base des esprits et des cœurs »⁵⁰⁹ des populations de la ville de Phetchabun. Une équipe d'une douzaine de brahmanes est présente pour mener la cérémonie : certains sont chargés de faire sonner le gong, d'autres de jouer le xylophone *ranat ek*, les conques *sang* et les petits tambours à deux faces *bantbo* munis de ficelles dont les extrémités crépitent sur les peaux⁵¹⁰, d'autres enfin sont chargés de disposer les offrandes et de prier pendant la cérémonie. Celles-ci sont disposées sur une longue table blanche face au pilier fondateur, une partie sera distribuée aux participants à la fin de la cérémonie. Pour une autre partie d'entre elles – têtes de cochon, poulets, œufs, plat de fruits –, elles seront déposées intouchées à proximité immédiate du pilier.

Parmi l'équipe de brahmanes, un meneur se détache : il s'agit de Acan Narong, maître de cérémonie et expert rituel accompli qui s'occupe de toutes les cérémonies brahmaniques pour les pouvoirs politiques et les familles les plus nanties de la partie sud de la province – y compris celles du resserrement des composés vitaux de la fête d'ordination. Il vient de la province centrale voisine de Pichit et a passé 14 années sous la robe monastique. Il est clair qu'il est au mieux avec les élites politiques et économiques locales notamment en tant que meneur des cérémonies lors desquelles il est chargé de les mettre en valeur. Il est le seul lors de la cérémonie à disposer d'un microphone pour sa voix – les instruments que les brahmanes jouent sont amplifiés, mais pas leur voix. De petites enceintes sur pied sont disposées à l'intérieur de l'espace cérémoniel pour ceux qui s'y trouvent, la plupart de hauts fonctionnaires et leurs proches, on les aperçoit sur la figure 98a. Des sound systems plus imposants sont disposés au dehors dirigés vers l'assistance et émettant au-delà (figure 98b). Mais les abords du pilier central ne comptent que peu d'habitations et la matinée est à peine entamée – il est 8h30 – les badauds ne sont pas encore au rendez-vous. Les cérémonies sont néanmoins les seuls moments où le le pilier central, pourtant prétexte de la festivité toute entière, est consacré en tant que centre sonore.


⁵⁰⁸ Dans l'ordre des termes : *phitbi phram*, พิธีพราหมณ์, *buang suang*, บวงสรวง et *san lak muang*, ศาลหลักเมือง

⁵⁰⁹ *Sun klang yoet niao cit cay*, ศูนย์กลางยึดเหนี่ยวจิตใจ

⁵¹⁰ ระนาดเอก, สังข์, บัณเฑาะว์.



Figure 98a (à g.) L'un des barnums comptant les banquettes des hauts fonctionnaires de la ville et de la province. Figure 98b (à d.) Acan Narong s'adressant aux hauts fonctionnaires en arrière-plan. Au premier plan, l'un des trois sound systems installés aux abords de la cérémonie d'hommage au pilier central.

 On peut entendre l'ensemble de la performance du brahmane sur la piste 5 du CD 4 : 5 CD4. En guise de préambule et après une courte introduction de musique cérémonielle (*dontri thar**), Acan Narong invite tous les participants à fermer les yeux et à se mettre en état de concentration mentale en contrôlant leur respiration. Il énonce ensuite les noms des différentes divinités dont il faut se rappeler les bontés, parmi lesquelles : la divinité du Siam (*Phra Siamthewathirat*), Indra, Vishnu, Ganesh, les rois précédents, le roi actuel et les parents de chacun. Il enchaîne ensuite en relatant un dialogue mettant en scène Bouddha et des personnes venues le questionner : « Pourquoi les gens naissent et ne se ressemblent pas ? » demandent-ils. Et Bouddha de répondre (selon Acan Narong) : « Si l'on naît avec une peau imparfaite et sans beauté, c'est que l'on était colérique dans une vie antérieure. Si on a du pouvoir politique et du charisme, c'est que dans une vie antérieure on n'était pas jaloux et ne médissait pas sur son prochain. Si on est riche, c'est que dans leur vie antérieure on faisait du mérite et des offrandes sans compter. » Tout ces propos sont déclamés pendant la méditation des participants. Puis, les mêmes divinités que celles évoquées précédemment sont invitées à participer à la cérémonie qui débute.

Le brahmane Acan Narong entonne une prière « *Namo* » parlée, puis une prière « *Namo* » chantée qui coïncide avec le départ du jeu de tous les instruments de l'orchestre brahmanique : drone des conques accordées à deux notes différentes formant un intervalle légèrement plus bas et vacillant qu'une tierce majeure, rythmes crépitants des tambours, *ostinato* mélodico-rythmique au xylophone qui tourne sans s'arrêter, ainsi que les profonds et retentissants coups de gongs. La mélodie d'Acan Narong est ornée de brusques et puissantes yoddelisations. Il accueille par son

répertoire les divinités convenant à l'occasion, chanté dans une langue mélangeant le thaï et le pali. Il poursuit sa performance par une nouvelle énumération des différentes divinités invitées, semblable à celle dite en introduction. Mais il leur demande cette fois d'apporter bonheur et prospérité aux personnalités politiques, à tous les participants de la cérémonie, à toute la population du pays, puis au monde entier. Sa performance et l'expressivité qu'il y déploie, sont celles d'un brahmane accompli, maîtrisant l'art des cérémonies, en tant que manipulation de symboles et, par leur biais ainsi que par les sens et les sons, des émotions collectives des participants.

La tablee d'offrandes où s'amoncellent fruits et gâteaux est ensuite décernée au pilier central. Puis, l'administrateur principal de la municipalité ainsi que quelques membres de son équipe sont invités à choisir deux éléments parmi les offrandes de la table. Le choix est ensuite interprété par Acan Narong comme étant un signe certain de la prochaine réélection de l'homme politique. C'est le signal : tous les participants se précipitent en courant vers la tablee pour emporter le plus de denrées possibles. Avant de se disperser, les bras chargés d'offrandes à manger, elles-mêmes chargées par leurs destinataires initiaux. Lors de la cérémonie, le pouvoir politique est relié aux entités les plus sacrées du territoire et du pays. Le pouvoir politique ainsi que les richesses accumulées sont légitimés – c'est qu'ils ont été bons dans une vie précédente, le Bouddha lui-même en a attesté – et renouvelés – ils seront réélus. Cette légitimation se fait au moyen de la performance des brahmanes et elle est proclamée au moyen des sound systems. Ces derniers consacrent également un lieu conçu comme centre du territoire : le pilier et par cercles concentriques d'importance, le pouvoir politique, les participants, la population, protégés par les divinités, toutes ces instances reliées entre elles par Acan Narong. Il faut pourtant nuancer la puissance sonore qui y est déployée. Certes, des sound systems sont utilisés et sa fonction est clairement d'immerger dans le son les participants, mais la fonction de proclamation n'est que modérément validée. Les abords de la cérémonie ne sont le lieu que de quelques bâtiments administratifs désemplis à cette heure matinale : le pilier de la ville est de toute façon situé loin des habitations les plus proches. Il n'y a donc aucune foule présente et elle ne se rassemble pas lorsque les sons cérémoniels se font audibles. Il y a pourtant consécration d'un centre politique et rituelle grâce au son, même s'il ne provoque que l'auto-satisfaction de la gentry politique et de quelques fonctionnaires autour d'eux.

3. Les temporalités nocturnes des grands rituels

La journée est l'espace-temps de courtes mais importantes cérémonies auxquelles assistent une partie seulement de la population. Les divertissements nocturnes mobilisent beaucoup plus de gens. L'intensité festive nocturne fait monter d'un cran l'intensité du rituel tout entier : elle en

est un élément clé. Si la journée se caractérise par des moments de concentration et de sacralité exacerbées lors de seuils cérémoniels empreints de tension dramaturgique, l'arrivée de la nuit semble elle être marquée par le relâchement et la détente grâce aux divertissements musicaux, aux vastes quartiers d'échoppes et autres animations de fête foraine. L'on aurait néanmoins tort de ne pas considérer la nuit comme un segment rituel à part entière : l'intensité des réjouissances contribue à renouveler les liens de la communauté rassemblée, même si c'est d'une autre manière que lors de la cérémonie brahmanique.

La nuit constitue ainsi un seuil à dépasser collectivement. La veillée, ou le fait de rester ensemble, soudés et éveillés sur le territoire délimité par la festivité, peut faire partie des prérogatives d'une communauté donnée lors de l'une des nuits qui compose l'ensemble de la festivité. C'est le sens du mot *sawang* (สว่าง), qui signifie en même temps, effectuer la veillée – comme transition du jour au jour suivant – et renvoie à l'idée de recréer la nuit, la lumière telle qu'elle peut exister en plein jour (le mot désigne textuellement la lumière de l'aube). Nous verrons plus loin quels sont exactement les mécanismes en jeu et quels rôles échoient au son et à son corollaire, la lumière, dans cette transition qui vise à passer sans encombre le seuil de la nuit.

Comment caractériser cet espace nocturne festif ? Il s'agit de la première scène de l'introduction : depuis n'importe quel point, si tant est que ce point soit silencieux, différentes festivités au loin deviennent perceptibles à l'audition. La fête au loin était perçue par le son avant de l'être par n'importe quel autre sens et cela bien avant que les premiers bâtons LED colorés n'apparaissent à intervalle régulier sur les bords des routes, fichés pour marquer l'imminence du portique de la fête. Si les néons luminescents sont de couleur blanche, néanmoins, la festivité n'est pas si ouverte puisqu'il s'agit de funérailles. Mais si les LED sont de couleurs bleu, rouge, mauve, formant des motifs de couleur réguliers, ils marquent une fête auspiciuse où tout un chacun est le bienvenu pour profiter des divertissements, tels qu'on les voit sur la figure 99 à l'entrée d'un temple.

Ces réjouissances nocturnes font en général partie d'une fête plus importante. Pour l'ordination aussi, des néons marqueront l'entrée jusqu'à l'intérieur de la fête où les mêmes tables sont installées sous des barnums, sur lesquelles s'amoncellent les mêmes bouteilles d'alcool. Le « tapis rouge » de LED mène le passant ou l'invité de la route jusqu'au bastion des sens, devant la scène où des musiciens de *lam sing** jouent et des danseuses se déchaînent suggestivement, pendant que les familles et groupes d'amis et de connaissances mangent, boivent, vont danser quelques temps devant la scène et éventuellement glisser quelques billets dans le décolleté des danseuses.



Figure 99 Exemple de constructions en LED indiquant une festivité. Fête d'apposition de feuilles d'or sur les pierres de bornage du sanctuaire principal (*pit thong luk nimit*) au temple Sila Dok May, *ban Khlong Khut*, 28/12/2017.

Les grandes festivités ont elles aussi une voire, le plus souvent, plusieurs scènes disséminées dans l'espace dédié, mettant en scène du *lam sing* comme d'autres types de performance. Mais avant d'arriver à ces scènes, il faut tenter de se retrouver dans le maelström de sensations qui viennent assaillir le badaud dès son entrée par l'un des nombreux portiques d'entrée de la fête. Après les parkings, le flux et reflux au ralenti de motos et scooters zigzaguant et partageant un temps la chaussée avec les passants, après les mêmes allées de néons dont les structures se complexifient pour les grandes fêtes. De véritables formes abstraites, voire des oiseaux ou d'autres animaux figurés en LED, des structures lumineuses et colorées sont élevées sur des échafaudages et tournent sur elles-mêmes à plusieurs mètres de hauteur. Les festivités doivent programmer ces attractions, elles doivent déployer « sons et lumières ». A la différence du français, la langue et la fête thaï ajoutent la couleur dans l'expression complète : « sons, lumière et couleurs »⁵¹¹. Tous ces paramètres sont indispensables, complémentaires et, par bien des aspects, équivalents, ce sont des conditions *sine qua non* du festif. Le son pourrait ainsi être compris comme l'équivalent acoustique de la lumière et de la couleur pour la vue : tous obéissent d'ailleurs

⁵¹¹ *Ngan saeng si siaeng*, งานแสงสีเสียง.

à la même logique de propagation en ondes et peuvent provoquer la même absorption pour les personnes confrontées (cf. figure 100).



Figure 100 Des badauds à une festività absorbés dans la contemplation des LED proposés par une échoppe spécialisée.



CD 4 : 6

La première impression, immédiate, est bien traduite par l'expression thaï donnée parfois : « on ne sait pas quoi écouter »⁵¹², on peut entendre une tentative d'enregistrement de l'espace sonore des réjouissances nocturnes lors d'une ballade sonore dans la piste 6 du CD 4. L'expression pourrait textuellement être augmentée comme signifiant que l'on ne sait pas quoi ordonner à ses oreilles d'écouter, tant la profusion est intense. La déferlante de sons peut occasionner une saturation, voire des étourdissements passagers pour les oreilles occidentales, ni préparées, ni habituées. Mais il semble que pour les Thaï, cette surcharge de signaux participe d'une émotion positive, liée à un moment exceptionnel d'excitation : celui des grandes festivités. Les groupes, en famille ou entre amis, naviguent dans les allées du village éphémère et labyrinthique créé pour l'occasion. Au fur et à mesure bien sûr, une structure se dessine, au moins en fonction des activités qui divisent le village éphémère en différents quartiers. Même si l'orientation reste toujours intensément brouillée, il devient vite évident que telles allées, étendues parfois à un vrai « quartier », sont dédiées aux vêtements, un autre quartier à divers

⁵¹² *May ru ca fang aray*, ไม่รู้จะฟังอะไร

accessoires électroniques (portables, enceintes etc.), un autre quartier encore, avec l'adjonction de tables, sera dédiée à la nourriture.

Un certain nombre des attractions concentrées lors de l'événement consiste en ce qui pourrait être considéré comme de stricts éléments de fêtes foraines et d'activités commerciales, un marché de nuit par exemple. Mais il faut comprendre ce type d'activités comme des composantes à part entière du rituel, non dénuées d'efficacité pour la visée poursuivie. On aurait également tort de ne pas considérer la danse, l'ivresse et les divertissements comme des éléments participant de l'efficacité de l'occurrence. Le pôle *a priori* le plus éloigné du rituel pourrait être celui du commerce. La dimension marchande contribue pourtant à dynamiser l'économie du lieu, à favoriser le commerce et donc, de fait, à renouveler et perpétuer la communauté qui lui est rattachée. Le système marchand et la dimension commerciale ne sont pas nouveaux à mon sens et ont certainement existé depuis longtemps, bien que l'essor du capitalisme ait contribué à augmenter la taille des temples et les offrandes qui leur sont attribuées. Cette dimension est étroitement associée aux divertissements et fait l'objet de véritables quartiers selon les produits vendus : nourriture, boissons, habillement, matériel électronique, vaisselle, plantes etc. Un autre quartier est dédié aux manèges, un autre constitue une scène de type « enclos » (cf. Chapitre III). La variété, infinie, des organisations de l'espace dépend notamment de la taille de la festivité. Il peut ainsi encore y avoir un quartier « associatif » agrémenté de plusieurs scènes, un quartier exposition, un quartier dédié aux offrandes ou aux bénédictions bouddhistes selon les occasions. Plusieurs scènes peuvent encore être disséminées dans l'espace festif. On peut avoir une idée de ce type d'organisation de l'espace en quartier sur le plan de la figure 101.

De pouvoir subdiviser l'espace ne signifie pas que la cascade de sons qui assaille le badaud soit neutralisée, puisque chaque échoppe y va de son couplet publicitaire criard diffusé à partir d'un sound system propre à chaque étal. Si l'un met plus fort, l'autre semble suivre en poussant le sien d'autant plus, quitte à ce que la teneur du message soit perdue dans le signal sonore distordu, le matériel étant poussé au-delà de ses limites. Le volume devient proprement ahurissant dans le quartier des manèges et d'autant plus aux abords des plus importantes attractions c'est lui qui est enregistré dans la piste 6 du CD 4. Une large piste circulaire, perpendiculaire au sol et branlante vibre dangereusement des tours effectués dans une voiture par des cascadeurs. A ses côtés, un train fantôme diffuse des enregistrements en boucle de rires diaboliques, de cris et d'autres extraits de films d'horreur. Même un petit train pour enfant voit trôner au centre du circuit un sound system démesuré délivrant un flux ininterrompu de remixs électroniques de musiques pour enfants. Mais la source sonore la plus importante du quartier des manèges provient des auto-

tamponneuses aux abords desquelles se rassemblent les adolescents pour danser : il y est diffusé du *say yo**, genre musical favori des jeunes, à un volume défiant toute concurrence.

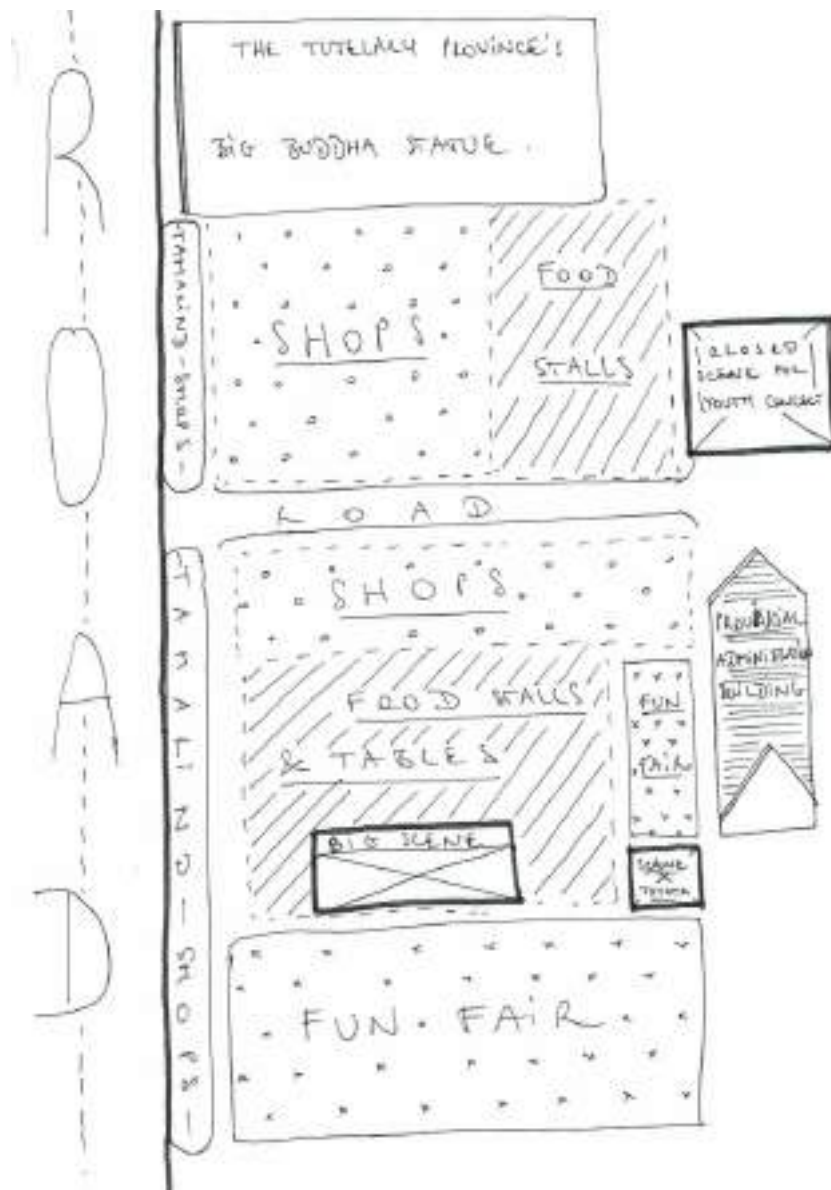


Figure 101 Croquis de l'organisation spatiale du rituel de *um pbra dam nam* à Phetchabun

Les divertissements prennent diverses formes mais ce sont surtout les différentes scènes musicales qui polarisent les émissions sonores. Une variété d'entreprises plus ou moins locales peuvent exposer leurs produits et installer leur propre scène où des attractions sont organisées (tombola, tirage au sort, distribution de produits, karaoké etc.), mais ce ne sont pas les plus imposantes. La musique est incontournable au sein des festivités nocturnes : ce pourra être l'enclos, ou d'autres scènes plus ouvertes : celles du théâtre chanté *like**, du *lam sing**, des *phleng phua chivit** etc. Si plusieurs scènes cohabitent, chacune aura son propre programme. Mais le

divertissement souverain est, dans les régions thaï-lao et lorsque les budgets le permettent, celui des grandes troupes de *molam ruang to klon** (cf. Chapitre III). Devant ces scènes surdimensionnées, la veillée s'effectue toute la nuit et en musique. Ce sont ces performances que l'on entend à la plus grande distance, elles manifestent le plus clairement les dômes sonores évoqués en début de partie. Nous avons vu que les familles viennent nombreuses voir leur troupe de *molam* favorite, chacun des membres dégustant le traditionnel petit poulpe séché piqué d'un bâton, un grand verre de soda pour les enfants et de la bière pour les adultes. Au centre du drap en plastique acheté 10 bahts fait d'emballages de produits alimentaires non découpés, une assiette de polystyrène trône, la salade de papaye pimentée et arrosée de la sauce poisson *pla ra* sur laquelle tout le monde se précipite en ne perdant pas une miette non plus de ce qui se passe sur scène.



Figure 102 Les abords du sanctuaire principal lors de la fête d'apposition des feuilles d'or sur les pierres de bornage du sanctuaire principal (*pit thong luk nimit*) au temple Sila Dok May, *ban Khlong Khut*, 03/01/20178

Les divertissements sont infinis : il peut encore s'agir d'un cinéma de plein air, d'un concours de beauté ou même d'un combat de boxe⁵¹³. Mais tout aussi infinie est l'élaboration des

⁵¹³ Dans la province de Phetchabun auparavant, Acan Dam, abbé du temple Suon Mok, m'évoquer un divertissement appelé *muey tap tak* qui consiste en des combats de boxe où les combattants sont des enfants. Cela ne serait pas si

injonctions d'un ou de plusieurs maîtres de cérémonie, dont le rôle est sensiblement différent que celui occupé pendant les ordinations. Ils sont spécialisés pour « dire le mérite »⁵¹⁴ dans le cas de festivités bouddhistes se déroulant dans un temple. Leur but est d'enjoindre les laïcs à profiter des festivités pour faire des dons au temple. Ils déploient pour ce faire des trésors de rhétorique circonvolutoire mais qui disent en substance les assertions (contraires) suivantes : petit ou grand le mérite est le même – un petit don suffit donc largement. Mais mieux vaut beaucoup, le mérite n'en sera que plus grand... Ces propos balisent savamment la festivité pour que tout un chacun en train de profiter des divertissements, en général offerts, y aille de sa contribution. Si marché nocturne il y a, il est concomitant à l'occasion religieuse. Dans le quartier des offrandes, en général proche des bâtiments principaux du temple, quelques moines se relaient pour psalmodier en continu dans des micros et bénir ceux qui font du mérite.

Les grandes festivités supposent des degrés d'organisation et la mobilisation de fonds et d'humains plus importants. Si les prétextes d'organisation de ces festivités sont le plus souvent religieux, cela n'empêche pas d'autres dimensions de la fête d'être intensément manifestées. Les grands rituels sont des espaces-temps poly-centrés complexes. Il est ainsi possible de déceler différents pôles du rituel : le politique – perpétuellement mis en avant, surtout lors des phases cérémonielles et de manière moindre, mais toujours prégnante, lors des divertissements nocturnes – le pôle religieux des divinités et le pôle social des populations. Les pôles politiques et religieux sont liés l'un à l'autre par les experts rituels brahmanes qui légitiment cette connection aux yeux de la population. Le liant entre politique et population se fait par les distractions nocturnes, dont les importantes représentations musicales. Par les cérémonies diurnes, les divertissements nocturnes et la participation de tous à ceux-ci, les communautés d'un territoire donné sont rassemblées, recentrées et renouvelées.

Chaque occasion de fête sera spécifique, en ce qui concerne les divertissements qui seront engagés et en ce qui concerne l'organisation du village éphémère qui est construit pour l'occasion. Cette spécificité s'étend normalement à une même occurrence festive d'une année sur l'autre, même si de bonnes idées pourront éventuellement être gardées. Les pôles qui la composent sont en même temps mouvants – en étant malléables – et inhérents au rituel en Thaïlande. En terme sonore, deux logiques semblent constantes : la multiplication superlative des répertoires, ainsi que la maximalisation généralisée qui caractérise leurs émissions, toujours au moyen de sound systems – précisément pour se conformer à ces prescriptions. La conséquence inévitable de ce

original si les jeunes boxeurs avaient un bandeau ceint sur leurs yeux et évoluaient sur un tapis de feuilles trempées et particulièrement choisies pour leur propriété glissante. Organisateur et participants savent s'amuser.

⁵¹⁴ *Bok bun*, บทบุญ.

foisonnement est l'impression d'un chaos auditif qui semble recherché en tant que tel : à de tels niveaux et dans une telle profusion, une myriade de phénomènes acoustiques deviennent perceptibles. En rapport avec la fête d'ordination, mais aussi en rapport avec tous les précédents chapitres, le degré de complexité déployé ici est aussi superlatif que la densité et l'intensité des sources sonores. Il nécessite une analyse approfondie de laquelle découlera la mise en évidence de fonctions plus générales du sound system dans les rituels.

C. Les degrés d'organisations et les fonctions des espaces sonores⁵¹⁵

Les rituels, en tant qu'événements collectifs denses et en tant qu'ils utilisent les catégories sonores le plus intensément, sont des observatoires particulièrement appropriés des usages et des fonctions du sound system. Nous avons évoqué le rapport entre le temps rituel et les sound systems dans les parties précédentes en décrivant les systèmes-sons de l'ordination et des grands rituels – se divisant entre nocturne/diurne et cérémoniel/festif, notamment. Mais il a aussi affleuré avec toujours plus de force une autre dimension : celle de l'espace. L'intersection entre sound system, rituel et espace est l'objet de cette partie.

L'espace pose néanmoins un certain nombre de problèmes lorsqu'il est mis en rapport avec le son, notamment celui de sa représentation. Si quelques cartes ont pu être données à lire, il ne va pas de soi de montrer, mais aussi plus largement de réfléchir, à la manière dont le son s'engage dans l'espace. La description des phénomènes, tel que cela a pu être fait pour la cérémonie d'ordination dans le sanctuaire, peut être une solution, associée à des cartes et des enregistrements quand cela est possible et pertinent. La cérémonie d'ordination a montré que l'espace était un paramètre sonore pris en compte et donc fondamental à étudier pour notre propos. Le sound system vient ajouter une nouvelle complexité au déploiement spatial du son, il faudra la décrire et la prendre en compte. Pour mener à bien la description, les analyses et les interprétations de ces espaces, il sera proposé de les explorer par pallier successifs. Tout d'abord en prenant la mesure de l'apparent chaos sensible dans les rituels, puis en proposant des formes sonores plus ou moins archétypales observées – ce que Barry Blesser et Linda Ruth Salter appelle des « architectures auditives » (2007 : IX) – et enfin en tentant de déceler les rôles et les fonctions de ces formes sonores chez les auditeurs. L'étude des formes sonores sera dite allocentrique, en

⁵¹⁵ Cette partie est en grande partie basée sur une communication effectuée lors de la BFE/SFE Conference de 2019, Music Sound, Space & Place et intitulée « Thai ritual soundspaces : anarchic maximisation or aural architecture ? » (01/11/19 Dptmt of Music, City, University of London).

prenant un point de vue surplombant. L'étude de leurs fonctions sera dite égocentrique en replongeant du point de vue de l'auditeur qui en fait l'expérience (*ibid.* : 49)⁵¹⁶.

Quelles sont donc les modalités d'investissement et de construction des espaces rituels par le sound system ? Son impact est évident, notamment en considérant la puissance qui y est engagée. D'autres degrés de construction de l'espace sont mis en évidence à mesure que les possibilités et les usages des sound systems sont explicités – ubiquité de l'enceinte, inscription de caractéristiques spatiales dans le signal avec l'écho par exemple. L'espace rituel tend-il à la maximalisation anarchique ou d'autres logiques sonores plus subtiles le structure-t-il ? Ces logiques structurantes peuvent-elles aller jusqu'à posséder une forme d'architecture auditive ? L'écoute est en tout cas spatiale, le son est un art du temps comme de l'espace et le sound system vient amplifier et jouer avec la tridimensionnalité de son déploiement.

1. Premiers éléments d'organisation des sources sonores entre elles

Tentons de regrouper les différents éléments vus jusqu'à maintenant pouvant contribuer à expliciter les émissions sonores en contexte rituel. Tout d'abord le calme, le silence et l'absence d'activités en général (*ngiep sangop*, เงียบสงบ) n'y ont aucune place, par prescription. En accord avec celle-ci, la logique qui préside aux émissions sonores est celle du flux continu : les sons font l'objet d'une diffusion – et préférablement d'une performance – ininterrompue : en aucun cas ce fil sonore ne peut être brisé. L'absence d'interruption est prescriptive et donc positive. Cela a été dit à plusieurs reprises, que ce soit en matière de musique, pour les compétitions audiophiles et même pour les performances monastiques : la puissance sonore est importante et positive elle aussi. N'importe quelle personne lambda interrogée à Phetchabun le dira très naturellement : « plus c'est fort, mieux c'est ». Enfin, dernier élément à prendre compte, non seulement l'intensité sonore est favorisée, mais la multiplication des sources est elle aussi considérée comme positive – « plus il y en a, mieux c'est » – et ce sont lors des grands rituels que ces types d'émissions sont parmi les plus flagrants⁵¹⁷. En regroupant tous ces éléments, nous aurions donc : l'absence prescriptive de silence, le flux continu, le volume sonore le plus élevé possible, la multiplication du plus grand nombre de sources sonores. Nous aboutissons à la base pratique de ce qui pourrait être appelée une logique généralisée de maximalisation, la plus prégnante en contexte rituel et appliquée à quasi-toutes les émissions sonores.

Le parallèle fait avec les compétitions de tambours *seng klong* étudié au précédent chapitre peut encore être filé, mais où la complexité est démultipliée proportionnellement au nombre de

⁵¹⁶ « In all spatial experiences, there are two perspectives : allocentric, from which objects are perceived relative to a fixed external framework ; and egocentric, from which objects are perceived relative to the perceiver ».

⁵¹⁷ C'est une évidence, mais il faut la rappeler : chaque source sonore a aussi un sens et est fonctionnelle en elle-même.

sources. Deux, trois, quatre etc. signaux sonores se superposent, parfois l'un annule l'autre, certains sons tournoient sur plusieurs enceintes, d'autres adoptent des voix suraiguës et sursaturées pour attirer l'attention, un autre joue sur les basses etc. Ces phénomènes sont perceptibles simultanément : il n'y a ainsi pas que deux signaux en train de cohabiter et d'interagir – sur quoi faut-il que les oreilles se concentrent ? Dans le tracé, parfois délibérément labyrinthique, des allées et des quartiers de la festivité, surnage un nombre incalculable de signaux, un palimpseste sonore changeant et en apparence anarchique. Les festivités sont des moments où la multiplication des *rasa* semble devenir fonctionnelle, où l'hyper-sensation est recherchée pour elle-même.

a. La dimension agonistique

La première tâche pour quiconque aborde l'espace nocturne d'un grand rituel, comme de beaucoup de rituels domestiques, est d'appréhender le chaos apparent qui assaille les sens et en particulier, l'audition. Ici, le parallèle avec les tambours *seng klong* peut permettre de déceler une première logique à l'œuvre. La première manière d'ordonner ce chaos pourrait être de le comprendre comme résultant d'une lutte généralisée : une guerre a une logique, même si le



CD 4 : 7

résultat est chaotique et dévastateur. L'extrait de film ci-dessous, et disponible en audio sur la piste 7 du CD 4, en montre éloquemment certains ressorts :

Film *I Som Som Wang*, à partir de 12'37"

(*ambiance de festivités, boxe, like... La scène alterne entre un maître de cérémonie en train de « dire le mérite » et différents animateurs des attractions aux alentours*)



(*Maître de cérémonie*) Nous voilà ! Nous voilà ! Venez et faites du mérite en cette occasion de célébration du sanctuaire principal de votre temple. Votre esprit et votre cœur en sortiront purs, emplis d'amour fier, serein et extatique.

(*L'animateur d'une grande roue*) 5 bahts et c'est parti pour un tour qui vous mettra la tête à l'envers (*mun tiu tiu tiu*).

(*M.C.*) Faites une offrande et le mérite vous mettra la tête à l'envers (*bun tiu*).

(*L'animateur d'une attraction « femme serpent »*) Mesdames et messieurs, un tir pour un baht, vous la frôlez avec la balle, c'est comme la toucher de loin !

(*M.C.*) La femme du chef du sous-district, mes chers amis, la femme du chef du sous-district, la frôler avec la balle, c'est comme la toucher de loin, mais ne vous approchez pas trop parce que le chef a un flingue. (*Exaspéré*) Hoooo !... Eh ! Femme-serpent ! Dégage tes enceintes ailleurs veux-tu !

(*Femme-serpent*) Hé ! Dégage plutôt tes oreilles, ou sinon emmène tout ton temple avec toi !



(*Animateur d'un train fantôme*) La maison de l'horreur (*ban phi sing*)... Ouhouhou
 (M.C.) La sanctuaire de l'horreur (*luk nimit phi sing*)... Ouhouhou



(*Animateur de cascadeurs moto sur une piste verticale*) 10 bahts, 10 bahts ! Motos sur la piste de l'extrême !
 (M.C.) Les motos ne font plus dresser les cheveux de personne. Mes chers frères et soeurs, vous feriez mieux de venir par ici, l'abbé du temple va conduire un semi-remorque dans le sanctuaire principal, toujours plus vite, toujours plus de frisson... (*furieux et désespéré*) Waaaa !

(M.C.) Pensez à bien vous déchaussez avant d'entrer dans le sanctuaire principal.

(*Quelqu'un lance*) Est-ce que vous avez faim ?

(M.C.) Bien sûr que j'ai faim ! J'ai rien mangé depuis ce matin !

(*Un vendeur de fruit*) Trois kilos pour 10 bahts mes chers amis, trois kilos pour 10 bahts !

(M.C.) Les pierres fondatrices du temple, 10 kilos pour trois bahts, 10 kilos pour trois bahts. Sucrées ! Croquantes ! Plus délicieuses que vous ne pouvez l'imaginer, par ici !... Ayyy !... Jamais je ne me résignerai à la défaite, c'est mon temple, nom de nom ! (*scène de concert de Yotrak Salakay*)⁵¹⁸



Figure 103 Suite de prises de vue extraites du film *I Som som wang* (อีสานสมหวัง "Les souhaits de Som sont exaucés") par le réalisateur Bamroe Phonginsi, 2007 Le film est disponible en intégralité, mais sans sous-titres, ici <https://www.youtube.com/watch?v=52b9scCpn-Q> (accédé le 27/05/2020).

⁵¹⁸ Les traductions en français et en anglais insérées dans les images ont été effectuées avec l'aide de Patchareeya Kotamoon.

Il y a beaucoup d'éléments à extraire de cette transcription montrant les animations nocturnes d'une fête de temple. Elle présente ces moments d'intensité sonore maximale où différentes sources se côtoient. Chacun de ceux qui effectuent leur performance utilisent un microphone branché sur un sound system différent. La scène représente le rapport des différentes sources sonores entre elles. Une partie de ce rapport a déjà pu être perceptible grâce au simple mode de la description dans la fin de la précédente partie : le rendu est chaotique. Il y a pourtant une logique, concomitante avec le rendu chaotique même : toutes les sources sont en compétition. Si logique il y a, elle s'affirme comme profondément agonistique. La comparaison avec les tambours *seng klong* continue d'être pertinente puisqu'on y observe des effets de contamination, comiques ici, de son d'abord et de sens ensuite

Chacun des personnages de la scène utilise le son pour promouvoir sa propre activité, commerciale mais aussi de harangues pour enjoindre les laïcs à faire du mérite par personnage principal un maître de cérémonie. Les conclusions des précédents chapitres vont maintenant nous être utiles : tout média recherche la puissance sonore avons-nous entendu à la fin du Chapitre V, pour ne pas se faire réduire au silence et pour réussir à prendre le pouvoir sur les autres médias et sources sonores. La proposition d'une théorie thaï de la résonance peut être reprise et appliquée à la situation dans les rituels. Elle postule qu'une source sonore donnée entend non seulement prendre le dessus et annuler une seconde source, mais aussi à terme la transformer en un relais sonore de sa propre émission, de fait, sa puissance sonore s'en trouve augmentée – c'est son but en tant que média, et c'est exactement ce qui se passe dans cet extrait.

L'engagement du son avec l'espace suit des logiques de confrontation qui peuvent expliquer l'outrance de volume généralisée lors des rituels – chacun veut être le plus fort. Le son est donc engagé avec l'espace : il en est l'arène. Si la dimension agonistique est pertinente et importante, elle n'est néanmoins pas suffisante pour expliquer la complexité des phénomènes sonores. Elle peut expliquer une partie non négligeable du rapport des sources sonores entre elles, le rapport de force principalement, mais d'autres raisons peuvent affleurer, esthétique ou rituelle sans qu'il y ait nécessairement lutte ou sans que ce ne soit là la seule raison du déploiement. Il s'agit maintenant d'aller un pas plus loin dans le questionnement du rapport entre espace et son en interrogeant les degrés de structure des espaces sonores rituels : ne sont-ils que chaotiques ou visent-ils intentionnellement à des constructions plus élaborées ? Enfin, quelles sont les fonctions du sound system dans ces constructions ou ces anarchies sonores et spatiales : agissent-ils en tant qu'agent structurant ou de déstructuration ?

b. L'intersection entre son et espace

Avant de considérer ce que le sound system fait à l'espace rituel, il faut démontrer l'importance du paramètre spatial dans le traitement du son. Cette importance est éloquentes lors de l'étape cérémonielle non amplifiée de la cérémonie d'ordination (*upasombot*) se tenant dans le sanctuaire principal à l'issue de la procession. J'espère avoir montré l'effet saisissant construit par les moines et proposé au candidat qui achève sa transformation à l'issue de la cérémonie. Cette configuration est complexe et démontre la maîtrise magistrale du paramètre spatio-sonore. Mais la cérémonie n'est pas amplifiée : que font exactement l'amplification et son avatar le plus puissant, le sound system, à l'espace ?

Essayons d'abord de comprendre quelles sont les relations qui lient l'espace au son de manière générale. La première combinaison consiste à interroger l'effet de l'espace sur le son. Il s'agit donc de décrire les caractéristiques physiques de l'espace géographique, sa pression, sa topographie, sa densité... et de montrer ses effets sur le son. En ce qui concerne Phetchabun, si la province est bordée quasi de toutes parts par des chaînes de montagnes moyennes, l'espace se caractérise en majorité par un terrain plan, avec seuls quelques solides pour arrêter la vue et les autres sens⁵¹⁹. La température est élevée, tout comme l'humidité, même la nuit et le matin, qui sont les moments où de nombreuses étapes des rituels et des festivités ont lieu.

Les rituels ont en majorité lieu dans des espaces ouverts, au minimum latéralement (dans le cas de barnums et d'autres bâtiments sans murs mais avec toit, très rarement avec des murs dans le cas du sanctuaire principal et certains bâtiments domestiques). Les sound systems qui accompagnent les rituels sont, de plus, presque toujours installés à la bordure de l'espace rituel, à la fois tournés vers l'extérieur et audibles de l'intérieur. L'ensemble de ces éléments a un impact sur la circulation du son. Les larges plaines laissent le son circuler sans entraves, surtout la nuit lorsque aucun autre bruit ne vient parasiter les sens de l'auditeur lointain et l'informer du rituel en cours. La situation est d'autant plus propice qu'une atmosphère chaude et chargée en humidité favorise l'efficacité de la circulation du son (Truax, 1984 : 4). Si les rituels sont toujours à l'extérieur, l'écho en est donc a priori complètement absent. La conjonction de ces éléments a pour conséquence sur le son qu'il se déploie dans un espace impossible à emplir complètement, mais qui n'obstrue jamais sa circulation.

La deuxième combinaison des termes consiste à interroger le comportement du son dans l'espace. Ce comportement est déterminé par un certain nombre de règles physiques. Même si ces

⁵¹⁹ Des constructions – pas plus hautes que quelques étages en général – des arbres en quantité relativement importantes, des rizières et autres cultures agricoles, nombreuses, surtout aux alentours des habitations.

dernières sont influencées par les caractéristiques de l'espace dans lequel le son est en train d'évoluer, la nature même des lois qui régissent son comportement ne changera pas. La règle physique la plus importante est celle de la loi modélisée par l'équation des ondes. Cette dernière fait que le son se comporte de la même manière que la lumière en optique, c'est-à-dire en la radiation en sphères concentriques avec perte graduelle d'énergie ou une succession d'ondes linéaires, selon le point de vue adopté. Il est difficile, voire impossible, de rendre compte de ce phénomène avec un microphone relié à un enregistreur. Par exemple en tentant de capter la manière dont, la nuit venue, chaque festivité se donne à percevoir comme un dôme irradiant, on



CD 4 : 8

peut néanmoins tenter de se l'imaginer avec la fête enregistrée au loin dans la piste 8 du CD 4. Il n'est peut-être pas étonnant qu'étant donnée la forme des ondes sonores, une telle image sonore se dessine.

Que change le sound system à cet investissement du son sur l'espace ? Plusieurs éléments de réponse peuvent être apportés à cette question. Le premier concerne la « présence ubiquité des enceintes » (Truax, 1984 : 46)⁵²⁰. En effet, le sound system permet à un signal identique d'être restitué en plusieurs points différents à travers chacune des enceintes qui le composent et qui peuvent être disséminées partout grâce à quelques câbles audios. Cette possibilité est inhérente au sound system et était impossible avant lui. Elle est, au sens le plus profond, *inouïe* : un même signal sonore se retrouve diffusé à l'identique et sans perte d'énergie en un minimum de deux points – deux enceintes pour que l'ubiquité soit fonctionnelle. Cette possibilité n'existe pas dans la nature, l'écho n'est pas un signal identique. Ce n'est en fait pas tant l'enceinte qui est ubiquité, mais le signal qu'elle est chargée d'émettre. L'ubiquité n'est que le premier palier d'utilisations plus élaborées des propriétés des enceintes et du sound system : le nombre d'enceintes peut être multiplié, leur direction contrôlée, les registres – aigu, basse, medium – sélectionnés, quand les enceintes ne sont pas elles-mêmes mobiles. Un sound system peut donc faire l'objet de configurations infinies en rapport avec l'espace. Les Thaï ont bien compris et investi cette possibilité de l'enceinte, rendue encore plus prégnante et sensible par la puissance – et son corollaire, la basse – permises par le sound system.

Le microphone connecté à un enregistreur peut-il être d'une quelconque aide pour tenter de déceler des logiques sous-jacentes ? Le déploiement du son dans l'espace ne peut être rendu que de manière très réductrice par l'enregistreur. Tout comme pour d'autres paramètres, comme celui du « volume » (avec le double sens très pertinent du terme en français) fondamental pour

⁵²⁰ « *But just as technology has progressively altered the shape and character of the soundscape in terms of the introduction of machine sounds, so too, electronic technology has profoundly changed the role of speech and music within the soundscape, through the ubiquitous presence of the loudspeaker* ».

une étude sur le sound system, l'enregistreur s'avère en effet un outil limité. Des limitations s'appliquent lorsqu'il s'agit pour l'enregistreur de rendre compte du paramètre spatial : de ce dont j'ai pu avoir l'expérience même les enregistrements binauraux peinent à accéder à la multiplicité des sources, à leur localisation et à la complexité des rapports auditifs entre ces différentes sources. L'image spatiale qu'offre l'enregistrement est certes une image de la réalité sonore en cours mais elle noie chaque source en les aplanissant à un même horizon auditif beaucoup trop réducteur, en regard même du chaos et du volume de ce chaos en train d'être déployé. L'enregistrement est de plus « situé » et peine à rendre compte d'une réalité sonore complexe et générale, dont l'audition peut parfois avoir l'intuition. De la même manière, la puissance sonore déployée en Thaïlande est telle que l'enregistrement peut très vite s'avérer crisser désagréablement ou aplanir un signal à l'origine intense par sa puissance même, plus que par la dynamique intrinsèque au son. C'est le cas pour certains registres du son également⁵²¹.

Si l'enregistrement peine à restituer la matérialité et la spatialité du son, quels outils sont disponibles pour rendre compte de ces espaces saturés de sources sonores? A ma connaissance, certains logiciels existants permettent de modéliser les deux paramètres de l'espace et du son. Mais le matériel est professionnel et d'un maniement complexe. De plus, il ne vise à la représentation que dans la mesure où elle permet l'optimisation du paramètre sonore, par exemple pour insonoriser ou pour éliminer des résonances importunes, en fonction d'un espace (en général clos, les plus complexes). La représentation d'espaces sonores, *a priori* 'aberrants', ceux déployés dans les festivités en Thaïlande, ne les concerne pas. Si un tel outil était un bienfait pour cette recherche et si j'ai tenté de cartographier certains des effets, les limites de mes propres représentations apparaîtront très rapidement face à cette même complexité. Cette thèse ouvre donc également la question de la modélisation de tels espaces sonores.

Outre l'expérimentation par différents types d'écoute et de la possibilité de rendre compte de ces écoutes en mots ensuite, les outils et concepts utilisés pour mener à bien cette recherche à l'intersection de l'espace et du son a puisé dans les possibilités de la cartographie. Il y a eu des précédents de tentatives pour cartographier le son en rendant chaque fois compte de quelques aspects parmi d'autres de l'engagement du son dans et avec l'espace. Peut-être les premiers exemples, en tout cas parmi les plus réputés, seraient ceux issus du *World Soundscape Project*, dont on voit quelques exemples ci-dessous à la figure 104 :

⁵²¹ Il n'est ainsi pas possible de rendre compte de basses haptiques par l'enregistrement directement, cette possibilité est contenue dans le matériel d'émission. Les musiciens préféraient l'enregistrement sur un portable qui ne lissait pas le signal, mais qui, tout en le distordant largement, préservait la dynamique importante de la performance.

s'apprête à l'être, ou encore d'une donation importante en argent – la procession est aussi proclamation du prestige de celui qui la finance ou qui y occupe une place de choix. Dans d'autres contextes rituels, elle peut être détente après un moment de tension. Dans le cas où l'on considère la proclamation et l'invitation déjà lancée, mais envers les divinités cette fois, la procession peut avoir pour but de les contenter et les satisfaire dans la liesse. Il convient alors de célébrer leur présence et par cet intermédiaire, de se célébrer en tant que communauté.

On peut encore évoqué l'espace sonore consistant en ce que j'appellerais l'inverse de la procession. Dans cette forme sonore, il ne s'agit pas d'un son qui se déplace à travers une succession de territoires et de gens, mais des gens qui se déplacent à travers une succession d'espaces sonores fixes. Ces espaces sonores sont les plus perceptibles lors de la festivité du nouvel an thaï et de la fête de l'eau (évoquée au Chapitre III.C.), lors de laquelle des rues entières de chaque centre urbain sont dédiés à des batailles d'eau. Dans ces rues des groupes de gens en circulation s'amuse surtout, mais s'opposent aussi à d'autres groupes sédentarisés devant des maisons. Le but est autant de mouiller les passants que de les immerger dans le son puisque chacun des groupes fixes dispose d'un sound system diffusant puissamment de la musique. La forme d'espace sonore consiste dans ce cadre en une succession de « bulles sonores », se chevauchant très souvent, tel que cela apparaît sur la figure 105.

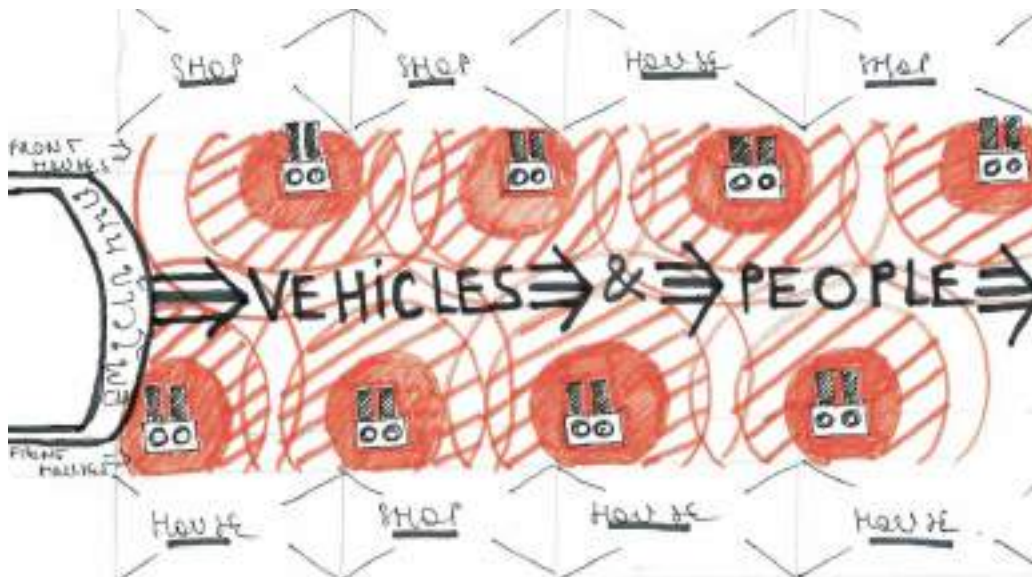


Figure 105 Carte sonore d'une rue passante lors du *songkran*

Cette succession de cellules irradiantes et sonores s'assimile à une forme spatiale que l'on pourrait qualifier de « balisage » de l'espace par le son. Cette configuration n'est pas spécifique à la fête du nouvel an thaï et a pu être par exemple entendue au cours d'une fête de temple où, la nuit venue, la voix du maître de cérémonie était retransmise sur des enceintes disposées à

intervalles réguliers tout le long des différentes allées qui jalonnaient le lieu. Si la logique et la forme sonore dessinée est la même – celle du balisage – il s’agissait dans ce dernier cas d’un unique signal retransmis sur toutes les enceintes à la différence du nouvel an thaï, ce qui donnait une teneur très différente à la forme sonore spatiale éprouvée. Au cours de toute fête de temple donnée, la logique de balisage prévaut dans n’importe quelle allée puisque les différentes échoppes se suivent et avec elles, la succession des auras sonores.

Une même forme circulaire processionnaire est redondante lors de la triple circumambulation autour du sanctuaire principal ou autour d’autres bâtiments et infrastructures considérés comme importants (comme une statue, par exemple). Ce sont lors de ces trois tours que les musiciens poussent leur matériel au maximum de leur capacité lors de la procession d’ordination. Il est indispensable pour les participants ayant commencé la triple circumambulation de la finir. Elle concorde avec un moment de décharge maximale. Ces circumambulations ont différentes interprétations sur le terrain – le premier tour est pour le Bouddha, le second pour le Dhamma et le troisième pour la Sangha, par exemple. Le sens de rotation importe et nécessite de se faire dans le sens des aiguilles d’une montre, dans le sens du déroulement du temps⁵²² (Goudineau, 2000 : 570). Mais ces rotations peuvent également être interprétée comme un hommage, la reconnaissance du pouvoir et de la sacralité ou encore une forme de consécration du bâtiment ou de l’entité qui en fait l’objet. La liesse mais aussi le son mobile consacre ces monuments en tant que centres.


2. Polarisation et irradiation par le sound system


L’une des fonctions principales du sound system ne serait-elle pas de fonder des centres ? La polarisation créée par les personnes, le son et par le sound system par extension est évidente dans le cas de la triple circumambulation : on le consacre en tant que centre en effectuant des rotations autour et en le faisant destinataire du son déployé. La même fonction peut-elle être observée si les sound systems sont fixes ? Le sound system a beau ne consister généralement qu’en un empilement de parallélépipèdes de couleur sombre, dont la présence est le plus souvent occultée, le sound system fonde bien un centre à plusieurs échelles. C’est par la lumière et le son que le rituel devient centre depuis l’extérieur. À l’intérieur, on perçoit les centres les plus importants par tous les sens, y compris celui de l’ouïe. Il peut donc être avancé qu’une des fonctions du sound system et de leur accumulation est de créer un centre par rapport auquel toute personne (ou entité) doit se positionner⁵²³. Nous avons par exemple vu que le centre dans la

⁵²² *Thaksinawat*, ทักษิณวัตร : *wat*, une rotation, un cycle, une révolution (d’un astre par exemple) ; *thaksina*, en ayant le centre à sa droite.

⁵²³ Je remercie Charles-Edouard Towo pour la pertinence de cette idée.

fête d'ordination est le foyer le postulant, sa mère et ses proches. Toute communauté se rassemble en fondant un centre. Tout centre n'existe qu'en rassemblant autour de lui un nombre suffisant de cercles secondaires.

La définition d'un centre a pour corrolaires un certain nombre d'autres phénomènes acoustiques et spatiaux à prendre en compte. Il faudra caractériser le centre, mais aussi définir la périphérie et les marges, ou encore le « dedans » et le « dehors ». Tentons d'abord de définir le centre en lui-même. Toujours en intégrant la logique de la maximalisation sonore, le centre est le maximal : le centre est défini par le plus grand nombre de répertoires joués et par la puissance sonore la plus intensément déployée. Le centre est le plus dense, il doit être le plus saturé. Comment cette densité peut-elle être traduite en thaï ? Avant de l'appliquer à plusieurs sons plus ou moins coordonnés, un son pris isolément peut être plus ou moins « dense » en ce qu'il est plus ou moins saturé. En thaï, la saturation d'un son peut être traduite par *naen* (แน่น) qui traduit l'idée d'être serré, de congestion et, appliqué au son, à la puissance sonore qui naît d'un son dit « compact » (par exemple un feu d'artifice). Le mot *nen* (แน่น), lui, ajoute à cette définition une idée de « lourdeur » (*nak*, แน่น). Tous deux caractérisent typiquement le registre grave. On peut rappeler que la distorsion est conçue comme une sonorité « trépidante », énergétique et amusante, associée au rock et à l'électricité (*siaeng man*, เสียงมันส์). Cet élément d'agitation à l'intérieur du signal peut être rapproché de l'agitation et de la densité prescrites à l'intérieur d'une festivité, conçues comme positive en Thaïlande et à la manière dont Anderson Sutton (1996) le décrit pour Java et dont on  peut avoir un exemple sur la piste 9 du CD 4, où la distorsion cette fois, ne tient pas à l'enregistrement mais est belle et bien appliquée au signal.

Ce qui à l'intérieur se démultiplie en d'innombrables espaces sonores tentant de s'envahir l'un l'autre se totalise en un seul et même dôme depuis l'extérieur : la festivité toute entière qui devient centre et polarise le territoire. Les plus puissantes des sources sont aussi celles qui sont entendues le plus loin et en premier lieu, même si leur audition peut s'avérer moins évidente une fois à l'intérieur de la festivité. Ce qui est vrai à une certaine échelle de l'espace change depuis un autre point de vue. Même si dans l'exemple de la piste 10 du CD 4, seule la musique est entendue,  il peut néanmoins être fait l'hypothèse – intuitive et ne pouvant certainement être corroborée par aucune loi acoustique – que toutes les sources, y compris les plus infimes, participent de l'irradiation générale de la festivité. On peut y voir également un symbole : celui que toutes les compétitions se subsument à une unité supérieure revendiquée et effectivement sensible.

De la même manière que le son est régi par la diffusion en ondes et que ces ondes fluctuent en intensité, le centre est lui aussi en perpétuelle mutation : il se dilate, se concentre parfois et change de nature. L'existence d'un centre nécessite de le distinguer d'autres types d'espaces qui ne sont intégrés que partiellement, voire rejetés. De plus, la division entre intérieur et extérieur ne signifie pas que l'un n'a pas de velléités sur l'autre. Dans une certaine mesure, il peut être exprimé que le centre a vocation à se dilater et à intégrer les marges en son sein. C'est certainement ce qui se passe lorsque des invitations sont lancées, notamment en programmant les troupes musicales favorites de la population. S'il a vocation à intégrer certains éléments, il a également comme visée d'en rejeter d'autres. Ces mouvements peuvent ainsi correspondre à des fonctions centripètes et centrifuges avérées de l'espace sonore rituel (Truax, 1984 : 61), d'invitation adressée aux êtres et choses positives et de repousser et de tenir à bonne distance les êtres et les choses les plus néfastes.

Les cérémonies peuvent être de bons exemples pour comprendre cette dynamique d'intégration et de rejet propre à l'espace sonore rituel. Elles sont des moments dangereux et intenses de seuil, des moments de liaison avec des entités parfois farouches et difficiles à contenter. Un ensemble de mouvements centripètes et centrifuges peuvent y être observés : on rejette les puissances néfastes, on les vainc, on les absorbe, on se resserre sur ce qui est positif et important, on le propage et c'est ce qui sert à absorber et rejeter les éléments négatifs. A l'issue de ce processus intense et collectif, une communauté sort renouvelée et renforcée. Ainsi, si l'espace sonore est le plus puissant la nuit, c'est qu'il est aussi le moment le plus dangereux, par exemple lors de l'ordination où l'être en transformation est le plus vulnérable, le plus affaibli et le plus apte à tomber aux mains de forces néfastes⁵²⁴. La nuit de veillée du *molam* en est un autre indice : il y a nécessité de recréer une lumière diurne en pleine nuit et de durer toute la nuit ensemble, jusqu'à ce que l'aube marque la fin de l'épreuve et l'achèvement de la transformation.

La fête et le son festif et fort (et la lumière) ont des capacités de protection d'une communauté en la faisant se rassembler et rester soudée (*ibid.* : 111)⁵²⁵. Cette capacité peut être notée plus explicitement dans des rituels anciens encore effectués tels qu'ils peuvent être observés dans les districts de Lomkao en l'honneur du couple de divinités tutélaires de la localité. Lors de



CD 4 : 11

l'un de ceux-ci, une phase de « mise en fuite » des esprits néfastes a lieu⁵²⁶, on peut l'entendre sur la piste 11 du CD 4 et décrite ci-dessous :

⁵²⁴ Entre le « cru et cuit », *sukdip*, สุกดิบ.

⁵²⁵ « *The fact that everyone within that area can hear the same sound provides the basis of a sense of community* ».

⁵²⁶ *Lay phi*, ไล้ผี, au sein de la cérémonie de *liaeng phi cao pho u Dam cao mae u Kaeo*, เลี้ยงผีเจ้าพ่อผู้ดำเจ้าแม่อุ้มแก้ว.

Dix hommes s'installent sur des nattes à l'intérieur du lieu de culte aux ancêtres. Un premier homme est placé à l'extrémité de la natte la plus proche du portique de sortie situé derrière la salle de congrégation et menant directement dans la jungle. Une musique lancinante en *ostinato* est jouée par un joueur d'orgue à bouche et par des percussionnistes. Une des femmes de la cour du couple de divinités tutélaires met une cigarette roulée derrière l'oreille de chacun des convives qui s'efforcent de s'amuser en buvant de l'alcool, en mangeant, en fumant et en discutant bruyamment. Un bâton de bambou ayant une forme rappelant un gouvernail est disposé à une extrémité du tapis. Une personne possédée par la divinité tutélaire féminine du couple bénit chacun des hommes en leur tapotant une boule de riz gluant sur la tête et les épaules. Puis, lors d'une double ronde avec tous les officiants, son mari pose ses deux épées entrecroisées au-dessus de la tête de chacun. L'une des officiantes appose ensuite sur chacun une branche et quelques gouttes d'eau, une autre plus vieille rit avec chacun des membres de l'assemblée. Mais un moment donné, le gouvernail est saisi et l'*ostinato* musical est rompu au profit d'un crépitement de tous les instruments. Tout le monde claque des mains et crie trois fois le cri rituel de célébration (*siaeng bo*, เสี่ยงโบ), pendant que les hommes de l'assemblée assis, se lèvent brusquement, courent et passent en trombe à travers le portique vers la forêt. Quand tout le monde est passé, le joueur d'orgue à bouche tape trois fois sur le portique. Les hommes du cercle ne réapparaîtront pas de toute la fête. Les femmes ont déposé la nourriture restante à l'intérieur de la salle d'autel aux divinités. La musique s'arrête progressivement en ralentissant à chaque coup. (*ban Na Say*, 04/05/2017).

La dynamique est ici spécifique : les esprits sont attirés sur les lieux avec les sonorités et l'ambiance générale de la fête – d'où les rires, les boissons, la fumée de cigarette – il faut ainsi préciser que les divinités aimant la fête, l'alcool et les cigarettes, à la manière du Vieil Ermite, peuvent s'avérer particulièrement farouches. Mais dans ce dernier cas, les divinités invitées sont en fait piégées, trompées et finalement rejetés violemment hors de l'espace cérémoniel – précisément grâce à la transition brusque de la musique au vacarme le plus intense possible des instruments et des voix humaines. Dans ce dispositif cérémoniel, le son a autant le rôle d'attirer les forces néfastes aux côtés des autres attributs de la fête, que celui de finalement être utilisé pour prendre violemment à parti les esprits et les bouter hors de l'espace rituel et de la communauté.

Il faut enfin noter un faisceau concordant d'éléments entre la fête comme centre, fonctionnant par circularité pulsante en perpétuelle mutation et, par exemple, le fonctionnement sous forme d'ondes à la base de la circulation de la lumière et du son. Il existe une structure spatiale similaire ancrée dans la pensée sud-est asiatique que nous avons déjà évoquée : le *mandala*. En approfondissant la connaissance de la Thaïlande, sinon l'Asie du Sud-Est, on peut être prompt à voir des *mandalas* en toute chose, mais cette récurrence a peut-être bonne raison d'être. La forme spatiale dessinée par le *mandala* a ainsi de l'importance en Thaïlande et dans toute l'Asie

du Sud-Est⁵²⁷. Appliqué directement au son, la forme spatiale du *mandala* peut être retrouvée dans l'anecdote évoquée des personnes venant placer des bouteilles de soda découpées et emplies d'eau face aux murs de son (cf. Chapitre V.C.) – où les vibrations y étaient telles qu'il devenait possible d'observer les formes cymatiques sur la surface du liquide. Les cercles concentriques rendus visibles correspondent au comportement du son dans l'espace, au symbole vibrationnel du *mandala*, ainsi qu'aux mécanismes qui régissent l'espace sonore rituel. Ce faisceau d'éléments n'est certainement pas anodin dans la fascination qu'exerce le son et dans les potentiels sonores et médiatiques accordés au sound system. La puissance symbolique d'une telle manifestation peut aisément être imaginée. Ce n'est de plus qu'à partir d'une certaine intensité rendue possible par les sound systems que ce phénomène devient possible⁵²⁸.

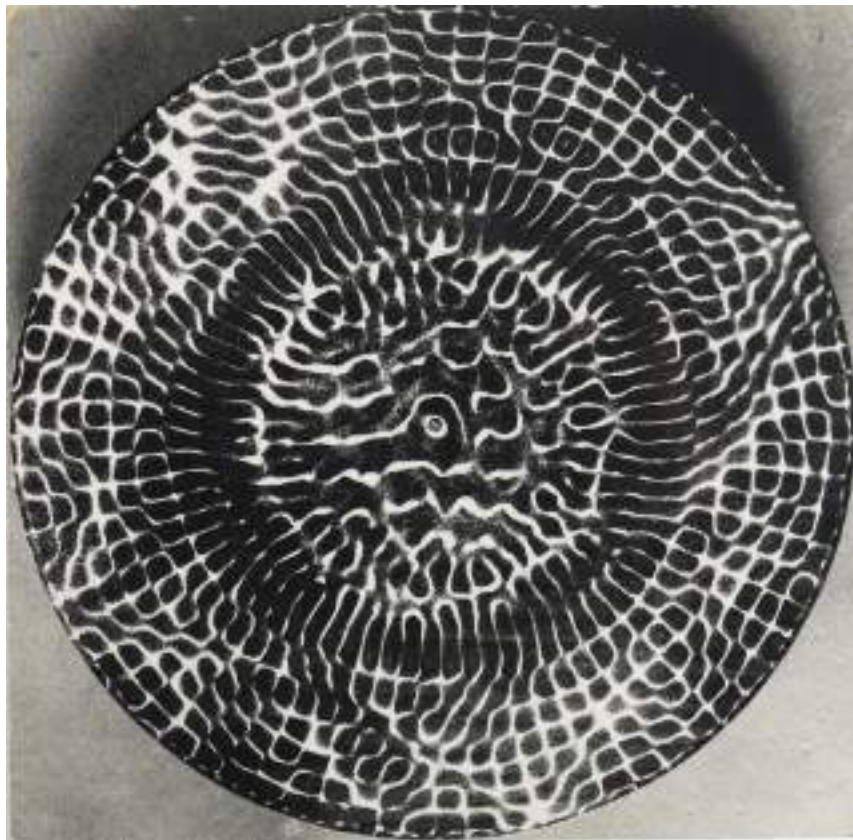


Figure 106 Onde cymatique de Hans Jenny.

L'importance et les capacités d'une personne, d'un média, d'un son ou d'un rituel se mesurent à sa capacité à rayonner. Les parallèles entre l'irradiation de la lumière ou du son et des

⁵²⁷ L'organisation du territoire en *mandala* (*monthon*, มณฑล) a prévalu en Thaïlande jusque la réforme administrative suivant la révolution démocratique. Avant cela, les réseaux d'influences des *muang* sont rendus par le vocable de *mandala*. Le schéma des *rasa* de Benamou (2010 : 45) adopte cette même structure en cercles concentriques. Enfin, concernant la musique Kati Basset (2003) a modélisé la structure musicale du gamelan en utilisant cette forme.

⁵²⁸ En tout cas avec un dispositif tel que celui d'une bouteille plastique découpée.

valeurs importantes de la société peuvent être retrouvées dans de nombreuses expressions. Ainsi le plus élevé des êtres, le Bouddha est « illuminé »⁵²⁹ qui est l'expression pour quiconque a quitté le cycle des réincarnations. Son pouvoir est tel qu'il rayonne dans des proportions inatteignables pour d'autres êtres et jusqu'à son corps irradie de six couleurs⁵³⁰. L'idée de propagation spécifiquement est proche de l'idée d'accroissement, rendue par le terme de *caroen*, เจริญ, omniprésente en Thaïlande : ainsi l'expression correspondant au « vive le roi » est mieux traduit par l'idée que l'on souhaite « que le roi continue de s'accroître »⁵³¹. Il s'agit donc d'augmenter, de faire progresser dans le sens du « plus ». « Propager et rendre effective, accroître, la magie du Bouddha » est le nom de la cérémonie rencontrée précédemment⁵³². En méditation on accroit, on manifeste, en la faisant irradier, une image mentale⁵³³. La propagation d'une festivité est donc matérialisée par les limites de sa radiation lumineuse, mais aussi sonore. De la même manière que la festivité est visibilité accrue, elle manifeste son existence et son importance par une audibilité accrue. Le sound system est un auxiliaire fondamental de la propagation.

3. De l'hypersensation à la réactualisation

a. Hypersensation

Les principes de la maximalisation sont partagés par tout un chacun à Phetchabun. Mais que se passe-t-il en terme d'expériences pour les êtres humains rassemblés lors des festivités ? Le premier point de vue donné des espaces sonores rituels amplifiés est celui du point de vue allocentrique (Blessier & Salter, 2007 : 49) qui signifie que nous ne sommes pas en train de considérer le son dans l'espace depuis un point spécifique (un humain), mais depuis un point de vue surplombant qui, s'il laisse de côté des éléments importants, permet néanmoins de détecter et de rendre compte de formes intégrales d'espaces sonores. En ayant montrée l'existence de telles formes, nous pouvons tenter de replonger dans un chaos un peu plus ordonné en ré-adoptant le point de vue égocentrique – celui de l'auditeur. La question consiste donc maintenant à se demander si la perception de ces formes d'organisation est pertinente et si le fait de percevoir les espaces sonores implique de les ressentir en tant qu'espaces sonores ou en tant qu'ils représentent autre chose. Lorsque les amateurs de cinéma de plein air du Chapitre V se tiennent face aux murs

⁵²⁹ Dans le même sens que la « veillée », *sawang*.

⁵³⁰ *Chaphanrangsi*, ฉัพพรรณรังสี, qui sont les couleurs du drapeau bouddhiste et correspondent à l'aura du Bouddha. L'aura d'un être humain concentrant certaines facultés peut encore se dire *rasami*, รัศมี. *Rasami* a aussi un sens géométrique : celui de rayon d'un cercle précisément, nous retrouvons donc encore une fois l'idée d'irradiation à partir d'un centre. Toujours en filant l'idée de lumière, « avoir la foi » se dit litt. « lustre transparent, clair » (*loeam say*, เลื่อมใส) et « brillant et clair » (*phong say*, ฟ่องใส) est une image de la foi et du bien-être.

⁵³¹ *Song phra caroen*, ทรงพระเจริญ.

⁵³² *Caroen phra Phuthamon* (เจริญพระพุทธมนต์) cf. Chapitre IV et supra Chapitre VI.A.

⁵³³ *Caroen phamana*, เจริญภาวนา.

de son, sont-ils en train de ressentir la forme concentrique de l'onde, en tant que réminiscence du *mandala*, simplement en tant qu'élément positif peut-être, ou rien de cela ne les effleurent-ils ?

Le cas des bouteilles découpées devant les cinémas-sound systems est un indice fort du bien-fondé de la forme archétypale du *mandala* et de la perception du son en tant que manifestation vibratoire de cette forme et elle est rendue sensible grâce au sound system. De plus, les personnes occupées à cette pratique étaient des hommes ruraux et modestes, ce qui pourrait hypothétiquement supposer que la recherche de formes concentriques concerne une partie non négligeable de la population. Mais ce qui est vrai devant un mur de son l'est peut-être moins dans les allées d'une festivité, pour des non-audiophiles, appartenant à d'autres catégories sociales et confrontés à d'autres types de répertoires. Les participants au rituel sont eux-mêmes impressionnés par la quantité de signaux sonores et sensoriels déployés, ils l'expriment sans ambages en riant dès l'entrée dans la festivité. Les allées des rituels la nuit venue sont la source de stimulations sonores excitantes, tant par leur nombre que par leur intensité et cette excitation est conçue comme profondément positive. La festivité nocturne est un monde éphémère de l'hyper-sensation et le sound system contribue à cette hyper-sensation généralisée. Le continuum d'excitation sonore se déroule et se combine avec d'autres *rasa* – visuels, lumineux, de couleurs, de suggestion sexuelle, de séduction ou encore de nourriture – contribuant à parfaire l'expérience des participants.

Pour approfondir l'intersection entre espace, rituel et sound systems, et pour tenter d'approcher l'expérience des auditeurs, il faut élever notre compréhension à la mesure de la complexité de la relation entre ces différents éléments. Nous avons évoqué l'ubiquité des enceintes. Elle est fondamentale et fondatrice des rapports entre espace et sound systems, mais plus encore, avec les technologies électro-acoustiques, il devient possible d'avoir des caractéristiques spatiales inscrites *dans* le signal sonore, sans que ces caractéristiques n'aient à voir avec l'espace effectif de diffusion⁵³⁴. L'émission à partir d'un sound system permet ainsi, par exemple de déployer une réverbération de cathédrale au beau milieu d'une rizière. La manière qu'a un signal sonore de contenir de l'espace se fera de la manière la plus flagrante à travers les effets sonores allant de la réverbération à l'écho.

Nous avons déjà rencontré plusieurs conceptions de la réverbération* et de l'écho* : il est considéré comme un bon son pour les tambours *seng kelong*, tout comme dans les pratiques du

⁵³⁴ Affirmation valable pour n'importe quel enregistrement, mais la diffusion par un sound system ne se déploie pas dans le même espace que la diffusion au casque par exemple. Cette situation est appelée posée comme un dilemme par Barry Blesser et Linda-Ruth Salter (2007 : 149) puisqu'il faut que soit l'emphase soit placée sur l'espace de l'enregistrement, soit sur celui de la diffusion. Il ne me semble pas que les praticiens voient cela comme un dilemme, mais plutôt comme une possibilité.

prêche chanté *lae* électrifié des moines et par les musiciens de procession de *phin* électrifié de Phetchabun et encore dans les compilations de hits *molam luk thung* qui « assaillent le pays » et font « résonner la ville ». La réverbération et l'écho sont conçus comme des caractéristiques positives d'un son donné, mais il nous reste à les décrire plus précisément en thaï et à interroger la dimension spatiale impliquée. Le mot le plus courant en thaï correspondant à l'écho est celui de *kong kangwan** ayant le sens d'un son qui « rebondit, qui se réfléchit (*sathon*, สะท้อน) » associé là encore à l'idée de fort volume⁵³⁵. Ces types de réverbération et d'écho sont donc rattachés à l'idée de fort volume, de clarté et à la minimisation de perte d'énergie dans le temps et dans l'espace, le son est « entendu en tout point parfaitement ». Un chapelet d'autres vocables et termes s'y rattachent : celui de *sanam** en tant que résonance puissante, lié aussi à *lan**, le verbe de mise en vibration du gong. Il peut enfin être évoqué le terme de *sathoan*⁵³⁶ qui augmente d'un cran encore le niveau sonore de la réverbération en jeu en renvoyant aux phénomènes telluriques du tremblement de terre et à la secousse sismique.

On le voit, la réverbération est constamment associée à la puissance sonore comme si la réverbération se plaçait à un niveau particulier sur l'échelle de la puissance sonore et de la vibration : plus un son est fort, plus il résonne et fait entrer en vibration l'ensemble des autres corps. Enfin, des termes plus soutenus, tirés du sanskrit, rejoignent ces différents éléments : *kampanat* (กัมปนาท) : « bruit du tonnerre ou du tremblement de terre » et encore *banloesihanat* (บรรลือสีหนาท) comme littéralement : « transformation de sa voix pour qu'elle devienne puissante et résonnante à la manière du rugissement du lion ». De manière très évocatrice, ce dernier terme peut s'appliquer dans les textes au cri de guerre du soldat, comme au son de la voix du Bouddha lors des prêches qu'il effectuait⁵³⁷.

Quel est le rôle de la résonance dans l'espace sonore créé par le sound system ? Tout espace acoustique, lorsqu'il n'est pas modifié par le traitement électro-acoustique, est de toute façon perclus de résonance. Un signal sonore quelque'il soit se répercutera sur les corps, vivants

⁵³⁵ ก้องกังวาน. La dimension de fort volume est rendue plus évidente encore par l'expression *dang kong kangwan*, ดังก้องกังวาน. Elle est composée de *kong* (ก้อง) qui signifie « fort volume dans un endroit clos, par exemple le sanctuaire principal ou une caverne » et de *kangwan* (กังวาน) qui signifie « résonner, retentir, sonner, tinter, de manière claire » auquel est associé une dimension joyeuse (*caem say*, แจ่มใส). La résonance dans ce cas implique un fort volume et une longue durée qui permet au signal d'aller loin. Le mot *kong* peut être également associé dans une autre expression à *koek* (กึก) renvoyant au bruit de deux choses dures qui s'entrechoquent où le volume n'est plus seulement fort mais « très fort » (*dang mak*, ดังมาก).

⁵³⁶ สะท้อน

⁵³⁷ Ces types de réverbération et de *delay* s'opposent à un écho sous forme de ralentissement de chacune des réverbérations qui suit le signal original en perdant vite de son intensité sonore et qui peut se traduire par un « son étiré, ralenti » (*siaeng nuang*, เสียงหนาว) et n'est pas souhaitée. Enfin, les anglicismes occupent une place importante : *echo* (*ekho*, เอ็คโ) par exemple.

ou non, aux alentours ou sera absorbé par ces mêmes corps. Ces infimes répercussions et absorptions ne sont généralement pas perceptibles. Mais les effets de réverbération et d'écho contenus dans un signal sonore semblent comme rendre audible cette répercussion du son par tous les corps qui composent l'audience et son environnement. La résonance pourrait ainsi être interprétée comme une manifestation sonore de la collectivité propice à la fascination des auditeurs de leur propre existence en tant qu'entité collective. Le son, accentué par l'amplification et intensifié par les effets de l'écho et de la réverbération fait rebondir le son d'une entité à l'autre, il les baigne des mêmes ondes et vibrations, chacune les répercutant à leur tour. Le son retentit par et à travers la collectivité rassemblée. Cet espace sonore peut tendre à transformer une foule en foule dansante, comme c'est le cas dans la procession, mais pas seulement. Etant donnée l'importance de la dimension collective en Thaïlande, notamment de la recherche du consensus et du bien commun, peut-être l'expérience devant le sound system ne vaut-elle qu'en tant qu'absorption dans la même entité collective. La vibration a un rôle dans la collectivité en impactant chaque individu qui la compose. Emplis de ces vibrations qui agitent tous ses composants, le corps, l'esprit et le cœur des participants deviennent autant de « transducteurs », c'est-à-dire « ce qui permet de passer au-delà, de traverser » : l'auditeur s'annule dans le signal ou transforme les ondes reçues en énergie cinétique – la danse – parmi d'autres implications dans la communauté rassemblée. Cette interprétation ne doit pas en exclure d'autres, mais ne doit pas non plus être écartée : le sound system agit très clairement à ce niveau de l'expérience humaine, avec force lors des rituels, événements collectifs s'il en est.

b. Autonomisation de l'espace sonore

Echo et réverbération sous forme d'effets sonores sont utilisés de manière généralisée en Thaïlande par tous les praticiens étudiés – quand ce ne sont pas des effets doppler plus ou moins souhaités et maîtrisés. Je l'ai dit, l'espace contenu dans le signal sonore doit encore être transmis à partir d'enceintes dont l'une des caractéristiques principales du point de vue spatial est qu'elles permettent l'ubiquité du signal, en diffusant à partir de différents points dans l'espace. La réverbération de cathédrale au milieu de la rizière que nous évoquions n'est ainsi pas en train d'être perceptible par l'auditeur comme s'il se trouvait au milieu de la cathédrale et qu'elle émanait d'une émission au sein du bâtiment religieux en question : non, cette réverbération provient en fait d'une ou de plusieurs boîtes relativement plus petites – comparées à une cathédrale – la ou les enceintes. La « réverbération de cathédrale » est donc très loin de reconstituer l'édifice à l'audition, ni de pouvoir s'y substituer, sinon avec une quantité inconcevable de moyens techniques⁵³⁸.

⁵³⁸ Que les Thaï peuvent parfois ne pas hésiter à mobiliser, bien que leur but ne consiste pas en la reconstitution réaliste de cathédrales.

L'espace ainsi créé immerge les auditeurs et les fait vibrer et résonner par la puissance pure qu'il déploie, mais quelle est la nature exacte de cet espace ? Le traitement sonore, l'application d'effets et l'ubiquité constitutive de l'enceinte offrent des possibilités inouïes et complexes d'engagement du son avec l'espace. Cet engagement ne permet pas au son de recréer une cathédrale ou tout autre bâtiment ou espace complexe existant, certes, mais ils permettent de créer des espaces qui n'existent pas et dont l'irréalité est encore accentuée par l'ubiquité de l'enceinte. A partir d'une certaine ampleur des dispositifs, une autonomisation du paramètre sonore est parfois observée, le plus souvent en contexte rituel, à travers la disposition des enceintes, les effets utilisés, ou lorsque sur tel ou tel sound system, balisant parfois des hectares de festivités nocturnes, les mêmes contenus ubiques sont diffusés. Lorsque de telles structurations de l'espace par le son deviennent sensibles, les espaces sonores en question arrivent à s'émanciper des contraintes « normales » de l'espace et aux règles « naturelles » de la propagation du son. Dans certains cas critiques, ils en arrivent même à faire chanceler la perception de l'espace physique en s'y substituant subrepticement. L'espace sonore s'autonomise de l'espace perceptible par les autres sens grâce au sound system.

Si la modélisation de tels espaces sonores était possible, la tridimensionnalité en serait largement aberrante : l'espace sonore ainsi reconstitué ne pourrait pas exister dans la « nature ». On peut néanmoins poser la question : à quoi ressemblerait l'équivalent physique de ce qui est manifesté en terme spatial par le son ? L'« espace virtuel » décrit par Blesser & Salter (2007 : 77) en donne un indice : « les espaces virtuels sont de pures expériences où des voix désincarnées surgissent depuis n'importe quel endroit d'un espace imaginaire fluide, dynamique et éthéré ». Si les représentations physique et mentale sont difficiles, les rituels ont parfois pu en donner de très fortes impressions.

L'intentionnalité ne fait parfois aucun doute tant la structure est élaborée. Parfois, il s'avère difficile de trancher sur le degré d'intentionnalité des structures. Comment se pourrait-il que les émissions de plusieurs sound systems indépendants et très possiblement en compétition soient coordonnées ? Même si elles l'étaient et formaient une architecture auditive, on peut encore douter qu'elles soient sensibles en tant que telle par la plupart des participants au rituel. Si les badauds ne sont peut-être pas conscients de ces constructions en tant qu'élaborations spatiales du sonore, ils les perçoivent en tant que relevant de l'hypersensation et en tant qu'elles sont particulièrement impressionnantes. A ce titre, ils n'ont pas le *choix* de ressentir ces signaux, et de ne pas les ressentir en tant qu'ils sont, au minimum, impressionnants. Si on peut douter de la capacité de l'ingénieur du son à maîtriser le degré de complexité qui est déployée, et du badaud

lambda à pouvoir appréhender les espaces sonores créés lors de ces moments et lieux spécifiques, il y subsiste l'enchantement et une joyeuse et fonctionnelle profusion. L'espace sonore élaboré est une des techniques d'enchantement (Gell, 1998 ; Stoichita, 2013) constitutive du sound system en tant qu'il fait vaciller la manière dont nous percevons le monde.

Si la majorité des humains ne peuvent prétendre à la préhension de ces espaces, d'autres entités pourraient peut-être en être les destinataires. Ainsi lors de la triple circumambulation autour de la statue de la divinité tutélaire de la province de Chayaphum, Cao Pho Phaya Le, à l'heure bleue, au signal de départ de la procession, l'ensemble des nombreux musiciens présents



CD 4 : 12

garés en rond autour de la statue se mettent à tonner simultanément, on peut entendre cette polymusique (Rappoport, 2013) sur la piste 12 du CD 4. Aucune des performances n'est organisée par rapport à l'autre et c'est pourtant ainsi que la performance doit avoir lieu. Pourquoi et comment l'entité tutélaire peut-elle entendre et apprécier un tel déluge de musique ? S'agit-il de simples goûts esthétiques, de facultés liées à la perception particulière de ces entités ? Ou encore s'agit-il des modalités de diffusion du son spécifiques à certaines sphères du monde dans lesquelles ces entités évoluent ?

La réponse à de telles questions est peut-être une impasse car la connaissance de ces entités et de leur monde est profondément inconnue et ne peut l'être que très partiellement pour de simples êtres humains. Il y a pourtant un certain nombre de choses qui sont connues : on sait les genres et les instruments de musiques favoris de ces entités, on sait qu'elles apprécient particulièrement les performances polymusicales. Il ne faut pas oublier que les humains ont délibérément invité ces entités à se joindre à eux, la moindre des choses est donc de bien les accueillir, surtout pour des entités dont le pouvoir est aussi important. Ainsi la complexité et l'aberration des espaces sonores, s'ils ne peuvent être perçus et appréciés par les humains, peuvent l'être assurément plus par les entités descendus d'autres mondes⁵³⁹.

c. Réactualisations

Si ces espaces sonores sont à destination des divinités, la dose d'étrangeté et d'irréalité a aussi un autre but pour les participants rassemblés à la fête : non seulement celui d'actualiser la présence de ces entités et leur mode particulier de perception, mais aussi d'actualiser ce qui relève

⁵³⁹ La même situation est relevée à Bali par Kati Basset (1995 : 113-116), lors des cérémonies : « Le simple mortel aurait de toute manière grand mal à jouir de la musique lors d'une cérémonie balinaise, où plusieurs orchestres de percussions, généralement métalliques, donc bruyants, jouent tous en même temps des répertoires différents. Un ou deux exécutent des musiques cérémonielles, un troisième accompagne une danse de masque, un quatrième le théâtre de marionnettes diurne ; sans compter le chœur qui s'adonne passionnément à la louange des divinités et autres nymphes célestes, ni la lecture déclamée, éventuellement sonorisée de textes anciens venus de l'Inde, le tout dans le brouhaha de la foule qui, hors des moments de silence imposés par la prière, papote assidument. »

de pans de leur monde tout entier. Les espaces sonores pourraient être considérés comme autant de « métalepses », en référence au procédé littéraire consistant à matérialiser une infraction à la réalité narrative par l'auteur et inversement, en tant qu'infraction de la réalité par la narration (Genette, 2004) qui rendent encore plus palpable les propriétés des espaces mythiques : un autre monde fait irruption. Ce monde pourrait également être donné à comprendre comme une « hétérotopie » en suivant en cela Michel Foucault (1984) et après lui Victor Stoichita (2013 : 597), comme « des lieux hors de tout lieu » représentant tout en contestant les utopies en cours dans la société. Les sound systems sont des auxiliaires pour rendre prégnants ces espaces.

La performance permettant une telle métalepse de la manière la plus flagrante pourrait être celle des moines, plus particulièrement lors des récitations de prêche chanté *lae* électrifié, relatant l'avant-dernière vie du Bouddha (Chapitre IV.C.). Un ensemble d'indices permet de comprendre la réactualisation visée : les décorations de l'espace cérémoniel rappellent ainsi explicitement le temps et l'espace de la narration, la forêt mythique d'Himphan (Jory, 2016 : 41) le plus notablement. La réactualisation n'est pas uniquement visible en prenant en compte le paramètre du son. La performance emprunte ainsi aux modalités propres d'émission du son dans les différents espaces-temps mythiques. Avant tout, toute performance des moines est une actualisation, partielle mais efficiente et puissante, du Bouddha – car les textes déclamés sont en théorie la parole du Bouddha et car les moines en sont autant d'« images »⁵⁴⁰. Le sound system a-t-il un rôle dans l'optimisation de l'actualisation en cours ? Si oui, il faudrait pouvoir déterminer les caractéristiques acoustiques de ces espaces, qu'il s'agisse de l'espace-temps de la narration ou de celui du Bouddha.

Cela est en partie possible en interrogeant les moines rencontrés au cours de la performance de prêche chanté *lae* électrifié. Je rappelle les propos de Phra Mahayo, rencontré au cours de la récitation de l'avant-dernière vie du Bouddha au temple Thung Wari Lap Udom (c.p. 24/03/2018) : au temps de Bouddha, nul besoin de sound systems, les auditeurs pouvaient se rassembler par centaines, par milliers, le prêche du Bouddha était étendu clairement, sa voix résonnait (*kong kangwan**) parfaitement. Le son de la voix du Bouddha est donc puissant (*dang*, ด้ง) et résonne sans brouiller la clarté du message. Sa voix est audible en tout point du fait des facultés supérieures du Bouddha, elles-mêmes issues de sa perfection morale. Toute émission sonore par des moines se caractérisant par sa puissance, sa clarté et sa résonance est donc une réactualisation de l'espace-temps propre à la déclamation des prêches du Bouddha, encore augmentée par l'utilisation du sound system et l'exploitation de ses possibilités.

⁵⁴⁰ *Rup*, ฐ, classificateur pour moine.

Pour avoir une idée plus précise encore de la réactualisation en cours, il est nécessaire de décrire et donner la nature des phénomènes sonores et de leur comportement dans les espaces-temps mythiques. Pour cela, on peut se pencher sur les textes qui les relatent, tel que c'est le cas dans certains passages du traité cosmologique thaï des Trois Mondes (Archambault & Coedès, 1973) traitant des êtres spécifiques qui habitent chacun des mondes infernaux, humains, paradisiaques. Le monde des animaux habite la strate du monde avec les humains. Nous avons vu que le terme du rugissement du lion en sanskrit (*banloesibanaṭ*) pouvait s'appliquer à la voix du Bouddha lors des prêches. Le rugissement est aussi une unité de mesure dans le traité des Trois Mondes (pā. *usabha*, *ibid.* : note 1, 47) dont la distance n'est pas précisée mais qui doit être conséquente car il est dit que les rugissements du lion sont « semblables au son du tonnerre » (*ibid.* : 46) et qu'ils « retentissent jusqu'à une distance de trois yojana » (soit environ 40 kilomètres, *ibid.* : 47).

Mais les descriptions les plus développées concernent la figure royale et l'ensemble de son regaliūm, notamment son disque de gemme volant lui permettant de voyager entre les mondes dans un continuum de musique, de nourriture et de fêtes qui rassemblent toutes les populations de son royaume et les divinités. Le son du tournoiement du disque de gemme est décrit avec forces détails : il est très harmonieux, plus mélodieux que les accents de la musique instrumentale, que les son des cymbales, du tambour, de la trompette, de la conque, du gong ou d'un orchestre. Ses sonorités « émeuvent et stimulent l'esprit au plus haut point » (*ibid.* : 89) et s'entendent à 12 yojana (soit environ 160km...). Ce sont ensuite les sons des festivités et de la musique qui sont décrits avec le plus d'emphase, non seulement des humains, mais aussi jouée par des légions de divinités (th. *thevada*, sk./pā. *devatā*, เทวดา) sous la forme d'orchestres célestes. Ainsi, « quand (Gitava) gratte de ce luth, 60.000 luths qui sont à son diapason résonnent d'eux-mêmes et c'est très harmonieux à ouïr » (*ibid.* : 159). Les festivités ont lieu sur le disque de gemme en lui-même mais aussi en divers lieux des mondes, par exemple : « dans un site choisi dont la circonférence est de 40000(0) toises⁵⁴¹, on chante et on danse (aux sons du tambour) de ce Gandhabb, sur le sommet du mont qui forme la muraille de l'univers » (*ibid.* : 161).

Au passage du disque de gemme du roi, son mérite et sa perfection morale font que les instruments de musique jouent seuls, comme si quelqu'un était en train d'en jouer : « les instruments résonnent joyeusement, bruyamment comme si la terre allait s'effondrer » (*ibid.* : 92, 160). C'est exactement ce qui est arrivé au luth *phin* de Phi Em pendant qu'il dormait dans l'anecdote relatée au Chapitre I.C. Les instruments se mettent à jouer tout seuls au passage du roi,

⁵⁴¹ Soit environ 80000(0) mètres.

mais aussi lors de la venue dans le monde de Boddhisatva⁵⁴² et de Bouddha (*ibid.* : 165). D'autres attributs sonores et lumineux des Boddhisatva et des Bouddhas sont donnés dans le texte. Tout d'abord, émanant d'eux directement – leurs voix résonnent ainsi entre les mondes (*ibid.* : 41), les rayons de couleur émis par le Bouddha sont magnifiquement décrits : ils sont doués d'un vie propre et éclaire chaque crevasse de tout l'univers (*ibid.* : 165) – mais aussi en ce qu'ils provoquent un certain nombre d'effets sonores et lumineux – si un Bodhisattva naît, de la lumière et un grand silence se fait dans les enfers pendant quelques instants (*ibid.* : 41), de plus : « la terre tremble ainsi que les 10.000 univers. Toutes les eaux qui soutiennent la terre sont agitées, les eaux de l'Océan écument. Le mont Meru ne peut demeurer immobile, il tremble par suite de la puissance en mérite du Bodhisattva qui vient obtenir l'illumination par laquelle il deviendra Bouddha » (*ibid.* : 76).

Le nombre d'instruments de musique en train de jouer est multiplié dans des proportions mathématiquement colossales. Les sons sont audibles à des dizaines, des centaines de kilomètres, voire en tous points des trois mondes. La fête est continue et dans les lieux les plus magnifiques. Pour décrire un son conçu comme profondément positif, ce sont de constantes évocations à des événements telluriques et météorologiques de grande ampleur. Ce qu'on peut ici observer, c'est que la *maximalisation* même est une réminiscence des espaces-temps mythiques – déjà présente dans un ouvrage cosmologique datant du XIV^{ème} siècle. Le titre de cette thèse en thaï, intraduisible en quelques mots, est étonnamment proche de l'expression donnée précédemment évoquée du traité cosmologique thaï d'une fête bruyante « comme si la terre allait s'effondrer » (*ibid.* : 92), puisqu'il correspond à un modèle d'enceinte de basse puissance « à en faire exploser le territoire »⁵⁴³. Cet aspect est donné avec humour mais en tant qu'il est une louange de ce type de modèle. Peut-être, enfin, l'utilisation de sound systems et l'élaboration d'espaces sonores peuvent-elles être reliées hypothétiquement aux félicités bouddhiques et à l'utopie ultime du bouddhisme Theravada étudiée par Steven Collins (1998) : le nirvana⁵⁴⁴. Le sound system est donc un auxiliaire de l'actualisation des espaces-temps mythiques, que ce soit en multipliant les effets impressionnants dans son engagement avec l'espace, mais aussi dans le principe même de la maximalisation qui préside à ses émissions.



CD 4 : 13

On peut s'interroger sur les effets de ces types d'actualisation sur les humains. Ces espaces rendus réels parce qu'ils sont rendus perceptibles ont

⁵⁴² C'est-à-dire un Bouddha en devenir. On rappelle ici que lors de l'avant-dernière vie du Bouddha, Phra Vessantara est roi. Il y a donc une connection entre la figure royale et la bouddhité.

⁵⁴³ *Tu raboet phaen din*, ตู้ระเบิดผ่านดิน.

⁵⁴⁴ « *Buddhist felicities are not a random collection of good things, but a coherent imaginaire structured and completed by narratively unimaginable nirvana* » (*ibid.* : 116) et peut-être pourrions-nous rajouter « *acoustically* ».

certainement la capacité d'impressionner, d'émouvoir et d'affecter, non seulement dans leur dimension esthétique mais en tant que rappel de l'existence de ces mondes pour les humains, et aussi peut-être afin que les entités qui sont rassemblées dans le rituel s'y sentent bien également. Rendre perceptible des espaces-temps mythiques et des formes vibrationnelles fondamentales du monde – comme les strates du paradis, l'ère du Bouddha et les *mandalas* – est ici proposé comme une démarche participant de l'efficacité du rituel, qu'il s'agisse de transformer un être, de renouveler une communauté ou d'asseoir et légitimer un pouvoir. La subjugation implacable des sens par des architectures affolantes parce qu'irrégulières et spécifiquement sonores, est un élément qui, s'il a toujours été essentiel, est devenu plus prégnant grâce aux utilisations du sound system. L'enregistrement d'une festivité à la piste 13 du CD 4 peut en donner un indice.

Enfin dernier aspect qu'il est ici proposé de considérer : la foi est en Thaïlande en trois dimensions et ce sont la foi et la tridimensionnalité qui la caractérise qui sont transposées et actualisées lors des contextes rituels. La tridimensionnalité se retrouve dans l'attribution aux points cardinaux de certaines fonctions : le couchant, l'ouest est associé à la mort ; le levant, l'est à la vie et la création ; le nord à la force et le sud à la faiblesse parmi un ensemble plus complexe d'associations. Ils sont également subdivisés en huit, en dix en adjoignant le haut et le bas et en onze en incluant le centre. A chacun de ces points est attribuée une divinité. Il existe des psalmodies *suat* parmi les plus récitées pour se protéger et apporter des bienfaits qui en appelle aux huit et aux onze points cardinaux. A la cardinalité, il faut ajouter la verticalité telle qu'elle est exposée dans les différents niveaux superposés du traité cosmologique des Trois Mondes et que l'on peut voir dans la figure 107. Il me semble que l'ensemble des caractéristiques de cette tridimensionnalité est transposé au sonore et à l'attention au paramètre spatial contenu dans le sonore. Si la cardinalité est difficilement décelable dans le traitement spatial du son, le rapport des sources entre elles fait effectivement état d'une verticalité qu'il est possible de ressentir dans les fêtes : certaines sources comme le *molam ruang to klon** planent ainsi au-dessus de la festivité et indexent toutes les autres sources à leur aura, quand elles ne les dissolvent pas jusqu'à une disparition parfois totale.

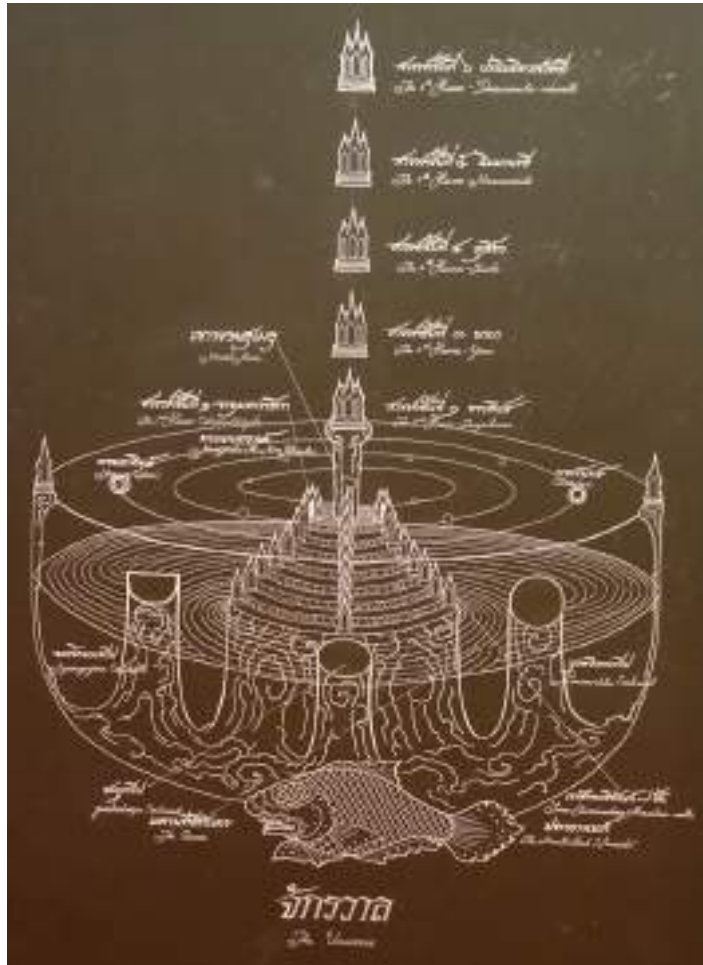


Figure 107 Une représentation illustrée de l'Univers selon le traité cosmologique thaï des Trois Mondes, Museum Siam, Bangkok.

Malgré l'ensemble des explications que nous avons données, l'architecture sonore irréaliste n'affleure parfois qu'avec intermittence. Les structures peuvent être sensibles un temps seulement avant de se voir désagrégées irrémédiablement. Ces structures, même si l'on en a l'intuition très forte, peuvent tout simplement s'avérer ne pas exister lorsqu'un point de vue général est adopté, surtout lorsque l'on parle de festivités de la taille de petites villes, dédiées dans leur totalité aux divertissements, aux commerces et aux litanies des moines et des maîtres de cérémonies. En filant cette image de l'urbanité, on pourrait s'interroger si une ville, à la manière d'une festività, est aussi présidée par une seule et unique architecture, une seule et unique idée structurante ? En fait non, une ville, tout comme une festività, est composée de nombreux et différents quartiers et il en va de même pour une festività. Certaines villes sont petites, d'autres des mégapoles. Certaines s'organisent selon une logique architecturale bien définie, d'autres laissent chacun.e orner et colorer son bâtiment de la manière qu'il/elle l'entend, laissant les esthétiques cohabiter avec pour seule structure des conceptions plus profondes et *a priori* partagées sans qu'il ait besoin de statuer à leur sujet.

Tout praticien et utilisateur du son charrie avec lui une certaine préhension et conception de l'espace, du son et de l'intersection de ces deux paramètres, liés ou non à d'autres prérogatives tels que le pouvoir, l'attrait commercial, l'esthétique etc. Mais l'une des caractéristiques du sound system est que ces aspects, puisqu'ils sont puissamment émis, doivent faire l'objet de conceptions tendant au consensus, là encore, maximal. Le sound system polarise certes, mais son immersion est en grande partie égalitaire : il y a un épicentre mais il faut parfois être particulièrement volontaire pour s'extraire jusqu'à ses marges, surtout lorsque son utilisation tend à la maximalisation et à impressionner avec une telle dose d'irréalité et d'enchantement nos sens et notre perception du monde, jusqu'à en proposer un mythique.



Figure 108 Espace irréel tangible, la rivière Pa Sak à Phetchabun



Le sound system offre définitivement de nouvelles possibilités par rapport aux rituels. Les rituels étaient déjà là – et efficaces – avant l'arrivée de l'amplification électronique mais les sound systems ont trouvé dans les rituels une place les rendant aujourd'hui indispensables. Ils émettent en effet en souscrivant aux impératifs de maximalisation de l'intensité sonore et de

maximalisation de l'effet sur les auditeurs. Dans les rituels, la multiplication des sources amplifiées au moyen de sound systems emmène progressivement à déplacer le curseur sur la problématique de l'espace et rendre prégnante l'idée fondamentale que le son, y compris en tant qu'activité esthétique, est autant un art du temps que de l'espace. Cette piste s'est avérée riche d'implications.

Avec l'ensemble du « système-son » rituel – en tant que coordination des différentes étapes entre elles, tant cérémonielles que festives –, l'ultime cérémonie d'ordination au sanctuaire principal permet la transformation du postulant en moine, notamment grâce à l'élaboration spatiale qui y est déployée. Bien que le postulant soit le centre et la cérémonie, l'apex de la transformation en train de se jouer, ce sont l'ensemble des étapes, mais aussi l'ensemble des proches, amis et voisins qui participent de l'effectivité de la transformation. Les communautés rassemblées sont plus conséquentes à mesure qu'augmente la taille des festivités. Lors des cérémonies qui les composent, les centres – qui sont le fondement de la communauté – sont ré-affirmés, notamment par le son. Avec les réjouissances nocturnes, la communauté rassemblée se fait plus dense encore, tout comme le déploiement sonore. Les personnes s'immergent dans la multiplicité des divertissements et dans le royaume de l'hypersensation qui caractérise le grand rituel. En se rassemblant, la communauté se renouvelle en même temps que les autorités politiques et les pouvoirs économiques se trouvent légitimés. Il semble, dans l'ensemble du processus, que les limites de l'irradiation sonore correspondent aux limites de la communauté. Dès lors, plus un sound system est puissant, plus la communauté s'étend.

La multiplication des sources, la démesure de la puissance d'émission des différents signaux sonores sont d'une manière générale conçues comme positives, sinon comme fonctionnelles, ce sont les principes mêmes de la logique de maximalisation rituelle. Qu'il s'agisse de la fête d'ordination ou d'une fête d'ampleur plus importante, l'efficacité semble passer par l'accroissement, par l'intensification, par la multiplication, par le déluge – toujours ininterrompu –, par la déflagration agonistique mais plaisante, par le tonnerre de basses et autres fréquences à des seuils critiques, transitant par les enceintes. Mais les rituels dépassent même l'« impressionnant » pour dériver dans l'irréalité, à moins qu'il ne s'agisse d'autres mondes dont la réalité est rendue perceptible non seulement par la narration, mais par la reproduction des propriétés sonores qui y ont cours. Les effets de réverbération, d'écho et de distorsion, d'ubiquité, de basses telluriques, sont loin de pouvoir être tous imputables à la volonté d'actualisation d'espaces mythiques, mais ce sont ces effets et les sound systems qui contribuent à rendre palpables ces mondes pour les participants à certains rituels.

Le sound system est au centre et polarise. Mais en tant que média, son devoir est de s'effacer au profit de ce qu'il est en train de diffuser. Le dispositif est indispensable, mais plus personne n'y prête attention. Personne n'affirme son importance, même au centre il disparaît facilement dans l'arrière plan. Si l'hypothèse de la reproduction sensible d'un *mandala* par le sound system était effectivement pertinente, c'est autour du rituel et notamment des sound systems qui le composent, que s'organise l'ensemble des êtres humains et divins invités, rassemblés en cercles concentriques et immergés au sein d'un espace sonore virtuel idéal à portée d'oreille, matérialisé par la vibration et palpable par le corps entier.

Les sound systems, en étendant la collectivité, en impressionnant le candidat à l'ordination, en recréant des espaces et des architectures mythiques et par là-même en contribuant à transformer individus et communautés contribuent grandement à l'efficacité du rituel.

Il existe un espace sonore national que j'appelle sound-body, constitué d'un réseau de sound systems publics, ayant contribué à créer l'espace national « Thaïlande ».

VII. Le sound-body national et ses concaténations locales

« Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent,
ma main petite maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas
en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit
et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe apocalyptique. »

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*⁵⁴⁵



Figure 109 Enceinte de son filaire fixée dans un arbre, quartier de Phra Nakhon, Bangkok, 25/10/2017.

« La puissance acoustique, amplifiée grâce aux enceintes ou sous la forme de n'importe quel son puissamment émis, est liée à la domination de l'espace », nous apprend Barry Truax (1984 : 113) en conclusion de son ouvrage sur la communication acoustique. Il y a donc un versant politique à l'utilisation politique des sound systems et c'est cette dimension qui sera étudiée dans ce chapitre. L'emprise politique du territoire peut être divisée en deux aspects très généraux, d'une part un ancrage territorial et local, d'autre part une échelle nationale englobante. La chanson retranscrite ci-dessous et que l'on peut écouter sur la piste 1 du CD 5⁵⁴⁶, a été un tube à sa sortie en 1961 et a pu être écoutée en tous points du


CD 5 : 1

⁵⁴⁵ Présence Africaine poésie, 1983 : 57

royaume à d'inombrables reprises, dont un bon nombre de fois lors de diffusions sur des sound systems. Elle décrit sur le ton humoristique l'échelle des autorités politiques locales.

ผู้ใหญ่ลี

ศักดิ์ศรี ศรีอักษร / พิพัฒน์ บริบูรณ์

Le chef du village Lee

Saksri Sriakson / *Comp.* Phiphat Boribun

พอสองพันห้าร้อยสี่ ผู้ใหญ่ลีตีกลองประชุม

En 1961, le chef du village Lee frappe le tambour pour signaler une réunion.

ชาวบ้านต่างมาชุมนุม มาประชุมที่บ้านผู้ใหญ่ลี

Tous les villageois se rassemblent pour la réunion à la maison de Lee.

ต่อไปผู้ใหญ่ลีจะขอกล่าว ถึงเรื่องราวที่ได้ประชุมมา

Ensuite Lee demande la parole pour évoquer le sujet de la réunion.

ทางการเขาสั่งมาว่า (*2) ให้ชาวนาเลี้ยงเป็ดและสุกร

Les autorités ont donné l'ordre (*2) aux paysans d'élever des canards et des canidés.

ฝ่ายตาสีหัวคลอน ถามว่าสุกรนั้นคืออะไร

De l'autre côté, éberlués, on demande qu'est-ce qu'un canidé ?

ผู้ใหญ่ลีลุกขึ้นตอบทันที (*2)

Lee se dresse pour répondre immédiatement (*2) :

สุกรนั้นไซ้หรือหมาน้อยธรรมดา หมาน้อย

Les canidés ce sont des petits chiens ordinaires, des petits chiens, des petits chiens ordinaires (*2).

หมาน้อยธรรมดา (*2)

สายันต์ตะวันร้อนฉ่ำ ผู้ใหญ่ลีขี่ม้าบักจอน

L'après-midi est brûlante, Lee monte son cheval John.

แดดร้อนร้อนใส่แว่นตาดำ ผู้ใหญ่ลีกลัวฝนจะตกฮ่า

Il fait si chaud et la lumière vient taper contre ses lunettes de soleil.

ผู้ใหญ่ลีกลัวฝนจะตกฮ่า

Lee a peur que la pluie vienne les salir.

ถอดแว่นตาดำฟ้าแจ่มจางฟ้าแจ่ม ฟ้าแจ่มจางป่าง

Il enlève ses lunettes de soleil, le ciel est lumineux à en brûler la rétine (*2).

(*2)

คอกกลมเหมือนคังคองช้าง เอวบางเหมือนยางรถยนต์

Son cou est aussi rond qu'un cou d'éléphant. Sa taille est aussi fine qu'un pneu de voiture.

รูปหล่อเหมือนตอไพลิน

Il est aussi beau qu'une souche fendue par le feu.

หน้ามนเหมือนเขียงน้อยชอยชาเขียงน้อย (*2)

Sa tête est aussi ronde qu'un petit bloc de ganja (*2).

Le tambour que bat Phu Yay Lee pour annoncer la réunion a depuis été remplacé par des sound systems. Pour investiguer cette dimension politique du sound system, l'objet principal d'étude consistera en les sound systems publics de Thaïlande. Elle sera étoffée, mais la première définition d'un sound system public serait d'être un sound system dont le propriétaire ou l'utilisateur est un agent de l'autorité publique, notamment, mais non exclusivement, des fonctionnaires⁵⁴⁶. Ce type de sound system a existé depuis l'introduction de la technologie dans le pays et a même été pour une part non négligeable un facteur de diffusion de la technologie et du dispositif sound system auprès des populations. Les sound systems ont également contribué – c'est l'une des pistes de recherche ici – à construire la Thaïlande en tant que nation, en se faisant les médias de la propagande et de l'idéologie nationale. Cette dimension nationale est la plus prégnante avec l'hymne nationale, certainement la plus diffusée des musiques – à raison de deux

⁵⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3AiIsKc2Ths> (accédé le 13/03/2021).

⁵⁴⁷ *Kha rachakan*, ข้าราชการ littéralement des « servants de l'ouvrage royal »

diffusions quotidiennes sur tous les sound systems publics – depuis l’adoption de l’hymne en 1932 et l’utilisation de sound systems par les autorités publiques, précisément à la même époque.



CD 5 : 2

On peut l’entendre sur de la piste 2 du CD 5 enregistré depuis les sound systems publics de la municipalité de Phetchabun⁵⁴⁸.

เพลงชาติไทย

Paroles หลวงสารานุกรมประพันธ์

Comp. พระเจนดุริยางค์

ประเทศไทยรวมเลือดเนื้อชาติเชื้อไทย

เป็นประชารัฐไผทของไทยทุกส่วน

อยู่ดำรงคงไว้ได้ทั้งมวล

ด้วยไทยล้วนหมายรักสามัคคี

ไทยนี้รักสงบแต่ถึงรบไม่ขลาด

เอกราชจะไม่ให้ใครข่มขี่

สละเลือดทุกหยาดเป็นชาติพลี

เถลิงประเทศชาติไทยทวีมีชัย ชโย

Hymne Thaïlandais

Paroles Luang Saranupraphan

Comp. Phra Chen Duriyang

La Thaïlande unit le sang, la chair, la vie et la race des Thaï.

Sa terre est le pays de tous les Thaï

Ils y gouvernent et s’y maintiennent ensemble

Rien n’est au-dessus de leur l’amour de la concorde.

Ces Thaï adorent la quiétude mais ne reculent jamais devant le combat.

Notre souveraineté ne permettra jamais l’oppression extérieure

Le sacrifice de chaque goutte de sang est une offrande à la nation et à la vie.

L’ascension de la nation intensifie notre victoire, *Chayo !* (Victoire !)

Le mot pour hymne national est *phleng* chat*, soit « chanson nationale ». Le mot *chat* (ชาติ) signifie en même temps la nation et une « vie » – dans le sens d’une existence parmi l’ensemble des réincarnations. C’est sensible dans les paroles ci-dessus, il y a perpétuelle assimilation entre la vie d’un individu thaï et l’existence de la nation thaï. En entremêlant cycle des réincarnation et communauté d’« existence » au sein d’un même espace, elle est une idée puissante et phare de l’idéologie nationaliste thaï. Elle en sous-tend beaucoup de ses expressions⁵⁴⁹. Dans un tel système de pensée, la relation entre l’ensemble des individus composant la nation passe par une cohésion indéfectible, sous peine d’opprobre sociale pouvant aller jusqu’à une violence impressionnante. Toute dissension est immédiatement réprimée surtout quand elle s’attaque à des piliers de l’identité nationale – le bouddhisme, le roi et la nation. La dislocation, comme l’absence de consensus, suscitent la peur maximale. Cette dimension collective s’étend, comme a pu le montrer Thongchai Winichakul (2004), jusqu’à la l’assimilation avec la territorialité même de la nation : ce qu’il a pu appeler le *geo-body*.

⁵⁴⁸ On peut la consulter en version enregistrée avec le clip vidéo officiel à l’adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=1OzPq9NONiw> (accédé le 13/03/2021).

⁵⁴⁹ Un étranger pourra se dire en thaï : un « humain d’une autre vie/nation » (*khon tang chat*, คนต่างชาติ). On peut même souvent entendre l’expression « humain d’une autre étoile » (*khon tang dao*, คนต่างดาว), c’est-à-dire un extraterrestre.

Si l'assimilation du territoire à une carte est une nouveauté apparue avec l'Occident au cours du XIX^{ème} siècle, le « corps géographique » (*geo-body*), ou territoire assimilé à un corps, est préexistant à la naissance de la Thaïlande en tant que nation. La corporéité se formait à partir du réseau de villes⁵⁵⁰ composant le royaume et du roi à sa « tête », tel que le cite Thongchai Winichakul (*ibid.* : 133) depuis un extrait du Ramakien :

« Toutes les villes forment le corps
Le roi est l'esprit
Qui est le seigneur du corps »

La corporalisation du territoire en une seule entité à partir des communautés composant le territoire est donc antérieure à la conception cartographique du territoire. Selon cette idée, chacune des communautés est comprise en tant qu'équivalent d'un organe dans un « corps » plus large. Cette idée s'est perpétuée tout au long du XX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, par exemple dans l'image des paysans comme colonne vertébrale de la nation⁵⁵¹. A l'opposé, lors de la guerre anti-drogue menée par Thaksin, les dealers, les utilisateurs (et leurs produits) étaient comparés à un cancer. Dans *Siam mapped*, Thongchai montre comment l'Etat a utilisé la carte pour intégrer le territoire dans le corps national et ainsi devenir une nation en tant que telle. Cartographe, c'est matérialiser et instrumentaliser son existence territoriale et géographique délimitée par des frontières.

L'idée de ce chapitre est d'utiliser comme base de réflexion le concept de « corps géographique » (*geo-body*) et de le transposer au son. Si la nation est un corps collectif matérialisé par la carte, que serait l'équivalent transposé au son ? C'est ce que, par homologie, j'appellerai le « corps sonore national » (*sound-body*), compris en tant que dimension sonore de l'échelle nationale, matérialisée par les sound systems publics. Les deux concepts de *geo-body* et de *sound-body*, que je propose, renvoient à la territorialité définie par Thongchai comme « essai par un groupe (...) d'affecter, influencer ou contrôler des personnes, des phénomènes et des relations en délimitant et inscrivant son pouvoir sur une zone géographique » (2004 : 16).

Le *geo-body* est construit et l'entreprise de Thongchai est de dévoiler les rouages de sa construction et de le déconstruire. Il est devenu une composante de la nation et peut-être, Thongchai ajoute, « sa plus solide fondation ». En effet, le territoire est stable, ce qui va le plus de

⁵⁵⁰ Auparavant des principautés, *muang*, เมือง.

⁵⁵¹ Expression et conception exploitée à rebours en tant que force de travail opprimée, notamment par les communistes (Haberkm, 2011 : 49).

soi et l'une des caractéristiques les plus « naturelles » de la nation (*ibid* : 17). Le corps sonore national peut parfois aussi prétendre à la matérialité par la puissance de son signal – la corporalité de la nation peut aussi passer aussi par le son – et il peut être considéré stable dans la continuité et la régularité de son message, il est de plus indéniablement considéré comme un outil primordial par l'Etat. Malgré cela, le corps sonore peut apparaître moins évident que son pendant cartographique. A la différence de ce dernier le corps sonore ne peut être matérialisé par une carte et n'a pas cette tangibilité qu'une portion de terre découpé peut avoir.

« Le geo-body d'une nation est un effet du discours géographique dont la technologie principale est la carte » (*ibid* : 17). Si la constitution du geo-body est dépendante de la technologie de la cartographie (« *mapping* »), la constitution du sound-body est elle dépendante de la technologie de l'amplification et de son prolongement collectif, public et puissant : le sound system. L'emprise du son sur le territoire ne suit néanmoins pas la même logique que la cartographie. Cette dernière est basée sur des relevés et par le traçage objectif d'un corps qui, une fois créé, est présenté comme et immuable et primordial. Le corps sonore, s'il a dû effectivement être pareillement créé, ne peut prétendre à l'immuabilité. Sa logique suit celle d'un balisage progressif et toujours plus efficace du territoire.

Étant de nature à ce point mouvante et évolutive, il apparaît logique que le corps sonore national ne soit pas une source de « fierté, de loyauté, d'amour, de passion, de biais, de haine, de raison et d'irraison » (*ibid* : 17) à la manière du corps géographique. Il apparaît néanmoins évident qu'il est une autre composante de la nation et que les sound systems relèvent de la même manière que la carte, d'« une technologie de la territorialité qui a créé la nation dans l'espace » (*ibid.*). La naissance du corps sonore, cohérent à l'échelle du pays quasiment tout entier, est indissociable de l'apparition et de l'utilisation de plus en plus généralisée de l'amplification et de l'avatar sound system.

Le réseau des sound systems publics s'est étoffé tout au long du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle et n'a cessé de diffuser les messages de propagande de l'Etat. S'il s'agissait de poursuivre la métaphore corporelle : si le pays est un corps, peut-être les sound systems en seraient ses veines. Ce sera l'objet de la première partie que de retracer la naissance de ce réseau de sound systems publics jusqu'à aboutir au corps sonore actuel. Il y sera également étudié les rapports entre les différentes échelles de territoire. La deuxième partie concerne le cas du « son filaire »⁵⁵² de la ville de Phetchabun à partir d'une étude d'une semaine de diffusion quotidienne du programme de la ville sur près de 800 enceintes disséminées en réseau dans l'agglomération.

⁵⁵² *Siaeng tam say*, เสียงตามสาย, dispositif présenté au Chapitre I.B. et dont la figure 109 introduisant le chapitre en montre une des enceintes.

Mais suivre strictement la métaphore corporelle signifie aussi adopter la rhétorique officielle. Toute dissidence, tout ennemi désigné sera inmanquablement comparé à une maladie venant corrompre et mettre en danger un corps sain. Il relèvera ensuite du « système immunitaire » d'éradiquer cette maladie. On le voit la métaphore du corps est éminemment idéologique. Jusqu'à quel point est-elle signifiante ? Se peut-il qu'en étant attentif à l'utilisation des sound systems, on puisse également déceler des fractures, des résistances, des subversions, voire même des contre-pouvoirs au sein d'une nation sempiternellement présentée comme cohérente et faisant l'objet d'un consensus partagé par tous. Dans ce cadre, le sound system basculerait du statut d'instrument de l'hégémonie officielle à celui d'outil pour ses opposants. Il nous faudra interroger l'éventuel rôle du sound system dans ces différents cadres de rapport de force, ce sera l'objet de la troisième partie.

Etre attentif aux sound systems permet parfois de rendre « audible » des rapports humains, notamment de domination et de résistance, autrement imperceptibles. Le sound system, ses émissions et ses utilisations, en fournissent autant d'indices parfois éloquentes. Mais il est autant un miroir qu'un instrument. Il restera ainsi de déterminer si le sound system est un instrument de l'hégémonie centrale ou un outil de résistance et d'autonomie face à la centralisation, une « arme des dominés » (Scott, 1985). Identifier les groupes d'influence, accéder et comprendre le rôle de chacun des cercles politiques existants s'est avérée être une tâche difficile. Les développements qui suivent ne sont donc pas péremptoires à ce sujet et ne consistent qu'en des informations et conclusions diverses longtemps réfléchies et décelables qu'au fur et à mesure de mon implication dans la vie locale et de la présence aux divers événements historiques qui ont jalonné la nation thaïlandaise le temps du terrain.

A. Le corps et les veines : caractéristiques du corps national et construction du sound-body

Quelles sont les modalités d'émissions du son de l'échelle nationale sur l'ensemble du territoire et quelles sont les fonctions du sound system dans cette présence ? Il existe en Thaïlande un organisme de la plus haute importance pour matérialiser cette présence : le « Département des relations publiques »⁵⁵³. Son action a été fondamentale pour créer, installer et coordonner le réseau de sound systems publics sur des portions toujours plus importantes du territoire national. Le Département des relations publiques a été un acteur clé de l'utilisation des médias de masse, ce dès sa création, en 1932, au lendemain du renversement du régime de la monarchie absolue. Il fait le lien entre la population, l'Etat et les différentes branches administratives. Son rôle a évolué au fur et à mesure des époques, mais son expertise se situe

⁵⁵³ *Krom prachasamphan*, กรมประชาสัมพันธ์.

résolument du côté de la propagande, tant en terme de contenu qu'en terme de diffusion de ces contenus ce qui intègre la maîtrise des technologies de diffusion.

L'idée de propagande, dont le terme en français a sa racine dans l'idée de propagation, peut se traduire en thaï de différentes manières. On retrouve ainsi *nom nao*⁵⁵⁴ qui signifie « persuader, parler pour que quelqu'un soit attiré ». « Attiré »⁵⁵⁵ a ici le sens de « venir immédiatement à la suite (de quelqu'un) » ou « être d'accord (avec cette même personne) ». Avec le même mot de *chak* signifiant littéralement « tirer (un fil, une corde) » ou « dégainer » et *cung*, « tirer avec la main », on retrouve un autre terme ayant le sens de propagande⁵⁵⁶. *Cung cay* tire toujours manuellement, mais le cœur d'une personne cette fois⁵⁵⁷. Nous allons rencontrer la plupart de ces termes tout au long de ce chapitre, même si certains le seront plus fréquemment, comme celui de *khosanakan*, signifiant « ouvrage de propagande⁵⁵⁸ », il a donné le premier nom de l'organisme chargé de la propagande nationale. Le nom de l'organisme est changé en 1952 pour celui de « Département des relations publiques ». Si « relations publiques » est un euphémisme pour la propagande, le répertoire des chansons nationalistes qu'il a été chargé de composer en partie est beaucoup plus direct, en étant dénommé *phleng* pluk cay*⁵⁵⁹, signifiant chanson pour « éveiller/exciter/attiser/doper/échauffer le cœur ».

L'uniformisation est le rêve de tout Etat, mais la réalité est toujours complexe, notamment en terme d'administration. Quels sont ainsi les rapports entre un territoire donné et l'échelle de la nation ? Quelles sont les fonctions des sound systems dans ces rapports ? Il faut pour y répondre mener une étude de la concaténation des différentes échelles administratives. L'une des difficultés rencontrée en étudiant les administrations et les concaténations des pouvoirs politiques en Thaïlande, une organisation qui paraît toujours spécifique à un territoire donné. Il existe néanmoins un modèle, c'est celui-ci qui est évoqué dans un premier temps. Peut-être, la difficulté dont il est fait état tient-elle également à ce qu'il se manifeste de manière plus ou moins latente, une perpétuelle oscillation entre hégémonie centrale et autonomie locale⁵⁶⁰. L'Etat doit

⁵⁵⁴ โน้มนำว, signifie littéralement *nom*, « courber l'extrémité haute (du corps) » associé à *nao*, « tirer jusqu'à faire se courber ».

⁵⁵⁵ *Chak chuon*, ชักชวน

⁵⁵⁶ *Chak cung*, ชักจูง.

⁵⁵⁷ De manière plus polie, on peut « inviter à croire » (*chuon choea*, ชวนเชื่อ). L'image technologique du « cylindre sonore » des premiers phonographes (*kerabok siaeng*, กระบอกเสียง) a également le sens de propagande, même s'il semble que ce terme soit plutôt péjoratif aujourd'hui (notamment car il s'applique aux propagandes de gauche).

⁵⁵⁸ โฆษณาการ, *khosana* a aujourd'hui le sens de « publicité ».

⁵⁵⁹ เพลงปลุกใจ.

⁵⁶⁰ Même si ce phénomène est loin d'être spécifique à la Thaïlande, il me semble y être particulièrement prégnant, notamment en considérant la pertinence de zones comme celles des Zomia, en tant que zones d'autonomie politique résistant à l'hégémonie centralisatrice des Etats (Scott, 2009).

pouvoir composer et négocier avec ces dimensions pour que son autorité soit maintenue et que la cohérence du tissu national, au moins en façade et en terme idéologique, soit préservée.

A priori, chaque instance territoriale dispose de son propre sound system et de ses propres capacités d'émission sur la portion de territoire qu'il a la charge d'administrer. Si les pouvoirs politiques ont des consignes strictes sur ce qu'ils peuvent ou non diffuser (en accord avec le Département des relations publiques), ils ne sont pas les seuls à se faire le relais de l'idéologie nationale. D'autres représentants, que je décrirai sous le vocable d'« agents publics », sont audibles partout sur le territoire et participent pleinement de la logique de balisage qui fonde l'existence du corps sonore national.

1. Le « Département des relations publiques » comme articulation entre l'Etat et la population

A chacun des nombreux coups d'Etat qui ont secoué le pays, la première administration à devoir être contrôlée est celle du Département des relations publiques – et ce, avant sept heures du matin, afin de pouvoir diffuser sur toutes les radios et toutes les télévisions du pays la nouvelle et asseoir sa nouvelle autorité. Cela, une interlocutrice fonctionnaire du Département des relations publiques me l'indique avec une fierté non dissimulée, en me guidant dans les archives et le musée du département à Bangkok⁵⁶¹. La traduction du texte de présentation du département donné sur leur site internet est la suivante :

« Le Département des relations publiques est l'organisme étatique chargé des relations publiques du gouvernement, sous la direction du cabinet du Premier Ministre. Son rôle consiste à être le média central (*soe klang*, สื่อกลาง) en faveur du renforcement de l'efficacité de la compréhension entre le gouvernement et les différents organes étatiques, entre le gouvernement et la population et au sein de la population elle-même. Pour cela, le département utilise des méthodes de diffusion d'informations, de connaissances et de faits tout en recevant avec attention les remarques de la population. Ces remarques sont ensuite transmises et proposées au gouvernement et aux organismes pertinents. En outre, le département a également pour devoir de persuader et induire la population à rassembler ses forces vives (*ruam moe*, รวมมือ) selon les directions qui conviennent (*thuk tong*, ถูกต้อง), sous l'égide du département, des différents organismes fonctionnaires et en accord avec un régime démocratique avec le roi à sa tête. En dehors du bureau principal à Bangkok, le département dispose de branches importantes dans 8 villes de Thaïlande, et dispose d'un centre dans chacune des 77 provinces du pays. »⁵⁶²

⁵⁶¹ Broadcasting museum and archives of the Public Relations Department 16 Phahon Yothin 7 Alley, Samsen Nai, Phaya Thai, Bangkok 10400. A quelques encablures à peine du département en lui-même situé au 9, Rama VI, Soi 30, Samsen Nai, Phaya Thai, Bangkok 10400, Thaïlande

⁵⁶² <http://www.prd.go.th> (consulté le 22/10/2020).

Il est donc aujourd'hui omniprésent dans chacune des provinces du pays. Sa dissémination a pris du temps mais existe depuis longtemps puisqu'il a été notamment chargé d'installer le matériel radiophonique à ses débuts. A certains moments de l'histoire, il a pu mettre son expertise au service de la construction de matériel, par exemple en développant une activité de fabrication d'amplificateurs. On comprend bien ici le rôle d'articulation que joue le département entre la population, l'Etat et les différentes administrations plus ou moins locales. On décèle également l'injonction à agir selon les directives étatiques. Le chef du département est désigné directement par le premier ministre du gouvernement (donc des militaires, la plupart du temps) et le département est sous l'autorité directe du cabinet du Premier Ministre. Pour contrebalancer ce pouvoir militaire, le vice-chef est forcément un civil. Malgré l'importance du pouvoir militaire, l'idée d'agir selon des principes démocratiques est loin d'être absente, notamment dans la prise en compte de la population et de ses remarques, et même si le régime a ultimement un « roi à sa tête »⁵⁶³.

Les raisons de cet attachement aux principes démocratiques peuvent trouver leurs racines au moment même de la création du département en 1932, lorsqu'une révolution démocratique renverse la monarchie absolue au Siam. La première initiative du département nouvellement créé consiste à enseigner et expliquer les principes de la démocratie ainsi que le sens et le fonctionnement de la toute nouvelle constitution à la population de l'ensemble du pays. Le nouveau gouvernement prend le contrôle des ondes encore balbutiantes et, sous la direction du propagandiste novateur Luang Wichitwathakan, les utilise pour la première fois en tant que tactique militaire pour empêcher les populations de rejoindre la rébellion royaliste de Bowaradej en 1933 (Barmé, 1993 : 91-92). De « Bureau », la branche administrative devient « Département de la propagande » en 1940 et « Département des relations publiques » en 1952, jusqu'à aujourd'hui⁵⁶⁴.

Des véhicules itinérants⁵⁶⁵ sont envoyés dans les provinces dès la naissance du bureau en 1932. Des discours, notamment amplifiés depuis les véhicules, étaient diffusés, relayés ensuite par des discours lors de réunions organisées par les fonctionnaires locaux et par les employés du Département des relations publiques (cf. figure 110). Ce moyen a continué d'être privilégié jusqu'à aujourd'hui, lorsque des territoires sont trop excentrés des circuits de communication ou

⁵⁶³ Selon la formule consacrée d'un roi comme « perle » (*phra mahakasat pen pramuk*, พระมหากษัตริย์เป็นประมุข) à la tête de l'Etat. Et étant donné également le caractère très relatif de l'application des principes démocratiques. Le Département des relations publiques a ainsi été pris à parti de nombreuses fois lors des mouvements sociaux contestataires. Son bâtiment principal a même été incendié et détruit lors des émeutes de mai 1992.

⁵⁶⁴ De *sammakngan*, สำนักงาน à *kerom khosanakan*, กรมโฆษณาการ et enfin *kerom prachasamphan*, กรมประชาสัมพันธ์.

⁵⁶⁵ *Rot khluan thi*, รถเคลื่อนที่

lors de situations tendues ou conflictuelles (émeutes, guérilla etc.). Mais les circuits de ces véhicules itinérants sont à l'heure de l'instauration de la démocratie, cantonnés aux provinces de la région du Centre de la Thaïlande et non à ses périphéries plus lointaines.



Figure 110 Un véhicule itinérant dans les premiers temps du Département des relations publiques c. 1933-1940 (à g.) et orateur présentant les principes démocratiques à la population (à d.) Broadcasting Museum, PRD.

Le département est également rapidement chargé de composer les chansons de propagande nationalistes⁵⁶⁶. En fait, le département initie et impulse la mode de la musique à l'échelle de la nation toute entière à cette époque. Les musiciens les plus « modernes » et talentueux se retrouvent à être engagés comme fonctionnaires du département, que ce soit dans les orchestres, mais aussi à la radio, dans les performances etc. L'orchestre le plus connu se nomme Suntharaphon* du nom de celui qui le dirige, joue et compose les chansons. Son apport pour la musique dans le pays et le nombre de ses compositions sont tels qu'il contribue à faire naître un style de musique presque à lui tout seul. Son nom est d'ailleurs resté pour dénommer cette musique évoquant immanquablement la nostalgie d'un passé révolu. A l'époque, ces musiques passent sur les ondes radio du département. L'orchestre est visible sur la photographie



de la figure 111. Un type de danse et de répertoire musical est également institutionnalisé et instrumentalisé en musique nationale, le *ramwong**⁵⁶⁷. Il aurait son origine précisément à Phetchabun, province que le maréchal Phibunsongkhram avait prise en affection. On peut en entendre un exemple sur la piste 3 du CD 5, dans un titre qui invite la population à aller voter lors des élections de 1975⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ Notamment les « chansons pour exciter et attiser le cœur » évoquées plus haut, *phleng pluk cay*.

⁵⁶⁷ Genre musical dont le dispositif consiste aujourd'hui à danser en rond autour d'un pilier décoré. Il a été érigé par le gouvernement Phibun Songkhram en tant que genre musical national donnant lieu à des danses collectives et de couples codifiées.



Figure 111 Photographie du groupe de musique du département de la Propagande le 06/02/1939, et leurs instruments originaux disposés devant, Broadcasting Museum, PRD.

Le département utilise donc plusieurs médias pour mener à bien son projet démocratique : les discours, les documents imprimés, les musiques (compositions, performances et diffusions), le théâtre et, ce qui semble être son média privilégié, la radio (Suwimon Phoncan, 1988). L'utilisation de ce média se veut le reflet des avancées technologiques du pays (*ibid.* : 1). Les différentes missions du département dans un premier temps sont de véhiculer l'idéologie du gouvernement ainsi que ses principes démocratiques, de mettre l'accent sur la relation entre le gouvernement et la population, de pouvoir faire remonter les remarques de la population jusqu'au gouvernement et de faire descendre les informations du gouvernement jusqu'à la population (*ibid.* : 4). Mais sa mission la plus importante est d'éduquer la population pour l'heure ignorante de toutes les idées démocratiques. La radio s'avère être un « média intermédiaire » entre la population qui manque de connaissances et le gouvernement avec son nouveau système (*ibid.* : 39). La radio « permet de créer du divertissement tout en instillant une large gamme d'émotions » (*ibid.* : 10).

⁵⁶⁸ Enfin, une dernière utilisation de la musique pour cette époque dorée du Département des relations publiques pourrait être trouvée vers la fin de la deuxième Guerre Mondiale, lorsque la Thaïlande est bombardée par les Alliés (et les Japonais ?), certains morceaux de musique diffusés à la radio avertissent la population de l'imminence de l'attaque ; « *Le vent frais de l'hiver* » (*yen lom wao*, ลมเย็นว่าว) suivie de « *La bonté du Bouddha protège la Thaïlande* » (*Phutbakhun khum Thai*, พุทธคุณคุ้มไทย)

L'influence occidentale est certaine dans la motivation à créer le département, notamment l'influence des régimes politiques fascistes d'Europe, mais pas seulement⁵⁶⁹. Suwimon montre bien que jusqu'en 1940, l'impact du département n'est décelable qu'autour de Bangkok (*ibid.* : 33-34). Son budget est ensuite largement augmenté en même temps que sa mission se transforme. La prise de pouvoir de Phibun Songkhram infléchit les missions du département et le fait devenir un strict organe de propagande au service du nationalisme du leader. Les chansons de propagande (dont beaucoup sont composées par Luang Wichit) se multiplient et sont toujours plus diffusées. L'irrédentisme pan-thaï dirigé sur les provinces cambodgiennes perdues au profit des Français, attisé par la propagande, prend toujours plus de place. Phibun Songkhram fait du Département des relations publiques un outil privilégié, si important qu'il n'hésite pas à en renflouer les caisses avec ses propres deniers afin de mener à bien ses projets (*ibid.* : 34). A mesure que le gouvernement se durcit et que son engagement avec les Japonais se fait de plus en plus important, le département intensifie le culte de la personnalité de son dirigeant.



Figure 112a (à g.) véhicule du département de la période qui va de 1940 à 1952. On peut observer que la diffusion se fait à partir de récepteurs radio disposés et attachés sur le haut de la voiture. Figure 112b (à d.) Le nom est le même mais l'écriture sur le véhicule suit les règles orthographiques instituées par Phibun Songkhram entre 1943 et 1945. Broadcasting Museum, PRD.

L'Etat continue donc d'utiliser la radio et ce, d'autant plus avec la montée du nationalisme de Phibun Songkhram. Les temps d'émission augmentent – de 14 à 22h à partir du 15/10/1938 et dès 10h45 à partir de 18/01/1942 – en même temps qu'est créée la Radio Nationale de

⁵⁶⁹ Même si le rapport de Mom Cao Sakonwanakon Worawan du 17/05/1933, premier directeur du département, insiste qu'il faut que le modèle soit l'Allemagne nazie. Pour avoir une idée de ce en quoi consistait l'Allemagne nazie à l'époque, voir par exemple le vaste et fascinant travail de Cornelia Epping-Jäger (2011) sur le traitement de la technologie électro-acoustique dans l'Allemagne nazie et ce dès ses prémices. Voir également l'article en ligne de Roland Wittje : <https://soundandscience.de/contributor-essays/large-sound-amplification-systems-interwar-germany-siemens-and-telefunken> (consulté le 08/11/2020). Je remercie ici chaleureusement Karsten Lichau pour son aide.

Thaïlande⁵⁷⁰, une institution toujours en activité dont l'importance n'a été que peu entamée jusqu'à aujourd'hui. A l'époque, non seulement la musique mais les dialogues enlevés entre Nay Man et Nay Khong mêlant humour, nouvelles, idéologies argumentées et propagande ont durablement marqué cette génération.



« Hé ! Tu vas où habiller comme ça ?

- Bah je vais écouter la radio, je saurai ce qu'il y a à savoir au niveau des idées et du travail, histoire d'être prêt et en phase avec toute la Nation. »

(*En-dessous*) Tout un chacun devrait régulièrement écouter la radio. C'est une très bonne chose à offrir à la Nation.

Figure 113 Affiche, Broadcasting Museum, PRD.

D'incitation à s'approcher du poste, l'on passe bientôt à une injonction. En effet, des « récepteurs radios publics »⁵⁷¹ premiers avatars des sound systems publics fixes – après les véhicules mobiles – sont installés. Des récepteurs radios sont fixés dans les lieux publics à partir de 1940, en général devant l'administration du district. En 1942, il y a plus de 2000 récepteurs radios publics (et 50.000 postes radios enregistrés). Le but est d'ores-et-déjà de sonoriser le pays : des branches du Département des relations publiques sont fondées en province et tout d'abord dans le Nord-Est, à Nongkhay. Il faut non seulement que le pays soit sonorisé mais aussi que le message diffusé soit bien contrôlé. Les services de propagande ont ainsi des émetteurs radio mobiles, dont douze sont disposés le long de la frontière avec l'Indochine française en 1939. A partir de cette même date, il devient interdit d'écouter les ondes courtes sur son récepteur : la guerre de l'information a débuté.

⁵⁷⁰ *Sathani withayn kracay siaeng haeng prathet Thai*, สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย parfois appelée par son acronyme *so wo tho*.

⁵⁷¹ *Kbruang rap withayu satharana*, เครื่องรับวิทยุสาธารณะ.



Figure 114 Un des émetteurs radio mobile du département des relations publiques, Broadcasting Museum, PRD.

Le maréchal Plaek Phibunsongkhram a été friand de rituels nationaux quotidiens : la radio en faisait partie, mais aussi le lever de drapeau (le nom du pays a changé sous son gouvernement), l'hymne sous sa forme actuelle, le plat de nouilles sautées où le caractère thaï affleure jusque dans le nom, *phat thai*, et même jusqu'à la formule de salutation « *sawatdi* » aujourd'hui immédiatement assimilée à la Thaïlande. Même si Phibunsongkhram a été momentanément écarté du pouvoir à la fin de la guerre, le quadrillage radiophonique du pays par son gouvernement est définitif : en 1949, le département possède six émetteurs, dont quatre ont été fabriqués par ses soins, et deux autres sont en provenance des Etats-Unis. La même année il n'est plus nécessaire de s'inscrire pour posséder un récepteur radio. En 1951, avec un émetteur de 50 kW, le son de la radio nationale peut être entendu à peu près distinctement dans tout le pays (et en dehors) et la possession d'un récepteur ne nécessite plus de s'enregistrer. La radio toucherait 3 millions de personnes à la même période et est donc à peu près banalisée. Mais ce n'est qu'une étape de la course aux technologies de communication engagée depuis quelques années. L'aide américaine déjà présente se fait sentir de plus en plus, intensifiée encore par la guerre idéologique et militaire contre le communisme qui débute dès les années 1950 et dans laquelle la Thaïlande se positionne comme un allié indéfectible de la stratégie américaine.



Figure 115 Jeep surmontée d'enceintes et matériel cinéma du Département des relations publiques pendant la période américaine, Broadcasting Museum, PRD.

La période américaine qui débute et qui durera plus de vingt ans est marquée par une densification et une amélioration du balisage de l'amplification par les sound systems publics et du réseau du corps sonore national. Le matériel utilisé est à la pointe de ce qui peut se trouver à l'époque et est déversé en quantité industrielle en Thaïlande dans le cadre de l'effort de guerre américain. Le terrain thaïlandais n'est pas engagé dans un conflit direct tel que cela fut le cas au Vietnam, mais la guerre psychologique fait rage. Les sound systems y sont conçus comme un puissant instrument de propagande par les Américains. La forme, mais aussi les destinataires, de la propagande sont nouveaux : comme beaucoup d'autres programmes (de développement, de recherche etc.), la guerre d'information conduit l'Etat à se tourner vers des régions auparavant complètement négligées, voire méprisées.

Fruit de la coordination entre les services de propagande américains (USIS, United States Information Service) et les personnels thaï, des unités mobiles sont mises en place et parcourent les campagnes, souvent pour la première fois en ce qui concerne les représentants de l'Etat thaï (y compris locaux) (Huff, 1967). L'intérêt des autorités est donc tout aussi nouveau et étonnant pour les villageois que les technologies qui sont apportées pour les convaincre de ne pas se tourner vers le communisme : le cinéma, l'amplification, l'enregistrement audio... Ces dernières technologies du son sont utilisées avec beaucoup plus d'efficacité pour amplifier les musiques locales que les genres importés des Etats-Unis. En Isan, ce qui est amplifié est le genre musical préféré *molam**.

C'est à ce moment et dans le cadre de la lutte contre le communisme que le corps sonore thaï s'adapte – grâce à des recherches académiques initiées par les Américains, notamment anthropologiques, portant par exemple sur les goûts musicaux locaux – et étend son influence au-delà de la région du Centre et des portions de territoire immédiatement adjacentes à la capitale. Il

en arrive petit à petit à intégrer à la nation des régions auparavant exclues de son aire d'influence en intégrant de nouveaux sound systems à son réseau. Dans le cadre de ce balisage progressif, on observe deux moments : tout d'abord une logique déambulatoire, de point à point, de localité à localité. Puis dans un second temps, une implantation fixe lorsque les moyens le permettent ou que la nécessité se fait sentir. Khun Nattapong (c.p. 13/12/2017) qui tient un des plus anciens magasins de sonorisation du centre ville de Lomsak, indique ainsi qu'en 1972, la municipalité⁵⁷² achète vingt récepteurs radios AM et FM grâce à un budget du gouvernement, qu'elle distribue ensuite gratuitement aux différents sous-districts. Khun Nattapong fait également mention d'une loi de la même époque statuant que sur cent foyers, trente doivent obligatoirement être en possession d'une radio.

Jusqu'au milieu des années 1980, des conflits armés font encore rage dans la province de Phetchabun (cf. Introduction), dans le Nord-Est et dans l'extrême Sud du pays. Le corps sonore national thaï n'est donc pas encore uniformisé, ni achevé. La date de 1972 donnée précédemment n'est certainement pas anodine : c'est le moment où le conflit entre communistes et forces gouvernementales s'intensifie. De fait, les sound systems publics composant le corps sonore national sont effectivement conçus comme des armes pour affirmer une idéologie et contrôler un territoire⁵⁷³. Le corps sonore est donc en perpétuelle évolution, du fait des sporadiques et violents affrontements politiques qui secouent le pays, mais aussi des nouvelles technologies, et plus largement du cours de l'histoire. Le corps sonore peut s'arrêter d'émettre – mais ce n'est arrivé qu'une seule fois, pendant les bombardements alliés de la seconde Guerre Mondiale – sinon, que peut-on faire d'autre que de rajouter des enceintes ? Le corps sonore national est en place et efficace presque partout sur le territoire, on peut se référer à la chronologie de la figure 116 pour en avoir une idée plus précise. Il fait partie du paysage sonore (Schafer, 1993 [1977]) et est encore utilisé quotidiennement. Il est né grâce à l'amplification électronique et a toujours fait des sound systems le média de la matérialisation du corps sonore de la nation en tous points du pays.

⁵⁷² *Thesaban Lomsak*, เทศบาลลุ่มสัก.

⁵⁷³ Tout comme les autres moyens de communications, y compris les routes qui sont construites sous le feu nourri des forces communistes dans les districts occupés de Phetchabun, Loei et Phitsanulok.

Chronologie

- **1932** Révolution démocratique
- **03/05/1932** Création du « bureau de propagande » (*kong khosanakon*). L'année suivante, le « bureau » (*kong*) est transformé en « branche » (*samnakngan*).
- **1934** Hausse du nationalisme (et montée en puissance de Phibun).
- **1938** Phibun devient Premier Ministre
- **1939** 2^{ème} GM déploiement de 12 stations de radio mobiles le long de la frontière de l'Indochine.
- **1940** Conflit avec les Français, réclamation des territoires et irrédentisme.
- **1940** La « branche » devient « Département de la propagande » (*krong khosanakon*). Projet de « radio publiques » (*withayu satharana*). Phibun rassemble les gouverneurs des provinces. Ecouter la radio devient un ordre de la part du gouvernement et un devoir pour les populations.
- **1941** Création de la Radio nationale de Thaïlande (*sathani withayu kracey siaeng haeng pratbet Thai*). Alliance avec le Japon.
- **1942-1943** Plus de 50 allocutions de Phibun à la radio. Coopération du Département de la propagande avec le Japon. Propagande du territoire n°1 (*khosana khet noeng*) est créé à Nongkhay et diffuse à Loei, Udon Sakon Nakhon et Nakhon Phanom. 2143 récepteurs de radios publiques, dont 637 appartiennent au Département de la propagande.
- **1943** Gain de trois provinces appartenant à la colonie française du Cambodge. Propagande du territoire n°2 créé à Phra Tabong (aujourd'hui province de Battambang au Cambodge).
- **1944-1945** Bombardements. Pas de diffusion de la Radio Nationale de Thaïlande. Dès la fin de la guerre, début de la guerre d'information contre le communisme et début de la guerre d'Indochine.
- **1947** Retour de la royauté sur la scène publique, le Département de la propagande prend comme symbole Indra soufflant la conque.
- **1948** Retour de Phibun.
- **1949** Montée en puissance du roi, propagande, rituels royaux et nouvelle constitution. Le gouvernement dispose de six puissants émetteurs radio (quatre fabriqués par le département, deux fournis par les USA). Possibilités pour les fonctionnaires (*nueyngan rachakan*) de créer leurs propres stations de radio.
- **1950** Début de la guerre de Corée, la Thaïlande envoie un contingent militaire. 3 millions de personnes sont estimées être touchées par la radio (sur une population de 20,7 millions de personnes)
- **1951** Emetteur de 50 kW, le son peut atteindre tout le pays.
- **1952** Bataille médiatique entre le roi et le gouvernement. Création du Département des relations publiques (*krong phrachamsamphan*) à partir du Département de la propagande.
- **1954** Après fin de la guerre de Corée, PSB D-23, implantation de USIS (United States Information Service) en Thaïlande, défaite française en Indochine.
- **1955** Baisse du pouvoir de Phibun, tournée du roi. L'implantation des USA en Thaïlande est toujours plus importante.
- **1958** Sarit Thanarat devient Premier Ministre.

- **1959** Hausse de l'anti-communisme et retour définitif du roi sur le territoire et la scène publique thaï.
- **1960** Divisions territoriales du Département des relations publiques (Khon Kaen, Lamphang et Songkhla).
- **1961** Accords secrets Thaïlande/US, implantation de bases et multiplication des programmes de contre-insurgence communiste (« développement » économique et social, militarisation, programmes de recherche, guerre psychologique, propagande et développement des médias), dure plus de 10 ans et fait se déverser l'argent, les technologies, la culture et le personnel américains dans le pays.
- **1973** Massacre à l'Université Thammasat et retrait « officiel » des US
- **1976** Deuxième massacre à Thammasat. Intensification du conflit contre les communistes à Khao Kho.
- **1979** Deux tiers des stations de radios sont contrôlées par l'Armée.
- **1986** Divisions territoriales du Département des relations publiques présentes dans 8 autres provinces.
- **1987** Fin du conflit contre le Parti Communiste Thaïlandais. Des territoires du pays n'ont encore ni électricité, ni radio.
- **1992** Troubles politiques, émeutes.
- **1997** Divisions territoriales du Département des relations publiques présents dans 75 provinces.
- **2001** Election de Thaksin Shinawatra.
- **2006-2010** Opposition « chemises jaunes » et « chemises rouges ». Bannissement de Thaksin Shinawatra.
- **2011** Election de sa sœur, Yingluck Shinawatra.
- **2014** Coup d'Etat militaire et junte dirigée par Prayut Chan-o-cha.

Figure 116 Chronologie de la constitution du corps sonore national thaï au rythme des troubles politiques et des velléités nationalistes de 1932 à aujourd'hui.

Le déploiement du corps sonore national thaï s'est donc échelonné sur presque un siècle de l'histoire du pays. L'organe étatique du Département des relations publiques, même alimenté par les deniers et le matériel américains n'est néanmoins pas suffisant pour expliquer l'ampleur du balisage du pays par les sound systems publics. Il ne faut pas penser les initiatives d'amplification du pays comme une entreprise uniforme de la part d'un seul organisme étatique (et même du seul fait de l'Etat). L'Etat compte ainsi sur les initiatives des fonctionnaires et des administrations locales. Le but est maintenant de comprendre les modes d'administration et la concaténation des échelles de territoire en Thaïlande afin de comprendre dans la prochaine partie l'évolution et la situation actuelle de l'utilisation des sound systems publics dans la municipalité de Phetchabun.

2. Concaténation des échelles de territoire : les relais du sound body national

Les administrations, au sens moderne, se sont développées tout au long du XX^{ème} siècle et sont donc un phénomène assez récent. Pour certaines portions du territoire, l'abandon de leur relative autonomie a pu être vécu comme un choc et occasionner des soulèvements contre le pouvoir central et ses nouvelles méthodes. Le Siam – nom de la Thaïlande jusqu'en 1939 – met en place une uniformisation administrative de son royaume sous l'impulsion du roi

Chulalongkorn (1868-1910). La loi divisant le territoire en *monthon* (sk. *mandala*, มณฑล) plutôt qu'en un réseau de principautés est adoptée en 1897 et généralisée en 1910. En uniformisant le mode d'administration, cette loi met donc fin aux aristocraties locales qui devaient auparavant prêter allégeance et payer tribut à la couronne siamoise⁵⁷⁴. Les raisons de la mise en place de cette loi sont à trouver dans la volonté de modernisation du pays, mais aussi comme réponse aux velléités françaises dans la région. Le prétexte des Français pour s'emparer de territoires dans la région consistait en partie à mobiliser l'argument de l'Etat-nation : ceux qui habitaient dans les régions du Nord-Est et dans l'actuel Laos, sont-ils des Lao tels que les prénomment les Siamois ou sont-ils Siamois? S'ils ne sont pas Siamois, ils n'appartiennent donc pas à l'Etat-nation et les Français peuvent les administrer. Ce n'est seulement que dans le cas contraire qu'ils peuvent prétendre être intégrés au Siam (Hayashi, 2003).

Le pouvoir central ne considérait absolument pas une grande partie des populations administrées comme étant siamoises, ce dont les Français étaient parfaitement au courant. Si l'administration mise en place par Chulalongkorn a été le premier moyen de resserrer les territoires autour du pouvoir central, ces différences sont encore sensibles, notamment dans certaines appellations des *monthon* en fonction des populations qui les habitent. Le Nord-Est actuel regroupait ainsi notamment les *monthon* « vieux lao » (*lao kao*, ลาวเก่า) intégrant Ubon Rachathani, le *monthon lao phuon* établi en 1899, du nom d'un groupe de population tai⁵⁷⁵. L'appellation de lao est ensuite progressivement abandonnée.

Le format actuel en « provinces » comme unité administrative est né en 1933, après le renversement de la monarchie absolue de 1932 et la suppression du système des *monthon*⁵⁷⁶. Le gouverneur de la province est désigné par le Ministère de l'intérieur. Pendant la seconde Guerre Mondiale, l'alliance avec les Japonais contente pour quelques années les désirs d'irréductibilité thaï attisés par le nationalisme : l'Etat peut récupérer les trois provinces de Phra Tabong, Phibunsongkhram et Nakhon Champassak dans l'actuel Cambodge ainsi qu'une autre province au Laos, Lan Chang, avant de devoir les restituer à la France à la fin de la guerre.

⁵⁷⁴ Et parfois à d'autres royaumes plus ou moins importants pour faire jouer les influences et préserver leur autonomie.

⁵⁷⁵ Comprenant Udon Thani, Khon Kaen, Loei, Nakhon Phanom, Nong Khay et Sakon Nakhon. Le *monthon* isan, qui donne ensuite son nom à toute la région du Nord-Est, est créé en 1910. Il se subdivise en 1912 en trois *monthon* : Roi Et, Kalasin et Mahasarakham. Le *monthon* Phetchabun se sépare en 1899 du *monthon* Rachasima. Le *monthon* Rachasima a été le premier créé en 1893 (regroupant Khorat, Buriram et Chayaphum). Je renvoie à l'introduction en ce qui concerne la question politique des appellations thaï, lao et des choix qui ont été faits pour cette thèse.

⁵⁷⁶ La « province » *cangwat* existait déjà, mais elle était une subdivision de l'échelle *monthon*.



Figure 117 Carte des provinces acquises pendant la deuxième Guerre Mondiale (source https://en.wikipedia.org/wiki/Phra_Tabong_Province accédé le 13/03/2021).

La province se subdivise en « district ». Parmi les districts, il faut distinguer les districts les plus importants des « districts municipaux » qui délimitent les agglomérations les plus importantes. Dans les deux cas, les fonctionnaires à leur tête sont désignés par le gouvernement. Les districts se subdivisent eux-mêmes en « sous-districts ». Deux organismes doivent à ce niveau administratif être distingués : d'une part le *kamman*, contact du gouvernement, fonctionnaire chargé de mettre en place les politiques au niveau local, désigné par le gouverneur de la province, d'autre part, le *o bo to*⁵⁷⁷, conseil réunissant un représentant de chaque localité composant le sous-district. Parmi ces représentants, l'un est désigné comme « sujet »⁵⁷⁸. Au niveau inférieur d'administration se trouve enfin la localité dirigée par le *phu yaj ban*⁵⁷⁹. C'est lui que décrit la chanson en début de chapitre. Il est élu par la population et dispose de deux assistants, en affaires gouvernementales et en affaires de sécurité⁵⁸⁰.

Il convient enfin d'évoquer un autre mode d'administration spécifique appelé *thesaban*. Ce mode d'administration est plus démocratique dans le sens où celui qui dirige le *thesaban* est élu au vote direct (appelé *nayok thesamontri*). Il peut y avoir des *thesaban* à plusieurs échelles de territoire : sous-district ou municipalité (*muang*), par exemple. Le *thesaban muang* administrera des villes de taille moyenne qui abritent en leur sein le « siège » de la province⁵⁸¹ ou qui comptent plus de 10.000 habitants. Son responsable est en charge du calme, de la propreté, des rues, des incendies, de la santé publique, du social et de la culture. La ville de Phetchabun est ainsi une municipalité

⁵⁷⁷ Pour *ongkan boriban suon tambon*, องค์การบริหารส่วนตำบล, « organe d'administration du sous-district ».

⁵⁷⁸ *Prathan*, ประธาน, très souvent, il est aussi le *kamman*.

⁵⁷⁹ *Ban*, บ้าน, qui peut s'assimiler parfois à un « village » mais cela dépend de la localisation rurale ou urbaine de la localité dirigée par la « la personne importante – litt. 'large' – de la localité », ผู้ใหญ่บ้าน.

⁵⁸⁰ A un niveau encore inférieur, les localités peuvent être divisées en différents « hameaux » (*mu*, หมู่) ou en « communautés » (*chum chon*, ชุมชน), ces dernières s'appliquant en général au contexte urbain.

⁵⁸¹ *Sala klang cangwat*, ศาลากลางจังหวัด, litt. « centre de la province ».

de type *thesaban muang* puisqu'il s'agit d'une ville de plus de 10.000 habitants qui est le siège de la province.

Echelle de territoire	Appellation du dirigeant
Localité/village (<i>ban</i> , บ้าน)	<i>Phu yay ban</i> (ผู้ใหญ่บ้าน)
Sous-district (<i>tambon</i> , ตำบล)	<i>Kamnan</i> (กำนัน)
District (<i>amphoe</i> , อำเภอ)	<i>Nay Amphoe</i> (นายอำเภอ)
Province (<i>cangwat</i> , จังหวัด)	<i>Phu wa rachakan</i> (ผู้ว่าราชการ)

Figure 118 Tableau représentant les échelles administratives et l'appellation des dirigeants à leur tête

On peut d'ores et déjà deviner une cohabitation entre d'un côté l'équivalent d'un maire – le *nayok thesamontri* – élu et de l'autre côté le gouverneur de la province désigné par le Ministère de l'intérieur. Nous les rencontrerons dans la prochaine partie de ce chapitre. En recherchant des informations sur ces différents postes et les prérogatives qui leur sont associées, une entrée sur un blog les distingue humoristiquement de la manière suivante : « le gouverneur de la province achète son poste, le maire achète les voix [pour se faire élire] ». Jusqu'au poste de dirigeant du district, les salaires ne permettent pas de vivre. Je demande alors à Pho Kamnan, qui comme son nom l'indique a dirigé un sous-district, ce que l'on gagne. Il me répond avec humour « on a un visage et des yeux » sous-entendu on a certes l'honneur de sa fonction, mais le salaire ne suit pas.

Il n'y a certes pas là de spécificité thaï, mais chacune des échelles administratives dirige depuis un centre où son pouvoir est le plus concentré. Plus on s'éloigne de ce centre, plus son pouvoir s'estompe, alors qu'apparaissent d'autres unités administratives plus petites, qui elles-mêmes gèrent et administrent un espace plus réduit à partir d'un centre etc. Cette organisation apparaît comme une concaténation de cercles de pouvoir irradiant sur une portion donnée de territoire subordonnés chacun à de plus grands cercles de pouvoir. C'est notamment le rôle du Département des relations publiques que de coordonner ces différentes échelles de territoire entre elles. Chacune de ces unités administratives dispose d'un sound system installé en son centre au minimum qui lui permet de transmettre informations et propagande aux populations administrées les plus proches. Ces infrastructures sonores se sont implantées progressivement tout en n'étant pas nécessairement à l'initiative des autorités publiques et politiques, mais parfois

de la population elle-même. Ainsi l'installation d'une « tourelle sonore d'information »⁵⁸² telle qu'elle apparaît sur la figure 119 devient un argument pour l'élection d'un candidat (Seri & Kewison, 1990 : 104). De la même manière, lorsque le gouvernement Thaksin dote chaque localité d'un fond exceptionnel d'un million de Bahts pouvant être utilisé comme elles l'entendent, pour beaucoup, ce sera l'occasion de se doter d'une tourelle à information ou d'un réseau de « son filaire ». Les administrations ne sont d'ailleurs pas les seules à utiliser les sound systems au nom de l'échelle nation.

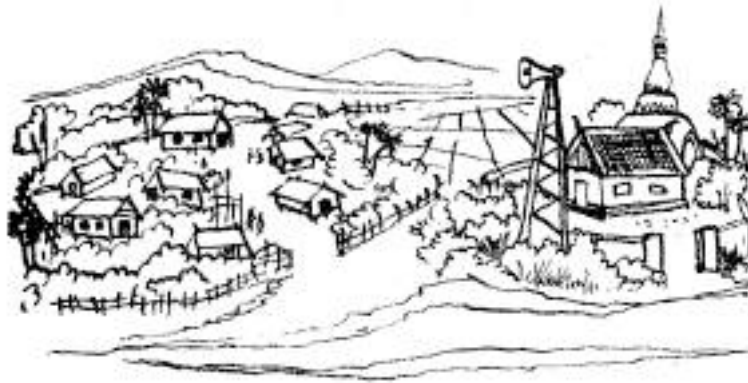


Figure 119 Illustration extraite de Prani (n.d. : 96) représentant une sorte de village modèle où, à proximité du temple légèrement excentré, se dresse une tourelle sonore dont les enceintes sont dirigées vers le village.

3. Ces autres agents publics et leurs sound systems

« L'Etat peut être vu comme un assemblage de personnes situées qui incarnent l'Etat de manières chaque fois distinctes selon les contextes » (Chua, Cook, Long & Wilson, 2012 : 11). Pour Andrew Turton (1984), cité par Paul Cohen (2010 : 39), les structures du pouvoir local sont des « complexes secondaires d'intérêts prédateurs ». Paul Cohen abonde dans ce sens et élève même le niveau de violence généralisée d'un cran en mettant en opposition d'un côté les chefs de localité, les meneurs paysans dissidents, les patrons provinciaux, les chefs de gangs urbains et ruraux et les leaders charismatiques ; et de l'autre côté les grands propriétaires, les vendeurs de produits et propriétaires de magasins, les fonctionnaires locaux, les propriétaires de moulins à riz, les prêteurs d'argent. Ce dernier groupe forme le « groupe d'influence »⁵⁸³ qui compose les membres du comité de la localité, explique Paul Cohen (*ibid.*).

On peut s'interroger sur la pertinence de ce découpage aujourd'hui. De fait, Paul T. Cohen décrit les évolutions qui ont donné lieu à la situation donnée et montre donc qu'elle n'a

⁵⁸² *Ho kracay siaeng*, หอกระจายเสียง, *ho kracay kbao*, หอกระจายข่าว, une tourelle en structure métallique avec des enceintes à son faite.

⁵⁸³ *Klum itthipbon*, กลุ่มอิทธิพล.

pas forcément pour vocation à être pérenne⁵⁸⁴. Mais si les contours changent, certaines structures persistent. Ainsi la « pratique idéologiquement restrictive » des pouvoirs locaux, la mise au ban en cas de critique (désignée systématiquement comme « communiste »), et des « formes de domination coercitives » et violentes (*ibid.* : 42), sont toujours pertinentes, de ce qui a pu en être entendu et observé. On observe également une oscillation du pouvoir entre les représentants de l'Etat et les cercles de pouvoir locaux. L'hégémonie centrale se confronte donc à l'autonomie locale. Les représentants de l'Etat à l'échelle locale l'incarne néanmoins, bien que de manière spécifique à chaque fois. Les représentants entre eux, les cercles de pouvoir, l'Etat même sont tous en compétition selon des frontières mouvantes et circonstanciées. Ces compétitions, on le verra, sont sensibles dans les diffusions des sound systems publics. Le phénomène est encore accentué dans la mesure où ni les représentants de l'Etat à l'échelle locale, ni les pouvoirs locaux ne sont les seuls à émettre la propagande nationale à partir de leurs sound systems et ainsi à se faire des balises des « veines » du sound body national : il faut également composer avec les agents publics.

Ce que je regroupe sous la vaste catégorie des agents publics désigne des groupes humains dont la participation au balisage sonore national est plus ou moins exigée et plus ou moins suivie. Chacun de ces groupes nécessiterait une recherche à part entière, il n'y a donc d'autres choix que de passer rapidement sur chacun d'entre eux. On trouve néanmoins de manière éloquente les temples qui, parmi d'autres indices plus ou moins évidents, portent notamment hauts sur leur façade les drapeaux de la nation et de la royauté aux côtés de portraits du roi⁵⁸⁵. Les écoles sont parties prenantes de ce balisage, dans lesquelles le drapeau est hissé en chantant l'hymne national tous les jours et où des psalmodies bouddhistes sont récitées *a minima* tous les jours saints. On ne peut que citer en passant l'armée, dont le rôle en tant qu'agent public est fondamental. C'est encore le cas de toutes les administrations et des fonctionnaires en général, y compris la police, mais aussi des groupes plus spécifiques à la Thaïlande comme les boy-scouts (Bowie, 1997). Les lieux publics, comme les gares ou les marchés, sont systématiquement pourvus d'enceintes

⁵⁸⁴ Ainsi le chef du sous-district, *kamman*, a-t-il vu son rôle glissé de celui de protecteur à celui d'être les « yeux et les oreilles du district » en même temps qu'il voyait son pouvoir augmenter (*ibid.* : 42). De la même manière la figure « mafieuse » du *cao pho* a émergé dans les années 1970 avec un climax au milieu des années 1990 avant que Thaksin n'entreprene quelques années après une guerre contre la drogue qui a réduit voire exterminé la prégnance de ce type de pouvoir à l'échelle locale. Cette guerre a eu un impact à Lomsak également, où une maison que l'on désignait comme celle d'un « tigre » (*soea*, เสือ) avait vu ses propriétaires tués par la police (mais le conflit avait d'abord été économique, en annulant les profits possibles à partir de l'argent de la drogue pour la police locale, cette dernière n'avait plus aucune raison de continuer à protéger les trafiquants).

⁵⁸⁵ Le lien entre « bouddhisme, royauté, nation » comme tenants de l'identité thaï ne peut que rendre un temple vassal de cette identité, même si ce n'est pas forcément de gaieté de cœur pour sa communauté.

retransmettant les contenus du Département des relations publiques ou d'une entité relevant de l'autorité plus ou moins locale, revêtant toujours les habits d'un agent public.

Il faut enfin évoquer un agent public extrêmement spécifique : celui de la personne du roi en Thaïlande. Le roi est spécial dans la mesure où il est en même temps un agent au service de la nation et en même temps la personnification de la nation en se plaçant au côté des autres piliers du pays : la « nation », la « religion » et le « roi »⁵⁸⁶. N'importe quel citoyen ne reconnaissant pas la personne du roi comme étant digne de tout son respect et de tout son amour, n'est du même coup pas considéré comme thaï et possiblement sous la menace de la plus violente des opprobres. Le roi Rama IX (1946-2016) est donc le plus important des agents publics. Ses passions pour la musique et pour les nouvelles technologies, notamment celles se rapportant au son – on a un exemple à la figure 120 – sont connues de toute la population, car elles ont été intensément véhiculées dans tous les médias. Il a contribué à amplifier le pays et lui a fourni une part non négligeable des contenus, directement ou indirectement, alimentant sur une base quotidienne l'ensemble du corps sonore national. Si le corps sonore national est un réseau de veines, il en est l'aorte principal, en même temps qu'il est la « tête » de la nation toute entière.



Figure 120 Le roi Rama IX manipulant des disques vinyles (n.d.), Broadcasting Museum, PRD.

⁵⁸⁶ *Chati*, ชาติ, *jasana*, ศาสนา (litt. « l'enseignement » bouddhiste) et *phra mahakasat*, พระมหาภคชาติ.

Cette position explique que tous les cinémas du pays diffusent avant chaque séance une vidéo et une « chanson en l'honneur des bienfaits et des perfections royales »⁵⁸⁷. Cela explique également la production annuelle par toutes les banques d'un calendrier où figurent des portraits du roi et qui orne, parfois exclusivement, les murs d'une large part des foyers du pays⁵⁸⁸. En rendant allégeance au roi, on montre son allégeance envers la nation. Cet impératif est suivi non seulement par tous les citoyens mais aussi par nombre d'acteurs privés du pays. Jusqu'aux troupes de *molam ruang to klon** les plus importantes feront figurer dans leur programme une chanson en l'honneur des perfections royales agrémentée d'une chorégraphie toute en surbrillance et élégance où des danseu.-rs/.ses arborent respectueusement d'immenses portraits du roi.

Le symbole du Département des relations publiques est Indra soufflant dans la conque pour réveiller Vishnu⁵⁸⁹ de son sommeil dans le nombril de la mer et afin qu'il vienne mettre fin aux malheurs sur Terre. La conque est un instrument spécial, il est auspiceux et n'est utilisé que par les experts rituels brahmanes lors des cérémonies en présence et à destination des personnalités politiques locales et nationales. La conque est née directement de Brahma⁵⁹⁰ et le « ventre » de l'instrument est un lieu pour celer les recueils de formules magiques. Enfin, la conque est soufflée comme signal de réunion pour les divinités et afin de transmettre des messages importants. Le département dispose donc de la « conque » en tant que lien avec les pouvoirs politiques et en tant que signal sonore puissant traversant l'ensemble de la nation et, symboliquement, les mondes.



Figure 121 Indra soufflant dans la conque, le symbole du Département des relations publiques, Broadcasting Museum, PRD.

⁵⁸⁷ *Phleng san soen phra barami*, เพลงสรรเสริญพระบารมี*.

⁵⁸⁸ L'imbrication entre les sphères royales et économiques est une autre raison pour l'omniprésence de la personne royale. Pour une description de la mobilisation et l'accumulation des richesses royales notamment par les rituels, voir Gray (1986).

⁵⁸⁹ Phra In, พระอินทร์ et Phra Naray, พระนาราย en thaï.

⁵⁹⁰ Phra Phram, พระพรหมณ์.

D'où un sound system tire-t-il sa légitimité à émettre ? A partir des éléments précédents, il semble que le critère premier et inconditionnel est l'allégeance de l'utilisateur aux piliers de la nation. C'est la raison pour laquelle émettre dans le cadre d'une fête bouddhique ne pose a priori aucun problème. Chacun des citoyens de la nation est une balise sonore potentielle des valeurs que l'Etat érige en valeurs nationales. Chacun des citoyens est le but et le terme de l'irrigation par les veines sonores du corps sonore, mais il peut et *doit* lui-même se transformer en canal sonore au service de la nation, en agent public, s'il est amené à émettre. Allégeance et transformation en vecteur peuvent prendre plusieurs formes, mais la plus commune et la plus visible consistera à ficher sur le haut du sound system des drapeaux, généralement de deux types : le drapeau national à bandes horizontales rouges, blanches et bleu en alternance avec le drapeau jaune de la royauté (et éventuellement celui, bleu, de la reine). Beaucoup d'utilisateurs de sound systems se plient à cette pratique, qu'il s'agisse des groupes de procession (cf. figure 122a) ou des murs de son-cinéma (cf. figure 122b). Le corps sonore de la Thaïlande est polymorphe, évolutif, omniprésent et largement basé sur le respect de l'idéologie nationale et sur une utilisation de la technologie du son amplifié, adapté à ces impératifs de collectivité et de puissance : le corps sonore s'est constitué et se matérialise chaque jour grâce aux sound systems.



Figure 122a (à g.) Dao Phra Suk Sin et leur sound system surmonté de drapeaux de la nation et de la royauté. Figure 122b (à d.) Gigantesque mur de son de type « cinéma de plein air » le jour de la fête des pères.

B. Le cas du « son filaire » de la municipalité de Phetchabun



CD 5 : 4

Le 6 novembre 2018, à 7h25, une voix s'élève dans les rues de la municipalité de Phetchabun proclamant les propos suivants :

« Aujourd'hui dans le programme 'Un jour, un mot' nous proposons le mot *poet phoey*. Le mot *poet* signifie 'ouvrir', par exemple ouvrir une conserve, ou alors élargir ses possibilités, par exemple 's'ouvrir l'esprit'. Le mot *phoey* signifie lui 'ouvrir petit à petit', en général avec difficulté. Mis ensemble *poet phoey* signifie divulguer quelque chose que l'on est en train de faire ou de penser, par exemple dans la phrase 'les fonctionnaires ne doivent pas divulguer les secrets de l'administration' »



Quelques instants ensuite retentissent des bribes de la chanson retranscrite ci-dessous, évoquant à nouveau les fonctionnaires :

เพลง จำขึ้นใจ

Paroles สุรศักดิ์ สุขเสวี

Comp. เศรษฐ อุณสราราม

ฉันรู้สึกโชคที่ได้เกิดมา สวมเครื่องแบบสมญาข้าราชการ
และได้ทำภาระหน้าที่สำคัญ รับผิดชอบเพื่อพ่อหลวงแห่งไทย
สานประโยชน์ของชาติและปวงประชา
เหมือนคำสัตย์สัญญาที่มอบเอาไว้
ด้วยหลักการเลิศล้ำ หลักธรรมคำใจ
ภาคภูมิใจในเกียรติยศศักดิ์ศรี
จะเดินตามรอยเท้าของพ่อด้วยความตั้งใจ
จะเต็มเต็มความหมายข้าราชการที่ดี
มอบชีวิตทุ่มเทให้แผ่นดินนี้ ทำความดีเพื่อชาติไทย
สูงที่สุดของชีวิตคนหนึ่งคน ต้องพิสูจน์ว่าตนได้ทำอะไร
ด้วยสัจจะที่ฉันปฏิญาณให้ไป ฉันภูมิใจที่ทำตามได้จริง
(ทดแทนคุณให้พ่อหลวงและแผ่นดิน)
ยึดมั่นหัวใจ ในหลักเพียงธรรม รับผิดชอบต่อประชาชน
ทุกคนเท่าเทียมกัน
มั่นคงความดีตลอดไป

Se remémorer en son cœur

Paroles Surak Sukhasewi

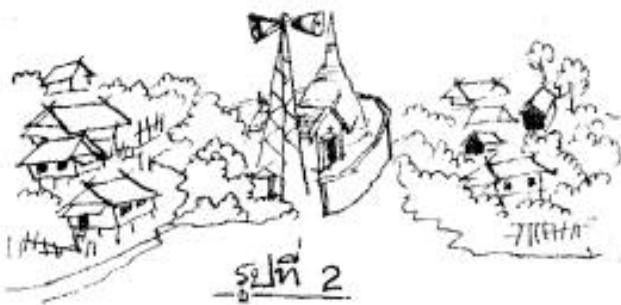
Comp. Sekaphon Unsamran

Je suis chanceux d'être né pour porter l'uniforme des fonctionnaires
Et d'effectuer des missions et des devoirs importants, de me mettre au service du Père Royal des Thaï,
D'œuvrer pour la nation et la population,
Tel que j'en ai fait le serment.
Avec des codes de conduite admirables, des principes moraux qui consolident le cœur,
La fierté en l'honneur de la sacralité du rang.
Je marcherai dans les pas du Père avec persévérance,
Je continuerai de donner du sens à ce qu'est un bon fonctionnaire.
Je décerne et accepte de sacrifier ma vie pour ce royaume et faire le bien pour la nation thaï.
Il faut savoir évaluer ce que quelqu'un a fait dans sa vie, ce qu'il a fait de plus élevé.
J'ai donné ma parole avec honnêteté, je suis fier de pouvoir en toute vérité m'y tenir.
(En échange des bontés du Père Royal et des bontés du royaume)
Je dresse avec force mon cœur en vertu des principes moraux du Dharma, je me mets au service de la population.
Chaque personne se vaut et est égale.
Je ferai en sorte que le bien se maintienne pour toujours.

A 15h30, le 9 mai 2017, à proximité immédiate de la localité *ban Ray Noea* s'élève une chanson de *luk thung**. Une autre la suit avant qu'un moine, l'abbé du temple adjacent, ne prenne la parole pendant quelques minutes pour expliquer le sens de la fête bouddhiste de Visakha Bucha célébrant la naissance, l'illumination et la mort du Bouddha et qui se tiendra le lendemain au temple. Il propage ensuite sa bénédiction et rebascule dans le flux des chansons *luk thung*, dont l'émission durera plus d'1h30min et qui retentit dans toute la localité.

Où que l'on se trouve sur le territoire habité de Thaïlande⁵⁹¹, il est possible d'entendre à certains moments de la journée – comme le premier exemple donné plus haut – ou de l'année – à la manière du second exemple – quelques chansons diffusées depuis des enceintes plus ou moins crachotantes et précédant inmanquablement des messages. Une fois le message délivré, l'émission dans l'espace public se clôt à nouveau par quelques chansons. Chaque émission est unique, chaque manière de diffuser l'est également – les chansons fonctionnent parfois comme un jingle, parfois, par la chanson diffusée tout le monde sait déjà la teneur du message qui suivra⁵⁹², parfois les chansons dépendront des goûts personnels et des préférences du moment de celui qui diffuse.

Ces diffusions sont organisées par l'autorité compétente du territoire concerné, que ce soit le village ou la localité, la municipalité, le district, la province etc. Elles peuvent porter sur des événements météorologiques urgents (tempêtes, inondations) et données laconiquement sans presque aucune musique l'enrobe. Elles peuvent annoncer des aides et dispositifs administratifs ou encore des événements religieux. Selon la taille du territoire concerné, ces sound systems pourront s'organiser de différentes manières. Si la localité est réduite, une « tourelle à informations » ou « tourelle sonore »⁵⁹³ pourra suffire. Dans le cas de localités plus conséquentes, c'est un véritable réseau d'enceintes interconnectées qui peut être mis en place. On appelle un tel réseau, le « son filaire »⁵⁹⁴. Les enceintes composant ce réseau peuvent être installées aux points stratégiques, les plus passants, d'une localité donnée, par exemple aux marchés, aux carrefours ou à proximité des lieux de travail.



⁵⁹¹ Excepté dans les rues les plus passantes de Bangkok, peut-être.

⁵⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=4pJ1fop9TLY> (consultée le 08/11/2020) est par exemple une musique spécifique indiquant que des funérailles sont en cours.

⁵⁹³ *Ho kracy khao, ho kracy siaeng*, หอกระจายเสียง หอกระจายข่าว.

⁵⁹⁴ *Siaeng tam say*, เสียงตามสาย litt. « le son en suivant les fils ».

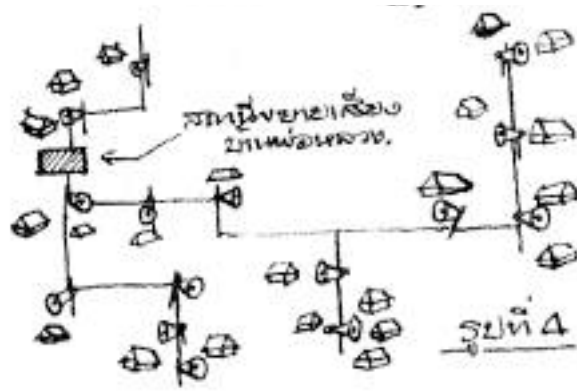


Figure 123 Illustrations de tourelles (images en haut) et d'un réseau de son filaire (en bas), extraites de Prani (n.d. : 97).

Les sound systems publics, qu'ils soient du son filaire ou des tourelles sonores, structurent donc les territoires par le son. Cette structuration est non seulement une initiative étatique mais aussi une exigence locale de la part des populations. En effet, nous avons évoqué que la construction de tels sound systems publics est un argument pour un représentant politique afin de se faire élire. Nous en verrons d'autres, mais les premiers bienfaits avancés par les gens interrogés sont de se tenir au courant des informations les concernant directement au niveau local et au niveau national, et plus spécifiquement, d'être immédiatement mis au courant dans le cas d'événements urgents, qu'ils soient météorologiques, administratifs, festifs etc. L'exemple étudié dans cette partie concerne le son filaire, en tant que réseau d'enceintes interconnectées (et non pas d'une tourelle à informations). L'intérêt est ici que le réseau est d'envergure – plusieurs centaines d'enceintes – et quotidien, au sein de la municipalité de Phetchabun⁵⁹⁵, siège de la province du même nom. Avant de s'attarder sur ce cas, retraçons la naissance du type de dispositif qu'est le son filaire en Thaïlande.

1. Présentation du son filaire et du son filaire à Phetchabun.

Dès que les enceintes ont pu être disponibles, des sound systems publics ont été utilisés dans le pays, d'abord, nous l'avons vu, en prenant la forme de postes de radio publics installés dans les lieux centraux. Avec le développement du Département des relations publiques et la disponibilité toujours plus importante du matériel d'amplification, d'autres types de sound systems publics se sont progressivement développés. Le son filaire en fait partie. Un réseau de son filaire relie entre elles plusieurs enceintes (et éventuellement plusieurs amplificateurs selon les besoins) au moyen de câbles audio, à partir d'un seul point d'émission, dans le but de quadriller un territoire donné.

⁵⁹⁵ *Thesaban muang*, เทศบาลเมือง.

Ce type de sound system émerge suite à une idée d'une équipe de recherche de l'Université de Chiang Mai qui a donné lieu à un ouvrage signé par Prani Thaiwathananon (non daté) intitulé *Diffuser du son dans les communautés rurales (le son filaire)*, rassemblant les résultats de ses recherches⁵⁹⁶. Dans cet ouvrage, il défend la thèse que le son filaire est un formidable auxiliaire à développer dans toutes les localités, dans le but principal d'éduquer et d'informer les populations. Les informations disséminées sont destinées à celles et ceux qui n'ont pas le temps d'aller au centre ville s'enquérir des nouvelles – ou qui ne peuvent le faire grâce aux journaux, s'ils ne savent pas lire. Pour toutes ces raisons, le son amplifié semble à Prani Thaiwathananon la meilleure alternative pour les communautés les plus périphériques, et parmi les différents dispositifs possibles, le son filaire est le plus adapté (*ibid.* : 9).

Son projet de recherche débute à la fin des années 1970 (1978-1982) et les premières expérimentations sont effectuées sur le terrain par les étudiants de l'Université de Chiang Mai, mais aussi par des écoles, des collectivités locales et des organismes privés, ou émanant de l'Etat, tous chargés de développement local. L'argument de Prani Thaiwathananon est de faire coïncider la mise en place du son filaire sur tout le territoire avec le 5^{ème} plan de développement national (1982-1986), dont il cite certains principes à l'appui : « l'Etat entend contribuer et soutenir les médias de masse afin qu'ils aient un rôle dans la diffusion de connaissances utiles pour chacun au quotidien et dans leur vie professionnelle. Si c'est un média propageant de bonnes valeurs, il pourra dès lors être demandé aux organismes compétents d'organiser les programmes, de désigner les présentateurs pour éduquer et ainsi d'en faire profiter la population ». Prani Thaiwathananon s'intègre dans ce plan en se focalisant sur l'éducation populaire où, même si des efforts ont été faits, certaines zones ne sont pas atteintes (*ibid.* : 3).

Si les médias ont un intérêt certain en terme d'éducation, l'auteur évoque d'autres visées conjointes. En plus de recevoir des informations et de la « culture »⁵⁹⁷, en ayant une grande influence sur les auditeurs, le son filaire peut en même temps « permettre de persuader et de réveiller l'esprit et le cœur des populations rurales afin de les stimuler à mobiliser ses forces vives

⁵⁹⁶ *Kanphrae keracay siaeng nay chum chon (siaeng tam say)*, การแพร่กระจายเสียงในชุมชนชนบท (เสียงตามสาย). Il existe également un ouvrage en ligne disponible sur le site du département de l'administration locale (Ministère de l'intérieur) et décrivant les principes de la construction et de la gestion d'une tourelle à information http://www.dla.go.th/work/e_book/eb1/std210550/9/9.html (consulté le 27/10/2020). Cet ouvrage s'avère beaucoup plus technique et détaillé que l'ouvrage de l'Université de Chiang Mai qui a initié le mouvement du « son filaire ». Tous les détails de matériel sont indiqués ainsi que le prix de chacun de composants. L'ouvrage évalue le prix d'une tourelle d'information à un peu plus de 10.000 bahts, force de travail comprise. Le matériel est lui équivalent à environ 40.000 bahts. Le prix total s'élèverait donc à environ 50.000 bahts.

⁵⁹⁷ Au sens large, *wathanatham*, วัฒนธรรม.

pour développer son territoire » (*ibid.* : 5). Le son filaire permet encore de rassembler les habitants et de les impliquer dans un ensemble d'activités et de projets communs (*ibid.* : 12).

L'ouvrage devient ensuite pratique et se focalise sur les éléments nécessaires à l'organisation du son filaire. Il faut identifier les besoins et les intérêts, prendre les décisions en commun et choisir le lieu d'émission⁵⁹⁸. La collectivité est mise en avant, y compris pour le financement (*ibid.* : 16-17). Tous les corps de métier, tous les genres, toutes les générations, avec chacun leur domaine de spécialité, doivent être mis à contribution. Les programmes peuvent même faire l'objet de véritables sondages auprès des futurs auditeurs (le livre fournit des exemples) (*ibid.* : 20). Mais le son filaire doit diffuser principalement : « 1/ les connaissances en général, dans le domaine de l'agriculture, de la santé publique, de l'économie, de la société, de l'éducation (...). 2/ Les événements et les nouvelles. 3/ Du divertissement⁵⁹⁹. 4/ Les informations qui se focalisent sur le développement de la qualité de vie, et pour que les populations se rassemblent et se motivent pour le développement de leur territoire » (*ibid.* : 6).

Le traitement du divertissement fait l'objet d'un plus long développement dans le texte : il « aide à accroître l'intérêt de la population à suivre et écouter les programmes ». Des connaissances diverses peuvent ainsi être couplées à des chansons, conçues comme du divertissement, ou encore en « donnant à la population la possibilité d'envoyer des lettres pour demander des chansons » ou « en proposant des concours avec des prix à gagner ». Il est encore possible d'effectuer des entretiens, ou même d'organiser des compétitions de vers chantés (*klon*) enregistrés dans la localité et diffusés ensuite sur le son filaire (*ibid.* : 14). Le but est que la population soit partie prenante dans l'organisation des programmes, c'est là je le rappelle l'un des éléments qui fait d'un dispositif d'amplification électronique, un sound system.

⁵⁹⁸ Un « point central », *sun klang*, ศูนย์กลาง.

⁵⁹⁹ *Banthoeng*, บรรเทิง.



Figure 124 L'une des presque 800 enceintes du réseau de son filaire de la municipalité de Phetchabun, 07/11/2017.

La province de Phetchabun compte trois municipalités⁶⁰⁰ : Phetchabun (22.308 personnes pour une surface de 8,6km² divisé en sous-district *muang* et *sadieng*), Lomsak (12.100 personnes pour une surface de 2,08km², divisé en « communautés », *chum chon*, ensuite) et Wichienburi (22.950 personnes pour une surface de 26,54km²)⁶⁰¹. La municipalité de Phetchabun a choisi d'utiliser le son filaire pour son sound system public. La majorité des informations qui suivent sont issues d'entretiens avec Khun Sawat Naphak le présentateur attitré du programme « Notre municipalité » (*thesaban kbong rao*, เทศบาลของเรา) – qui compose la moitié des émissions du son filaire à Phetchabun – ainsi qu'avec Khun Pho Songmidet, ingénieur chargé de l'installation et de l'entretien de l'ensemble du réseau filaire. Khun Pho Songmidet indique que le réseau date de la période autour de 1981⁶⁰². A cette époque, le son filaire s'est organisé en fixant 17 enceintes dans la ville. Ce nombre est resté stable jusqu'au début des années 2000, date à laquelle le réseau a commencé à s'étendre de plus en plus, jusqu'à atteindre la situation actuelle de 790 enceintes disséminées dans toute la municipalité.

⁶⁰⁰ *thesaban muang*, เทศบาลเมือง

⁶⁰¹ Cette dernière *thesaban* est on le voit plutôt artificielle et vise certainement à éviter la bicéphalie Phetchabun-Lomsak (dont Lomsak sortirait certainement vainqueur en concentration humaine et d'activités, mais c'est une ville de culture lao).

⁶⁰² Ce qui coïncide effectivement avec le 5^{ème} plan de développement national et l'idée du son filaire impulsée par la faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Chiang Mai (Prani, n.d.).

Khun Sawat Naphak comme Khun Pho Songmidet sont unanimes : les gens viennent eux-mêmes demander à ce que l'on installe une enceinte devant chez eux. « Et la municipalité vient les installer. Chaque foyer peut donc venir demander à ce que l'on en installe une devant chez eux, ou aux carrefours dans la ville. Beaucoup viennent les demander, car ils veulent entendre les nouvelles » (Khun Sawat Naphak, c.p. 12/12/2017). « Toutes les ruelles en disposent, les gens eux-mêmes viennent dire qu'ils en ont besoin. Ils ont besoin d'écouter les nouvelles de la municipalité » (Pho Songmidet, c.p. 12/12/2017). Cette unanimité explique le nombre impressionnant d'enceintes, qui « ont été achetées à Bangkok, dans des magasins ordinaires. Il y a du 50/70W, du 100/150W, car l'émission doit pouvoir se faire sur des courtes distances. Il y a beaucoup de différentes marques et les enceintes qui ne sont pas utilisées sont entreposées. Différents amplificateurs sont installés à plusieurs endroits. Au début, certaines localités venaient demander des conseils car ils veulent avoir la même installation » (*ibid.*).

Ce sont l'ensemble des 17 « communautés », composant les deux sous-districts à l'intérieur de la municipalité, qui sont quadrillées par le son filaire. Le réseau est financé par la municipalité, elle-même financé par les impôts locaux et par l'Etat. Les plages horaires de diffusion sont quotidiennes : du lundi au vendredi, de 6h à 8h le matin et de 12h à 13h le midi. Ces émissions se divisent en deux programmes distincts. Le premier programme se déroulant de 6h à 7h30 est celui de la branche provinciale du Département des relations publiques. Il est communément appelé *so wo tho*⁶⁰³. Le deuxième programme émane lui directement de la municipalité et est animé par mon interlocuteur principal, Khun Sawat Naphak, de 7h30 à 8h, puis lors de la deuxième plage horaire de la journée de 12h à 13h. S'il est organisé par la municipalité, il doit néanmoins obligatoirement intégrer un certain nombre d'informations, d'annonces et de jingles provenant du Département des relations publiques, mais « le programme est bien le nôtre » (Khun Sawat Naphak, c.p. 12/12/2017). Malgré la cohabitation des programmes, c'est la municipalité seule qui a installé le matériel et qui est chargée de s'en occuper.

Le son filaire de Phetchabun a cette particularité qu'il est aussi diffusé à la radio. Malgré cela, les gens maintiennent leur préférence pour qu'on vienne leur installer une enceinte devant chez eux plutôt que de l'écouter depuis leur poste. La station de radio qui diffuse le programme du Département des relations publiques diffuse en FM (102.75) et en AM (846). La diffusion en AM lui permet une diffusion plus large que celle du programme de la municipalité, qui est lui seulement diffusé en FM (101) en s'allouant les services d'une station de radio privée payée 8.500

⁶⁰³ En tant qu'acronymes de *sathani wibhayu kracay siaeng haeng prathet Thai*, la Radio Nationale de Thaïlande (cf. supra A.). Il est également appelé la « partie centrale » (*suon klang, ส่วนกลาง*) c'est-à-dire ce qui relève du centre, – sous-entendu venant de l'Etat et de la capitale – ou encore la « partie des fonctionnaires » (*suon rachakan, ส่วนราชการ*).

bahts par mois par la municipalité pour louer les deux plages horaires (1h30 par jour, du lundi au vendredi). C'est en captant le signal de leur propre émission radio, à l'aide du dispositif photographié en figure 125 et tel qu'il est explicité en figure 126, que la municipalité le retransmet ensuite sur l'ensemble de son réseau. Ils doivent faire de même pour le premier programme, mais en se branchant sur la fréquence radio du Département des relations publiques.



Figure 125 Installation technique principale et centrale du réseau du son filaire de la municipalité de Phetchabun, 12/12/2017.

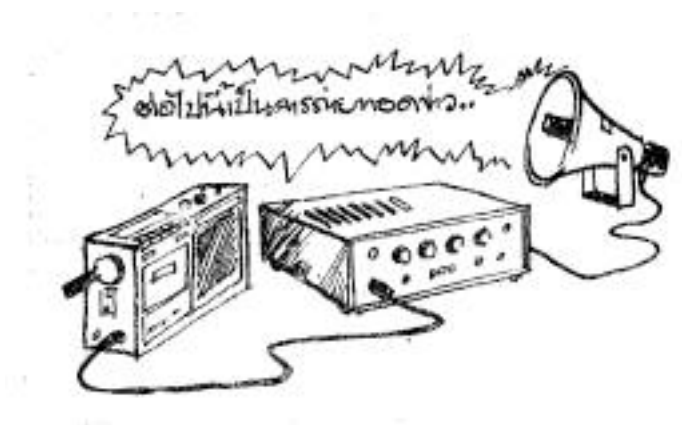


Figure 126 « Et maintenant les informations... ». A g. un poste de radio, au milieu un ampli et à droite l'enceinte. Le son filaire à Phetchabun suit ce modèle, ici simplifié. Illustration extraite de Prani (n.d. : 42).

Les programmes accompagnent donc le quotidien des habitants de la municipalité. Il est leur réveil, une bonne partie de leur préparation avant le travail, puis une partie de leur pause

déjeuner. C'est d'ailleurs une des raisons donnée par Pho Songmidet pour expliquer l'engouement des gens pour le son filaire : « ils restent au courant de la marche de la municipalité et c'est en même temps une horloge et un réveil ». Abordons donc maintenant les contenus diffusés par les presque 800 enceintes du son filaire de la municipalité de Phetchabun.

2. « Phetchabun, la ville où il fait bon vivre », une semaine de son filaire dans la municipalité

Cette partie a été effectuée à partir d'enregistrements d'une semaine d'émissions du son filaire de la municipalité de Phetchabun. De 6h à 8h et de 12h à 13h du lundi 6 novembre 2017 au vendredi 10 novembre 2017, chaque fois à partir de points d'émission différents dans la ville. Comme énoncé précédemment, les programmes se divisent en deux, celui du Département des relations publiques de 6h à 7h30, on peut en entendre un extrait sur la piste 6 du CD 5, et celui de la municipalité de Phetchabun de 7h30 à 8h et de 12h à 13h, dont un extrait est fourni en piste 7 du CD 5.



CD 5 : 6

La journée commence donc à 6h, après les *bips* usuels marquant l'heure. Une première batterie de jingles inonde les ondes : « Ici, c'est la province de Phetchabun, terres du bonheur pour les habitants et pour les personnes de passage. Vous êtes en train d'écouter le 102.75FM ou le 846AM, la Radio Nationale de Thaïlande à Phetchabun, division des relations publiques du 4^{ème} secteur, Département des relations publiques, cabinet du premier ministre ». Des xylophones et salves de trompettes triomphantes résonnent, « Le Département des relations publiques ... aide au développement ... », une musique toute de tension et de suspense prend la relève. « La Radio Nationale de Thaïlande à Phetchabun ... *so wo tho* Phetchabun » est entonné par une voix grave et masculine. Puis les nouvelles nationales sont dites.

Quelques notes sont jouées ensuite au saxophone, très suaves et une citation du défunt roi Rama IX est déclamée. Un prêche est donné par le moine conseiller du prêtre supérieur de la province. La météo vient ensuite, doucement annoncée par une voix féminine. S'ensuit un énoncé des différentes activités du fonctionnaire principal en charge de la province (*phu wa rachakan*, ผู้ว่าราชการ) basé à Phetchabun. Différents thèmes importants à l'échelle de la province et de la municipalité sont abordés, parmi lesquels on retrouve le plus fréquemment l'agriculture, le tourisme, l'économie, l'éducation, les différents projets entrepris, les budgets et les différentes formalités administratives. Des jingles émaillent constamment l'énoncé de ces thèmes. Un exemple de jingle, émanant du plan national de tourisme *Amazing Thailand* et appliqué à Phetchabun, peut être : « A la manière thaï et tout proche de vous ! Ca a du charme, c'est amusant, à l'aise et avec la nourriture la plus savoureuse. Venez vous reposer à la manière thaï !

Faites le plein de bien-être, faites le plein de vie, il faut essayer toutes ces cascades de sourire. Visitez la Thaïlande ! Soyez également de bons hôtes, de bons autochtones fiers de leur identité thaï. L'année du tourisme à la manière thaï ! C'est épatant et impérissable ».

Quelquefois, la voix préenregistrée de l'administrateur de la province peut retentir en disant à sa manière les différents éléments qui ont déjà été dit auparavant. Le présentateur insiste en les redisant à nouveau ensuite. Les bips qui retentissent et marquent les heures indiquent qu'il est 7h. Suivent les informations nationales, les activités du premier ministre sont exposées. De nouvelles citations du roi Rama IX suivent au milieu d'une énième salve de jingles, parmi lesquels on célèbre l'identité spécifique à Phetchabun avec un accent à couper au couteau (sous forme d'un dialogue et pouvant être équivalent à « – Vous êtes d'où ? – Je suis de Phetchabun, crévindiou ») où sont entremêlées blagues et incitations en faveur du tourisme. Les informations internationales sont données, puis la météo et un programme « Un mot, un jour » célébrant la langue thaï en présentant chaque jour un mot différent (cf. infra). Puis, suit la circulation par une voix sèche, autoritaire et féminine qui dit à tout le monde de faire bien attention sur la route. D'autres citations de Rama IX peuvent suivre avant que le programme ne change pour celui de la municipalité « Notre municipalité » présenté par Khun Sawat Naphak. Il est 7h30.



CD 5 : 7

« Nous mettons du cœur à résoudre tous les problèmes, nous aidons au développement de Phetchabun avec l'émission 'Notre municipalité', chers auditeurs cadets et aînés ». Cette demi-heure est marquée par l'alternance entre des morceaux de musique, dits Suntharaphon* du nom du musicien et chanteur qui les a joués, et des prises de parole par le présentateur Khun Sawat Naphak décrivant les différents événements de la municipalité, notamment festifs et commerciaux. Le tourisme occupe toujours une place très importante : « Ici c'est Phetchabun, la ville qu'il ne faut absolument pas rater ! Phetchabun, le paradis pour ceux qui aiment le tourisme ... vivre sa vie à la manière villageoise ... il y fait bon vivre, paisiblement et calmement ... *(une chanson spécialement composée pour la province de Phetchabun en fond vient au premier plan)* ... entouré de montagnes sublimes *(avant que la voix parlée ne revienne finir sa tirade)* ... des plantes, des fruits et des cadeaux souvenirs en abondance ! Phetchabun, la ville où il fait bon vivre ... on peut s'y balader toute l'année. Phetchabun, terres du bonheur pour les habitants et pour les personnes de passage ».

On retrouve en fait les mêmes jingles que dans le programme du Département des relations publiques et donc très certainement préparés dans leur intégralité par ces derniers. Certaines expressions sont toujours accolées au nom de la ville, à la manière de devises, parmi lesquelles « Phetchabun, la ville où il fait bon vivre », « Phetchabun, terres du bonheur pour les

habitants et pour les personnes de passage », « Phetchabun, la ville à ne pas rater ! »⁶⁰⁴. On retrouve également les mêmes citations du roi Rama IX disséminés dans l'ensemble du programme.

Alors que le premier programme se concentre sur les activités de l'administrateur de la province (et du premier ministre), « Notre municipalité » fait état des activités et des allées et venues du maire de la municipalité, dénommé Doctor Seksan Niyompheng. Quelques morceaux de musique de style Suntharaphon sont encore mis. Puis, c'est la clôture de l'émission, en même temps que retentit le signal de 8h du matin, plus élaboré que tous les autres et commun là encore à toute la nation⁶⁰⁵. Ce signal consiste en un morceau de musique orchestrale annonçant l'imminence de l'horaire, puis quelques sons de cloches et viennent ensuite retentir les 8 *bips*, puis 8 coups de cloche successifs : « Il est 8 heures » et l'hymne national est entonné. « *Chayo !* » (Victoire !). Une voix conclut avec une phrase différente chaque jour, par exemple celle du 8 novembre 2017 : « Aimer et préserver la concorde et notre pays la Thaïlande sera solide et stable ». Ce signal, diffusé à 8h sur toutes les radios, toutes les télévisions et sur tous les sound systems publics de la nation, l'est une nouvelle fois à 18h.

Quelques heures plus tard, à midi la deuxième partie du programme « Notre municipalité » débute, sans le Département des relations publiques. La teneur en reste inchangée, sinon que le style de musique a changé pour du *luk thung** lent, en lieu et place des chansons de Suntharaphon*. Les mêmes jingles et annonces, la météo, les événements et divers thèmes sont abordés. Des messages du « maire » sont diffusés, parfois avec sa propre voix préenregistrée. Le présentateur, « la voix de la municipalité » en ponctue onctueusement les différents moments et présente les chansons - « Écoutons ces titres tous ensemble, ainsi nous serons tous bons amis ». Après cette courte heure de musique et d'annonces, les employés sortis déjeuner retournent à leurs bureaux climatisés, alors que la chaleur implacable de l'après-midi assaille les rues désormais désertes et silencieuses.

Chaque semaine et parfois chaque jour, différents thèmes sont abordés selon les événements. Cette semaine de novembre, les plus importants ont été, par ordre d'importance et de fréquence : de très loin, l'arrivée du froid qui a fait l'objet d'un traitement quasi-permanent. Non seulement en terme météorologique (du plus simple « Il fera frais à froid » à des aspects plus techniques comme le taux d'humidité), mais également en terme de conséquences sur tous les aspects, de l'économie (« C'est bien pour le tourisme », « Donne une bonne atmosphère », « C'est

⁶⁰⁴ *Phetchabun muang yu sabay*, เพชรบูรณ์เมืองอยู่สบาย, *Phetchabun din daen haeng khwam suk khong khon yu lae phu ma yoean*, เพชรบูรณ์ดินแดนแห่งความสุขของคนอยู่ และผู้มาเยือน et *Phetchabun, muang ham phlat*, เพชรบูรณ์ เมืองห้ามพลัด.

⁶⁰⁵ Inventé en partie par le Prince Kamphaengphet dès les débuts de la radio en Thaïlande aux alentours de 1927.

une bonne chose ! »), mais aussi sur la vie quotidienne et en particulier sur la santé des auditeurs (« Faites très attention à votre santé, chers et estimés auditeurs », « Pas besoin de fumer de cigarettes, de boire plus d'alcool, de se laver souvent les mains, ni de se laver plusieurs fois à l'eau froide » gestes conçus comme aidant à résister au froid, mais « Buvez du jus de gingembre et mangez des currys 'oranges' »), le message est clair et tourné de toutes les manières : « Les Thaï entrent en relation avec un temps frais »⁶⁰⁶.

Le tourisme est arrivé en seconde position. Il est une des conséquences du froid, puisque les touristes (en majorité venus de Bangkok) viennent se mettre au vert et profiter de la fraîcheur sur les hauteurs de la province, en particulier dans le district montagneux de Khao Kho, ancien lieu du conflit qui a opposé communistes et forces gouvernementales. L'hiver coïncide avec la saison touristique à Phetchabun. Il faut donc se préparer (surtout avec l'approche du week-end) à accueillir, aider et conseiller les touristes qui viennent en masse – il faut aider à leur proposer du « sensationnel » et lorsque le maire, Doctor Seksan Niyompheng, prend la parole c'est pour appuyer encore : « Je suis certain qu'ils resteront bouche bée de l'atmosphère à Khao Kho ». Un nouveau marché est en phase d'installation, on en parle, notamment Khun Sawat Naphak, pour le mettre en place ou pour prendre en compte des suggestions de noms pour celui-ci de la part des auditeurs et habitants. Les personnes âgées doivent aller s'inscrire pour pouvoir recevoir des aides sociales. Parmi les jingles, l'un particulièrement récurrent évoque une activité de course et de marche sportive organisé sous l'égide du futur Rama X dans le parc principal de la ville de Phetchabun. Divers projets agricoles sont évoqués alors que les inondations dans le Sud de la Thaïlande sont une des informations principales à l'échelle nationale.

La « fête des lumières » (*loy kratong*, ลอยกระทง) est pour bientôt et plusieurs informations à ce sujet sont évoquées. L'interdiction de brûler ses ordures devant chez soi est répétée dès que possible. On parle également beaucoup de l'exposition organisée à la suite des cérémonies de funérailles et de crémation du défunt Rama IX, et d'ailleurs Doctor Seksan Niyompheng a écrit un livre en son honneur qui sera distribué gratuitement aux personnes âgées. Plus anecdotique et à l'approche du week-end, un festival de musique aura lieu à Khao Kho ce week-end. On évoque enfin un championnat de football et les marchés piétons de Phetchabun le vendredi soir et de Lomsak le samedi soir.

3. Analyse des émissions

Tant dans les propos que dans les contenus, une division apparaît clairement entre les programmes de l'organe étatique et ceux de la municipalité. Le premier est associé à

⁶⁰⁶ *Khon Thai samphat kap akat yen*, คนไทยสัมพันธ์กับอากาศเย็น.

l'administrateur et fonctionnaire principal de la province, le *phu wa rachakan*. Du côté de la municipalité on retrouve son « maire », le *nayok thesamontri*. Deux constellations de personnalités et de méthodes se trouvent ainsi agglomérées en deux ensembles bien distincts, chacun selon ses prérogatives, apparaissant parfois presque en compétition. Le programme de la branche provinciale du Département des relations publiques s'associe ainsi au gouvernement central basé à Bangkok (notamment en donnant la parole au premier ministre), qui, ne l'oublions pas, a désigné l'administrateur de la province. Ce programme s'associe également volontiers avec l'échelle monde à travers les nouvelles internationales. La municipalité est plus locale, mais aussi plus proche des gens dans les thèmes qu'elle aborde. La proximité est certainement accentuée par son présentateur à la voix suave⁶⁰⁷, Khun Sawat Naphak. Autant le premier programme représente l'échelle étatique, le « centre », autant le deuxième représente la province et le local.

Malgré l'égalité de temps que chacun des programmes a à sa disposition (1h30 de programme quotidien chacun), la compétition est faussée puisque quoiqu'il arrive l'échelle de la municipalité reste subordonnée à celle de l'Etat. Ainsi, beaucoup des nouvelles données dans le programme « Notre municipalité » émanent du Département des relations publiques, comme c'est le cas de beaucoup des jingles et d'enregistrements. Un des points communs les plus évidents est le traitement en continu de références au roi défunt dont la crémation a eu lieu dans les quelques semaines précédents les enregistrements du son filaire effectués à Phetchabun (cf. Chapitre VIII).

En deux heures de temps, il peut y avoir jusqu'à six occurrences de citation des sentences écrites par le défunt roi Rama IX. Ces citations peuvent être recoupées sous différents termes, le plus commun est « les enseignements du père », l'autre terme relève du vocabulaire royal⁶⁰⁸. Ces citations sont toujours précédées d'une cascade de notes par un piano, un accordéon ou encore un saxophone, récitées ensuite par une voix d'homme grave et révérencieuse. Après la citation, suit le nom extrêmement long du roi (*phrabatsomdet phramaha Phumiphon Adulyadet maharat Boromanathabophit*), suivi encore de quelques formules respectueuses et/ou encensant la nation thaïlandaise entrecoupées de la chanson présentée au début de cette partie : « *Se remémorer en son cœur* » sorte d'hymne des fonctionnaire qui en décrit les qualités nécessaires et les missions. Les deux vers de la chanson qui apparaissent chaque fois sont : « œuvrer pour la nation et la population » et « je décerne et j'accepte de sacrifier ma vie pour ce royaume et faire le bien pour la nation thaï ». Voici quelques exemples de ces enseignements du père :

⁶⁰⁷ *Siaeng wan*, เสียงหวาน, litt. « voix sucrée »

⁶⁰⁸ *Kham son khong pho*, คำสอนของพ่อ et *phra rachadamrat* (พระราชดำรัส). Vient de *trat* (ตรัส) « parler » en général associé à *tratsaru* ตรัสรู้ litt. « parler en sachant », appliqué au Bouddha.

« Lorsqu'il s'agit de perpétuer l'identité thaï (*khwan pen thay*, ความเป็นไทย), de la meilleure et de la plus adéquate des manières, personne n'en est plus capable que les Thaï eux-mêmes. En conséquence, où qu'ils se trouvent, les Thaï ont le devoir de toujours perpétuer l'identité thaï, que ce soit dans sa dimension matérielle, éthique ou intellectuelle. »

« La concorde ou le fait d'être en harmonie les uns avec les autres, cela ne signifie pas que si quelqu'un parle d'une certaine manière, tous les autres doivent parler de la même manière. Sinon ultimement, la vie n'aurait aucun sens. Il doit y avoir de la diversité. Mais il est nécessaire de travailler à l'unisson. Même si certains désaccords peuvent subsister, il faut être à l'unisson. »

« Dans ce pays, il y a des gens biens et des gens mauvais. Personne ne peut faire en sorte que tout le monde soit bien. Permettre à ce pays d'avoir un bonheur convenable et quotidien ne signifie pas faire en sorte que tout le monde soit bien. Mais l'idée est de favoriser les gens biens, pour que ceux-ci gouvernent le pays et contrôler les gens mauvais afin qu'ils ne s'emparent pas du pouvoir et qu'aucun trouble ni désordre ne naisse. »



Figure 127 La citation sur les gens biens et les gens mauvais avec en fond une photographie (peut-être avec ceux que le roi conçoit comme étant les gens biens) – illustration extraite du site d'information www.kapook.com

Le roi est fondamental pour comprendre l'identité thaï⁶⁰⁹. Dans un domaine plus séculier, le fait d'entendre la voix est fondamental pour comprendre des mécanismes de pouvoir dans le

⁶⁰⁹ La présence sonore royale est manifeste par ses mots, mais n'est jamais transmise au moyen de la voix véritable du monarque. Sa présence sonore fonctionne par signaux et inmanquablement par celui d'un saxophone sirupeux à

contexte thaï. Les dirigeants politiques locaux (le maire et l'administrateur de la province) profitent de leur programme respectif pour faire entendre leur voix même si c'est pour répéter des informations déjà dites. Ce qui est important est d'entendre et de se familiariser avec la voix d'une personne. La voix du premier ministre peut ainsi être diffusée et entendue depuis le son filaire de Phetchabun. La voix est un élément fondamental de l'identité d'une personne et il est nécessaire de la faire entendre pour affirmer sa présence et, parfois, son pouvoir politique⁶¹⁰. Chacune des voix audibles dans les programmes a donc un rôle particulier à tenir. La perspective du présentateur Khun Sawat Naphak n'est pas d'affirmer son pouvoir politique, mais il a dû travailler pour faire accepter sa voix avec les fonctions particulières qui lui sont associées.

Q : Comment avez-vous décidé de rejoindre l'équipe du son filaire de la ville de Phetchabun ?

Khun Sawat Naphak : Je suis de Phetchabun, j'ai fini mes études en sociologie. Je n'avais pas de connaissance concernant l'animation radiophonique, j'ai donc étudié ici. Il fallait s'entraîner à lire, à enchaîner les musiques et les nouvelles. Je n'avais aucune théorie de la pratique et il m'a fallu un an pour m'améliorer, ç'a été un véritable entraînement. La population s'est habituée à ma voix (*prachachon khun hu*, ประชาชนคุ้นหู) même si elle a émis quelques objections au début : « Pourquoi n'est ce pas harmonieux à l'écoute ?! ». Après un an à m'entraîner, ma voix est aujourd'hui acceptée.

La voix de Khun Sawat Naphak est très travaillée, emplie de gentillesse et d'attention pour les auditeurs. On dit d'une voix comme la sienne qu'elle est, littéralement, « sucrée », suave pourrions-nous dire. Il se sent bien d'avoir le rôle d'être, en quelque sorte, la voix de la municipalité : « C'est une administration locale, au plus proche de la population et de sa vie quotidienne. Et la population s'y intéresse. S'il y a des dons de vêtements chauds en hiver, la municipalité invite la population à en bénéficier et ce sera en partie grâce à moi ». « Voici de quoi faire le plein d'entrain et de lyrisme pour vous ravir chers auditeurs avant de partir au travail »⁶¹¹. Ce déluge d'attention particulièrement élégant et formel a été enregistré le matin du 10/11/2017 à partir d'une enceinte pavillon crachotante, au moment même où un pick-up laissait un sillage de fumée noire et de musique électronique thaï *say yo**. Khun Sawat Naphak donne ainsi doucement la motivation aux travailleurs et utilise la formule en guise d'annonce avant la diffusion d'une chanson empreinte de nostalgie réminiscence des années 1930-1940 de style Suntharaphon* intitulée « *Parce que je t'aime, mon amour* » par Somsak Thephanon.

souhait qui dégringole en cascade de notes jazzy. Le saxophone et le jazz font partie de ces signaux sonores signifiant la personne royale (cf. Chapitre VIII).

⁶¹⁰ Cou pour rendre hommage : c'est une telle fonction qui est attendue lorsqu'un participant prend le microphone pour entonner une chanson en karaoké lors des festivités de voisins ou de proches (cf. Chap. III). Il faut faire entendre sa voix en l'honneur de l'occasion et pour les gens rassemblés.

⁶¹¹ *Toem tem kamlangcay lae arom sunthari kon ca ok pay tham ngan*, เต็มเต็มกำลังใจ และอารมณ์สุนทรีก่อนออกไปทำงาน.

Le présentateur a également dû acquérir une expertise dans le domaine de l'enchaînement des différentes chansons. Il faut indiquer que la place de la musique dans le programme de la municipalité est beaucoup plus importante que dans celui du Département des relations publiques. La musique dans les programmes des sound systems publics en général occupe une place importante. L'ouvrage référence de Prani Thaiwathananon (n.d.) évoque le traitement de la musique, non seulement en tant qu'elle « aide à améliorer l'intérêt de la population à suivre et écouter », mais plus encore. Il existe ainsi différents types de chanson : 1. Les musiques instrumentales, sans chant. 2. Les chansons par un artiste en particulier, par exemple Yotrak Salakcay⁶¹². 3. Les chansons qui se spécifient dans une émotion particulière, par exemple l'amour. 4. Les chansons de zones géographiques ou de pays en particulier. 5. Les chansons tirées de films ou de séries télévisées. 6. Des chansons nationalistes et de propagande⁶¹³. 7. Les chansons selon les demandes. (*ibid.* : 54) Parmi tout cet éventail de possibilités, il faut être attentif aux goûts particuliers des auditeurs, leurs demandes peuvent être une bonne base pour les étudier (*ibid.* : 54). Autre impératif, il faut dire le nom des gens ayant demandé les chansons qui s'apprêtent à être diffusées.

Khun Sawat Naphak, en tant que présentateur et DJ du programme a bien intégré l'ensemble de ces éléments. Le premier élément distinctif de ses émissions et le choix de musique en fonction des moments de la journée. Le matin, « ce sera des chansons Suntharaphon*, de vieilles chansons avec une atmosphère *luk krung** *luk krung* et à midi ce sera du *luk thung isan** et de la chanson contestataire *phleng phoea chivit** alternés. Le répertoire Suntharaphon convient le mieux au groupe des personnes âgées qui se lèvent tôt, écoutent les informations et apprécient ce style de musique. A midi, les gens vont manger aux environs du marché, ils travaillent dans les bureaux ou aux champs et enclenchent la radio pendant leur pause. Tout le monde, tous les groupes et toutes les générations, écoutent les chansons *luk thung*. Enfin, si ce sont des périodes de fête, le contenu et les chansons s'y adapteront. Si c'est le nouvel an thaï, je mettrai alors des chansons qui ont un rapport avec cette occasion, par exemple en diffusant du *ramwong**. Le but est de construire une ambiance (*sang banyakat*, สร้างบรรยากาศ) » (Khun Sawat Naphak, c.p. 12/12/2017).

Plus qu'une ponctuation, c'est parfois une véritable dramaturgie qui peut être élaborée. L'une des techniques utilisées par Khun Sawat Naphak consiste à terminer son programme par une chanson de rupture en amour. Lorsqu'il diffuse le méga-tube « *Retire tes mots cadette* » par May

⁶¹² Yotrak Salakcay est l'un des plus célèbres chanteurs de *luk thung** de la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui.

⁶¹³ Pour « aimer la patrie » *rak chati*, รักชาติ.

Phiomphon, que l'on peut écouter sur la piste 8 du CD 5⁶¹⁴, une vague teinte de déception peut presque être décelée dans la voix du présentateur à l'idée de se « séparer » de ses auditeurs :

กลับคำสาหล่า

Interp. ไมค์ ภิรมย์พร

Paroles พงษ์ศักดิ์ ถนอมใจ

Comp. จิระวัฒน์ ปานพุ่ม

คำสั่งสั้น ที่ความยาวนานถึงนาที อาจทำลายหลาย

ล้านนาที

สิ่งดีดี ที่เข้าร่วมก่อ

ใจเย็นไว้สา ว่าหายออกมา ฐิต์โตน้อ

เรื่องมือน้อ้ายสืบคิดต่อ

แค่อยากขอให้เห็นแก่ฮักเฮา

เก็บเอาไว้ก่อน คำว่าลาก่อน เสื่องไว้สาก่อนคนดีของอ้าย

ตะกั้ตะก่อน ฮักกันล้ำได้ อยากให้ลองตรงดูจี้กคราว

เก็บเอาไว้ก่อน คำว่าลาก่อน เสื่องไว้สาก่อน อย่าด่วน

อย่าฟ้าว

บ่ต้องปากัน ฮักกันคือเก่า ให้เป็นคือเก่า อ้ายขอให้เจ้า

กลับคำสาหล่า

...

Retire tes mots, cadette

Comp Cirawat Panphum

Paroles Phongsak Thanomcay

Interp. Mike Phiomphon

Ces mots si courts, à peine plus d'une minute, peuvent faire du mal pendant des millions de minutes.

Toutes ces bonnes choses que nous avons construites ensemble...

Du calme, qu'est-ce que tu es en train de dire ? Est-ce que tu te rends compte ?

Cette histoire d'aujourd'hui, je (« Aîné ») n'y penserai plus ensuite.

Je veux seulement te demander de ne penser qu'à notre amour.

Garde-les encore un instant, ces mots d'adieux. Garde-les cachés un peu ma bien-aimée (« de Aîné »).

Avant cela, comment s'aimait-on ? Je veux que tu y réfléchisses un petit moment.

Garde-les encore un instant, ces mots d'adieux. Garde-les cachés un peu ma bien-aimée. Ne prends pas de décision à la hâte.

Nous n'avons pas besoin de nous jeter, aimons-nous comme avant, juste comme avant. Je te demande de retirer tes mots, cadette

...

L'émotion qui naît d'un tel traitement de la musique semble étrange dans la mesure où un lien émotionnel très particulier est tissé entre l'auditeur, le DJ et son programme. La chanson agit comme si le DJ était l'« aîné » et l'auditeur la « cadette »⁶¹⁵ et que cette dernière voulait quitter le premier. Ce n'est bien sûr pas le cas, seulement la fin du programme qui est transmuée en un déchirement exagérément émotionnel. Cet exemple n'est qu'un pallier parmi d'autres d'une utilisation de la musique destinée à susciter des émotions chez l'auditeur le liant à celui qui diffuse la musique, ou le liant à celui au nom de qui la musique est diffusée : ici la municipalité de Phetchabun et son maire. La musique n'a donc pas seulement le rôle de susciter l'intérêt de la population à suivre le reste du programme, mais concentre cette fonction émotionnelle. Dans ce cadre, le thème de l'amour – thème favori des chansons – se trouve redirigé de son sens d'un lien entre un homme à une femme, pour relier un auditeur et une institution, ou encore un auditeur et une personnalité politique, nous y reviendrons dans la partie suivante. On note également que

⁶¹⁴ Et à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=nZbkgT9YY54> (accédé le 13/03/2021).

⁶¹⁵ Lao *ay*, อ้าย et *nong*, น้อ.

l'un des traits saillants ici est l'attention accordée à l'auditeur, pouvant aller jusqu'à des conseils de santé régulièrement assésés et prenant la forme d'une légère mais insistante infantilisation.

On entrevoit ici le type de bifurcation que peut emprunter l'utilisation de la musique. Le message rendu tout à fait opaque, ou plutôt inoffensif, peut ainsi toujours être transmis à qui veut l'entendre ou peut-être à l'insu de celui qui est déjà en train d'apprécier sa chanson favorite, ou même peut-être encore sans vraiment écouter mais en entendant simplement les sons en arrière-plan. S'il est possible de prendre des chemins détournés, l'attention la plus extrême doit être portée aux propos les plus explicites. Toujours dans le même ouvrage de Prani Thaiwathananon (n.d.), plusieurs pages sont consacrées aux précautions avec lesquelles il faut aborder les informations, leur source et la législation qui s'applique à leur traitement.

D'une manière générale, les nouvelles doivent venir de la Radio nationale de Thaïlande ce qui peut être fait en se branchant directement sur ses ondes depuis un récepteur radio. Tous les contenus doivent être en accord avec la législation (*ibid.* : 69). Lorsqu'une loi du gouvernement est discutée, il ne faut pas occasionner de divisions dans la population, fragiliser l'État ou la concorde entre la Thaïlande et les autres pays. Les contenus ne doivent pas aller à l'encontre de la loi, des règles (*rabiép*,ระเบียบ), des interdictions, de la culture (*wathanatham*,วัฒนธรรม) du calme et de la convenance (*sangop rieproy*,สงบเรียบร้อย) ou de la bonne moralité de la population (*silatham an di khong prachachon*,ศีลธรรมอันดีของประชาชน). L'auteur précise même en passant qu'il ne faut pas être communiste, quoi que cela puisse signifier ici (*ibid.* : 71- 72). Pratiquement aucune loi n'est citée, comme si le respect des limites était tacite et connu de tous ceux qui pourraient être emmenés à diffuser sur des sound systems publics. La seule exception est la citation de la loi suivante : « Quiconque émet du son ou du tapage sans avoir de raison valable et provoque de la sidération ou du trouble chez les personnes aux alentours s'expose à une amende pouvant aller jusqu'à 100 bahts » (*ibid.* : 69).

Mais certains contenus ne sont limités par aucune loi : s'il s'agit d'enseignements bouddhiques, si ces contenus proviennent des organismes étatiques, s'ils sont émis lors des campagnes politiques et lors des élections ou par des membres du Sénat et du Parlement et enfin s'il s'agit de contenus artistiques (mais exclusivement lors de performances, *ibid.* : 69). Si ces réglementations étaient valables à la fin des années 1970, je ne sais pas si elles sont toujours d'actualité aujourd'hui. L'auteur est néanmoins au plus près des autorités, puisque la majorité des références bibliographiques de l'auteur proviennent de l'école du Département des relations publiques.

Il reste rare que le son filaire fasse l'objet de plaintes de la part des auditeurs et habitants du territoire balisé par les sound systems publics. Ce serait même plutôt le contraire : je l'ai dit et montré, le son filaire diffuse un ensemble d'informations concernant l'administration, l'agriculture ou encore l'économie qui représentent les centres d'intérêts principaux de la population. Il semblerait même que dans certains cas, le son filaire puisse être le principal média d'acquisition des informations locales et peut-être même nationales. De ce fait, le son filaire jouit d'une popularité certaine. Comme nous l'avons vu, chaque foyer voudra avoir une enceinte devant chez lui afin de recevoir les émissions directement et ce phénomène donne lieu au chiffre imposant de 790 enceintes interconnectées, pour une population totale d'environ 20.000 personnes. L'ingénieur chargé du réseau filaire de la municipalité, Pho Songmidet (c.p. 12/12/2017) élabore quelques propos à ce sujet : « si c'est fort, alors il faut que ce soit fort à retentir en tous points⁶¹⁶. La puissance dépend de chacun, celui-là aime, celui-là n'aimera pas. Mais la plupart aiment fort, seulement environ 10% n'aimeront pas ». C'est encore cette logique de la puissance sonore que nous retrouvons, cette fois appliqués aux sound systems publics. Une commerçante ambulante installée à proximité d'une des enceintes où je faisais mes enregistrements et avec qui je m'entretenais me parla du réseau de son filaire en ces termes : « on n'est pas obligés d'écouter, mais on ne peut pas ne pas entendre ».

C. Des hégémonies et des résistances politiques à travers les utilisations de sound systems

Nous avons vu que les autorités officielles et autres agents publics font un usage intensif des sound systems, nous avons également démontré dans les précédents chapitres que les temples et les musiciens sont dans la course. Chacun de ces « mondes sonores » constitue une sorte de « ligue », qui peut en certaines occasions plus ou moins formalisées se rencontrer et s'affronter. Mais est-il vraiment possible de pouvoir prétendre contrer la puissance de la propagande officielle centrale ? Ou une telle entreprise ferait-elle partie de ces règles tacites, jamais formulées clairement, mais dont le manquement peut provoquer une répression féroce ? Dans le cas contraire, existe-t-il des ensembles amplifiés autonomes ? En filant l'image de la compétition : est-ce que tous les compétiteurs sont la bienvenue ?

Lors d'une année de terrain consécutive en Thaïlande et presque deux ans cumulés de présence, je n'ai quasiment pas observé d'actes et de paroles de véritable subversion et de

⁶¹⁶ *Dang ko dang sanan*, ดังก็ดังสนั่น.

dissidence politique directs au sein de l'espace public⁶¹⁷. Cela signifie-t-il que la censure et la propagande sont omnipotentes, sans possibilités de contestation ? Les événements de dissidence et de répression violentes qui jalonnent toute l'histoire du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle de la Thaïlande démentent un tel postulat, de même que la situation politique en 2020. Cette situation tient au contexte du terrain effectué : lors des terrains de 2014 à 2019, la situation faisait suite à des périodes de profonds affrontements sociaux et politiques et au succès de l'évincement de l'opposition (populaire et populiste) au profit des mêmes élites, anciennes et bien installées (nobles et militaires)⁶¹⁸. Le curseur était définitivement du côté de l'intransigeance vis-à-vis des critiques et de la mise au pas et au silence des contre-pouvoirs.

Il est apparu difficile dans ce contexte de pouvoir étudier le son et le sound system dans leurs fonctions en tant que contre-pouvoir ou même en tant que simple résistance au pouvoir. Cette difficulté est encore amplifiée par l'adaptation aux contraintes de la censure qui prévaut en Thaïlande et qui donne lieu à la discrétion extrême de la teneur d'un message potentiellement subversif. De tels messages sont toujours indirects – contournés (*om*, อ้อม) – et équivalents à « comprends qui pourra ». Ce mode de communication s'étend également à l'intensité du mode d'expression : un contre-pouvoir préférera toujours la confidentialité, a priori jusqu'au moment de bascule où sa force sera estimée suffisante pour faire vaciller ou renverser le pouvoir en place et, dans ce cadre seulement, s'exprimer avec la puissance maximale (y compris sonore) dans l'espace public.

Qu'est-ce qu'un sound system politique ? Il peut se caractériser par son contenu. Mais la teneur politique d'un message amplifié est le privilège de celui qui contrôle le contenu *et* le sound system. La velléité hégémonique qui sous-tend toute utilisation du sound system tend également à substituer la dimension politique d'un contenu diffusé par les autorités publiques à celle d'une indiscutable vérité. Dès lors, un sound system politique serait d'abord celui dont le propriétaire ou l'utilisateur est un personnage politique. Sans être au courant de tous les détails de politique locale et/ou nationale, il peut apparaître quelque fois très complexe de déterminer qui est exactement le propriétaire, l'utilisateur, ou au nom de qui un sound system est en train d'être

⁶¹⁷ Ce qui n'est pas le cas des Thaï en dehors des frontières du pays, notamment en France où de nombreux réfugiés politiques sont accueillis. Ce n'est également pas le cas dans des contextes plus privés, où la confiance accordée peut donner lieu à l'expression d'opinions politiques beaucoup plus critiques.

⁶¹⁸ De 2010 à 2012, lors des affrontements entre les chemises rouges pro-Thaksin, démocratiques et progressistes et chemises jaunes, partisans conservateurs de la royauté et du pouvoir militaire. Ces affrontements ont donné lieu au coup d'état de la junte militaire de Prayut Chan-O-Cha, toujours en place en 2020. L'année 2020 donne également lieu à une nouvelle phase de contestation pro-démocratique revendiquant le départ de Prayut et inédite en ce qu'elle entend également discuter et réformer le rôle et les richesses du roi Rama X couronné depuis 2019.

utilisé. Ces subtilités sont parfaitement maîtrisées par ceux à qui sont destinés ces contenus, même si ce n'est pas forcément le cas du chercheur.

1. La fonction « ennemi »

Avant d'aborder l'épineuse question de la traduction du terme contre-pouvoir en thaï, commençons par rendre compte des mots pour dire « pouvoir ». Le plus direct est celui de *amnat* (อำนาจ) qui peut recouper également celui de *sathaban* (สถาบัน) ou « institution », qui renvoie presque directement dans chaque esprit à l'institution royale⁶¹⁹. On peut encore évoquer *anuphap* (อนุภาพ), qui évoque le pouvoir magique, de transformation et de transmutation d'énergie pure⁶²⁰. Le mot *itthiphon* (อิทธิพล) peut avoir le sens de « pouvoir », en tant qu'« influence »⁶²¹. En ce qui concerne le « contre-pouvoir », il ne semble exister aucun correspondant malgré mes recherches⁶²². Il serait malgré tout complètement fallacieux de dire qu'aucune opposition ne divise la société thaï. Nous avons déjà rencontrée celle confrontant la capitale (associé au Centre) à la province⁶²³. Une opposition plus idéologique pourrait être celle entre la « stabilité » (du pays, d'un pouvoir en place ou d'un gouvernement) avec la « liberté » (individuelle notamment)⁶²⁴. Ces fractures traduisent à différents degrés, et selon les utilisations qui en sont faites, des réalités et/ou des associations d'idées particulières qui lui sont rattachées. Elles ne pointent a priori pas directement du doigt un ennemi spécifique, mais manifestent plutôt l'existence d'une hiérarchie sociale selon la position de chacun par rapport à ces antagonismes et dont la figure 128 ci-dessous fait éloquemment état. La pyramide sociale qui y est représentée était présente telle quelle dans le Museum Siam inauguré en 2008 et visité par de nombreuses classes d'écoles primaires, de collèges et de lycée.⁶²⁵

⁶¹⁹ *Sathaban phra mabakasat*, สถาบันพระมหากษัตริ์.

⁶²⁰ *Roetdet*, อุทธิเดช. Le dictionnaire donne comme exemple l'énergie atomique. Le pouvoir du Bouddha est également désigné comme *Phuthanuphap* (พุทธอนุภาพ).

⁶²¹ Par exemple un « groupe influent », *klum itthiphon* (กลุ่มอิทธิพล).

⁶²² On trouve néanmoins une succession de termes contenant le mot *khat* (ขัด), « aller à l'encontre », comme *khat khwang* (ขัดขวาง « aller à l'encontre » associé à « balayer »), *khat kboen* (ขัดขืน associé à « obliger »), *khat yaeng* (ขัดแย้ง associé à « diviser » et qui me semble être le plus péjoratif). Mais le mot le plus proche de ce que peut être un contre-pouvoir est *to su* (ต่อสู้) « aller contre » associé à « combattre, lutter », ou *to* peut également être combiné à *tan* (« résister au vent, à un ennemi ou à une maladie ») et donner *to tan* (ต่อต้าน) « aller contre et résister ». Peut-être pouvons-nous encore citer *kabot/khabot* (กบฏ ขบถ) qui a le sens de soulèvement armé contre le pouvoir en place avec un sens très péjoratif : celui de semer le chaos et le mal dans le royaume, et même de « penser à mal, trahir un patron bienveillant envers nous », tout cela concentré en un seul mot - *thorayot* (ทรยศ).

⁶²³ En tant que « périphérie » (*ban nok*, บ้านนอก) très littéralement « la maison/ la localité en dehors »

⁶²⁴ *Man khong*, มั่นคง opposé à *isaraphap, seriphap*, อิสราภาพ, เสรีภาพ.

⁶²⁵ Même si certaines de ces informations n'étaient pas traduites en anglais. Même traduites, les implications exactes ne me semblent pouvoir être véritablement comprises que par des habitants ou des connaisseurs suffisamment assidus de la société thaï.

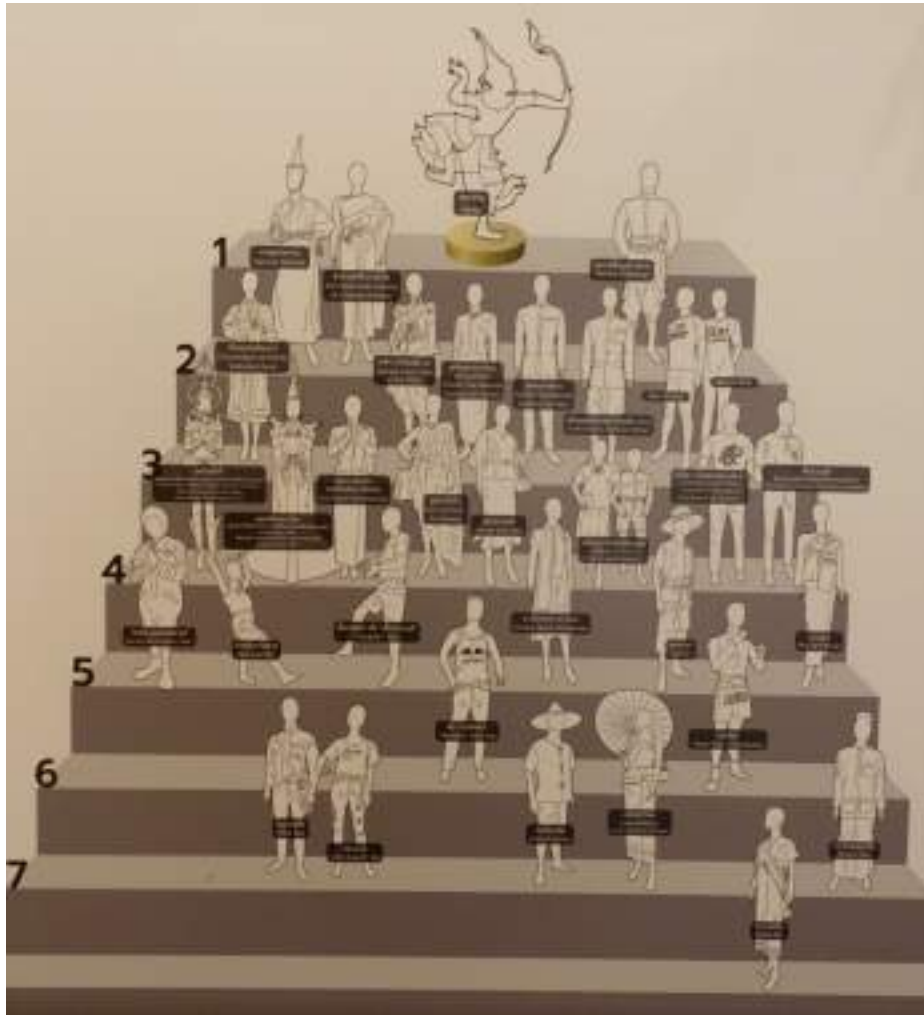


Figure 128 Pyramide sociale, photographée au Museum Siam à Bangkok

LEGENDE

(de haut en bas et de gauche à droite, la description de chaque personnage figurant sur l'illustration est séparée par « / »)

1/ Phra Ram (personnage du Ramayana indien diffusé dans toute l'Asie du Sud-Est = Ramakien au Laos, Cambodge et Thaïlande. C'est également un autre nom pour le roi en Thaïlande).

2/ Diplomate siamois / Costume cérémoniel complet d'une princesse siamoise / Noble siamois

3/ Etudiante diplômée de Chulalongkorn en costume de cérémonie de remise des diplômes / Dame de la cour siamoise dans les années 1900 / Femme en costume national thaï formel / Homme en costume national thaï formel / Uniforme d'un fonctionnaire siamois / « *Bike for Dad* » & « *Bike for Mom* » est un programme citoyen sous égide royal pour se mettre au cyclisme « pour le père » (le roi) et « pour la mère » (la reine)

4/ Costume de *kinri* (Femme mythique à moitié oiseau), utilisé pour Miss Monde 2015 / Costume d'une autre créature mythique pour Miss Intercontinentale 2014 / Hôtesse de l'air Thai Airways / Mettre un costume traditionnel pour aller faire du shopping / Dame PDG / Uniforme pour collégiens et lycéens / Porteur d'un t-shirt « Je suis né sous le règne de Rama IX » / Porteur d'un t-shirt avec des dessins de la princesse Sirindhorn

5/ Ronald McDonald qui fait une salutation thaï (*wai*) / Une fille siamoise / Un jeune qui s'amuse au nouvel an thaï et fête de l'eau (*songkran*) / Une femme t'ai dam (groupe t'ai, principalement présents au Vietnam et au Laos) / Fermier (riziculteur) / Une femme phu t'ai (groupe t'ai présent dans le Nord-Est de la Thaïlande et au Laos)

6/ Débardeur « Redbull » (attribut des hommes de classes populaires, plus ou moins urbanisées, plus ou moins

enivrées, entreprise créée par un thaï) / Boxe thaï

7/ Jeune homme travaillant dans les bureaux (de la capitale) / Fille qui aime se balader à Siam square (étudiant, qui n'a pas beaucoup d'argent, mais étudie et se ballade dans l'hyper-centre de Bangkok) / Porteur chinois (« coolie » terme péjoratif) / Dame du Lanna (ancien royaume du nord de la Thaïlande) / Homme musulman

8/ Fille Karen

Pour certaines des strates et des groupes sociaux présents dans la pyramide ci-dessus, leur abaissement tient effectivement à leur dangerosité pour la stabilité du pays et l'identité officielle. Cette mise au ban idéologique peut être considérée comme un rappel de leur place. Les comparaisons s'avèrent infinies et toujours riches de sens, mais pour en donner quelques exemples dans les strates les plus inférieures : une femme taï dam sera trois rangs au-dessus d'une fille karen, car elle est taï et que la seconde ne l'est pas et que cette dernière est issue d'une immigration birmane plus récente. Les classes populaires (et leur culture) si elles ne consistent pas en de paisibles paysans (qui aiment la famille royale) sont remisées aux strates les plus basses. C'est également le cas des classes moyennes par exemple des employés de bureau et des étudiants, tous deux constituant des groupes trop politisés. Les cultures et les religions qui ne concordent pas avec l'identité et l'idéologie officielles sont aussi rabaissées : les musulmans et la dame du Lanna sont ainsi deux rangs en dessous de Ronald McDonald qui fait une salutation thaï.

Certaines strates sociales, par leur culture, par leur religion, et d'autant plus par leur degré de politisation (et de contestation), peuvent se voir rabaissées dans la hiérarchie sociale officielle. Certains de ces groupes constituent, ensemble ou séparément, des contre-pouvoirs. C'est encore Thongchai Winichakul qui évoque le point de départ de cette réflexion sur les contre-pouvoirs en Thaïlande et leurs utilisations des sound systems. Il évoque ainsi la « fonction ennemie » (« *enemy function* ») en tant que « référence à l'altérité qui fait idéologiquement sens et est efficace » (Thongchai, 2004 : 167). Cette « fonction ennemie », présente dans beaucoup, sinon toutes les sociétés, désigne celui qui met en péril la nation et est utilisée comme levier de pouvoir par les autorités pour susciter la peur chez les citoyens. L'ennemi, dont l'importance peut tout à fait être exagérée, doit toujours être présent : il doit rôder et être prêt à attaquer les « gentils » à n'importe quel moment. Il est intéressant de se pencher sur ceux qui sont désignés ainsi en Thaïlande. Le « *number one enemy* » est bien sûr le communiste (indissociable, encore aujourd'hui, des anti-royalistes) et ce dès la sortie de la seconde Guerre Mondiale. D'autres ennemis ont été désignés auparavant selon les circonstances : les Birmans, les Français, les Lao. D'autres ennemis ont émergé depuis : les drogués et d'une manière générale d'autres avatars plus ou moins teintés de violence de la culture populaire : les groupes qui sont les plus bas dans la hiérarchie sociale sont

les plus propices à être caractérisés d'ennemis. On se trouve ainsi, toujours selon les termes de Thongchai Winichakul (*ibid.* : 169), aux « frontières de la thaïté », voire s'en trouver exclu.

L'ennemi est-il réel ou ne vaut-il que pour son potentiel à apeurer le citoyen modèle tout en déclassant certaines franges les plus politiquement gênantes de la population ? Si cette fonction peut effectivement être activée, l'« ennemi » est bien réel, en témoigne le fait que « les forces militaires thaï ont été très actives au sein du théâtre domestique pour le bien de leur propre domination politique » (*ibid.* : 168). L'ennemi doit être présent, c'est certain, mais il l'a aussi réellement été et l'est d'ailleurs toujours. Bien que faisant partie à part entière de l'histoire, les récits de soulèvement et de leur suppression consécutive sont extrêmement durs à trouver, même datant d'il y a quelques décennies à peine : le silence dont fait l'objet le théâtre de guerre de près de 20 ans contre le Parti Communiste thaïlandais à Phetchabun est à ce titre éloquent.

Mis à part quelques graffitis antiroyalistes dans les toilettes de la gare routière de Bangkok (Ünaldi, 2014)⁶²⁶, quelques critiques de l'« institution » données les yeux brillants et dans la plus extrême discrétion, quelques paroles lâchées souvent par inadvertance lorsque l'on oublie à qui l'on est en train de s'adresser, les critiques directes sont rares. Il faut également prendre en compte que les conséquences de tels propos sont réputées et peuvent effectivement être extrêmement violentes. Soit de la part des concitoyens, pour qui une critique des piliers de la nation thaï est inadmissible, soit si la critique s'accompagne de conséquences politiques (ou économiques) trop étendues, de formes de répression plus violentes⁶²⁷. Pourtant, les critiques de plus en plus nombreuses qui visent le Premier Ministre de la junte militaire, Prayut Chan-O-Cha (et depuis peu élu) ne font l'objet d'aucune répression particulière. Il y a certainement une très bonne raison à cela, celle pour le Premier Ministre d'être, une soupape pour la pression sociale, un bouc émissaire qui peut cristalliser tous les mécontentements⁶²⁸.

Les utilisations politiques des sound systems par les populations sont beaucoup plus difficiles à appréhender que la propagande qui rythme quotidiennement les médias et les haut-parleurs installés dans les écoles, les gares, les cinémas, les marchés et toutes les administrations locales. Car, contrairement aux messages officiels, ce n'est jamais dans le contenu en lui-même

⁶²⁶ Dont la sentence pour de tels agissements peut être pénale et lourde. Voir par exemple, <https://www.scmp.com/news/asia/article/1618588/toilet-graffiti-suspect-67-charged-insulting-thailands-monarchy> (consulté le 27/10/2020).

⁶²⁷ Voir par exemple, le travail photographique de Luke Duggleby sur les disparus et assassinés par l'Etat pour leur activisme environnemental <http://www.lukeduggleby.com/for-those-who-died-trying>. Un exemple plus récent et dont le retentissement a été international, a été l'enlèvement (et le meurtre certainement) de l'activiste anti-royaliste Wanchalerm Satsaksit le 4 juin 2020 à Phnom Penh.

⁶²⁸ La situation a depuis une nouvelle fois changée : en septembre et en octobre 2020, les mécontentements vis-à-vis non seulement du gouvernement mais aussi de la personne royale sont de plus en plus ouverts, virulents et drainent de plus en plus de monde.

qu'une teneur résistante (teneur qui peut transparaître dans les entretiens informels) peut être décelée. Les musiques diffusées sur les sound systems de la population, les discours et les prières amplifiées lors des rituels n'aborderont jamais des sujets subversifs : il s'agira de répertoires rituels ou de chansons dont la seule dimension pouvant être assimilée à de la subversion pourrait être la grivoiserie ou le dialecte local puissamment diffusés à des kilomètres alentours.

2. Cultures de résistance & de subversion

Lors d'un des nombreux rituels d'ordination auquel j'ai eu l'occasion d'assister, une personne éméchée vint me dire que la Thaïlande est similaire aux Etats-Unis : en effet, comme ces derniers, la Thaïlande est une fédération d'Etats⁶²⁹ et parmi l'ensemble de ces Etats, Lomsak en est un. Mon regard ébahi devant une information aussi évidemment fautive fit ciller mon interlocuteur dont le comportement qui a suivi pouvait aisément être interprété comme « qu'est-ce qui m'a pris d'aller dire ça à un Occidental... ». L'information délivrée en disait néanmoins long sur la culture locale (au moins dans ce foyer, bien excentré des centres du pouvoir) qui avait connu seulement quelques décennies auparavant, une insurrection communiste d'ampleur. Lors d'un autre rituel d'ordination qui me faisait pénétrer dans les foyers et le quotidien de nombreuses familles, le postulant au statut de moine s'était fait tatouer sur le front le chiffre « 9 » en l'honneur du défunt roi Bhumibol Adulyadech Rama IX. Comment interpréter ce geste ? Signifie-t-il « je l'aime à la folie » ou signifie-t-il « vous voulez que je l'aime à la folie ? Vous allez voir jusqu'à quel point je vais l'aimer ». C'est en étant impossible à déterminer certainement que la teneur subversive, pourtant bien frontale, est neutralisée.

Le point que je souhaite soulever est celui des limites de la domination idéologique selon les termes de Turton (1984) et, à sa suite, évoquer rapidement les cultures de résistance et de subversion observée à Phetchabun. Diverses cultures de la résistance, même si certaines sont aujourd'hui neutralisées, méritent d'être évoquées ici. On peut par exemple évoquer le mouvement de la « culture communautaire » (*watanatham chum chon*, วัฒนธรรมชุมชน) qu'évoque Jamaree Chiengthong (2010). Propulsée par Chatrathip Natsupha, la culture communautaire s'est matérialisée de différentes manières et notamment dès le début des années 2000 avec les « radios communautaires » (*withayu chum chon*, วิทยุชุมชน), organisées par et pour la communauté. Ne visant d'abord pas à générer du profit, elles peuvent quelques années plus tard mettre de la publicité. Il existe près de 4000 stations de telles stations de radio au milieu des années 2000. Mais après la déchéance des gouvernements de Thaksin en 2006, puis celui de sa sœur Yingluck en 2014, la

⁶²⁹ Rat, รัฐ.

plupart ont été fermées (par l'armée, dans le district de Lomsak). L'image idyllique construite par les tenants de la culture communautaire a, elle, été en majorité déconstruite, et du même coup détruite par les scientifiques (Jamaree, 2010).

Paul Cohen (2010) à la suite de Turton évoque la culture populaire et quotidienne de résistance en citant les pratiques d'invulnérabilité à laquelle il ajoute les maîtres moines et des « personnes à mérite ». Dans des domaines moins religieux, la drogue et leurs usagers (ganja et métamphétamines, les plus répandues dans les campagnes) constituent une culture marginale et en décalage complet avec les canons de l'identité thaï. Ces hordes de motards se retrouvant la nuit pour faire des courses à la lisière de deux limites administratives et en nombre tel qu'il devient impossible pour la police de faire quoi que ce soit, sont des pratiques en marge tant géographique qu'identitaire (cf. Chapitre III).

Bien que ces cultures soient largement adoptées par les jeunes dans et en dehors de la capitale (de manière importante à Phetchabun), la manipulation des symboles par des sous-cultures marginales et invisibilisées – sinon dans certains films – donne lieu à des nouveaux avatars de cultures de résistance. Il faut ainsi bien comprendre ce qu'implique de diffuser puissamment certains répertoires musicaux, même s'ils n'ont a priori aucune portée directement politique, mais qui renvoient néanmoins à des cultures, souvent populaires, dont la légitimité n'est pas toujours donnée avec beaucoup de chaleur. Elles sont placées à la « lie » de ce en quoi peut consister la culture thaï, bien qu'ayant toutefois le droit d'être diffusées. Tout le monde reste bien conscient de la limite à ne pas franchir et de la surveillance perpétuelle dont ils sont en train de faire l'objet car, comme le dit Benjamin Tausig dans le cadre du mouvement social des chemises rouges en 2010 : « Les instruments de médiation étaient suspectés d'avoir la capacité de distordre la vérité au sein d'un réseau de médias contrôlés par l'Etat où les communications ne font que faire circuler et répéter une unique perspective sur le monde » (2013 : 205)⁶³⁰. Il est évident que les technologies de dissémination du son, les sound systems, font partie de ces instruments de médiation ou de disruption selon que l'on se place du côté du pouvoir ou du contre-pouvoir.

Le versant opposé à la résistance, qu'elle se manifeste par l'idée que la Thaïlande est une fédération d'Etats parmi lesquels compte Lomsak, ou encore le tatouage « 9 » ceint *ad vitam aeternam* sur le front, peut se retrouver dans les mêmes campagnes – observable en fait à partir du terrain adjacent à un temple où tous les ans, des manœuvres militaires intensives ont lieu pendant une semaine. Le son des autorités politiques n'est pas forcément à trouver dans la radio officielle, surtout dans la violence potentielle qu'il charrie. Pendant sept jours sur le terrain du temple, des

⁶³⁰ « Tools of mediation were suspected of having the agency to distort truth within a state-controlled media network where communications typically run through channels that reiterate a singular worldview »

tanks et autres véhicules blindés, ainsi que de lourdes machines motorisées sont en marche jour et nuit. On s’y entraîne avec des balles à blanc qui résonnent à des kilomètres aux alentours. Le paysage sonore recrée est celui de la guerre, et peut-être celle qui a eu lieu il y a à peine quelques décennies dans les très proches montagnes. Ces manœuvres, qui font jeter aux habitants des alentours des regards noirs, lourds de fatigue mais résignés sur les militaires, fonctionnent comme un avertissement si des velléités inconvenables venaient à être exprimées – une nouvelle fois – de manière un peu trop vive.

3. Des modes d'affrontement et du rôle du son

Dans ce dernier exemple, il s’agit du pouvoir national qui se manifeste à la manière d’une piquûre de rappel à un éventuel contre-pouvoir local. La guerre anti-drogue lancée par Thaksin relève de ce type de confrontation : elle oppose le pouvoir national à un contre-pouvoir local. L’une des particularités, notamment en terme sonore, de ce type de conflit est que le contre-pouvoir est cantonné à la discrétion, au secret et à l’action de guérilla. La puissance sonore n’a pas pour lui d’intérêt particulier et elle s’avère même plutôt dangereuse. À l’inverse, le pouvoir national a lui tout intérêt à bombarder ses opposants en continu, formant tout autant une forme de torture psychologique qu’un moyen de propagande pour soumettre ses opposants (Stoichita, 2017). C’est effectivement ce qui s’est passé lors du conflit contre le Parti Communiste thaïlandais : les forces gouvernementales avec leur bagage technologique et tactique hérité des Américains ont assailli les montagnes à coup de chansons de propagande et de *molam* pro-gouvernemental diffusés depuis des enceintes fixées non seulement sur des véhicules au sol mais aussi à des avions⁶³¹. Le Parti Communiste thaïlandais avait des armes sonores pour riposter, mais elles ne se focalisaient pas sur la puissance pour se propager efficacement. Son média préféré s’avérait ainsi être la radio, interdite mais que l’on écoutait le soir en secret (Muanfan, 2005)⁶³². Les dispositifs sonores utilisés se situent à l’extrémité du spectre de l’amplification électronique du son opposée au sound system, mais les communistes aussi ont composé des *molam*⁶³³.

Dans de tels types de conflit, seul l’un des opposants pourra s’accorder les services de sound systems : le pouvoir national. Une autre forme d’affrontement permet par contre aux deux

⁶³¹ cf. *supra*, note 124 : 101.

⁶³² Un interlocuteur m’expliquait ainsi qu’à la radio, l’armée faisait sa propagande et « offrait des chansons [à écouter pour les auditeurs] » (*mop phleng*, มอพบเพลง). Dans tous les médias, l’aide et l’influence américaines affleurent. Mon interlocuteur est étonné qu’ils sachent tout sur son pays à ce point. Cette période court de 1964 à 1982. Les nouvelles des opposants étaient données par la station de radio communiste, appelée *sathani wibayu pakking* (pour Pékin). Malgré l’interdiction, la curiosité de mon interlocuteur l’emportait et il écoutait donc la station. Elle était agréable à écouter, la voix de la présentatrice était claire. C’était amusant mais effrayant aussi car ils ne parlent que de victoire dans le monde entier (ce qui rentre en contradiction complète avec les informations du gouvernement). La nécessité pour chacun de se positionner devient pressante, ce qui est donc fait à cette époque par tout un chacun.

⁶³³ Pour un exemple voir Wirachon (2017: 118-119), cité depuis Khaen (1993 : 68-69) et repris dans Prouteau (2021). Ces deux types de *molam* étaient de toute façon quasi-identiques, sinon dans les contenus (Brandon 1967: 298-301).

adversaires d'utiliser avec toute la latitude et la puissance possible : un pouvoir national opposé à un contre-pouvoir national, deux forces opposées mais équivalentes, où le second aura effectivement la possibilité de renverser le pouvoir en place. Dans ce cadre, ce seront les deux opposants qui tendront au superlatif dans un « *sound clash* » politique. C'était je pense le cas lors des affrontements à Bangkok entre les chemises rouges et les chemises jaunes associées aux forces de l'ordre. Les faits qui suivent ne sont pas de première main mais sont tirés de la recherche de Benjamin Tausig (2013) lors des affrontements qui ont lieu en 2010 dans la capitale.

Benjamin Tausig s'est intéressé à une unité militaire présente lors des manifestations des chemises rouges dont les membres sont « entraînés à parler, à gérer l'organisation de la radio (en tant que DJ) et à l'utilisation d'autres instruments comme l'ordinateur pour le design médiatique lors d'opérations, la rédaction d'articles, la composition et la performance musicale, y compris le chant et les concerts » (Tausig, 2013 : 22)⁶³⁴. Elle se prénomme « unité opérationnelle psychologique »⁶³⁵. Leurs performances, proches d'un orchestre tout ce qu'il y a de plus professionnel, ont pu m'être évoquées ayant eu lieu dans les montagnes de Khao Kho lors du conflit contre les communistes. Selon Benjamin Tausig, l'unité existe depuis 1963 (en pleine Guerre Froide donc et au plus fort de l'implantation des USA en Thaïlande). Elle n'avait jamais été déployée avant 2010 à Bangkok et était composée, lors des événements opposants chemises rouges et jaunes, d'environ 30 militaires déployés à diffuser de la musique et des paroles « souvent en première ligne » (*ibid.* : 257-267).


« Sur la corde raide entre contrôle et chaos », l'unité en question choisit néanmoins ses musiques et même ses accents en ayant une connaissance précise des goûts de leurs auditeurs manifestants (*ibid.*). L'ethnographie de Ben Tausig est précieuse pour approfondir un point déjà abordé : celui de la sélection de chansons dans le cadre d'une manipulation psychologique des émotions et du comportement des populations auditrices. Cette manipulation est d'autant plus ardue dans le cadre du déploiement de l'unité psychologique à Bangkok au moment des émeutes, que la population est en colère :

« Soontariya Gasa est la chanteuse du groupe de *luk thung* de la première compagnie de l'unité opérationnelle psychologique. Elle a sélectionné des chansons connues de tous telle « *Je ne suis pas ta petite amie, je ne peux pas la remplacer* » de Takkataen Chonlada qu'elle chante pour ses frères et sœurs

⁶³⁴ « *Trained in speaking, in management of the radio (DJing), and in the use of various other tools such as computers for the design of media operations, the writing of articles, playing music, disassembling songs note-by-note, singing, and concert-style performance* » extrait de l'article « มือปดอบแห่งกองทัพไทย » (“The Thai Military’s Calm-manding Force”), March 17, 2010, <http://www.bangkokbiznews.com/home/detail/life-style/lifestyle/20100317/105547/นักรบ-ปจว.-มือปดอบแห่งกองทัพไทย.html> (retiré d'internet).

⁶³⁵ *Patibatkan citwithiya* ou *po co wo*, ปฏิบัติการจิตวิทยา / ป. จ. ว.

‘rouges’. Elle continue avec « *Le Siam est le pays du sourire* » par Phumphuang Duangcan. Pour faire baisser la colère d’un cran, Soontariya, qui répond au surnom de « Verte » (pour bien indiquer qu’elle n’est ni jaune, ni rouge), parle en langue isan et discute avec les manifestants qui viennent eux-mêmes très largement de la région d’Isan. La réponse est encourageante du côté des manifestants (...). Les audiences, peu importe leur degré d’opposition aux politiques du gouvernement, apprécient entendre leurs propres inflexions de langue. Des rires répondent ainsi aux performances comiques des militaires à RAB 11. Certaines chemises rouges assument d’endosser le rôle d’audience de concert, malgré le fait que les maîtres de cérémonie de l’unité psychologique travaillent ouvertement pour le compte des militaires et du gouvernement et même s’ils masquent ainsi les voix des leaders politiques des rouges »

Le choix des chansons est ici éloquent : « *Je ne suis pas ta petite amie, je ne peux pas la remplacer* » de Takkataen Chonlada, suivie par la chanson encensant la nation de l’une des chanteuses les plus aimées de l’histoire de la musique thaï : Phumphuang Duangcan. De manière étonnante, comme nous l’indique Ben Tausig dans son ethnographie, la sélection des chansons, mais aussi les blagues et la langue, la *performance* entière en fait, effectuée par le personnel de l’unité psychologique, permet à de nombreux manifestants non seulement de se calmer mais aussi de mettre de côté, pour un temps au moins, les raisons politiques de leur présence. Pour mieux comprendre cette volte-face et dans la non-connaissance de la teneur des propos des  CD 5 : 9 présentateurs, je propose d’analyser de manière plus approfondie les choix du DJ de l’unité en prenant en compte les paroles de la chanson de Takkataen Chonlada diffusée et que l’on peut écouter sur la piste 9 du CD 5⁶³⁶ :

ไม่ใช่แฟน ทำแทนไม่ได้

Interp. ต๊กแตน ชลดดา

Comp./Paroles ครูสุลา คุณวุฒิ

ก็อยากดูแล ให้มากกว่านี้เหลือเกิน
แต่กลัวจะเพลิน จนผลottaทำเกินหน้าที่
ก็ถูกให้เป็นแค่คนรู้จัก เลื่อนเป็นคนรักไม่ได้สักที
จึงทำเท่าสิทธิ์ที่มี ยามเห็นเธอเป็นทุกขใจ

ห่วงอยู่ไกลไกล เจอะหน้ายิ้มให้ด้วยสายตา
คอยเป็นธุระ ในเรื่องทีพอช่วยได้
ขอโทษบางคราว ที่ต้องเหินห่าง
และมีบางครั้ง ที่เคยขัดใจ
บางอย่างที่ขอมากไป

Je ne suis pas ta petite amie, je ne peux pas la remplacer

Interp. Takkataen Chonlada

Comp./Paroles Sala Khunnawut

Je voudrais m’occuper de toi bien plus,
Mais j’ai peur de trop aimer cela et d’aller au-delà de mon devoir.
C’est donc bien que l’on ne soit que des gens qui se connaissent,
car on ne pourra jamais être des gens qui s’aiment.
Je fais donc autant que mon statut le nécessite, quand je te vois en souffrance.

Je me fais de souci pour toi de loin, je ne fais des sourires qu’avec les yeux.
Si je peux t’aider, alors j’en fais mon affaire.
Excuse-moi parfois, de devoir m’écloigner.
Et certaines fois, de me sentir offensée,
D’en avoir trop demandé.

⁶³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=UXgV6TVPdNo> (accédé le 13/03/2021).

เจ้าที่หัวใจ เขาหวงแหน

Le maître qui gouverne mon cœur, il est très possessif.

คนที่ไม่ใช่แฟน ทำแทนทุกเรื่องไม่ได้

Celle qui n'est pas une petite amie, ne peut pas la remplacer en tout.

เหนื่อยก็รู้เหงาก็เข้าใจ แต่ไม่อาจให้ยืมอ้อมแขน

Je sais si tu es fatigué, je peux sentir quand tu te sens seul, mais je ne pourrai sûrement pas te serrer dans mes bras.

คนที่ไม่ใช่แฟน ทำแทนทุกเรื่องไม่ได้

Celle qui n'est pas une petite amie, ne peut pas la remplacer en tout.

หน้าที่ตามฐานะใจ ห้ามเดินก้าวล้ำเส้นแฟน

Le devoir de chacun dépend du statut qui lui est accordé, il est interdit d'emprunter à outrance le chemin d'une petite amie.

ภาระในเขตอ้อมแขน ไม่ใช่แฟนทำแทนไม่ได้

La mission qui relève du domaine des embrassades, on ne peut le faire à la place d'une petite amie.

...

....

La chanson implique que l'armée, et à travers cette instance l'Etat tout entier, sinon la nation et son pilier le roi, ont été rejetés en tant que « petite amie » par les manifestants chemise rouge. Le rejet étant consommé, ni l'armée, ni l'Etat ne peuvent faire quoi que ce soit pour les manifestants en terme d'attention, d'écoute, car ce droit leur a presque été « refusé ». Ce qui est une manière très partielle mais amusante de présenter la situation, y compris avec le lot d'images que la chanson charrie très justement dans le cadre d'un contexte amoureux : l'Etat « s'excuse d'en demander trop », le maître – son coeur – est « très jaloux ». L'Etat a même peur de « trop s'amuser ». Ce n'est qu'une interprétation mais cette subtile manipulation a sans doute contribué à gagner les faveurs de l'audience. Cette chanson est immédiatement suivie par « *Le Siam est le pays du sourire* » par Phumphuang Duangcan, que l'on peut entendre à la piste 10 du **CD 5 : 10** CD 5⁶³⁷. La chanson, nationaliste de manière assez basique, est surtout chantée par l'une des chanteuses les plus aimées du pays, aujourd'hui décédée. Après la blague de la première chanson, la deuxième fonctionne comme un geste fraternel, presque de réconciliation. Tout le monde est thaï, tout le monde sourit, tout le monde aime et vénère Phumphuang, alors...⁶³⁸

Ben Tausig observe une autre manifestation le 15 mars 2010 à laquelle l'unité psychologique est également présente. Pendant les discours du meneur des chemises rouges, le sound system des militaires diffuse des chansons nationalistes à un volume beaucoup plus important que celui du sound system des chemises rouges, à tel point que l'orateur de ces derniers se trouve d'abord contaminé, puis noyé par le son des militaires. L'audience s'est cette fois plainte et a été *déçue* de ce que la puissance sonore des militaires ait à ce point submergé leur propre déploiement sonore (*ibid.*). Puissance sonore peut équivaloir à puissance politique, et le

⁶³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=GfTXrz3msD4> (accédé le 13/03/2021).

⁶³⁸ Même si c'est arrivé à Phumphuang, il faut également noter que Takkataen chante beaucoup en isan. Enfin, la deuxième est dite l' « ombre » de la première de par la proximité des sonorités de leur voix.

compte rendu de Ben Tausig donne effectivement à entendre une véritable bataille sonore. La puissance sonore peut sembler être un détail et pourrait être pensée comme étant, avec toute la contradiction que cela suppose, « discret ». Mais c'est parfois dans ce type de détails que l'utilisation politique du sound system (et à travers lui de la musique, des discours et jusqu'aux langues locales) peut se révéler. La puissance sonore pourrait elle-même être un moyen de résistance, du côté de la population, inoffensif à première vue, mais qui renferme la possibilité de contrer la propagande officielle quotidienne.

La dernière configuration serait celle d'un pouvoir local opposé à un contre-pouvoir local. Elle a pu être observée dans le sous-district de Phu Toey au sud de la ville de Phetchabun. La logique est proche de la situation précédente en ce que les forces en confrontation sont équivalentes. L'autorité politique est ici Cintara, femme politique dite de poigne et étant dotée d'une vision pour son territoire et sa carrière. Elle est également l'une des figures qui a fondé la société spécialisée en événementiel Khru S aux côtés d'autres hommes politiques de la province. Cette société organise la festivité représentative de son sous-district, une « fête des fusées », dont Cintara a élevé l'importance et la promotion au rang de la province. La fête des fusées relève de la culture lao, et il y effectivement des populations thaï-lao dans le sous-district⁶³⁹.

Il était ainsi observable une très nette confrontation entre d'un côté Cintara et les élites locales (notamment économiques, le pilier de la ville est chinois et lui a été rendu grandement hommage avant la procession), et de l'autre côté les populations modestes, agricoles et thaï-lao. Chacun avait financé un groupe de procession accompagné d'un sound system et la compétition portait sur le son. Lors de la procession, deux cortèges étaient clairement dissociés, chacun avec son propre sound system. Chacun des cortèges et des groupes qu'il rassemblait, misait aussi sur des distractions différentes : celui de Cintara mettait en place des rangs bien ordonnés de jeunes danseuses en habit traditionnel animé par un groupe de musique de procession talentueux portant son nom : « Cintara Band » (cf. figure 129a) que l'on peut entendre à la piste 11 du CD 5 ; celui de la population était un joyeux carnaval avec toutes les subversions traditionnellement associées à la fête des fusées – travestissement, moqueries contre la police et références sexuelles en tout genre (cf. figure 129b). La même rivalité était sensible lors des divertissements fixes : la population se concentrait autour de la compétition d'allumage de fusées, alors que Cintara avait installé une large et coûteuse scène avec une performance enlevée de *lam sing**.

⁶³⁹ Mais qui n'ont pas semblé être des Lao de Lomsak, peut-être installées lors des déportations à la suite de la défaite de Cao Anuwong.



Figure 129a (en haut) Le sound system de procession du Cintana Band financé par l'autorité politique du sous-district du même nom. Figure 129b (en bas) L'un des sound systems des communautés villageoises tentant de rivaliser avec Cintana, sous-district de Phu Toey, Phetchabun, 20/05/2017.

Il devient possible de comprendre quelles différentes tactiques sonores et utilisations du sound system concomitantes étaient possibles et envisageables en fonction de différents modes de confrontation des pouvoirs. Parfois, secret et discrétion sont les plus manières adéquates de

résister soniquement. C'est le cas dans le cadre d'un contre-pouvoir de type guérilla, mais il semble aussi que des formes plus quotidiennes et moins violentes de résistance puissent également inclure la discrétion, voire le silence. Le silence peut s'avérer une des stratégies conséquentes d'un contexte de répression violente et de censure généralisée. J'aimerais ici donner un dernier court exemple de traitement très spécifique d'utilisations des sound system et de la musique, en mettant en regard deux massacres de manifestants par l'armée. Le premier, en 1992, dont le compte rendu a été écrit par Alan Klima (2002 : 121) et le second, lors des événements de 2010 dans une vidéo Youtube reprise par Ben Tausig (2013 : 257-267)⁶⁴⁰.

Klima rapporte ainsi qu'en 1992, les manifestants sont dans les rues pour demander la mise en place d'une constitution et d'un gouvernement démocratique. Ils font face à l'armée dont les troupes sont de plus en plus nombreuses à se rassembler. Au cœur des affrontements qui feront des centaines de morts, l'hymne national et royal (cf. CD 5 : 2) retentit et tous, militaires et manifestants, se tiennent debout et droits en guise de respect, pour montrer aussi que tous luttent pour le bien de la nation. Ce n'est qu'après que les dernières notes s'achèvent que les tirs de M-16 de l'armée débutent et fauchent les manifestants (Klima, *ibid.*). En avril 2010, un autre répertoire typiquement royal précède les tirs à balles réelles et avec armes automatiques sur les manifestants : celui du saxophone sirupeux et jazzy dont Rama IX était fêru. Telle qu'on peut l'entendre, lors de la confrontation, la composition « *H.M. Blues* » – pour « His Majesty » – du roi Rama IX lui-même, est jouée sur le sound system de l'armée, précisément de l'unité psychologique nous informe Ben Tausig (*ibid.*), avant et pendant que les tirs des militaires éclatent.

Comment comprendre l'utilisation du son en général et plus précisément de tels choix de chansons dans ces deux cas ? Au moment de l'émission de répertoires les plus représentatifs de la nation, de la royauté et de l'identité thaï, l'armée déchaîne sa violence la plus létale et à la plus grande échelle. C'est au son du « *Blues de sa majesté* » que les soldats reçoivent l'ordre de tirer pour tuer. Il s'agit de la dernière musique qu'entendront beaucoup de manifestants et il s'agit d'un répertoire représentatif de la nation – « vous l'avez trahi » semble dire les militaires, et à travers eux les politiques, aux manifestants, « c'est en son nom que vous allez mourir » et même, plus encore, « vous n'êtes plus dignes d'en faire partie et devez être exterminés », ce qui se passe effectivement à ce moment. La dramaturgie est atroce mais elle est présente et y est notamment déployée par les sound systems. La musique en elle-même est-elle vecteur de violence⁶⁴¹ ? Elle ne l'excite peut-être pas, mais elle la justifie, ce qui est un excellent de la rendre effective.

⁶⁴⁰ www.youtube.com/watch?v=ztF6hUryt88&has_verified=1 (consulté le 29/10/2020).

⁶⁴¹ Tel que cela se retrouve dans de nombreuses recherches récentes sur le sujet, cf. par exemple le numéro spécial de Terrain sur l'empire des sons, 2017. Et particulièrement l'article introductif de Victor Stoichita (2017).



Le sound system a donc été dès l'introduction de la technologie de l'amplification électronique du son en Thaïlande, un dispositif employé par les autorités politiques, dont les agents publics, pour asseoir leur pouvoir, faire passer les messages et diffuser leur propagande. Les sound systems locaux et le réseau national sont interconnectés. Malgré ces liens, la compétition y est maintenue, même si l'allégeance aux principes fondateurs de l'identité officielle – le roi, la religion et la nation – fait l'objet d'une absolue intransigeance. Ce réseau national amplifié à peu près coordonné et toujours contrôlé, je l'appelle « corps sonore » (*sound body*) de la Thaïlande, au même titre que le « corps géographique » (*geo-body*) et son instrument principal, la carte (Thongchai, 2004). Le corps sonore national et son pendant matériel, le sound system, participent-ils de cette conception moderne de l'espace dont parle Thongchai Winichakul (*ibid.*) ? Tous les pays ne disposent pas d'un corps sonore au même titre que la Thaïlande. La technologie est moderne et l'utilisation, comme la configuration, sont spécifiques.

Le cas du son filaire de la municipalité de Phetchabun a bien montré les subtilités de l'utilisation du sound system et du déploiement du corps sonore national, mais encore la complexité du rapport entre le « centre » et le « local », ainsi que le maintien, quoi qu'il arrive, de la pertinence de la notion de puissance sonore, jusque dans les utilisations politiques du sound system. Le corps sonore s'impose aux sens des auditeurs en les incorporant presque malgré eux : « on peut ne pas l'écouter mais on ne peut pas ne pas l'entendre ». Le bien commun se manifeste à l'échelle nationale en grondant ou en susurrant, selon les situations, dans les veines du corps sonore de la nation. Thongchai, en concluant de l'importance de la cartographie et après avoir repositionné l'humain comme « servants d'une technologie » plutôt que comme utilisateurs omnipotents, évoque que c'est certainement le cas d'autres technologies (*ibid.* : 173). Dont le sound system ? L'humain est-il en train de maîtriser la technologie ou d'être subjugué par elle ? Les derniers mots de son ouvrage sont forts de signification : « La carte a créé une nation » et « son corps géographique est né de nulle part ailleurs d'autre que de la carte » (*ibid.*). Le même peut donc être dit de la technologie de l'amplification électronique du son : la Thaïlande en tant que corps sonore a été créée par le sound system, contribuant à la naissance de la Thaïlande en tant que nation.

D'autres différences subsistent entre la carte et le sound system : a priori, la carte reste à peu près stable et le niveau d'expertise nécessaire à sa production n'est accessible qu'à une minorité de personnes en bénéficiant des savoirs et des moyens de l'Etat. Ce n'est pas le cas du

sound system qui, une fois la technologie accessible et maîtrisée, devient le média potentiel pour une part non négligeable de la population et pour des événements collectifs dont la communauté a besoin. La communauté peut être nationale, certes – l’affirmation de son existence et de sa légitimité supérieure sont assénées quotidiennement par les agents publics – mais d’autres possibilités, même si elles sont restrictives en terme de contenus (sauf en cas de confrontations à puissances égales), existent. Ces versions alternatives de corps sonores n’incorporent que des entités plus minimales que celle de la nation : une localité, une communauté, un contre-pouvoir. Mais il y a beaucoup plus de localités et de périphéries qu’il n’y a d’Etat et de centres en Thaïlande. La puissance n’est certes pas égale, mais cela fait longtemps que la localité – le « village » – et la périphérie résistent à l’hégémonie étatique. Tout au long du XX^{ème} siècle, cela a notamment été possible grâce aux sound systems.

Qu’ils relèvent du pouvoir ou du contre-pouvoir, à armes égales, les sound systems publics ont construit et continuent de structurer le pays et sa population en un corps sonore qui tend à la cohérence maximale



Figure 130 Homme adossé en-dessous d'enceintes de sa filaire de sa localité, *ban* Nong Khway, Lomsak, 10/05/2018.

L'événement de la mort du roi et les funérailles qui ont suivi concentrent des catégories du sonore et des configurations de ces catégories absolument inouïes.

VIII. La mort du roi Rama IX et le silence

La capitale thaïlandaise est exceptionnellement calme et silencieuse en cette fin d'après-midi du 13 octobre 2016 quand l'annonce de la mort du Roi Rama IX, Bhumibol Adulyadej est diffusée dans tous les médias. Des pleurs éclatent, l'agitation et la musique se taisent subitement et naît alors le premier silence qu'il m'ait été donné d'entendre en Thaïlande, le premier d'une longue série, d'autant plus brutal qu'il a lieu à Bangkok. La particularité de ce silence par rapport à ceux qui ont suivi est d'être spontané. Cet événement a été, avec les cérémonies nationales de crémation un an plus tard, parmi les plus marquants que j'ai eu l'occasion de voir dans le pays. Le décès, le deuil d'un an et les cérémonies de funérailles en octobre 2017 ont mis fin au plus long règne d'un roi au XX^{ème} et XXI^{ème} siècles équivalent à 70 ans. Rama IX était considéré comme un père (« royal », *pho luang*, พ่อหลวง) et un être supérieur pour beaucoup de Thaïlandais.

Ce caractère exceptionnel s'est retranscrit au son et avant tout à ce qui semblait auparavant être considéré comme un écueil impensable dans la société thaï : le silence collectif et à une échelle grandiose, celle de la nation. Très vite, s'est imposée l'évidence suivante sans que personne n'ait vraiment eu besoin de la formuler telle quelle : est Thaï qui respecte ce silence. Tant l'espace médiatique que public, et même pour une large part privé et domestique, est intransigeant : il n'accepte que ce silence, il en est saturé. Une première question posée par ce chapitre est donc celle de la légitimité. En suivant Christine Gray, il s'agit de s'interroger sur la « nature du langage légitime et du silence légitime » (1991 : 44) et, dans le prolongement de son interrogation, de questionner la nature des sons légitimes. Le silence, si tant est qu'il soit considéré comme une catégorie sonore*, en fait partie. Mais le silence initial est très vite secondé par les sons des cérémonies funéraires royales grandioses et inouïes - au sens propre de ce qui n'a jamais été entendu. L'inouï est la règle qui a normalisé les émissions sonores lors de cet événement historique qui a constitué une part importante du terrain de recherche.

Finir cette thèse avec un chapitre sur la mort du roi se justifie par le caractère historique et la forme d'apothéose de l'événement, pour le pays et dans une moindre mesure pour cette recherche. Mais plus important, cet événement peut être vu comme un agencement particulièrement intense de différentes sphères qui sont autant de thèmes sur lesquels nous nous sommes déjà penchés : politique, religieux, esthétique, sacralité, mais aussi humanité (ici une humanité spéciale, supérieure et unique – le roi – confrontée à une multitude d'humanité commune et en adoration – la population). Enfin, du point de vue sonore, jamais les performances et les diffusions n'ont semblé aussi coordonnées. La coordination du corps sonore

national s'est faite autant dans l'émission d'un même flux que dans l'annulation de toute émission normale. Cet état a semblé tout aussi intéressant que le déluge sonore qui anime chaque localité quasi-quotidiennement, même s'il signifie la mise hors tension de beaucoup des sound systems qui font habituellement résonner le pays.

Ce cycle d'événements cristallise un certain nombre de pistes centrales à la réflexion de cette recherche : qu'il s'agisse par exemple de considérer que le sound system n'est pas qu'une machine mais une entité hybride composée d'humains, de machines et d'autres non-humains (cf. Chapitre I), ou encore d'examiner ce qui s'est d'abord avéré être une intuition en passe de devenir une caractéristique du son en Thaïlande : que le pays tend, de manière politique et non sans résistance, à devenir un seul et même sound system relié organiquement les uns aux autres et relié à un centre surtout, tous émettant le même contenu en même temps. Il s'agit encore d'interroger ces événements à l'aune d'une tendance déjà constatée, mais pas encore profondément étudiée : la tension de certaines figures vers la pansonie. Ce néologisme, parallèle du panoptique inventé par l'anglais Bentham repensé par Foucault (1975 : 201-206), je l'applique à la tendance décelable au sein du dispositif du « corps sonore national thaï », de la volonté d'être entendu par tout un chacun quelque soit son point dans l'espace national. Il faut donc délimiter ici des différences certaines entre le panoptique et la pansonie : le but n'est pas d'observer ou, traduit au sens de l'ouïe, d'entendre tout ce qui se dit, mais d'atteindre tout le monde. Il ne s'agit pas non plus d'un bâtiment laboratoire d'expérimentation sur les hommes comme pour le panoptique, mais il s'agit néanmoins de la même manière d'un dispositif, en tant qu'« à partir des désirs les plus différents, [il] fabrique des effets homogènes de pouvoir ». Cette tendance à une mobilisation sensorielle unanime quotidienne est particulièrement prégnante pour le roi et peut-être pour lui seul dans ces proportions. Décès et funérailles ont ainsi été un moment important dans la mesure où c'est à ce moment que s'est manifestée le plus puissamment et le plus éloquemment la pansonie : dans quel but ? Pour amplifier le vide auquel s'est confronté le pays avec la disparition de son monarque ? Si oui, comment dès lors amplifier le vide, et son équivalent sonore, le silence ? Peut-on seulement l'amplifier, à moins qu'il ne s'agisse toujours de le contrer ?

Je serai donc attentif aux sons et à leur absence mais, et il s'agit là d'une de ses caractéristiques inhérentes, le silence, malgré la multiplication des interprétations, maintient ultimement l'incertitude et l'équivocité quand à sa signification, précisément puisqu'il ne dit rien. Je voudrais enfin considérer ce silence comme un aspect latent mais souvent mis en avant par les franges les plus conservatrices de la population, de l'« art de l'écoute »⁶⁴². S'il est certain que l'écoute est une compétence à maîtriser (notamment par tout chercheur sur la musique et le son),

⁶⁴² *Silapa haeng kan fang*, ศิลปะแห่งการฟัง.

l'élever au rang d'« art » (cf. figure 131) n'est-il pas équivalent à le transmuter en manipulation ? S'agit-il de savoir écouter, comme exercice d'apprentissage et d'humilité ou de subir un pouvoir univoque n'admettant aucune discordance, sans broncher ? Même si les émissions sonores étaient en grande partie inouïes, jamais je n'ai ressenti et entendu une latitude des émissions aussi réduite qu'elle ne l'ont été lors du mois suivant le décès de Rama IX et lors du mois précédant sa crémation un an après.



Figure 131 L'« art de l'écoute », couverture d'un magazine au design travaillé et moderne, d'obéissance plutôt conservatrice, *San saeng arun* (« Tisser la lumière de l'aube »).

On suivra ce silence tout d'abord à la mort du roi et pendant les quelques jours qui ont suivi. Le silence y est apparu comme rupture et comme dévitalisation. Il s'est caractérisé par l'intrusion brutale de l'anormalité et même de l'irréalité, amplifiées par l'absence brusque de son. Ce premier silence est choquant, notamment car il rend audible des manifestations de tristesse et de souffrance individuelles en même temps infiniment pudiques, comme étouffées, mais aussi volontairement publiques, lors de rassemblements largement médiatisés de plusieurs milliers de personnes où les manifestations de tristesse sont la norme. La tristesse est l'émotion qui doit

saisir de manière univoque la nation. Ce premier silence rend également audible des configurations inouïes du sonore qui sont habituellement si discrètes qu'elles échappent à la perception dans le contexte frénétique de l'espace sonore urbain bangkokien (Schafer, 1993 [1977]).

Dans un deuxième temps, une plus longue période d'un an de deuil est mise en place par décret gouvernemental, pendant laquelle tout « divertissement » ou « réjouissances » sont proscrits pendant un mois. Il se surajoute dès lors à la dimension émotionnelle du silence, des impératifs sociaux, législatifs et idéologiques. La composante musicale des activités rituelles, intenses en cette période annuelle de sortie du carême bouddhique, se voit alors oblitérée des festivités. Néanmoins, dans un laps de temps de quelques semaines seulement, une nouvelle catégorie musicale se rapprochant par sa forme des chansons populaires, notamment du *luk thung**, reprend possession des ondes radios. Tous ces *hits* se subordonnent à l'impératif et à l'unicité du contexte en ayant pour thèmes des sujets oscillant entre la tristesse de la perte de l'être le plus cher de la nation et les bienfaits que le « père royal » lui a apportés. Les répertoires bouddhiques et musicaux des cérémonies royales funéraires sont a priori inouïs et inconnus d'une immense majorité de la population, cela faisait soixante-dix ans qu'un roi n'était pas mort. A la différence des chansons populaires, ces répertoires sont présidées par un autre impératif : celui d'efficacité liturgique et ultimement sotériologique en assurant la bonne transmigration de l'« âme » du roi.

Les cérémonies funéraires déploient une complexité proportionnelle au statut de la personne concernée. Pour le roi, les cérémonies sont donc monumentales, éphémères et ultimement indéchiffrables. Les répertoires et les catégories sonores suivent cette logique de complexité maximale, puisqu'ils sont non seulement inouïs en eux-mêmes mais leur *agencement* est tout aussi inouï. Enfin, en troisième partie, il sera fait état de la crémation et des adieux finaux au souverain en octobre 2017, consistant en une intensification des sons cérémoniels ayant pour but une transition voulue effective vers un état à peu près normal de la société. Il dissipe la douleur, certes, mais pas le souvenir. A son terme, les sons que la société produit sont voulus rétablis dans leur normalité. Dans l'ensemble de ce déploiement temporel et sonore, le silence sera étudié comme puissant instrument émotif, collectif (public). Il sera également observé l'ambiguïté fondamentale et insoluble qui y persiste par définition : l'émotion est-elle réelle ou fictive, présidée dans ce dernier cas par l'exemplarité de sa manifestation publique. Le cycle rituel ne s'achève véritablement qu'avec le couronnement du fils et successeur de Rama IX, Rama X les 4, 5 et 6 mai 2019.



Figure 132 Participants à la cérémonie de crémation du défunt roi Rama IX aux abords de Sanam Luang, Bangkok, 26/10/2020.

A. Le 13 octobre 2016, le roi meurt

1. Comprendre qui est le roi pour comprendre sa disparition

a. La fin d'après-midi du 13/10/16

Le choc est immédiat en fin d'après-midi, le 13 octobre 2016 : toutes les musiques s'arrêtent, les commerces ferment aussitôt, toutes les rues se vident presque instantanément. Seules quelques télévisions restent allumées devant des personnes médusées, pendant que les derniers badauds se hâtent de rentrer. Les visages sont fermés, les gens courent presque pour aller se barricader chez eux. Ce premier silence est spontané. Il aspire l'espace public et fait surgir un sentiment d'anormalité extrême, qui agit en tant que rupture et dévitalisation, mais aussi comme s'il transpirait une forme de dangerosité. Comme certaines personnes présentes, je reste ébahi et peine à comprendre la teneur de l'événement.

Des milliers de Thaïlandais se retrouvent le lendemain pour un silence très différent : ils se rassemblent le long d'avenues vides de la capitale pour attendre le transport de la dépouille du défunt roi de l'hôpital Siriraj jusqu'au Grand Palais. Si le sentiment d'irréalité persiste, sa nature change, à la différence de la veille, le silence est collectif. Des cordons infinis de policiers se placent à la limite de la route et du trottoir où la foule se masse, toute de noir vêtue et accroupie sur les mêmes protections en plastique faites d'emballages alimentaires non découpées vendues lors des concerts de *molam*. Tout le monde retient son souffle, empli de vénération et d'émotion. Soudain, le silence se fait plus pesant, le soleil monte encore plus haut, en même temps que l'imminence du passage du défunt roi alourdit d'autant l'atmosphère. En bordant l'avenue, la population accompagne son roi. Elle laisse bientôt passer en trombe une nuée de motards, des voitures blindées, les Mercedes rouges de la famille royale et une ambulance qui transporte la dépouille, ce dont tout le monde se rend compte en baissant encore plus la tête contre ses mains posées à plat sur le sol, ou les mains jointes portées au niveau du front en hommage. La tristesse est palpable et audible, hormis les cris de quelques oiseaux et le froissement immédiatement reconnaissable des emballages, il est également possible d'entendre des sanglots discrets et étouffés qui éclatent avant et après les quelques secondes que dure le passage éclair de la file de véhicules. On peut entendre ce passage sur la piste 1 du CD 6.

L'arrivée au palais marque le début d'une succession de cérémonies complexes. Elles seront décrites plus en détails dans la prochaine partie. En assistant à ces cérémonies, la population est en train de redécouvrir un pan a priori inconnu de sa « culture nationale » : celle des funérailles royales, concernant la prise en charge et la gestion de la mort du souverain. En

quelques jours, des photos et des vidéos expliquant les détails cérémoniels inondent les réseaux sociaux. Beaucoup s'intéressent, voire se passionnent un temps pour la complexité des pratiques et des conceptions des rituels funéraires royaux. L'ouvrage de Nonthaphon Yumangmi (2016) explicitant les coutumes royales funéraires a fait l'objet, au moment du décès, de réimpressions et se trouvait en tête de gondole dans la plupart des librairies. Il est utilisé comme base pour la plupart des développements qui suivent ici.

Le soir, Phi Em, un ami musicien, me parle de certaines des vidéos qu'il a pu regarder sur les funérailles et m'évoque un réceptacle doré à la structure effilée qui renferme et conserve le corps du roi une fois embaumé, jusqu'à la crémation⁶⁴³. Il ne m'évoque ces détails au début qu'avec appréhension car il est d'une classe trop basse pour pouvoir en parler en toute quiétude, dit-il. Il accepte pourtant d'en parler, trouvant louable de chercher des informations à ce sujet, mais il reste impressionné de mon absence de peur à en parler, non seulement la nuit venue (où parler de mort peut faire venir d'étranges êtres et phénomènes) et n'étant pas moi-même « noble »⁶⁴⁴. S'il est possible de se renseigner à ce sujet en lisant ou en écoutant des vidéos, le sujet n'est pas aisé pour autant. Il n'est de la même manière pas possible d'en parler en toute liberté dans les espaces publics – au marché, par exemple. Toutes les fêtes jusqu'au nouvel an sont instantanément annulées. La catastrophe est déjà là : « Ce ne sera plus jamais comme avant... », dit-on en chuchotant, car ce n'est pas encore le moment d'en parler. Il faudra pour cela attendre le couronnement du prochain roi. Le moi du décès, celui d'octobre 2016, est « offert » au roi⁶⁴⁵. « En France, c'est une démocratie n'est-ce pas ? » explique-t-on quand les oreilles de la société sont suffisamment loin et afin que je comprenne bien la situation. « Eh bien ici c'est un père qui gouverne et protège ses enfants »⁶⁴⁶.

Les mailles de ce tissu familial national sont telles que si un impair – une critique, une blague, une opposition trop clairement exprimée envers le roi – est commis même par inadvertance, il est tout à fait possible de perdre son métier, dit-on encore. Il est donc impossible d'échapper à la gangue du silence. Mais même si le père est sévère, son absence est douloureuse et la douleur est nécessaire pour passer l'épreuve. Toutes les fêtes, tout son, toute lumière se rétractent dans le silence et le noir pour un temps de deuil que tout le monde fait sien, ou que tout le monde a intérêt à faire sien, au moins publiquement. Ces comportements ne sortent pas de nulle part, et même si un roi n'était pas décédé depuis 70 ans, avec quelques rappels, le pays

⁶⁴³ Le *phra kot*, พระโกศ.

⁶⁴⁴ *Cao nay*, เจ้านาย.

⁶⁴⁵ *Phra/roy. thaway*, ถวาย.

⁶⁴⁶ *Pho pok khrong luk*, พ่อปกครองลูก.

tout entier sait comment réagir. Cela tient à ce que certaines conceptions, anciennes et plus récentes, attachées au roi ont été intégrées par la société.

b. Le modèle du cakkravartin

Le premier modèle conceptuel de la figure du roi en Thaïlande est certainement celui du *cakkravartin*, c'est-à-dire « celui dont la roue tourne », « dont le disque vole partout sans obstruction » « celui par lequel la roue tourne » (du Dhamma), issu notamment du modèle d'Asoka (Lingat, 1989). De longues descriptions sont données dans le traité cosmologique des trois mondes datant du XIV^{ème} siècle, le *Trayaphum* (Archambault & Coedès, 1973. Reynolds & Reynolds, 1982) du disque qu'il découvre dans l'extrait suivant⁶⁴⁷ :

Les habitants de ces trois grandes terres, ainsi que les habitants des deux mille petites terres, lorsqu'il y a un monarque universel, assistent tous à ses audiences comme les habitants de notre terre. Ils vont en foule saluer, présenter leurs hommages et leurs marques de respect à ce Monarque Universel. (...) Il observe la bienveillance, pratique la méditation et grâce à la puissance de ses mérites, il règne ainsi sur tout l'univers.

Il existe un disque de gemme nommé Cakkratana (disque-joyau) orné de pierres précieuses de sept espèces et dont les rais au nombre de mille et disposés tout autour du moyeu sont magnifiques. Ce disque est immergé au sein du grand Océan, à une profondeur de quatre-vingt-quatre mille yojana⁶⁴⁸. Ce disque est de gemme et le moyeu de saphir. L'extrémité des rais fichés dans le moyeu ainsi que [le tube situé au centre] de ce moyeu sont tout en argent et en or splendide. Lorsqu'on regarde ce moyeu, on dirait qu'il rit et sa blancheur splendide apparaît. Le tube de ce moyeu doublé de plaques d'argent est splendide à voir comme la lune lorsqu'elle est pleine, mais dont le disque serait perforé au milieu. (...)

Lorsqu'on examine la face [externe] de cette jante, on remarque des formes évidées de part en part, tels ces tubes appelés « banka » que possèdent les devata dans le ciel. Ces tubes de corail précieux sont mus par le vent et émettent des sons mélodieux qui s'amplifient et s'affaiblissent, des sons harmonieux et pleins, graves, agréables à l'ouïe. (...)

En ce jour de pleine lune, tous les gens se parent, s'installent dans les endroits paisibles, parlent et échangent des plaisanteries, tous à l'aise, unanimement. (...) En ce jour, tous les gens qui demeurent dans la ville où réside le Monarque Universel, quand le disque de gemme jaillit semblable à la lune, lors de la première veille de la nuit, au crépuscule [s'écrient en voyant ce disque] semblable à la lune : « Venez voir la lune, aujourd'hui elle est double. » Quand ce disque est à douze yojana⁶⁴⁹ de son point d'arrivée, à ce moment-là, tous entendent le son du disque de gemme qui tournoie et que touche le vent. Ce son est très harmonieux, plus mélodieux que les accents de la musique instrumentale, que les sons des cymbales, du tambour, de la trompette, de la conque, du gong, d'un

⁶⁴⁷ Ce texte est extrait de Archambault et Coedès (1973 : 86-93), duquel ont été retirés les notes de bas de page. La ponctuation et l'orthographe ont été conservées.

⁶⁴⁸ Un yojana est environ égal à 12km. 84.000 yojana équivalent donc à 1.000.000km.

⁶⁴⁹ Soit environ 144 km.

orchestre. Tous entendent ces accents mélodieux qui les émeuvent et stimulent leur esprit au plus haut point. (...) Alors ce disque de gemme se sépare de la lune et se rapproche plus qu'auparavant ; un yojana seulement le sépare de la ville. Sa splendeur éclate alors aux yeux de tous et captive tous les cœurs. Le son de ce disque possède une grande sonorité comme pour glorifier et révéler le Seigneur qui sera Monarque Universel. Ce disque atteint (alors) la capitale où réside le souverain. (...)

A ce moment, le souverain sort de son palais pour contempler ce disque de gemme. Ses ministres lui adressent alors la parole en ces termes : « Que Sa Majesté daigne contempler ce disque de gemme dont les rayons illuminent splendidement tout son palais. » Le Souverain va s'asseoir alors sur un trône d'or orné de gemmes et installé près des fenêtres [du palais]. Le Monarque admire alors le disque de gemme qui brille [de tout l'éclat] de ses pierres précieuses de sept espèces dont la splendeur est incomparable. (...)

Le disque fait partie du régalia. Le roi en contrôle les allées et venues. En allant dessus, le disque permet au roi de se déplacer entre les différents mondes. Il peut transporter, non seulement toute sa cour mais aussi les populations qui le souhaitent pour une fête continuelle où l'abondance la plus totale est la règle, ainsi que des réjouissances sans entraves, ni limites :

Ceux qui au fond de leur cœur désirent accompagner le souverain se trouvent soudain ravis dans les airs par suite de pouvoir miraculeux de ce disque de gemme. (...) Nous allons faire connaître l'importance de l'escorte du Monarque Universel. S'il y en a qui désire savoir [quelle est son étendue], nous dirons : soit un lieu dont la largeur est de douze yojana et la circonférence de trente-six yojana⁶⁵⁰, tous les suivants reçoivent l'ordre de s'asseoir en ce lieu, [or quoique le nombre des suivants soit élevé], la roue a suffisamment de force pour les emmener dans les airs avec le Monarque Universel (...). Le Souverain et sa suite volent ainsi dans les airs par suite du pouvoir de ce disque de gemme. (...) Tous ces gens sont contents, heureux, satisfaits, détendus, joyeux, ravis. Splendidement parés, ils admirent et se réjouissent.

Les cris que l'écho répercute, les chants, les accents de la musique instrumentale, des trompettes et des conques, les roulements des grands, des moyens et des petits tambours, le son des timbres, des tambours à manche résonnent harmonieusement. Quelques-uns battent du tambour, frappent des instruments [à percussion], des gongs, font résonner des claquettes de toutes sortes. Quelques-uns pincant du luth, raclent des violons, des « Bunto (?) » tiennent des timbres se trémoussent, dansent la pantomime, gesticulent, se divertissent tous à l'envi. Les instruments résonnent joyeusement, bruyamment comme si la terre allait s'effondrer et tous ces gens qui escortent, suivent le Monarque Universel au sein des airs, ce jour-là sont très beaux comme tous les devata qui constituent l'escorte d'Indra. (...)

Il parvient à un site bien uni et charmant, aux eaux transparentes et splendides, sans berges, lieu [taillé à pic] comme si, à dessein, on l'avait taillé au couteau et à la hache, sur une profondeur de douze yojana. La circonférence est de trente-six yojana. C'est en ce lieu que les monarques universels autrefois faisaient halte au cours de leur promenade. Le disque de gemme s'arrête alors dans les airs

⁶⁵⁰ Soit respectivement, environ 144km et environ 432 km.

comme s'il y avait un essieu qui le stoppait. Il ne bouge plus, n'oscille plus, ne se meut plus. Quand le disque de gemme s'arrête ainsi, le Monarque Universel et toute son escorte quittant les airs, descendent sur le sol qui brille comme des étoiles ou des éclairs de chaleur ou comme les rayons de l'arc-en-ciel, et tous descendent en ce lieu aimable. Quiconque désire se baigner, se baigne alors comme il le désire, quiconque désire manger, boire, mange et se désaltère à son gré. Tous satisfont leurs moindres désirs. (*ibid.*)

Le *cakkravartin* a des contacts avec les êtres des autres strates de l'univers, notamment les différents niveaux de paradis, lieu d'habitations des divinités qui influencent le cours de la vie terrestre. Il dirige son royaume par la vertu bouddhique et conquiert par la paix. De par sa moralité – et sa richesse, toutes deux découlant de son mérite* dans la pensée thaï –, il est un exemple (inatteignable) pour toute la population. Moralité du roi, moralité des habitants et moralité du royaume sont intimement liées. De ce système d'influences morales réciproques dépend la prospérité du royaume, où le premier et le plus important des habitants est précisément le roi.

Un deuxième modèle est celui du *Boddhisatva* ou « Bouddha en devenir ». Ce modèle a été médiatisé depuis plusieurs siècles par le récit de l'avant-dernière vie du Bouddha, le *Vessantara Jataka*, abordé au Chapitre IV et racontant l'histoire d'un roi ayant renoncé à tout : à son royaume, à ses richesses, à sa famille. Cette renonciation conçue comme exemplaire, fait advenir des « perfections » (*barami**) permettant au roi de devenir Bouddha dans sa prochaine vie. Même si le roi de Thaïlande est loin d'avoir abandonné toutes ses possessions, il n'en reste pas moins un roi et en tant que tel est certainement un Bouddha en devenir dans une de ses prochaines vies. Le roi est supposé concentrer les « perfections morales » (*barami*) au même titre que *Phra Vessantara*, comme l'indique l'expression figurant sur les très nombreux panneaux qui jalonnent le territoire national et qui signifient que le pays et sa population sont : « A l'ombre fraîche des perfections morales du roi »⁶⁵¹. Il s'est de plus fait ordonner moine et en tant que tel est un modèle pour tous les candidats à l'ordination qui, lors de la procession, sont souvent assimilés à une figure royale : comme lui, ils concentrent des perfections issues de leur sacrifice et de leur moralité. De fait, le roi est une figure parmi d'autres incarnant le bouddhisme. Il reste néanmoins (en théorie) indépendant de la communauté monastique et du clergé du pays⁶⁵².

⁶⁵¹ *Tay rom phra barami*, ได้ร่วมพระบารมี.

⁶⁵² Lors du premier jour après mon ordination, une broche dorée avec le roi m'a été offert par l'abbé *Phra Acan*. Le nouveau nom d'un moine est, d'après ce qu'un moine élevé du district a pu le sermonner lors d'une cérémonie, un « cadeau du roi » (*phra rachathan*, พระราชทาน). Il est donc strictement interdit et considéré comme vexatoire (et donc subversif) de ne pas prendre ce nom.



Figure 133 (à g.) Le roi sur son trône lors de son couronnement, Musée du département des relations publiques. (au milieu) Portrait du roi au moment de son ordination. (à d.) Le roi Rama IX à son retour en Thaïlande après la mort de son frère, Rama VIII.

Le roi est également détenteur d'une vérité et de facultés supérieures, notamment la « sainte et immense bonté de miséricorde », au même titre que les moines⁶⁵³. Le roi de Thaïlande est *cakkravartin* et souverain bouddhique. Il est en cela l'héritier des modèles khmers. Dans la lignée de ces derniers, il est considéré comme un avatar de Visnu⁶⁵⁴. Il est également l'équivalent humain et terrestre d'Indra, le souverain qui régit les trois mondes de la cosmologie trônant depuis le Mont Meru. Ainsi le roi de Thaïlande est-il systématiquement représenté présidant depuis le Mont Meru, jusqu'au bûcher funéraire éphémère sur la place faisant face au palais appelé Meru. Enfin, un dernier attribut peut être déduit de la légende relatant la lutte de Visnu et Indra contre le *naga* enroulé autour du Mont Meru qui retient l'eau et toute formation de la vie dans l'univers. Le *naga* tué, l'eau se déverse dans les mondes et la vie peut renaître. Dans plusieurs médias, le roi Rama IX est ainsi lié à l'eau et à la vie (par exemple dans ses projets de barrage) : il concentre explicitement la faculté de donner vie à la terre et aux hommes⁶⁵⁵.

c. Être roi cakkravartin au XX^{ème} siècle et XXI^{ème} siècle

Le XX^{ème} siècle a néanmoins sévèrement bousculé l'institution royale. En 1932, un coup d'état renverse la monarchie absolue et met en place un régime démocratique, le pouvoir du roi Rama VII Prajadhipok est tant mis à mal qu'il abdique en 1935. Rama VIII est héritier du trône à l'âge de 10 ans. Il est né en Allemagne et vit en exil en Suisse avec sa famille et son frère, le futur

⁶⁵³ *Phra mabakarunathikun*, พระมหากษัตริย์คุณ cf. Chapitre IV.A.

⁶⁵⁴ D'où son nom de Rama, incarnation de Vishnu tirée de l'odyssée du Ramakien, elle-même héritée du Ramayana indien. Cela place donc indirectement le Ramakien comme un autre récit de propagande de la figure royale.

⁶⁵⁵ Un autre projet royal assimilé à l'eau et la vie peut être trouvé dans du « projet de la pluie royale » (*kebrongkan fon luang*, โครงการฝนหลวง) qui place le roi comme inventeur de la pluie artificielle, alors qu'elle semble plutôt provenir des laboratoires militaro-scientifiques américains et a été utilisée au Vietnam pour inonder la piste Ho Chi Minh dans le cadre de l'opération Popeye. Voir par exemple <https://www.youtube.com/watch?v=oWjuIKUbqD8> (accédé le 13/03/2021).

Rama IX. Il retourne en Thaïlande en 1945 mais est retrouvé mort six mois plus tard⁶⁵⁶. Rama IX, son frère, accède donc au trône à 19 ans et retourne définitivement au pays en 1947 sous haute surveillance du gouvernement thaï. L'influence des Etats-Unis débute et se fait toujours plus forte. Le communisme, déjà soumis à une forte surveillance avant même leur arrivée (Barthel, 2020), devient l'ennemi conjoint des Etats-Unis, de l'Etat et du roi. Ce dernier devient le chantre de la lutte contre le communisme, ce qui lui permet de revenir sur le devant de la scène publique et accessoirement de rebâtir sa fortune (Gray, 1986)⁶⁵⁷. Il effectue des tournées mondiales, notamment aux Etats-Unis, où il rencontre Elvis Presley ainsi que d'autres stars, et des tournées régionales dont le succès auprès des populations est colossal. Son influence, sa légitimité et sa richesse ne cesseront de grandir malgré les nombreuses crises politiques qui continuent de secouer le pays⁶⁵⁸. Sa figure publique, savamment construite est appariée à son engouement contre le communisme puis, lorsque les ombres de cette lutte s'estompent, à celle de mettre en valeur la nécessité du développement du pays.

Sa popularité et sa sacralité sont à peine sorties émoussées des crises politiques, en fait elles sont non seulement intactes, mais ont même augmenté. Bien que de nombreux événements majeurs soient occultés de l'historiographie officielle, il ne faut pas oublier les nombreux événements malheureux qui ont émaillé son règne et où la responsabilité du palais, avec au moins l'assentiment sinon la participation active du roi, est évidente. Il s'agit notamment de l'impulsion de l'organisation des scouts sous l'égide royale⁶⁵⁹, pierre angulaire de la lutte locale contre les communistes, qui participent au massacre des étudiants à Thammasat en 1976. Ce n'est là qu'un exemple parmi une longue liste d'événements où l'approbation royale était nécessaire, et permettant en général à un régime militaire de se maintenir en place au détriment d'un régime démocratique⁶⁶⁰. Quoiqu'en dise une partie des Thaïlandais, le roi est un acteur parmi les plus importants de la politique nationale.

Il ne faut pas non plus oublier les rapports de pouvoir et de hiérarchie qui sont tissés entre le commun des mortels, la noblesse et parmi cette dernière, le roi. Malgré le respect, sinon l'amour, partagés par une partie non négligeable de la population, s'adresser à la noblesse nécessite un langage spécifique à la complexité maximale (supérieure même à la langue utilisée

⁶⁵⁶ Dans des circonstances qui en font l'un des mystères les plus impénétrables de l'histoire de la vie politique thaïlandaise.

⁶⁵⁷ En devenant le combattant le plus acharné contre le communisme, et parce que la population le vénère largement, il met en place l'équation suivante : communisme égal anti-royaliste égal non-thaï. Cette équation à l'efficacité percutante est toujours valable en 2020.


⁶⁵⁸ Il est le monarque le plus riche du monde, au moins depuis 2008, cf. <https://www.forbes.com/global/2008/0901/038.html> (consulté le 06/02/2021).

⁶⁵⁹ *Luk soea chao ban*, ลูกเสือชาวบ้าน, litt. « les enfants tigres des villages » étudiés par Katherine Bowie (1997).

⁶⁶⁰ Militaires et royauté ont l'un et l'autre pu bénéficier massivement des fonds des USA dans leur lutte contre le communisme.

pour les moines) et qui s'applique aux verbes, aux pronoms, aux organes, à la famille, aux rituels... A tous les les éléments de langage en fait. Le décès du roi nécessite un terme spécifique qui n'est utilisé que pour le roi : roy. *sawanakhot* (สวรรคต), signifiant « accéder au paradis ». A travers cette différenciation, c'est une délimitation, comme il en existe d'autres en Thaïlande, entre différentes classes sociales de la population, mais qui tendent parfois à distinguer des types hiérarchisés d'humanité.

2. Le roi et le son

La tension vers la pansonie qui caractérise les émissions royales ne signifie pas que l'ensemble de la population puisse entendre la voix de son souverain quotidiennement et en tout point du royaume. Le mot spécifique en langue royale pour la voix du roi est *phra surasiaeng* (พระสุรัสวดี) qui signifie textuellement « (attribut de sainteté), son ou voix, du guerrier/téméraire/solaire » soit la « sainte voix du guerrier » ou la « sainte voix solaire ». La voix du roi, tout comme n'importe quel attribut relevant ou émanant de sa personne, est sacrée. Comme d'autres souverains⁶⁶¹, le traitement de la voix du roi est tellement précautionneux qu'enregistrements et diffusions de sa voix d'avèrent plutôt rares ou très contrôlés. Ainsi, le décès de Rama IX a donné lieu à une forme de ménage sur les réseaux sociaux et sur internet : diverses vidéos et enregistrements auparavant disponibles se sont volatilisés pendant les jours qui ont suivi son décès en octobre 2016. Après quelques jours, de nouvelles vidéos soigneusement sélectionnées avec la voix du roi audible, sont disponibles sur Youtube, parmi lesquelles figurent un documentaire de la BBC dans lequel le roi parle en anglais, quelques discours où, très vieux, il  égrène lentement ses mots d'une voix rocailleuse (cf. piste 2 CD 6), un autre **CD 6 : 2, 3** « discours à destination du premier ministre Thaksin » qui siège en face du roi au côté de centaines d'autres fonctionnaires et enfin une vidéo de la voix du roi sursaturée et à peine compréhensible à travers une radio relevant de sa pratique de radio amateur (cf. piste 3 CD 6)⁶⁶².

La voix du roi sait esquiver les traitements directs, que ce soit en parlant en anglais (sous-titré thaï) qu'une minorité de gens comprennent dans le pays, ou encore en passant à travers le filtre de la sursaturation de la radio amateur. Dans ce dernier enregistrement, le roi transmet des

⁶⁶¹ Notamment Hiro Hito, l'empereur du Japon, pour lequel Alexander Murphy (2018) a montré les précautions extrêmes entourant la voix et, de fait, le choc de la voix de l'Empereur à la radio pour annoncer l'armistice du Japon, le tout dans un langage qui n'était qu'à peine compréhensible par la majorité de la population.


⁶⁶² Enregistrement repris dans un film qui intègre sagement et tout en émotion la voix du roi « Un médecin suivant les traces du roi » (*mo tam roy nay luang*, หมอตามรอยในหลวง). L'ensemble de ces vidéos ont fait l'objet d'un « nettoyage » avec le concours des plate-formes en question ; <https://asia.nikkei.com/Politics/Facebook-YouTube-block-access-in-Thailand-to-1-800-pages2> (accédé le 07/06/20). Pour le discours, voir la vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=6pYX-wuMXv0> et <https://www.youtube.com/watch?v=rggPFHnLVA> pour la pratique de radio amateur (accédés le 13/03/2021).


messages d'urgences à destination des autorités compétentes. Chacun de ces enregistrements a donc pour but de rendre grâce aux bontés du roi. Dernière occurrence à ne pas négliger, chacun des nombreux diplômés du pays a certainement entendu, peut-être murmurée, la voix du roi ou d'un membre de la famille royale lors de la cérémonie de remise des diplômes. Il y tend, lui ou sa famille, personnellement le diplôme à chacun des étudiants les uns après les autres. L'impact d'une telle pratique est considérable, et le fait que chacun des membres de la famille s'y astreigne chaque année témoigne précisément de son importance. Il semble enfin exister une radiodiffusion annuelle d'un discours du roi lors du nouvel an, mais il n'a pas pu en être trouvé trace, au moins sur internet.



Figure 134a (à g.) Le trône du roi en pliage de carton, PRD, Broadcasting museum. Figure 134b (à d.) Le roi jouant du saxophone alto.

Il n'est en fait pas nécessaire que la voix du roi soit entendue directement pour que sa présence soit audible par tout un chacun. C'est le cas lorsque ses écrits sont lus par l'intermédiaire d'une autre voix que la sienne, tels que nous en avons vu des exemples dans le précédent chapitre. Si des propos lui sont adressés, une autre personne peut répondre à sa place, ne mettant pas ainsi en cause la parole du souverain. Il peut encore s'agir de sonorités spécifiques. S'il y en a une qui rappelle à tout citoyen la présence royale, c'est celle de la sonorité du saxophone, plus encore dans sa version jazz. En effet, le roi est un grand amateur, musicien et lui-même compositeur de

musique jazz. S'il est possible d'entendre ses compositions, elles sont toujours jouées par d'autres musiciens, toutes ses performances ont été retirées de Youtube ou conservées  mais sans le son⁶⁶³. On peut néanmoins en écouter un court extrait dans la piste 4 CD 6, à partir du son extrait d'une vidéo Youtube, retirée depuis de la plate-forme. Ma première expérience d'écoute de ce type de musique a eu lieu lors de mon premier terrain en 2014, devant le Ministère de la défense à Bangkok, dont l'ensemble de la façade et jusqu'aux canons qui la ceignent étaient baignés d'une lumière rose tandis qu'une bande-son égrénaient les notes d'un saxophone jazzy et sirupeux à souhait.

Un autre marqueur très important et quasi-quotidien consiste en l'émission dans les lieux publics importants (gares, parcs, écoles, bâtiment administratif et jusqu'aux cinémas avant toute séance) de « chansons de louange des perfections royales » (*phleng sang soen phra barami**) durant lesquelles toutes les personnes présentes doivent se lever et, idéalement, se tourner vers le  drapeau national le plus proche. On peut entendre une telle piste sur la piste 5 du CD 6 : 5 CD 6⁶⁶⁴. Chaque maison, en tout cas dans les provinces où j'ai effectué mes terrains, a un calendrier avec des images du roi (offerts chaque année par les banques), bien souvent comme seule décoration murale. Chaque média inclut un volet sur les activités des membres de la famille royale, leurs déplacements, leurs projets de développements etc. Le roi, s'il n'intervient quasiment jamais publiquement dans la politique thaï, a pourtant la possibilité d'exprimer un diagnostic social qui sera systématiquement estimé comme juste. Il est loué pour sa capacité à interpréter la réalité et celle, commune avec les moines, de pouvoir donner un nom à un homme, un groupe ou une chose et se faisant, de révéler l'essence profonde de ce qui est ainsi désigné. Comme les moines les plus avancés (cf. Chapitre IV.A.), le roi a le pouvoir qu'une chose dite advienne. Au delà de pouvoirs liés à son statut et de son avancement moral, il est de toute façon le centre de l'identité thaï. Pour beaucoup, il en est l'étalon inatteignable, le curseur incontournable.

La panoplie du roi et les modalités propres à cette logique lors de son vivant, se sont reproduites avec une force renouvelée lors de ses funérailles. Le même principe d'« opacité » (Gray, 1991) l'entourant est à l'œuvre malgré son omniprésence, notamment aux moments des très dispendieuses et complexes cérémonies royales. A travers les catégories sonores qui y sont jouées et chantées, toutes aussi innombrables et inouïes, c'est toujours le roi qui se manifeste.

⁶⁶³ A l'adresse : <https://th.wikipedia.org/wiki/เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร> (accédé le 30/10/2020).


⁶⁶⁴ La vidéo qu'elle accompagne en 2017 dans sa version cinéma est disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=uEdAB5BxiXY> (accédé le 13/03/2021).

Mais sa présence sonore se déploie sous une forme largement renouvelée et inconnue, même si tout le monde comprend qu'il s'agit d'un prolongement sonore de la personne royale. Avant que les cérémonies ne débutent, le prolongement sonore du roi est sensible, mais en négatif : sa disparition est aussi sonore et prend d'abord la forme d'un silence spontané, avant que très vite ne soit mis en place des réglementations détaillant les modalités du deuil, réglant la place du silence et des différentes catégories sonores au sein de celui-ci.

3. La mise en place du deuil

Le rythme des événements s'accélère après la première annonce par le Palais du décès du roi. Cette annonce donne la nouvelle ainsi que les premières mentions du vocabulaire spécifique pour parler de la mort du roi. Elle donne aussi son nom complet qui, même s'il est très complexe, est plus connu que le vocabulaire spécifique à utiliser en cas de décès royal – la mort d'un monarque n'avait pas eu à être formulée depuis 70 ans.

*Phra Bat Somdet Phra Poraminthon Mahaphumiphon Adunlayadet Mahatalathibet Ramatibodi
Cakrinaroepbadinthon Sayammintharathirat Boromanathabophit*⁶⁶⁵

 **CD 6 : 6** Moins d'un quart d'heure après cette annonce, le premier ministre de la junte militaire en place au gouvernement – Prayut Chan-o-cha – prend la parole (cf. piste 6 CD 6). Son allocution réaffirme la constitution en place, en tant que démocratie avec un roi à sa tête. Il est asséné à tout un chacun la nécessité d'« afficher sa loyauté »⁶⁶⁶ et de suivre les pas du roi défunt. Ce moment critique et historique fait clairement craindre au gouvernement des débordements, peut-être que certaines franges de l'opposition en profitent pour semer le trouble. Mais ce qui est à craindre est aussi conçue comme la conséquence d'une forme de désœuvrement : « Si vous voulez aider, instaurez votre esprit en état de production d'images mentales (*phawana*, ภาพนา) ». « Offrez une bénédiction en offrande, invoquez toutes les entités sacrées et qu'elles viennent protéger pour toujours et tout le temps et que l'âme royale accède au paradis » et enfin, « Ne croyez pas que la terre est devenue vide », « rien n'a changé, il ne faut pas être trop troublé ».

⁶⁶⁵ Ce nom est celui par l'annonce du Palais au moment de son décès. Celui – peut-être usuel ? – donné par la page Wikipédia du défunt souverain est le suivant : *phra Bat Somdet phra Boromachonakathibet Mahaphumiphon Adunlayadet Boromanathabophit* พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

⁶⁶⁶ *Sadaeng rakphak di*, แสดงรักภักดี



Figure 135 Capture d'écran du Premier Ministre de la junte Prayut Chan-O-Cha lors de sa prise de parole suivant immédiatement celle de la mort du roi.

Un deuil est instauré immédiatement pour une durée d'un mois pour l'ensemble de la population. Il est donné le « code de conduite »⁶⁶⁷ qui permettra à la population de passer ce moment de disparition et de tristesse. Ainsi, si toute la population est concernée pour un mois, le deuil s'étend à un an pour les fonctionnaires. Les modalités du deuil sont les suivantes : il faut être habillé en noir, avec au strict minimum une broche faite d'un ruban noir entrelacé, distribuée partout dans les rues, à attacher au vêtement au niveau du torse. Les annonces alternent entre celles du premier ministre et celles du palais, qui vont jusqu'à donner la formule appropriée pour littéralement « donner son deuil en offrande ». La formule dit succinctement que « le 'servant du Bouddha' [1ère pers. du sing.] se remémore l'infinie bonté de la miséricorde royale »⁶⁶⁸. Ce sont l'ensemble des 30 jours de deuil qui sont « offerts » au roi (Nonthaphon, 2016). Il n'est nulle part précisé si ces dispositions ont une influence positive sur la réussite des rituels funéraires, mais ils sont considérés comme nécessaires. Le premier ministre lui-même affirme que la production d'images mentales est la meilleure aide qui puisse être apportée. Dans son ouvrage, Nonthaphon (*ibid.*) intègre les pratiques de la population, y compris les dispositions mentales de deuil, comme étant des composantes à part entière des rituels funéraires royaux.

Les modalités du deuil national s'appliquent directement aux « lieux de divertissements »⁶⁶⁹, qui doivent fermer, et invitent à bien considérer l'organisation d'activité « joyeuse » en général⁶⁷⁰, d'autant plus si cette activité se tient dans un lieu public. Même si se tenant dans un lieu fermé, le premier ministre en appelle « à la plus extrême et perpétuelle discrétion en accord avec les convenances » (allocution du 13/10/16 à 22h58). Dans la pratique, cette demande plusieurs fois répétée à réfréner toute activité joyeuse, s'est traduite par une

⁶⁶⁷ *Naew patibat*, แนวปฏิบัติ.

⁶⁶⁸ *Puang kha phra Phutthacao kho nom klao ram loek nay phra mahakarunathikhun ha thi sut mi day*, ปวงข้าพระพุทธเจ้าขอน้อมเกล้ารำลึกถึง พระมหากษัตริย์คุณหาที่สุดมิได้.

⁶⁶⁹ *Sathan banthoeng*, สถานบันเทิง c'est-à-dire les lieux de festivité nocturne, comme les bars ou les boîtes de nuit.

⁶⁷⁰ *Roeng roeng*, รื่นเริง.

évacuation systématique des dimensions musicales et festives de tous les rituels prévus, allant parfois jusqu'à l'annulation des festivités. Tous les médias sont concernés par les modalités du deuil, y compris l'évacuation de toute dimension joyeuse. Mais dans leur cas, suivre le deuil est peut-être plus aisée puisqu'il leur est expressément demandé de transmettre les médias gouvernementaux et de ne diffuser que ses contenus pour une durée d'un mois.

Les médias sont sous contrôle moins d'une heure après la première annonce et pour une durée d'un mois. Le gouvernement monopolise toutes les chaînes télévisées et radiophoniques, dont les diffusions sont a priori gérées par le Département des relations publiques. Toutes les émissions basculent dans un premier temps au noir et blanc. Les retransmissions des cérémonies se font en continu et dans leur intégralité sur toutes les chaînes. Lorsqu'il n'y a pas de cérémonie, des documentaires sont diffusés sans interruption rappelant les ouvrages royaux, les qualités du roi, tout le bien que la population pense de lui et de son œuvre et toujours, la douleur de la perte de cet être si cher. Pour une durée d'un an, chaque activité liée de près ou de loin aux funérailles sera retransmise en direct sur toutes les chaînes. Ce sont ces activités qui vont maintenant être décrites, ainsi que d'autres réactions plus ou moins sonores de la part de la population et enfin les préparatifs des cérémonies de crémation un an ensuite.

B. Un an de deuil et de négociations

Alors que doit bientôt se tenir le nouvel an thaï *songkran* en avril de l'année 2017, le « père royal » a beau être décédé depuis un peu plus de six mois, sa présence reste quotidienne. Le pays attend toujours les cérémonies de crémation. On continue de se référer au « sens »⁶⁷¹ qu'il incarne et qu'il instille à la nation. Des pancartes géantes jalonnent la portion de parcours à ciel ouvert de l'Airport Rail Link qui relie l'aéroport international au centre de la capitale. Elles vantent ce « sens », à travers des citations et des hommages poétiques en langage royal sur fond noir. Des stocks de vêtements noirs s'amoncellent sur les étals. Le plus bel exemple de cette période qui penche vers la festivité maximale qu'est le nouvel an thaï, formant une sorte de respiration dans le deuil national le plus important du siècle⁶⁷², c'est peut-être cette chemise spéciale pour le nouvel an suspendue devant un magasin. Elle est à fleurs et aux couleurs éclatantes, comme l'exige la coutume du nouvel an, mais pour bien marquer le caractère spécial du moment, ses épaulettes et la poche sur le torse sont en tissu noir. Signe d'une autre transition, des photographies du futur roi Rama X commence à apparaître en tenue d'apparat dans les vitrines de certains magasins. Six mois après, le pays n'a donc pas oublié et le processus de deuil en cours se poursuit.

⁶⁷¹ *Khwan may*, ความหมาย.

⁶⁷² En 2017, la Thaïlande est en 2560 selon le calendrier bouddhique.

1. Un an de cérémonies

Jusqu'à la crémation, toutes les différentes étapes rituelles qui balisent l'intense année de deuil sont diffusées à la télévision. Les cérémonies fournissent les premiers sons à briser la gangue du silence et ils sont les plus légitimes, sinon les seuls à pouvoir le faire dans un premier temps. Les cérémonies débutent dès le lendemain du transport du corps depuis l'hôpital jusqu'au palais. Le decorum est toujours impeccable : les portières des voitures de luxe s'ouvrent en direct sur toutes les chaînes, hors desquels s'extrait les membres de la famille royale, la noblesse et d'autres membres de l'élite, marchant rapidement sur le tapis rouge jusqu'à la pièce principale où le réceptacle, surélevé et surchargé de dorure, contenant le corps royal est exposé. La présence à ce déploiement rituel grandiose et ésotérique est réservée à une infime élite, c'est aussi cela qui est retransmis sur tous les écrans de la population. Mais elle suit avec intérêt, sinon avec déférence, l'ensemble des étapes, décrites par la voix douce, chuchotante et intermittente d'une présentatrice faisant office de maître de cérémonie. Elle est une des voix les plus importantes des cérémonies. Les silences que cette dernière fait savamment planer flottent parmi les sons des pas feutrés de la noblesse, parmi le bourdonnement du matériel télévisuel et des bruits de couverts chez tout un chacun. Ce paysage sonore est partie intégrante des cérémonies.

Excepté pour cette élite, les répertoires qui sont en performance sont a priori inouïs comme je l'ai dit puisqu'il n'ont pas été entendus sous cette forme depuis 70 ans, si tant est qu'ils aient été retransmis à l'époque⁶⁷³. Les répertoires sont néanmoins connus de la noblesse, étant joués lors de leurs funérailles. Il n'y a néanmoins pas d'autre mort, d'autre corps ni d'autre « âme »⁶⁷⁴ que ceux du roi pouvant faire l'objet d'un traitement plus attentionné et proportionnellement complexe. Je ne donnerai maintenant que les grandes lignes des innombrables étapes cérémonielles dont la complexité, jusqu'aux détails les plus infimes, est de l'ordre du superlatif, voire de l'ultime.

Après le traitement du corps, consistant en une forme d'embaumement, la dépouille royale est introduite dans un large récipient en or évasé et clos⁶⁷⁵. Pendant les cent jours et cent nuits qui suivent, des récitation de l'Abhidhamma sont psalmodiées. Pendant ces cent jours et cent nuits, les récitation ne s'interrompent que pour laisser place à d'autres étapes cérémonielles. Les récitation s'enchaînent donc sans interruption 24/24h. Toutes les funérailles nécessitent de

⁶⁷³ La forme est ici spécifique aux cérémonies funéraires pour le roi. Quelques importants décès au sein de la noblesse et d'ampleur nationale ont eu lieu entre le décès de Rama VIII et celui de Rama IX : en 1985, Rambai Barni la veuve de Rama VII ; en 1996, la reine mère Sri Nagarindra ; en 2008, la sœur aînée de Rama IX. Si l'ampleur était moindre, certains répertoires y étaient néanmoins communs avec les cérémonies funéraires pour un roi.

⁶⁷⁴ *Duang winyan*, ดวงวิญญาณ.

⁶⁷⁵ *Phra kot*, พระโกศ.

donner lieu à des récitations de l'Abhidhamma, même le commun, mais les récitations pour le roi s'en distinguent non seulement par la durée des récitations, mais aussi par les mélodies utilisées, dites « royales »⁶⁷⁶. Seuls les moines relevant d'un rang spécifique et élevé, provenant de dix temples royaux et habilités pour les cérémonies royales⁶⁷⁷, peuvent effectuer ces récitations. Les mélodies existaient depuis la période d'Ayuthaya (1350-1767) (Nonthaphon, 2016 : 89). Etant donné la complexité maximale qui y est déployée, il apparaît difficile de les décrire en quelques mots⁶⁷⁸. La récitation est extrêmement lente, les syllabes sont égrenées, la trame est étirée et



CD 6 : 7

soumise à d'intenses vibratos, les voix des moines enflent surchargés d'une reverb, on peut en entendre un extrait sur la piste 7 du CD 6⁶⁷⁹.

Des groupes de quatre moines se succèdent pour les récitations toutes les trois heures, jour et nuit. Ils sont assis en carré sous une structure en palanquin surmontée de draps dans la même pièce et adjacente à la dépouille. Nous l'avons vu dans le second chapitre, la récitation de l'Abhidhamma lors des funérailles permet de recréer un être en détaillant la composition et le fonctionnement d'un être humain. Selon François Bizot et François Lagirarde (1996), les syllabes tirées de l'Abhidhamma peuvent recréer le développement fœtal et chacun des sept livres le composant permettrait de créer un organe. Si des détails aussi précis ne m'ont jamais été exprimés en tant que tels, cette utilisation de l'Abhidhamma concorde avec la visée sotériologique admise et appliquée lors des cérémonies funéraires. En recréant un corps, il peut s'agir de fournir au défunt un « véhicule » pour assurer une transmigration effective, pour un roi, la destination sera dans une des sphères du paradis.

A travers l'utilisation des éventails, sur lesquels sont inscrits dans un contexte funéraire des gens du commun, les mots « naître », « vieillir », « souffrir », « mourir »⁶⁸⁰, on peut déceler une autre interprétation plus facilement admise, à la récitation des moines et à leur présence dans le cadre funéraire. Cette interprétation, compatible avec la première, consiste à comprendre la mort comme un phénomène inéluctable. Après sa naissance, tout être est ainsi condamné à voir ses chairs progressivement se décomposer : toute beauté n'est que fugitive, transitoire et ne cache

⁶⁷⁶ *Thamnong luang*, ทำนองหลวง

⁶⁷⁷ Le rang des moines est dit *Samonasak*, สมณศักดิ์, *Phra phithikam*, พระพิธีกรรม est lui le rang le plus élevé des cérémonies parmi les 64 subdivisions qui existent.


⁶⁷⁸ Les récitations durent des jours entiers avec différentes mélodies utilisées selon les parties. En suivant Nonthaphon (2016), on peut néanmoins subdiviser la mélodie en trois types selon la taxinomie des récitants : *ka* (กะ, fins courtes et percussives), *loean* (เลื่อน, « traîner une robe » donc utilisée pour les fins étirées) et *lak sung* (ลากซุง, « traîner du bois, une bûche », pour les sons « lourds, serrés »).

⁶⁷⁹ N'ayant pas d'enregistrements disponibles dans le commerce l'audio a été extraite, d'un extrait de la cérémonie du 20/10/2016, quelques jours après le décès : https://www.youtube.com/watch?v=AT_hdSwocgg (accédé le 13/03/2021).

⁶⁸⁰ *Koet kae cept tay*, เกิดแก่เจ็บตาย.

que de la viande dont la finalité est l'état de cadavre. Les récitations sont un rappel aux vivants de cette vérité élémentaire. Peut-être, mais là encore, ce n'est jamais dit ni par les moines ni par les laïcs, s'agit-il de convaincre l'âme du défunt – choquée par sa propre disparition, en train d'errer autour de ceux qui lui ont fait du tort ou attaché à la terre et à la vie au point de ne pas reconnaître son état – qu'il est bel et bien mort et qu'il est temps de transiter à une autre vie.

Si les moines se succèdent par groupe de quatre jour et nuit, il faut néanmoins que des tours soient assurés. Ceux-ci sont effectués toutes les trois heures, lorsqu'aux récitations des moines succèdent la performance d'orchestres dont je vais maintenant tenter de détailler la teneur. Mis à part, les médias du pays et le précieux ouvrage de Nonthaphon (2016), l'ensemble de ces cérémonies et performances n'ont pu être étudiées que par l'intermédiaire des retransmissions télévisées dont elles faisaient l'objet. Il s'est avéré difficile de comprendre la disposition spatiale exacte des différents groupes et personnes. Mais il semble néanmoins clair que le premier des orchestres qui joue est à l'extérieur de la salle où la dépouille se trouve. Cet orchestre est composé de « trompes courbes », de trompes dites « occidentales », de conques, de percussions – comprenant des tambours de bronze et des tambours à deux faces dits en argent et en or – ainsi que d'un petit hautbois⁶⁸¹.

La performance de l'orchestre a lieu toutes les trois heures, telle qu'on peut en entendre un extrait sur la piste 8, CD 6⁶⁸², au moment du changement d'équipe des moines pour les récitations. L'orchestre et sa performance sont appelés *prakhom yam yam*⁶⁸³  **CD 6 : 8** signifiant : « jouer de la musique en tant que signal » lors d'offrandes rituelles d'hommage, où le premier *yam* signifie « dire le temps avec le gong et le tambour » et le deuxième « toutes les trois heures ». Il s'agit donc d'accompagner et de marquer les étapes cérémonielles et les transformations qui sont associées à ces étapes dans le temps et au moyen du son. S'il est clair que les transformations sont celles du défunt, il s'avère néanmoins difficile de déterminer quels états successifs sont en cours, surtout que ces répertoires ne peuvent être joués que pour la noblesse : en quoi donc ces états leur seraient-ils donc spécifiques ?

⁶⁸¹ Dans l'ordre : *trae ngon*, แตรงอน, *trae farang*, แตรฝรั่ง (ressemblant à des trombones), de tambours de bronze – *klong maborathoek*, กลองมโหระทึก –, de tambours à deux faces (en argent et en or) – *klong chana ngoen/thong* กลองชนะเงิน ทอง – et le hautbois *pi chanay*, ปี่ชาน. Des images et descriptions peuvent être trouvées sur le site suivant (en thaï) : <http://www.virtualmuseum.finearts.go.th/royalbarges/index.php/th/hilight.html> (accédé le 07/02/2021).

⁶⁸² Extraite de la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=eiAtarJfuXY> (accédé le 10/03/2021), performance du 15/10/2016, deux jours après le décès de Rama IX.

⁶⁸³ ประโคมข้ายาม

Les musiciens portent des uniformes rouges rappelant des costumes venant du Tibet. Ils sont en fait fonctionnaires et militaires attachés au palais. La performance débute par une note tenue jouée par les conques. Le petit hautbois lance sa mélodie d'une stridence phénoménale tandis qu'un roulement en continu est effectué sur les tambours de bronze, posés sur le sol et joués à l'aide de mailloches. Ces roulements viennent émailler les formules rythmiques sempiternellement répétées frappées à l'aide d'une mailloche courbe sur des tambours en argent et en or tenus en bandoulière⁶⁸⁴. Les cuivres viennent par intermittence jouer une mélodie écorchée de glissando.

D'autres performances par d'autres orchestres ont lieu lors des « cérémonies d'offrandes et de mérites royaux »⁶⁸⁵ à jour +7, jour +50 et jour +100 à partir de la date du décès. Ces cérémonies sont retransmises par toutes les chaînes de télévision. Lors de celles-ci, tous peuvent entendre les complexes récitations de l'Abhidhamma selon la mélodie propre aux funérailles royales. Les spectateurs peuvent aussi découvrir les orchestres de *prakhom yam yam* ainsi que les orchestres de « musique de cour » (*dontri that**) de *pi pat nang hong*, de *pi pat thai* et de *wong bua loy* qui suivent les premiers. Chacun de ces orchestres jouent avec des instruments spécifiques, des morceaux spécifiques et à des horaires différents pour chacun. La description de tous ces détails seraient ici ineptes, voire inutiles, si elle n'était pas accompagnée d'interprétations. Mais ces interprétations sont complexes, noyées dans des répertoires et des savoirs, auxquelles seules une étude approfondie et la fréquentation de ces cercles spécifiques pourraient éventuellement donner accès.

A chaque cérémonie de mérite, ce sont de nouveaux claquements de portières, la voix douce de la speakerine, des dorures majestueuses et surchargées présentées en lents travellings, des cohortes de membres de l'élite qui, figés ou se prosternant, suivent sagement les chorégraphies et les répertoires rituels menés par le « sujet principal » (*prathan*, พระราชทาน) de la cérémonie : le fils du roi défunt et futur roi Rama X. Ce sont des montagnes Meru, centre du monde dans la cosmologie thaï – des cosmos miniatures – et des êtres en transmigration symboliquement ou effectivement recréés et aidés qui continuent d'être déroulés sur les écrans. La temporalité qui en découle est elle aussi en dehors de tout cadre normal. Même lors des cérémonies, le silence est parfois tenu pendant de longues minutes. Le silence est donc persistant,

⁶⁸⁴ Le rythme qu'ils jouent est décrit par Nonthaphon (2016 : 142-143) au moyen d'onomatopées : « *ting* (tambour aigu) *poeng* (tambour médian) *khrup* (tambours graves), *ting poeng poeng khrup*, *ting poeng poeng poeng khrup* ». Ce rythme est lentement égrené, par rapport aux circonvolutions du hautbois et ne semble pas suivre la même armature rythmique qu'aucun des autres instruments. Il n'est utilisable que pour les nobles (pour le commun le rythme « *ting poeng khrup*, *ting poeng poeng khrup khrup*, *ting poeng poeng poeng khrup khrup khrup* » sera joué, *ibid.*).

⁶⁸⁵ *Phra racha kuson*, พระราชกุศล

mais il perd en spontanéité ce qu'il gagne en orchestration. C'est la trame de ce silence qui est légitimement déchirée par les sonorités grandioses et inconnues des répertoires des orchestres cérémoniels et des répertoires des récitations, sacrées s'il en est, de l'Abhidhamma. L'ensemble de ces répertoires consiste en fait en une configuration inouïe de sons inouïs et, fait intéressant, aucun de ces répertoires n'a fait l'objet d'enregistrements disponibles, au moins dans le commerce. Même pendant les retransmissions, aucun de ces répertoires n'est rendu audible en intégralité.

2. Musiques pour le roi – un genre éphémère circonstancié

La scène musicale, prise de court, est immédiatement cantonnée au mutisme le plus total. Le décès arrive à un moment de l'année, la sortie du carême⁶⁸⁶, où les festivités reprennent l'intensité qu'elles garderont jusqu'à l'entrée du carême l'année suivante. Le carême est un moment de stase, mais il permet de rendre la saison de festivités qui reprend plus débridée. Depuis quelques semaines déjà, en fait depuis l'ouverture de la « saison *molam* », les grandes troupes de *molam ruang to klon** ont pu tester leurs nouveaux spectacles, préparés pendant la pause. L'annonce de la mort du roi et le deuil réglementé par l'interdiction « d'activités joyeuses », ajoute une limite quasi légale à la rigueur de leur situation. Aucun des répertoires que ces troupes proposent habituellement, qu'il s'agisse de l'amour, de l'humour ou de la suggestion sexuelle, ne peut de toute façon convenir. La sévérité de l'incompatibilité de leur profession avec le contexte immédiat frappe de plein fouet la scène musicale. Personne ne s'est plaint bien sûr. Au-delà également de la douleur qu'a occasionnée la perte du « père royal » de la nation, les répercussions économiques ont certainement été plus que négatives pour les industries du divertissement.

Tous les rituels, bouddhistes, qui auraient dû se tenir peuvent avoir lieu mais la composante « divertissement » est systématiquement évacuée, et avec elle la musique⁶⁸⁷. Il était ainsi possible d'assister à un événement autrement impensable : celui d'une procession en silence, où les participants hésitaient entre un balancement rythmique avec le sourire et la neutralité des corps, voire l'affliction. La procession était du même coup inopérante puisqu'il s'agit de célébrer et de rendre hommage par la liesse. L'annonce des modalités du deuil ne faisait néanmoins pas directement référence à la musique mais au « divertissement » en général. Ainsi, indirectement,

⁶⁸⁶ *Ok phansa*, ออกรพรรษา.

⁶⁸⁷ Les festivités qui se tiennent à la sortie du carême consistent surtout en des offrandes de robes monastiques aux communautés des temples ayant passé le carême attaché à un temple (*kathin*, กฐิน). Si les divertissements musicaux étaient maintenus, la réprimande se trouvait être sociale plutôt que législative. Il ne semble en effet pas y avoir d'arsenal de punitions en cas de non-respect des modalités du deuil. Ce qui n'empêche pas l'extrême sévérité de la « justice populaire » qui peut répondre à ces critiques voilées du cœur de l'identité thaï par la violence verbale, les insultes, la violence physique et jusqu'à des menaces de mort.

l'événement s'avère en fait très instructif concernant les conceptions attachées à la musique : sous sa forme la plus populaire, elle s'avère indissociable d'une dimension de joie, de festivité et de collectivité. Le divertissement et l'allégresse (*phloet phloen*, เพลิดเพลิน) sont directement attachés à sa définition.

Nous l'avons vu, toute musique n'est pas réprimée en tant que « musique » – les cérémonies funéraires royales en contiennent. Il était également possible dès le lendemain de la mort du roi d'entendre des enregistrements des compositions de jazz du défunt roi à partir de rack d'enceintes ceignant des écrans géants diffusant des diaporamas de portraits du roi, sur la place de Sanam Luang face au palais. Ce qui fait rentrer toutes les musiques populaires « habituelles » en contradiction avec la situation, est à trouver dans la compréhension du deuil et du silence qui l'accompagne dans un premier temps. Ainsi, je suggère de comprendre ce dernier comme un prolongement de l'irradiation du pouvoir du roi, mais en négatif. Ses dernières ondes de pouvoir se manifestent à travers l'affliction de la population, elles sont sans couleur et, l'équivalent en son, sans musique. Si le silence du deuil est en négatif d'une situation habituelle, cela signifie que la situation habituelle est précisément caractérisée par la joie et la musique – ce qui est effectivement le cas dans les rituels et festivités.

La réaction, dans la capitale comme en province, est une formalisation du silence initial : tout mélomane ou musicien s'abstient de jouer ou de diffuser de la musique. La musique n'est pas interdite en tant que telle, mais pour une émotion aussi puissante que la perte du plus important des êtres humains et du « père de la nation », aucune formation ou répertoire musicaux populaires existants ne peuvent, pour l'heure, déceintement convenir. Mais, un peu moins de deux semaines après le décès, on peut constater l'apparition de nouvelles longues plages de chansons de type *luk thung**, voire *molam** sur les radios. On constate également très vite que ces nouveaux tubes ne chantaient qu'un unique thème : la mort du roi, ses bienfaits et la douleur liée à sa perte.

Le surgissement de cette musique, légitime puisqu'elle est un hommage, révèle les capacités d'adaptation de la scène musicale et des artistes qui la composent, car c'est en fait un genre musical à part entière qui naît en quelques semaines pour accompagner en son la nation en deuil. Le genre musical est appelé « chanson d'offrande de deuil » (*phleng thanay alay*, เพลงถวายอาลัย). Le « deuil » est plus précisément ici considéré comme une offrande envers le défunt. Ce qui est offert est une pensée, un état d'esprit, un lien entre deux êtres en supposant que la force, l'énergie contenue dans ce lien puisse d'une manière ou d'une autre aider le défunt. Le fait d'offrir une chanson est donc possible et même bienvenu dans un contexte où l'ensemble de la société thaï multiplie, et rivalise, en gestes et hommages adressés au roi. Cette musique est circonstanciée à

l'événement et plus ou moins éphémère, puisque la composition et la diffusion au moins, n'auront lieu a priori que pendant le temps du deuil (et peut-être, pour les diffusions, pendant les cérémonies de commémoration des années qui suivent).

Examinons maintenant quelques exemples de ces négociations musicales sous forme d'hommage et d'offrande envers le roi, à la confluence de la légitimité et de l'émotion publique.



CD 6 : 9

La première chanson, cf. piste 9 du CD 6, est interprétée par Sunari Rachasima, une chanteuse de *luk thung* réputée, dont le clip vidéo⁶⁸⁸ met en scène un homme de province plutôt âgé et abîmé, il boîtie et est d'apparence très modeste, et une enfant dont il a vraisemblablement la charge. Ils descendent les marches du sanctuaire d'un temple et après s'être difficilement assis grâce à l'aide de l'enfant attentionnée. L'homme explique à l'enfant que le roi est mort et qu'il faut suivre son exemple. Elle acquiesce avec politesse et lui offre une pièce de un baht en pendentif sur laquelle comme toutes les pièces et billets figurent le portrait du roi. La pièce est parmi la plus petite valeur possible et le but est évidemment de tirer les larmes – littéralement d'« ébranler le cœur » (*sathoean cay*, สะเทือนใจ) – c'est-à-dire d'amplifier le pathétique d'une situation jusqu'à en faire profondément émouvoir l'auditeur. Puis, la musique part et Sunari Rachasima commence à chanter :

ร่มโพธิ์ทองของแผ่นดิน

สุนารี ราชสิมา

เนื้อร้อง/ทำนอง พยัพ คำพันธุ์

พระองค์ทรงสิ้น สุสวรรคาลัย

ทวยราษฎร์ทั่วหล้า หลั่งน้ำตาอาลัย

ชาวโลกเศร้าโศกเสียใจ พ่อของเผ่าไทย ไม่หวนคืนมา

ต่างชาติยกย่อง แซ่ซ้องพระบารมี

สถิตอยู่คู่อชีวี ทรงพระปราณีและมีเมตตา

พระองค์ทรงโปรด ปกป้องผองไพร่ฟ้า

ชนชาติทุกศาสนา ที่เข้ามา ผาสุกร่มเย็น

บัดนี้ ไม่มีพ่อของแผ่นดิน

องค์พระสยามินทร์ พวกเราคงไม่ได้เห็น

มองดูเหรียญบาท น้ำตาต้องสาดกระเซ็น

A l'ombre de l'arbre Bodhi d'or du pays

Interp. Sunari Rachasima

Paroles/Comp. Phayap Khamphan

A l'ombre de l'arbre Bodhi d'or du pays, Son Altesse a terminé sa vie et est entré au paradis.

Toute la population, par tous les mondes, laisse couler ses larmes de deuil.

Les habitants du monde sont perclus de tristesse, le Père de la tribu thaï ne nous sera jamais rendu.

A l'étranger, on l'admire, on chante les perfections royales.

Il est main dans la main avec la vie même, il a de la bienveillance pour tous les êtres vivants.

Il est le protecteur de tous les serfs des cieux [*c'est-à-dire les citoyens*].

Les populations de toutes les religions viennent sous son ombre fraîche et heureuse.

Maintenant, nous n'avons plus le Père du pays.

Son altesse Indra du Siam [*nom royal*], nous tous ne pourrons sûrement plus voir,

Ni même fixer une pièce de monnaie, sans que les larmes ne giclent.

⁶⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=V71h9n9-tec> (accédé le 10/03/2021).

เคยใช้เมื่อยามยากเชียว คงไม่เห็น อีกแล้วหนอเรา

Ces pièces, nous les utilisons quand les temps étaient durs, nous ne les verrons plus à tout jamais...

รากโพธิ์ทอง ของแผ่นดิน

Les racines de l'arbre Bodhi d'or du pays,

องค์พระภูมิินทร์ รวมก่อเป็นหน่อเทือกเขา

Son altesse Indra du sol et les semis qui sont les pousses du lignage

ลงรากรดเกี่ยว ไน้มเหนี่ยวโอบอุ้มพวกเรา

Font descendre, s'ancrer et s'assimiler leurs racines, se prosternent et nous contiennent tous en nous étreignant.

พลกนิกรหมู่เหล่า ขอน้อมเกล้า พ่อภูมิพลา

Tous les habitants demandent à faire des offrandes, le front à terre, à Père Bhumibol.

L'arbre Bodhi fait référence à la sainteté du roi puisque c'est à l'ombre d'un tel arbre que le Bouddha a eu son illumination. La métaphore végétale est filée jusqu'à la fin : l'arbre fournit l'ombre, selon la formule consacrée, à toutes les populations, qui sont ici comme des semis venant mêler leurs racines et se nourrir à celles fortes et originelles de l'arbre paternel. Le reste de la vidéo met en scène différents groupes représentatifs de la population, ainsi que la chanteuse et des extraits vidéos du roi. La chanteuse se tient droite, immobile et vêtue de noir. Des larmes coulent lentement de ses yeux.



CD 6 : 10

La représentation de l'émotion collective est plus encore mise en scène dans la chanson intitulée « *Le ciel pleure* » (*fa rong hay*, ฟ้าร้องไห้), cf. piste 10, CD 6⁶⁸⁹. Dans

cette chanson, plus d'une quarantaine d'artistes parmi les plus renommés de la scène des musiques populaires de *luk thung* et de *luk thung molam* sont rassemblés pour l'interprétation de la chanson (par exemple Waypot Phetsuphan, Phongsi Woranut, Sotsay Rungphothong, Phonsak Songsaeng etc.). La description de la vidéo Youtube explique qu'il s'agit pour Chonlathi Thanthong, la compositrice, de « médier et de se faire le porte-parole de l'émotion qui naît dans les cœurs des Thaï de tout le pays ». Les paroles chantées sont les suivantes :

ฟ้าร้องไห้

Le ciel pleure

เนื้อร้อง/ทำนอง ชลธิ์ ธารทอง

Paroles et musique : Chonlathi Thanthong

เรียบเรียงเสียงประสาน กิตติศักดิ์ สายน้ำทิพย์

Arrangements : Kittisak Saynamthip

Chanté par : Artistes de *luk thung*⁶⁹⁰

แล้วพ่อก็จากลูกไป จากไปไม่เอ่ยคำลา

Père s'en est parti, il a quitté ses enfants sans dire au revoir.

แม้ทำใจเอาไว้ล่วงหน้า ถึงเวลากลับน้ำตาไม่ไหล

Même en s'y étant préparé à l'avance, le moment venu il est difficile de retenir ses larmes.

เสียงครวญคร่ำไปทั่วขวานทอง

Le son des plaintes et des pleurs saisit le pays du sourire tout entier.

⁶⁸⁹<https://www.youtube.com/watch?v=Tn4nhsn0SLA> (consulté le 30/10/2020)

⁶⁹⁰ อาทิ ไหวพจน์ เพชรสุพรรณ, ผ่องศรี วรนุช, สดใส รุ่งโพธิ์ทอง, ชินกร โกรลาต, สุณารี ราชสีมา, ดาว มยุรี, ศรินทรา นิยากร, จิ่งหรีดขาว วงศ์เทเวศย์, อำพร แหวนเพชร, ชัยญาติเยอะ, กมลลาสน์ เอียดศรีชัย, จันทร์จวง ดวงจันทร์, กาญจนา มาศิริ, เจเน็ด เขียว, ดวงจันทร์ สุวรรณ, ไชยา มิตรชัย, เอกชัย ศรีวิชัย, พรศักดิ์ ส่องแสง, บำเรอ ผ่องอินทรกุล, ศราวุธ พลอยประดับ, ฝน ธนสุนทร, อาจารย์ยา พรหมพฤษ, มนต์สิทธิ์ คำสร้อย, ศุภณัฐ เฉลิมชัยเจริญกิจ, ชามังชชา รากแก่น, ฐิติกรินทร์ ยอดธนา, ดำรง วงศ์ทอง, ยิ้ม สุทธิดา, แดงกวาง ณัฐธาดา, แอม เอวสะออน, มนต์วิน นันทเสน, ปีเตอร์ โฟติฟาย ท็อปไลน์, หนู มิเตอร์, ปอยฝ้าย มาลัยพร, ดวงดี ศรีวิชัย, เดชาธร สุวินิจิต, ศุภวรรณ คำบุตร, รวมมิตร คงชาติ, สุทธิยา รอดภัย, ชลธิ์ ศรีแก้ว, อภิรักษ์ สัตย์หาพงษ์, มาลีสา ชุบขุนทด, จักรพันธ์ หาญภิรมย์, จักรพงษ์ หาญภิรมย์, อนัญญา เนตรนิยม, ปรัชญาลักษณ์ โชติวุฒินันท์, จุฑาภรณ์ ช่างวาด, ชนิศรา เพชรคง, กนกวรรณ วันทะวงษ์ ฯลฯ ผลิตโดย : บริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน).

ความหม่นหมองครอบครองอยู่ทั่วไทย
แม้แต่ฟ้าก็ยังร้องไห้
เหมือนรู้ใจ คนไทยอาลัยอาวรณ์

Chacun tente d'avancer, le visage livide et pâle.
Le ciel lui-même est en train de pleurer,
Comme s'il connaissait le cœur des Thai en deuil.

ขาดพ่อเหมือนเรือล่อหัก เราจงรักสามัคคีกันไว้
ทำตามคำสอนของพ่อชาติไทยก็เดินต่อไปได้
พ่อคอยจับจ้องมองมา จากชั้นฟ้าสวรรค์าลัย
ถ้าลูกทุกคนรักพ่อ จงสานต่อตามรอยพ่อไป
รักษากันเมืองเอาไว้ รักษาบ้านเมืองเอาไว้
ให้พ่อภูมิใจว่าเป็นลูกพ่อ

Il manque père, comme il manque le gouvernail à un bateau. Nous devons faire notre la concorde entre tout un chacun.
Faire selon les enseignements du Père, la nation pourra ainsi avancer.
Père continue d'être attentif et de nous regarder depuis le paradis, au ciel.
Si tous les enfants aiment leur père, nous continuerons de tisser en suivant les pas du père.
Et préserver notre pays, oui préserver notre pays,
Afin que père soit fier que ces enfants soient les siens.

พ่อเหนื่อยมานานนัก งานหนักไม่ค่อยได้พักผ่อน
พันยอดคอยร้อยทุ่งนาป่าดอน
พ่อห้วงหาอาหาร พสกนิกรของพ่อ

Père était fatigué depuis si longtemps, il a durement travaillé sans jamais vraiment se reposer.
Mille sommets de montagne, cent champs, rizières, jungles et îles
Père cherche la nourriture sans relâche (pour) le peuple, ses enfants.

นับตั้งแต่นั้นต่อไป คงไม่ได้เห็นหน้าพ่ออีกหนอ
ด้วยผลบุญพ่อก่อ เป็นสะพานทอดรอ
นำพ่อสู่สวรรค์

A partir de maintenant nous ne verrons certainement plus le visage de père.
Le mérite que père a conçu est comme un pont
Qui le mène au paradis.

Tous les chanteurs et chanteuses vont à un moment pleurer face à la caméra en restant fixes et hiératiques. Toutes les générations de chanteu.rs/.ses sont présentes, jusqu'aux très âgés Waypod Phetsuphan et même Phongsri Woranut qui, pour accentuer encore l'émotion, chante des vers évoquant la fatigue du père et son absence de repos, alors qu'elle même est extrêmement vieille et fatiguée et continue pourtant de chanter et de célébrer le roi. Ce qui revient à dire qu'en comparaison, ses propres efforts ne sont pas équivalents à grand chose. Beaucoup de procédés sont utilisés pour communiquer l'émotion liée à la perte. La musique est, à mon avis, une des « chansons d'offrandes de deuil » les plus réussies, avec tous les codes du *luk thung* et de la « chanson d'hommage aux perfections royales » (*phleng san soen phra barami**) qui inaugure beaucoup des performances de *molam* et accompagné notamment d'un orchestre de cuivres retentissant et un changement de rythme bienvenu. La chanson « *Le ciel pleure* » transmet efficacement l'émotion du deuil en insistant sur l'idée que tous les chanteu-rs/-ses, les porte-paroles de la population, sont aussi les enfants du roi défunt.

Les chansons de deuil ne s'arrêtent pas au *luk thung*. Certaines, comme le « *Lam phu thay avec un cœur aimant le père* » par Sala Khunwut⁶⁹¹, sont du *molam*. Il est entre autres accompagné par

⁶⁹¹ L'un des animateurs de la plus importante émission télévisée du genre musical *May thong kham molam fang phet*, ไม้ค้ทองคำหมอลำฝั่งเพชร. Il est également compositeur et chanteur.

l'une des *molam* les plus renommées : Banyen Rakkaen⁶⁹². D'autres chansons inondent les réseaux sociaux et les plate-formes de streaming musical, interprétées par des voix d'enfants ou en déployant des montages mettant en scène le roi à tous les âges et dans toutes les situations. Presque toutes les vidéos sont en noir et blanc. Certaines chansons, comme « *Raconter aux nouvelles générations* » (*lao su lan fang*, เล่าสู่หลานฟัง), composée par le même Sala Khunwut, sont reprises dans plusieurs versions.

La musique sous forme d'offrandes de deuil donne à voir une nouvelle forme du prolongement de l'irradiation royale après son décès, en même temps qu'elle permet de comprendre de nouveaux aspects de la musique dans le pays. La disparition du roi a été telle qu'elle a non seulement rendu muettes tous les instances musicales qui, pour aller au-delà de cette mise au silence, n'ont eu d'autres choix que d'inventer un nouveau genre musical si spécifique qu'il est circonstancié et éphémère, mais aussi de le décerner totalement, en tant qu'enfant, en l'honneur du « père ». C'est donc un nouveau rôle de la musique et des chanteurs qui se dessine ici : celui de « porte-parole »⁶⁹³, d'amplificateur et d'exemplarité des émotions de la population.

Le fait que ce nouveau genre musical surgisse en quelques jours à peine témoigne de la réactivité, des capacités d'adaptation (certes aussi conditionnées par des contraintes économiques) et de la vitalité ainsi que de la créativité de la scène musicale en Thaïlande capable en si peu de temps de mettre en place un genre musical inédit. Il s'agit ici de la contribution de la scène musicale au déploiement sonore spécifique de cette période. Ce déploiement met toujours de côté pour une large part le sound system, mais il peut commencer à être doucement remis en marche, en diffusant les répertoires que j'ai pu décrire ici tels que le son directement ou indirectement royal (sa voix, sa musique etc.), les répertoires cérémoniels et enfin la musique populaire qui peut précautionneusement et sous conditions redevenir audible.

3. Préparation des rituels funéraires

Le reste de l'année est marqué par les préparatifs des cérémonies de crémation qui ont lieu du 25 au 29 octobre 2017, soit un an après sa mort. La construction du monument funéraire éphémère et imposant débute dans le courant de l'année sur la place de Sanam Luang, face au Grand Palais. L'espace cérémoniel est ultra-complexe, reproduit une fois encore des cosmologies dont le roi est le centre et se concentre donc autour du bûcher funéraire qui surplombe tous les autres édifices. Très élaboré, ce dernier est assimilé à la montagne Meru, centre et axe surélevé de

⁶⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=zFMt9a2su-Y> (consulté le 30/10/2020).

⁶⁹³ *Tua thaen*, ตัวแทน.

l'univers, siège des divinités, parmi elles de Siva⁶⁹⁴. La place de Sanam Luang est de plus appelée « *mandala* cérémoniel du champs de Sanam Luang »⁶⁹⁵.



Figure 136 Capture d'écran à partir des documentaires diffusés en continu à la télévision thaï, montrant le complexe cérémoniel funéraire temporaire à Sanam Luang en face du Grand Palais en images de synthèse. Le *mandala* cérémoniel est composé de différents pavillons destinés à recevoir les invités, les moines et les performances, qui entourent la bûcher funéraire doré de la montagne Meru.

De nombreux autres corps de bâtiments entourent le bûcher funéraire central surélevé. Ils sont destinés à accueillir les invités et recevoir les participants aux rituels : moines, artistes mais aussi fonctionnaires et militaires. Beaucoup des ministères sont mis à contribution pour l'ensemble des constructions et des décorations, y compris le Département des relations publiques pour organiser le réseau image et son nécessaire à la retransmission publique des cérémonies. Le Département des beaux-arts met à contribution les artistes pour peindre des auvents et mouler des statues. Des étendues d'eau sont creusées, des sculptures d'animaux de la forêt mythique d'Himphan sont fabriquées, peintes et installées autour du bûcher. Ils exécutent même des sculptures de Thong Daeng et Cocho, les chiens favoris de Rama 9 qui gardent la dépouille du roi au faite du bûcher.

D'autres artisans sont encore chargés de remettre en l'état les différents véhicules qui seront utilisés pendant les cérémonies. Les attributs royaux sont nombreux et ne se limitent pas aux véhicules et à la décoration : les régalia est aussi complexe que les détails de la cérémonie. Le faste et le grandiose se chargent d'une dimension même internationale, dit-on dans les médias,

⁶⁹⁴ « La montagne Meru dorée (d'or ou de sulphure) », *phra Meru mat*, พระเมรุมาศ, demeure de Siva sous son avatar le plus connu en Thaïlande, *Phra Isuon*, พระอิศวร.

⁶⁹⁵ *Monthon phithi thong sanam luang*, มณฑลพิธีท้องสนามหลวง.

puisqu'on le pleure en tout point du monde et qu'il y aura bientôt des chefs d'Etats et d'autres monarques du monde entier, accueillis en grand nombre à Bangkok par la famille royale. En tout point du royaume sont construits des « répliques » de bûchers funéraires⁶⁹⁶ organisés en un réseau national qui seront mis à feu en même temps que la dépouille royale dans la capitale et permettant ainsi à toute la population de pouvoir participer à la cérémonie funéraire⁶⁹⁷. Mais la population demande – ou est sollicitée – à participer bien avant cela. De nombreuses personnes viennent rendre hommage au roi défunt directement dans la salle du trône, ouverte au public, où est placée la dépouille et où se déroulent les cérémonies. Ainsi, au début du mois de février, soit en 90 jours, ce sont près de 4 millions de personnes, selon les chiffres officiels, qui sont venus faire des offrandes à la dépouille royale, en hommages et en prières mais aussi en argent (plus de 330 millions de bahts sont récoltés)⁶⁹⁸. Les funérailles royales prendront donc la forme d'un rituel, comme tous les autres peut-être, mais où toute la population du pays est invitée.

La deuxième phase concomitante au décès, celle du deuil d'une année, voit une évolution sensible des manifestations sonores. Si le silence s'est formalisé en réglementation et a ainsi coupé court aux divertissements de l'ensemble des festivités calendaires, d'autres manifestations sonores viennent prendre leur place comme celles, on l'a vu, des catégories sonores des cérémonies royales complexes effectuées par les moines et en musique. Ces musiques sont légitimes, les musiques populaires par contre ont d'abord dû se taire avant de pouvoir petit à petit renégocier une place sonore dans les événements en train de se dérouler, ce qui est aussi chose faite, assez rapidement même. La place des sound systems est nuancée pendant toute cette période. Les phases de deuil les plus intenses ne sont composées que de deux mois – pour un mois à partir du 13 octobre 2016, puis dès le 1^{er} octobre 2017 en préparation des phases de cérémonie de crémation. Le reste de l'année, même si le noir est une couleur devant figurer dans le paysage par décret et par usage, n'empêche pas la tenue de rituels au sein desquels la musique a de nouveau sa place. Le noir persiste sur la rétine et dans la société. Le silence marque de la même manière durablement l'oreille pendant toute cette période. La retransmission des cérémonies émaillant à intervalle régulier l'année se charge de rappeler l'inouï et le caractère historique de ces événements.

A partir du 1^{er} octobre 2017, les modalités du deuil complet reviennent par paliers successifs dans l'espace public et dans les médias : il s'agit dans un premier temps pour la population de se rappeler des bontés du roi. Les couleurs à la télévision doivent être diminuées de

⁶⁹⁶ Ou peut-être plus justement, des bûchers funéraires « auxiliaires », *phra Meru mat camrong*, พระเมรุมาศจำลอง.

⁶⁹⁷ Précisément à la manière du corps sonore national, mais transposé à un bûcher funéraire (et qui s'y substitue pour l'occasion).

⁶⁹⁸ Soit presque 9 millions d'euros, « *Maborasop ying yay thaway phra phloeng R.IX* », Thai Post, 02/02/2017.

40 % sur l'ensemble des programmes au profit du noir et blanc. Les transmissions peuvent avoir lieu de manière normale, mais il faut y intégrer des programmes sur la miséricorde et la bonté majestueuse du roi. Ces modalités sont valables jusqu'au 13 octobre où elles sont à nouveau modifiées avec plus de règles : il faut maintenant non plus seulement se souvenir, mais décerner son deuil en offrande au roi. Les couleurs à la télévision sont de nouveau abaissées de 40 % pour du noir et blanc. Les contenus des médias ne peuvent relever ni du comique, de la violence, du sexe ou de la vulgarité. Ces paliers ont pour but de dûment préparer le moment le plus important des cérémonies funéraires qui débutent le 25 octobre 2017.

C. Intensification et transition : les cérémonies de crémation d'octobre 2017

A partir du 25 octobre, ce n'est plus seulement le deuil qui occupe la population mais une ultime salve de cérémonies parmi lesquelles la plus importante depuis le décès du roi : celle de la crémation du corps du roi marquant l'aboutissement d'un an de deuil et de préparation. Ces cérémonies, auxquelles des centaines de milliers de personnes venues de toute la Thaïlande assistent, sont le climax de la période en entier. Mais il s'agit aussi d'un seuil, d'un moment de transition à l'issue duquel le pays et la psyché collective doivent arriver à un retour apaisé à la normale. Il s'agit en fait de gérer la mort du plus important des êtres du pays. Cette gestion est un travail collectif. Si le pays tout entier est paralysé, notamment en ce qui concerne les tâches et les emplois quotidiens, le transport des biens et des hommes jusqu'aux lieux entourant le bûcher funéraire fait l'objet d'une véritable logistique plus ou moins spontanée.

Tous les transports sont ainsi gratuits dans la capitale, y compris les motos-taxis, des étals spontanés sont disposés en tous points avec distribution de boissons, de nourriture, d'images et d'objets relatifs au roi. Les scouts de tout le pays sont sollicités pour le nettoyage, et l'organisation aux abords et aux limites de l'espace cérémoniel. Une partie impressionnante de la Thaïlande se déplace et vient se concentrer pour consacrer le centre de la cérémonie où le corps du roi sera brûlé, et lui dire au revoir avant son départ final hors de notre monde. La nuit de la crémation marque le moment de transition d'un moment « inauspiceux » à un moment « auspiceux »⁶⁹⁹ à partir duquel tout sentiment négatif doit être absolument évacué, on « sort de la souffrance »⁷⁰⁰. Les pleurs doivent laisser place aux sourires et la vie doit reprendre son cours normal : c'est le but de l'ensemble de la batterie de rituels et de cérémonies que d'y arriver efficacement.

⁶⁹⁹ De *awamongkehon*, อวมงคล à *mongkehon*, มงคล.

⁷⁰⁰ *Ok thuk*, ออกทุกข์.



Figure 137 (en haut) Don de nourriture, de boisson, de cartes postales de commémoration du roi etc. (en bas) Services gratuits de moto-taxis permettant de rejoindre les lieux de la cérémonie et de repartir chez soi après, photographie Chanjira Yeemadsa.

Trois grandes phases peuvent être distinguées lors de cette cérémonie, le transport du corps installé dans le réceptacle d'or de la salle du trône où il était disposé, jusqu'au lieu de la cérémonie, puis jusqu'au bûchet funéraire et sommet de la montagne Meru reconstituée. Cette étape du transport est une première séquence parmi un ensemble plus important, elle correspond à une procession mais qui, dans le cadre de la cérémonie funéraire royale et de la maximalisation lexicale propre à la langue royale, est appelée *riu krabuan hae*⁷⁰¹. La deuxième phase correspond à la crémation en elle-même qui dure pendant toute la nuit. Enfin le lendemain matin, la collecte des cendres⁷⁰² a lieu avant que la cérémonie funéraire ne s'achève par le transport des cendres en différents lieux (trônes et temples) pour les quelque jours qui suivent jusqu'au 29 octobre 2017.

1. Le transport du corps

Le 25 octobre marque le premier jour des cérémonies funéraires royales⁷⁰³, lentement tout d'abord, puisqu'une seule cérémonie se déroule : celle d'offrande de mérite royal envers le défunt pour la sortie du réceptacle funéraire temporaire de la salle du trône où il était exposé⁷⁰⁴. La cérémonie est la même que celles qui se tiennent aux jours +1, +7, +50 et +100. La sortie du corps n'aura lieu que le lendemain et donne le départ de la phase la plus importante et la plus intense des cérémonies, celle qui consiste en la procession emmenant le corps du roi de la salle du trône jusqu'au sommet du bûcher funéraire. La sépulture du roi emprunte successivement différents véhicules et la procession s'arrête en différents lieux importants, dont le trajet et les différents véhicules sont visibles sur la figure 138. Le transport du corps se fait en grande pompe et mobilise toutes les instances du pouvoir et de la population. Tous les groupes la composant sont parfaitement ordonnés et hautement hiératiques. La démonstration d'un ordre collectif et de la discipline nationale évoquées par Alan Klima fait ici sens, de même que ce qu'il décrit comme un « étalage de manœuvres photogéniques » (2002 : 43). Ils s'accompagnent de l'expression d'émotions collectives tout aussi univoques.

⁷⁰¹ Roy. รื้อกระบวนแห่ dont on peut consulter la procession en entière, durant environ 6 heures, débutant au lien suivant, à partir de 2h30 : <https://www.youtube.com/watch?v=qeoa3OhFKKEY> et qui se poursuit au lien suivant, jusqu'à environ 3h30 : https://www.youtube.com/watch?v=_Bbz3WVG3Ao (accédés le 13/03/2021), la montée du corps du roi aux alentours de 1h55'00" est particulièrement impressionnante.

⁷⁰² Roy. *Phra rachaphithi kep boromathi*, พระราชพิธีเก็บบรมอัฐิ.

⁷⁰³ Roy. *Ngan phra boromasop*, งานพระบรมศพ.

⁷⁰⁴ Roy. *Phra rachaphithi phra rachakuson ok phra meru mat*, พระราชพิธีพระราชกุศลออกพระเมรุมาศ



Figure 138 Les étapes de la procession, *riu krabuan bae*, avec les différents lieux et les différents véhicules représentés

Les différents corps de la procession sont complexes, je m’arrêterai donc seulement sur ceux où des catégories sonores sont jouées. Un véhicule porte le membre du clergé le plus élevé du pays en train de psalmodier l’Abhidhamma⁷⁰⁵. Il est accompagné d’orchestres de trompes, de conques et d’autres instruments du *prakhom yam yam* (cf. *supra* B.), ce qui est le cas de tous les véhicules les plus importants présents dans la procession, mais chaque fois en proportion et avec des instruments sensiblement différents. Le véhicule flanqué du plus de musiciens est bien sûr celui qui porte la sépulture royale : il est accompagné des trompes « courbes » et « occidentales », des conques, des tambours à deux faces d’argent et d’or et de cent tambours de bronze. Ces orchestres ne sont pas seuls puisque la procession compte également des fanfares et des cohortes de personnels qui, s’ils ne sont pas militaires, en ont au moins l’apparence. Des coups de canons massifs sont tirés toutes les minutes – une innovation que le roi Rama IV a ajouté aux funérailles

⁷⁰⁵ *Phra sangkharat*, พระสังฆราช.

pour son père. Pour diriger cette synchronisation qui tend à la perfection, des ordres brefs sont criés à certains moments critiques et lors des manœuvres les plus complexes.



CD 6 : 11,
12

Il faut donc s'imaginer la polymusique mouvante intense en train de se déployer au pas, tout le long de la lente procession qui s'étire dans les quelques rues qui séparent la salle du trône du lieu de crémation. On peut l'entendre sur la piste 11 du CD 6 et de manière plus intense encore dans la piste 12 du même CD. Il faut également bien comprendre que cette polymusique n'est directement audible que pour une minorité de personnes qui ont eu la chance et la patience de pouvoir entrer dans les quelques zones dédiées au public le long de la procession. Pour ces personnes, ce qui est audible en fait, est une succession et une superposition des différents répertoires évoluant au rythme dépendant de la lente avancée des différents cortèges devant eux. Pour l'immense majorité des auditeurs, cette multiplicité des répertoires en performance est rendue sensible par la télévision. Des écrans géants ont été installés dans de nombreux de points de la capitale et dans les provinces. Ces écrans sont accompagnés d'enceintes, toutes reliées à la même source – télévisuelle – diffusant à un volume plutôt élevé dans l'espace public : ce sont des sound systems. Alors que toute la première partie des cérémonies depuis la mort du roi était largement cantonnée à des foyers sonores effectifs mais peu irradiants, l'irradiation semble vouloir cette fois tendre vers le maximum.

La polymusique en cours nécessite un traitement afin d'être rendue en bonne et due forme à travers les innombrables enceintes du pays reliées aux écrans de télévision. Il faut pour cela compter sur les autorités en la matière – le Département des relations publiques, assurément – pour assurer un travail de qualité. Je base le développement suivant sur la seule écoute des retransmissions audiovisuelles des cérémonies. Il semble que l'ensemble des différentes sources sonores soient en train d'être mixées en direct pour former un amalgame changeant savamment orchestré. Chacune des différentes sources sonores de la procession dispose d'un micro, c'est certain. Le mix fait en sorte que les différentes sources apparaissent comme mouvantes en disparaissant puis réapparaissant au gré des images, mais plus certainement selon l'inspiration du personnel en charge du mixage. Le tout sonore qui est formé est loin d'être chaotique et il semble que le mixage donne une cohérence et une intensité particulière à la retransmission, même en transitant d'un répertoire à un autre et en les faisant fusionner selon différentes configurations. Parfois le rythme assure la cohérence, parfois une note fondamentale se détache et structure le reste des autres sources (c'est le cas dans la piste 12 du CD 6). Les possibilités de combinaison sont ainsi infinies entre les différents orchestres de trompes, les fanfares, les conques, les tambours, les récitations de l'Abhidhamma, les ordres secs et criés et les coups de canon. La

maîtrise de l'ingénieur du son en charge est totale. La voix de la maître de cérémonie immédiatement reconnaissable n'a qu'à déposer par intermittence sa voix douce sur la trame sonore intense en train d'être tissée⁷⁰⁶.



Figure 139 Différentes photographies lors de la journée principale des cérémonies le 29/10/2017 (en haut à g.) Personnes installées devant un écran de télévision devant une station de police aux abords du lieu de la cérémonie. (en bas à g.) Portrait du roi et passants. (à d.) File de personnes attendant de pouvoir rentrer sur les lieux de la cérémonie.

Pour une part non négligeable de la population rassemblée dans la capitale dont on voit quelques images dans la figure 139, il se surimpose au mixage amplifié depuis les différents sound systems les impressionnants coups de canon directement perceptibles qui, toutes les minutes, font non seulement résonner les abords de la cérémonie, mais une circonférence beaucoup plus large pouvant peut-être prétendre à englober, peut-être, la capitale. Les coups de canons éclatent donc sèchement avec une puissance difficilement surmontable par n'importe quel sound system.

⁷⁰⁶ Une telle attention au paramètre sonore n'est pas nouvelle, notamment en contexte de cérémonies royales. Eric Hobsbawm (2006 : 142) évoque ainsi le premier directeur général de la BBC, qui « rapidly recognized the power of the new medium to convey a sense of participation in ceremonial which had never been possible before. So, from the time of the Duke of York's wedding in 1923, 'audible pageants' became a permanent feature of the BBC's programmes, as each great state occasion was broadcast live on radio with special microphones positioned so that the listeners could bear the sound of bells, horns, carriages and cheering ».

Toutes les minutes, ce sont les centaines de milliers de personnes rassemblées qui sursautent en même temps et se rappellent que le corps du roi est en train d'être déplacé, mètre après mètre, minute après minute, vers son bûcher final.

Le son est-il d'en train de médiatiser autre chose que l'évolution temporelle suivant celle du transport du corps du roi dans l'espace ? Il semble difficile d'accéder à une compréhension profonde du sens des différentes actions et des répertoires sonores, sans se baser sur une étude approfondie des rituels funéraires de la noblesse et de la royauté – sans compter les différentes innovations dont ces rituels ont fait l'objet au cours du temps. Que signifie ainsi le tonnerre du canon, les tambours de bronze, les conques et pourquoi sont-elles ainsi disposées ? Cela nécessiterait une étude trop approfondie qui excéderait notre sujet. Il est néanmoins à noter que chaque moment de transition et de manœuvre donne lieu à une progressive hausse de l'intensification et à une multiplication plus importante des répertoires. Cette intensité s'avère maximale, dans le mixage et certainement aussi aux alentours de la cérémonie également, au moment de l'ascension de la sépulture jusqu'au sommet de la bûcher funéraire d'or représentant la montagne cosmique Meru, au centre du *mandala* cérémoniel.

2. La crémation et le transport des cendres

Une fois la sépulture hissée sur le faite du bûcher, des moines qui prennent le relais des récitations de l'Abhidhamma aux quatre coins du *mandala* cérémoniel. Après diverses cérémonies de mérite, une nouvelle intensité maximale sonore a lieu lors de l'allumage de la sépulture à la nuit tombée. Des motifs rythmiques s'y dessinent presque à coups de canon entremêlés aux salves des fusils. Elle marque le début de la crémation qui durera toute la nuit. Des files de participants à la cérémonie viennent offrir leurs hommages devant le corps du roi (ou devant les bûchers auxiliaires, tel qu'il en apparaît un à la figure 140). Le son se résume pour un temps aux récitations de l'Abhidhamma. Mais le relatif vide sonore et visuel qui occupe les écrans à ce moment tient aussi à ce que certaines parties de la cérémonie sont réservées à la noblesse et ne sont pas retransmises par les écrans. Le principe d'opacité continue d'être effectif.

Le début de la crémation donne le départ de la nuit de transition. On passe d'un événement malheureux à un événement heureux (d'un rituel « inauspicieux », *awamongkebon* à un rituel « auspicieux », *mongkebon*). La participation de la population aux rituels est massive, que ce soit aux abords de l'espace cérémoniel à Bangkok ou auprès du réseau des bûchers secondaires qui balisent tout le pays. La participation peut prendre plusieurs formes : celle de « surveiller, se tenir aux côtés de, garder le roi ». Ou encore celle qui consiste à « offrir des fleurs de bois de

santal »⁷⁰⁷ aidant à envoyer le défunt souverain au paradis et protégeant celui qui a fait l'offrande en retour.



Figure 140 Bûcher auxiliaire et enceinte à Bangkok, 25/10/2017

Ce qui marque tout le monde est l'unicité de l'événement – ce n'est qu'une seule fois et c'est peut-être la dernière. Comme tout événement « heureux », la nuit de crémation marque le retour des divertissements, exprimés comme destinés à accompagner et divertir l'assistance gardant le roi pendant toute la durée de la veillée funéraire. Ces divertissements n'auraient donc pas comme destinataire la personne décédée. Pourtant, la représentation de théâtre dansé et masqué *khon* (โขน) de l'odyssée de Rama⁷⁰⁸ est très souvent tournée directement vers le bûcher au pied duquel la représentation a lieu. Quand la question de la fonction de ces divertissements est posée, les réponses restent unanimes : ils signifient que « la vie continue ». Il faut ainsi presque se forcer à être heureux, non pas seulement pour les cérémonies royales spécifiquement mais pour poursuivre avec entrain les activités quotidiennes et la vie en général⁷⁰⁹.

⁷⁰⁷ *Fao phra ong*, เฝ้าพระองค์ et *thaway dok may can*, ถวายดอกไม้จันทร์.

⁷⁰⁸ Voir Khoury (2014) pour une étude de la danse et de la musique de *khon* au Cambodge, similaire à sa pratique en Thaïlande. Voir Bizot (1973) pour un récit de l'odyssée de Rama, là encore cambodgien mais très proche de son équivalent thaï.

⁷⁰⁹ C'est le cas pour les cérémonies funéraires royales, comme pour celles du commun, quand je demandais pourquoi lors des festivités post-crémation, si le *lam sing** en représentation était à destination du décédé, on me répondait que si le décédé venait écouter tout le monde s'enfuirait en courant et que le *lam sing* était donc à destination des vivants et afin de leur signifier que la transition est consommée et qu'il est temps de reprendre le cours normal de la vie.

Immédiatement après le début de la crémation débute la représentation de *kbom* mettant en scène l’odyssée de Rama. Mais à cette représentation s’ajoute bientôt les performances rediffusées depuis trois scènes disséminées dans l’espace cérémoniel, chacune d’entre elles avec son propre répertoire : théâtre comique ou à romance, marionnettes, musique d’orchestre symphonique etc. L’ensemble de ces représentations sont présentées comme des « outils pour alléger la douleur de la population »⁷¹⁰. Enfin, toutes les trois heures le *prakhom yam yam* continue de retentir. Même si une magnifique lune rousse coupée en deux en sa moitié supérieure trône illumine la nuit et accompagne la population et, peut-être, sans que personne n’ose vraiment l’évoquer, le décédé jusqu’au niveau du ciel lui correspondant. Certains semblent néanmoins déçus de la teneur de l’ultime nuit d’adieux. Il apparaît difficile de pouvoir entrer sur les lieux de la cérémonie et les écrans géants qui retransmettent les « divertissements »⁷¹¹ sont vite désertés, « Pas assez colossal (*alangkan*, อลังการ)... », glisse-t-on subrepticement.

Une telle remarque peut paraître étrange étant donné la description précédente des événements. Mais l’histoire de ces divertissements nécessite une mise au point. Tous les divertissements ont été enlevés en 1868 par Rama IV, le roi Mongkut, certainement du fait de l’influence occidentale. Mais ils ont été ré-introduits en 1996, car « l’espace cérémoniel était trop inanimé » (Nonthaphon, 2016)⁷¹². Avant le règne de Rama IV, non seulement le noir n’était pas la couleur des funérailles⁷¹³, mais l’intensité et le relâchement qui accompagnaient la crémation étaient maximales, avec jusqu’à quinze scènes disséminées dans la capitale, des dons de nourriture et des jets d’argent depuis des tourelles comme dans l’image de la figure 141 ci-après⁷¹⁴. Les populations venaient donc aussi pour célébrer et profiter de ces largesses et des divertissements. Aujourd’hui, si le rétablissement de certaines de ces pratiques est observable, l’ampleur et le relâchement semblent plutôt être en demi-teinte.

⁷¹⁰ *Kbruang kbhlay thuk kbong ratsadon*, เครื่องคล้ายทุกข์ของราษฎร.

⁷¹¹ Ils sont appelés *maborasop*, มหรรศพ dans le cadre de contextes rituels et destinés à divertir les participants.

⁷¹² *Parimonthon phitthi ngiep ngao*, ปริมาณพลพิธิเียบเหงา litt. « calme » et « solitaire », nous rejoignons ici les exigences de sonorisation, de flux continu et d’animation propres aux rituels de la population, partagées donc avec la noblesse.

⁷¹³ Le blanc en majorité, mais d’autres couleurs devaient être portées en fonction du statut, de l’âge, du sexe (Nonthaphon, 2016). Certaines personnes venues des provinces pour les funérailles de Rama IX, sont venues habillées en blanc.

⁷¹⁴ On se souvient même au village que l’appellation de *kalaproeek* (กัลปพฤกษ์) pour le jet d’argent lors de la procession de l’ordination est un terme relevant d’occasions inauspicieuses, c’est-à-dire funéraires.



Figure 141 Mural représentant les divertissements lors de règnes précédents, sanctuaire principal du temple Bowarasathan Sutthawat, Bangkok (extraite de Silapawatanatham, n°459, octobre 2017 : 95).

Les orchestres et les troupes de théâtre jouent chacun sur leur scènes respectives jusqu’au jour du matin suivant. La fin de la veillée et l’adieu définitif a lieu à l’aube le lendemain, avec la venue du futur Rama X qui vient collecter et diviser dans différentes urnes les cendres et les os royaux. Les gens s’arrêtent le cœur serré devant les écrans géants qui retransmettent en gros plan la mise en urne des reliquats de la crémation. Il semble presque possible d’entendre le tintement des os résonnant dans les urnes de métal lorsqu’ils y sont relâchés. Les urnes sont ensuite déplacées, toujours avec d’immenses précautions rituelles, dans différentes salles du trône et temples, jusqu’au 29 octobre 2017, date du dernier jour officiel des « cérémonies de funérailles royales »⁷¹⁵. Mais la population a déjà dit adieu à son souverain et la vie doit donc continuer. Les dernières images sont celles du départ de la berline crème royale qui part du temple devant des rangées de militaires continuant de crier des ordres secs. On peut entendre les dernières notes des orchestres et des maîtres de cérémonie animant la nuit sur la piste 13 du CD 6. Puis, un plan en hauteur de l’esplanade cérémonielle illuminée se fixe et le son est coupé brusquement. Les gens rentrent chez eux (cf. figure 142).

CD 6 : 13

⁷¹⁵ Roy. *Phra racha phitthi phra boromasop*, พระราชพิธีพระบรมศพ.



Figure 142 La fin des cérémonies au petit matin. Les participants rentrent chez eux, proximité immédiate de Sanam Luang, au loin le monument pour la démocratie, 29/10/2017.

3. Marcher dans les pas du père

Les infrastructures qui ont été construites pour les funérailles sont provisoires, mais il est décidé qu'elles ne seront pas utilisées pour les strictes cérémonies royales : avant leur démantèlement, il est ainsi organisé une exposition permettant à tous de venir voir les bâtiments et de continuer de rendre hommage au roi pendant tout le mois de novembre suivant. Des prospectus sont distribués en thaï et en anglais. Cette exposition donne également lieu à des représentations musicales et théâtrales par tous les représentants des arts de la performance en Thaïlande, qu'ils soient de cour ou populaires, urbains ou ruraux, du Centre ou des autres régions. Beaucoup des participants sont des « écoles d'arts dramatiques » mais aussi des « associations »⁷¹⁶ rassemblant les artistes de tel ou tel genre musical et théâtral et parmi eux par exemple le *molam**, le *like** etc.

Je me rends à de nombreuses de ces performances quotidiennes. Les représentations de théâtre masqué *khon* ont lieu tous les samedi et dimanche. Après le dédale consacré à l'exposition, il est possible d'arriver aux abords de la scène centrale où se tiennent les performances. Les lieux sont quasi-vides. La représentation de *like* à laquelle j'assiste le 23/11/2017 n'a rien de commun avec ce que j'avais pu en voir dans les différentes fêtes de temples à Phetchabun. La performance y est beaucoup moins bruyante et beaucoup moins irrévérencieuse. A Phetchabun, un personnage

⁷¹⁶ Natasin, นาฏศิลป์ et *samakhom*, สมาคม

de bouffon parlera sans discontinuer des immondices qui s'amassent dans les toilettes du temple, ou ânonnera sempiternellement des références scabreuses en langage royal. A Bangkok, il n'y a rien de cela. La performance est-elle différente s'il s'agit de jouer à Sanam Luang ou au village ? Il y a fort à parier que ce soit le cas, même si des différences existent aussi selon les troupes.



Figure 143 Le *molam* à Sanam Luang, 14/11/2017.

La performance de l'association de *molam* (*samakbom molam*, สมาคมหมอลำ) est encore plus suprenante. Le sentiment face à la représentation oscille entre le constat d'une sobriété – de mise bien sûr – et comme une impression que la vingtaine d'artistes réputés en train de chanter sur scène n'ont pas tellement envie d'être là. Il est vrai que les maîtres de cérémonie qui les introduisent sont particulièrement ignorants et désagréables avec les chanteu.rs/.ses : les introductions des chants et des interprètes viennent avec retard et sans grand souci de présentation. Il est également vrai que le parterre devant la scène est quasi-vidé⁷¹⁷. Il est impossible de comprendre cette situation sans avoir les détails de ce qui se passe dans les coulisses. Alors paresse ? La représentation est-elle muselée et contrôlée, ou fait-elle plus

⁷¹⁷ Mais cela est vrai de plusieurs représentations de *molam* que j'ai eu l'occasion de voir, sans que cela n'empêche les chanteurs de s'engager totalement dans la performance.

rudimentairement l'objet d'un irrespect de la part des organisateurs ? Cela rend-il compte d'une absence d'engagement personnel des artistes pour cette performance et peut-être plus largement envers la personne de Rama IX ? On peut en douter : le travail fourni est immense, puisque les *molam* n'ont chanté que des compositions en rapport avec les funérailles et le roi, en traitant par exemple de thèmes chers au roi de l'« économie de suffisance »⁷¹⁸ ou encore la beauté inégalable du bûcher funéraire, tel qu'on peut en entendre un extrait sur la piste 14 du CD 6. Mais le résultat est qu'aucun des ingrédients pour faire une bonne performance de *molam* n'est là.

Après les cérémonies, le roi n'est pas immédiatement oublié. On voit son visage dans la forme des nuages, des livres de commémoration innombrables sont publiés. D'une manière générale, injonctions et souhaits de poursuivre « dans les pas du père »⁷¹⁹ continuent d'être visibles et audibles en tous points du royaume. Nombreuses sont les personnes dans les rues portant des t-shirts « Je suis né pendant le règne de Rama IX »⁷²⁰. Mais le deuil est terminé. Les vêtements noirs dont la pénurie dans le pays a été à craindre à plusieurs moments de l'année, sont remisés dans les armoires et la vie reprend son cours. Signe du changement prochain qui s'annonce, des portraits du futur Rama X commencent à être visibles dans les encarts dédiés au souverain, pour l'heure encore représenté sous une forme de trinité aux côtés de son père et de sa mère.



« Des foules de mendiants approchèrent pour recevoir les cadeaux royaux
Certains acclamèrent de jubilation, pendant que d'autres éclataient en sanglots.

'Bientôt nous serons dans la pauvreté, il s'apprête à nous quitter
Comme une lanterne de cristal qui s'éloigne.

Nous, les pauvres, serons sans le sou et en grande difficulté.
Aujourd'hui est le dernier jour où nous recevons les aumônes royales'
Certains commencèrent à bruyamment gémir – quelle tristesse ! »

Traduit depuis Patrick Jory (2016 : 185-186)

On peut imaginer placer le silence à l'extrémité d'une courbe allant de l'absence totale de son à l'intensité maximale. Dans ce cadre, le silence équivaut à l'absence de signal audible. Mais

⁷¹⁸ *Sasetakit pho phiaeng*, เศรษฐกิจพอเพียง, le programme et l'idéologie économique phare de Rama IX.

⁷¹⁹ *Tam roy pho luang*, ตามรอยพ่อหลวง.

⁷²⁰ *Chan koet nay rachakan ro kao*, ฉันเกิดในรัชการ ร.๙.

est-ce seulement possible ? Toute une tradition musicologique, jusqu'aux compositeurs du XX^{ème} siècle comme John Cage avec « 4'43" », nous apprend que le silence n'existe pas. Il y a toujours quelque chose. Même lorsque quelqu'un se place dans une chambre anéchoïque, les sons qui commencent à affluer à la perception sont ceux que le corps produit : battements du cœur, pulsations et circulation du sang dans les veines, craquements etc. La définition étymologique du silence ne relève pourtant pas tant du domaine du sonore directement, que de celui du religieux, en tant que vœu de silence, non pas en tant qu'absence de son donc, mais en tant qu'absence de langage et de *sens*. Le silence n'est pas absence de son, il est absence de quelque chose.

De la même manière qu'il n'existe pas de mot pour le « bruit », avec le champ sémantique négatif qu'il revêt en français, il n'existe pas non plus de mot pour « silence ». On peut dire, *ngiep* (เงียบ) qui signifie « calme » et si on veut lui adjoindre une dimension plus proche du silence, on ajoutera *ngao* (เงา), qui renvoie à la solitude et qui est plutôt, voire très, négatif. Ce type de silence dévitalisé et solitaire a écloé lors des événements liés à la mort du roi. Il a éclaté spontanément, puis s'est vu régulé et dès lors sujet à négociation. Le silence et la couleur noire, on l'a vu, ont été les pendants et prolongements négatifs de l'irradiation du roi, tant dans le domaine du son – la pansonie – que de la couleur et de la lumière. L'inouï a continué de saturer l'espace mais en se faisant de plus en plus sonore, lors du déploiement cérémonielle légitime, efficace et hégémonique, puis à travers les voix renégociées de la population et de leurs représentants, les chanteurs/-ses de musique populaire. L'inouï est devenu de plus en plus intense, maximal en même temps qu'il marquait la transition vers l'auspiceux, jusqu'au retour au calme après la crémation du corps du roi toute la nuit au milieu de l'heureux tintamarre des réjouissances des scènes.

Le silence était assourdissant et inconcevable, à la mesure sûrement de l'événement. Il apparaît difficile de statuer de la réalité de l'émotion collective à l'échelle de la nation toute entière et applicable à tous les citoyens. Que cette émotion ait été partagée par un grand nombre de personnes est évident pour quiconque a pu être présent lors des événements. Les pleurs sont de toute façon valorisés en contexte funéraire, qu'il soit pour une personne de statut important ou pour une personne du commun. On l'a vu, même dans l'ordination, l'expression collective d'émotions intenses n'est jamais réprimée. Lors des funérailles, il y a un temps pour pleurer l'être cher et un temps pour dépasser la douleur de la perte et c'est le but des funérailles que d'y parvenir. Mais l'émotion, si elle est partout palpable, n'admet néanmoins aucune discordance, la tristesse est collective, publique et hégémonique. Si une personne est présente dans les rues et ne porte pas à l'extrême minimum un ruban noir sur son sein, elle s'expose à des torrents d'insultes

d'une violence extrême. Il s'agit donc de faire corps, de manifester son unité et son attachement à la meilleure personnification de la nation à trouver dans la personne du roi.


Qu'il s'agisse du son des cérémonies – des orchestres, des récitations et autres performances inouïs, sacrés et à visée sotériologique – de celui des divertissements, avec le retour (relatif) des paillettes, des couleurs et de l'humour ou le son des rues – de l'émotion et de l'entraide – jamais les diffusions depuis les sound systems, au sein d'un réseau mis en place spécialement pour l'occasion, n'ont été aussi synchronisées. Jamais il me semble, les voix et les sons n'ont été autant mis à contribution au cours d'une même occasion à caractère nationale. Jamais les sons n'ont été aussi univoques, même si c'était très souvent pour n'exprimer que du silence. Le silence dit toujours plus que ce qui est dit – c'est-à-dire a priori rien – il maintient son incommensurabilité et reste donc, de manière inhérente, insoluble et comme toute chose insoluble, éminemment puissante. La mise en application du silence contient cette multiplicité et cette incommensurabilité. Il maintient ultimement l'ambiguïté et à jamais : est-il silence de  résistance ou d'approbation ? Le souffle du sound system, tel qu'on peut l'entendre sur la piste 15 du CD 6 en est une image sonore. Il est en tout cas certain que, ne serait-ce par son potentiel émotif, il s'avère un instrument de pouvoir très puissant. Au-delà de l'émotion, une autre pensée traverse l'esprit de beaucoup de gens et qui participe tout entière de l'unicité de l'événement : rien ne sera plus jamais comme avant.



Figure 144 « Avec le souvenir en la sainte bonté royale sans équivalent et sans borne. Le servent du Bouddha demande à faire sienne la conduite en accord avec les enseignements de la sainte personne royale, à tout jamais ».

La pansonie existe en Thaïlande et si le « son ultime » existe il est peut-être royal.



Figure 145a (en haut) Guitariste du Phon Phra Ram Sin, Phetchabun, 25/07/2017. Figure 145b (en bas) Batteur du O Yo Sin, Lomsak, 09/05/2018.

CONCLUSION

Il s'agit de formuler en conclusion les raisons et les effets de l'utilisation généralisée du sound system sur la société de Phetchabun et plus largement en Thaïlande. Identifier les raisons de l'utilisation des sound systems peut se faire notamment en observant ce que le sound system a fait pour une société « sans sound system ».

Le terme « silence », dans ses premiers emplois au XII^{ème} siècle, signifie le fait de ne pas exprimer sa pensée, oralement ou par écrit et non pas strictement l'absence de bruit. En thaï, aucun terme ne désigne le silence, sinon traduit par l'« absence d'animation » (*ngiaep*, เงียบ) et par la « solitude » (*ngao*, เหงา). Il est associé à la dévitalisation et est à absolument bannir de tout contexte rituel. A l'inverse, le vacarme relève de la réjouissance et de la vitalité. Un son fort est profondément positif, « plus c'est fort mieux c'est », dit-on sans ambages. La puissance sonore ne se limite pas à des phénomènes acoustiques – déjà multiples : sélection spectrale et référentiel du gong ou effets haptiques et référentiel tellurique –, elle est aussi sociale – popularité d'une mélodie, célébrité d'un interprète. « Plus il y en a, mieux c'est » dit-on encore. Les pratiques sonores relèvent de la superlativité et s'inscrivent dans ce que j'appelle une logique généralisée du maximalisme rituel. Le maximalisme rend le rituel plus efficace et les catégories esthétiques plus appréciables. Le sound system souscrit pleinement à la logique maximaliste qui sous-tend le rituel : il permet non seulement l'absence de silence en émettant de manière ininterrompue et à un volume inédit, mais aussi d'accumuler et de superposer les sources. La nécessité d'une intensité sonore maximale existait bien avant les sound systems mais ces derniers l'ont prolongée et intensifiée.

Tout en étant aussi inouïes, les possibilités du sound system investies vont au-delà de la stricte intensité sonore. Elles mettent en lumière une quête du son ultime préalable au dispositif que ce dernier vient relancer. Le roi Rama VI (1910-1925) en décrit certaines caractéristiques à une époque où la machine électro-acoustique n'était encore que balbutiante : « Bien que nous ne soyons que peu nombreux, si nous tous ici étions un seul esprit et parlions d'une seule voix, cette voix résonnerait dans les oreilles des autres, une personne après l'autre, et bientôt elle serait entendue dans tout le royaume de Siam⁷²¹ » (Vella, 1978 : 251). Le son ultime est le plus fort de tous et – ce qui est profondément lié – le plus harmonieux de tous. Il transforme toutes les autres sources sonores en relais de sa propre diffusion, il est audible en tout point parfaitement et apprécié de tous et dans tous les mondes – des fantômes les plus disloqués aux divinités les plus

⁷²¹ « *If all of us here, though we are only few in numbers, were to be of one mind and speak with one voice, that voice would strike the ears of others, one person after another, and soon would be heard through Siam* ». (*ibid.*)

parfaites. Bien qu'elle ne soit pas acoustiquement tenable, la logique d'émission est accumulative : toutes les diffusions par sound system, toutes les fois où une personne fredonne ou hurle une chanson dans un micro, toutes les fois où une vidéo est jouée sur Youtube aussi, toutes ces sources s'additionnent et participent à la tension vers la popularité et le volume maximal – le son ultime – d'une entité sonore. La première intuition donnée en introduction semble confirmée : si la Thaïlande le pouvait, elle se doterait d'un sound system faisant la taille exacte de son territoire – son corps sonore national en est une actualisation.

L'idéal de la restitution parfaite d'un message dans l'espace et le temps – jamais aussi proche de se concrétiser depuis le sound system – se confond avec une tension vers l'univocité. Or il n'y a jamais qu'une seule voix en train d'être émise. Les compétitions, la lutte, voire la violence accompagnent de nombreuses pratiques sonores. Ont-elles toujours été présentes ou est-ce le sound system qui intensifie cette dimension agonistique par le son ? Les pratiques de compétitions de tambours nous disent que cette dimension agonistique préexiste aux sound systems, bien qu'elle se soit poursuivie sous une autre forme après l'avènement du dispositif. Les compétitions portant sur le son spécifiquement existent, mais la plupart des affrontements, quels qu'ils soient (politiques, esthétiques etc.) admettent le son comme paramètre secondaire. L'affrontement est donc un prisme particulièrement riche de compréhension du dispositif. Il sous-tend le maximalisme rituel, où chacun veut prendre le dessus sur son voisin. La quête du son ultime est plus un combat qu'une collaboration : les groupes de musique, les tubes de l'industrie musicales, les autorités administratives, les pouvoirs et les contre-pouvoirs sont en constant affrontement, notamment sonore.

Dans la continuité de l'adage « un bon son est un son fort », un autre dit encore que « tout est média » (*soe*) : tout sound system, tout son, musique, rituel, et même une personne est média. Les théoriciens des médias et les Thaï de la même manière ont observé ce phénomène : un média est toujours le média d'un autre média (McLuhan, 1964 : 8). Le sound system médiatise le son, le son médiatise une histoire, l'histoire des valeurs et des émotions, que les êtres humains reçoivent et médiatisent à leur tour, possiblement au moyen de sound systems. Autre évidence indiscutable auprès des interlocuteurs thaï : « tout média recherche l'intensité sonore »⁷²². Les modes de propagation des médias intègrent donc comme dynamique de base un principe acoustique : il s'agit de rayonner le plus puissamment possible. Dans ce cadre, le sound system est conçu comme un « auxiliaire » particulièrement efficace permettant d'attirer les gens en saisissant leur

⁷²² *Thuk soe ba khwam dang*, ทุกสื่อหาความดัง, en considérant là encore la polysémie entre la popularité et le volume sonore.

sens et leur « cœur » (*cap ay*). Plus un sound system diffuse fort, plus la circulation du message est effective et plus le média a rempli sa mission.

Des histoires et des émotions sont véhiculées par le sound system, avec en outre d'autres éléments, notamment d'ordre idéologique. L'idéologie peut affleurer dans le contenu directement, mais aussi de manière plus « discrète », dans celui qui finance ou qui utilise le sound system, par exemple. Les dispositifs sont ainsi quasi exclusivement gérés, manipulés et utilisés par des hommes⁷²³ dont ils sont le plus souvent les propriétaires. Le sound system peut se faire le miroir et dévoiler une situation sociale autrement tue. Le lien entre le contenu et l'idéologie peut être plus ténu encore : indéfini et sujet à interprétations, il se dérobe à qui souhaite l'appréhender. L'affrontement peut ne se faire que sur la seule base de l'intensité et de la complexité du déploiement sonore, sans qu'aucun contenu idéologique ne transparaisse. Ce sera alors à qui aura la puissance sonore la plus imposante, à qui prendra acoustiquement le dessus sur l'autre. Il y a un rapprochement à faire entre sound system et autorité, avant tout car il y a un lien entre puissance sonore et autorité. Parfois, l'assujettissement sensoriel semble recherché pour lui-même : il se déploie pragmatiquement, en apparente indifférence vis-à-vis du contexte hautement politique qui motive sa mise en place – à moins qu'il ne s'agisse que de fournir des « objets des sens » aux auditeurs.

La citation de Rama VI donnée précédemment a été formulée par un roi. Une personne issue d'un milieu pauvre partage-t-elle le même idéal sonore ? Si tout est média, méfions nous de ne pas transmettre une vision trop idyllique et reproductrice des rapports de domination traversant la société. Le sound system est-il une « arme du faible »⁷²⁴ (Scott, 1985) ou un instrument hégémonique ? Dans l'histoire, les nazis l'ont utilisé dès les années 1930, suivi par les Américains dans le cadre de la guerre psychologique anti-communiste. Les sound systems se sont intégrés aux musiques jamaïcaines et aux musiques techno-rave. Même les hauts-lieux de la musique classique aujourd'hui ne font pas l'économie de la sonorisation des musiciens. En Thaïlande, ils sont tout autant utilisés pour les répertoires musicaux que religieux, tout autant par l'armée que par les manifestants. Si la légitimité du contenu et du contexte de l'émission doit être prise en compte, force est de constater qu'il n'y pas d'idéologie intrinsèque au sound system. La puissance sonore peut représenter celle de la population et du bien commun, elle peut aussi représenter les intérêts prédateurs de quelques-uns.

⁷²³ A part égale avec les femmes pour le chant seulement qui n'est qu'une des modalités parmi beaucoup d'autres d'utilisations du dispositif.

⁷²⁴ « *Weapon of the weak* ».

Etant donné sa disponibilité, son coût relativement peu élevé, la simplicité de sa construction et de son fonctionnement, le sound system est *a priori* accessible à tous. Que fait le sound system aux rapports de domination : les renouvelle-t-il, permet-il d'y résister, voire de les faire vaciller ? La neutralité du média se prolonge ici aussi : il peut aider à maintenir les rapports de domination en place ou au contraire à les faire basculer. Un autre aspect important apparaît néanmoins ici, la maîtrise du dispositif prend progressivement la forme d'une injonction, plutôt que d'un véritable choix – il faut absolument en avoir un et il faut qu'il soit (le plus) puissant. Le sound system est devenu une nouvelle arme à maîtriser. Si la lutte sonore a toujours existé, l'arrivée d'une nouvelle technologie dans le cadre d'une course aux armements généralisée nécessite de se l'approprier au plus vite et au mieux⁷²⁵.

Tout groupe humain donné tend à l'unité la plus cohérente (Canetti, 1966 [1960] : 12-13), à l'unanimité – parfois avec obsession. Fatalement, les diffusions par sound system amplifient une multiplicité de « voix »⁷²⁶. Le sound system interroge la tension entre individu et collectivité, entre intimité et vie publique, entre fractionnement et synthèse et se positionne clairement sur ces questions : il nie toute prétention à la solitude en enjoignant à la densité de rassemblement maximale. Le sound system intensifie autant l'ampleur du centre et sa propension à concentrer – son caractère centripète –, qu'il augmente les effets centrifuges en renvoyant à l'ombre et au silence les marges idéologiques, identitaires et esthétiques. L'adhésion aux principes du maximalisme est pourtant la plus sensible dans les contextes ruraux et toutes classes sociales confondues. Quels sont les autres choix ? Non plus se dissoudre dans le collectif et le signal surpuissant, mais dans la marge et la solitude en se résignant au silence. La résistance ne se situe-t-elle que dans la participation à la guerre en cours en faisant entendre sa voix et en participant aux rumeurs qui traversent la société au moyen de sound systems ? Un autre versant de la résistance, imperceptible par défaut, se loge certainement dans le court-circuit, et de la machine et de l'expression : le silence.

La guerre a toujours été là, mais de la même manière que la bombe atomique ou le drone ont changé les pratiques guerrières, le sound system implique un certain nombre de transformations. Que le curseur se soit ainsi fixé sur les sound systems parmi l'ensemble des autres avatars possibles des technologies électro-acoustiques a du sens, tout comme la sophistication et l'accroissement progressifs des dispositifs, aboutissant à leur omniprésence

⁷²⁵ L'une des raisons pour l'immense variété des dispositifs et pour leur spécificité – de procession, filaire, scénique – est aussi d'investir chaque fois différents « champs de bataille », qui sont aussi sonores – entre temples, entre murs de son, entre localités, entre camions de procession, entre classes sociales, entre armée et manifestants etc.

⁷²⁶ Le mot pour « son » et « voix » est le même : *siaeng*.

contemporaine. Les sound systems prolongent des prérogatives préexistantes, mais leur généralisation implique que les transformations induites par le dispositif soient *a minima* acceptées. Les transformations ont lieu sur le contenu émis, sur le milieu dans lequel l'émission a lieu et sur les êtres humains qui reçoivent ce contenu et évoluent dans ce milieu. Quelles sont-elles ?

Par la puissance sonore, inouïe, par la distorsion « trépidante » (*man*) et par la réverbération cataclysmique, le sound system est devenu constitutif du caractère harmonieux (*phro** et *muon**) d'une catégorie sonore – plus un répertoire est apprécié et/ou important, plus il sera amplifié. La logique maximaliste crée une courbe exponentielle au gré des formules adoptées par les praticiens : toujours plus de décibels, toujours plus de possibilités acoustiques investies, toujours plus de foules rassemblées aussi – la modération n'est pas l'apanage du sound system. Grâce au sound system, il devient possible, en multipliant les sources, de rendre un signal ubiqué ou encore d'inscrire des caractéristiques spatiales à l'intérieur du signal – par la réverbération, l'écho ou la distorsion –, voire d'émanciper l'espace sonore de l'espace physique. Ces espaces sonores peuvent être autonomes, mais aussi parfois s'indexer à des espaces-temps mythiques et rendre sensible les modes spécifiques de diffusion du son dans ces strates de réalité. Les rituels se dotent de nouveaux paysages sonores, devenant de véritables villes sonores aux architectures spécifiques et recréant parfois des mondes comme autant de métalepses, d'hétérotopies, d'utopies ou d'outopies (Collins, 1998 : 112-113) – c'est-à-dire un « non-lieu » idéal, ce qui apparaît quand l'aspect fallacieux du monde et des sens est mis à bas.

La rhétorique d'un mouvement tendant au progrès perpétuel est présente mais elle n'est pas exclusive. Le terme caractérisant le mieux le changement ayant eu lieu avec l'appropriation du dispositif est celui de *prayuk*⁷²⁷. Il implique une transformation des anciennes manières de jouer, par l'intégration de nouvelles technologies – l'électrification, l'amplification et la réverbération notamment –, de nouveaux instruments mais aussi de mélodies, provenant d'Occident en majorité. Le processus de transformation de « *prayuk* le son » n'est pas stable et implique une libre et continue expérimentation des répertoires, des modes de jeux, des instrumentations et des technologies. Ce processus permet « de pouvoir être comparé avec les standards internationaux [et occidentaux, *sakon*] ». Enfin, ce qui est *prayuk* n'est plus « véritablement thaï » mais « thaï mélangé »⁷²⁸ – l'« authenticité » est donc perdue en même temps que la « thaïté » est maintenue. Quelque chose a été gagnée, quelque chose a été perdue. *Prayuk* permet de se « moderniser » tout en n'entrant pas en infraction avec le noyau de la pratique.

⁷²⁷ Rencontré dans les appellations du *phin* électrifié de procession de Phetchabun, *phin prayuk** et du prêche électrifié des moines, *lae prayuk**. Pour une discussion plus approfondie de l'idée de *prayuk*, cf. Prouteau (2021).

⁷²⁸ *Thai thae*, ไทยแท้ mais *thai prasom*, ไทยประสม.

Tous ces procédés sont adoptés car ils ont des effets sur les individus. Le sound system ne peut pas transformer le fonctionnement de la perception⁷²⁹ mais, par le caractère inouï et généralisé des signaux proposés, le sound system entraîne une recalibration et un régime de sensorialité renouvelé. Qu'ils soient strictement physiques ou investissant des pans plus émotionnels, voire métaphysiques de l'expérience humaine, l'ensemble des phénomènes induits par le sound system sur l'humain peuvent être recoupsés par le terme *rasa*. Le sound system permet de générer un faisceau de *rasa* plus total. Ainsi, lors des prêches chantés et électrifiés de *lae prayuké*, les vibratos déliés des moines, les lentes décharges de réverbération, le sens des mots évoquant la douleur d'une mère suivant la perte de ses enfants font trembler les cages thoraciques et les cœurs du parterre de participants. Bien qu'encore informe par certains aspects, le *rasa* principal suscité par le sound system est celui du *rasa* vibratoire. C'est en le considérant qu'affleure parfois des considérations métaphysiques, notamment lorsque des formes cymatiques sont matérialisées par les auditeurs, visant à représenter des formes semblables aux *mandala*. S'agirait-il là d'une réminiscence du *mandala* ? Ce ne sera jamais exprimé en tant que tel, mais les similitudes de forme et de sens sont évidentes. Le dôme sonore d'un rituel perçu au loin prend une forme concentrique et tridimensionnelle rappelant celle d'un *mandala*. Rendus sensibles au moyen des sound systems, les *mandala* s'impriment sur les êtres, sur les choses, sur la surface de la terre et résonnent jusque dans d'autres strates de réalité.

Considérer les retentissements du dispositif sur les individus invite à considérer la multiplicité des expériences des personnes présentes, selon leur sexe, leur genre, leur classe sociale, leur couleur de peau, leur religion etc. Malgré l'irrépressible multiplicité des expériences, il est difficile d'aller contre l'impression qu'un certain lissage des expériences des personnes est en cours. A pleine puissance, il s'agit de véritables terrassements : figé, ayant peine à déglutir, chaque mouvement fait éprouver la résistance d'un mur sonore invisible mais palpable. Le sound system intensifie l'expérience mais dissout aussi l'individu, non seulement dans le son en l'immergeant dans les architectures auditives des mondes mythiques recréés, mais aussi dans la collectivité d'individus rassemblés. Le sound system est intrinsèquement collectif, par les divinités qu'il incorpore, par le collectif des musiciens qui l'utilisent et par les auditeurs qu'il fédère, surtout, dans des contextes d'émission exclusivement collectifs où la performance est toujours privilégiée. Une collectivité soumise aux signaux du sound system partage-t-elle certains traits communs ? Si tel était le cas, les contours d'une « collectivité amplifiée » se dessineraient, à la manière d'une entrée de plus dans la typologie des regroupements humains donnés par Elias Canetti dans *Masse*

⁷²⁹ Sauf en rendant sourd, ce qui est tout à fait possible.

et Puissance (1966 [1960]) aux côtés de la « masse ouverte/rythmée », de la « masse en anneau », de la « masse stagnante/rythmique », de la « meute » etc.

L'un des contextes où la collectivité amplifiée apparaît éloquemment est celui du dispositif festif. Si les musiciens ont exploré les possibilités offertes par les technologies électro-acoustiques, c'est pour permettre au dispositif festif d'être plus intense et fonctionnel. Grâce au sound system, l'intensité sonore est augmentée quasiment à l'envi. L'alcool coule à flot pour l'inspiration des musiciens et pour la désinhibition des participants. Ivresse, foule, musique et sound system sont autant de pôles du dispositif festif s'alimentant l'un l'autre : plus l'intensité sonore augmente, plus la foule se densifie, plus l'énergie cinétique – la danse – est importante. Un état modifié de conscience est en jeu, une forme de « transe », qui fait s'entrechoquer le corps et le cœur des êtres dans la vibration pure et réjouissante. Néanmoins, toutes les utilisations du sound system ne relèvent pas du dispositif festif. La collectivité amplifiée partage des attributs propres à tout groupe : elle tend à faire s'absorber l'individu dans la collectivité, à aller toujours vers plus de densité, à transformer le groupe en entité autonome excédant la somme de ses composants. A la différence de certains médias, rien n'est atomisé, si le son se dématérialise, c'est pour mieux redevenir palpable et immanent à l'autre extrémité de son circuit : le sound system n'est pas un « média de masse », mais un média de foule. Le sound system pousse à la recherche de nouvelles formes de collectivité et de configurations sonores et spatiales. Il augmente la cohésion d'une communauté donnée en lui donnant un centre, en repoussant les éléments « néfastes ». On pourrait aller plus loin et considérer qu'il opère une « stabilisation des formes collectives de l'expérience » (Descola, 2011 : 73). Qu'elle soit laïque, monastique ou esthétique, le sound system contribue à façonner la communauté : elle existe dès lors à la mesure du rayonnement sonore du dispositif.

Le sound system est un effet en lui-même : un effet des développements technologiques, de la circulation mondialisée des produits et des humains. Il est un avatar de la puissance technique, industrielle, économique – capitaliste et libérale – de l'Occident et il est en pragmatique considéré comme tel en Thaïlande. On admettra ainsi que le sound system a accompagné, sinon véhiculé, voire amplifié la « modernité », la colonisation et la hausse du capitalisme tout au long du XX^{ème} siècle. En Thaïlande, le sound system commence ses émissions dès la fin de la monarchie absolue en 1932 où il aide à propager les principes démocratiques. Immédiatement après, il contribue à scander l'idéologie fascisante. L'injonction à se moderniser se fait toujours plus pressante, le réseau de sound systems – le corps sonore national – se ramifie de plus en plus. Eteint subitement quelques temps pendant la 2^{ème} Guerre Mondiale, il se rallume

ensuite, plus puissant, moderne et efficace que jamais en se faisant militariste, anti-communiste, pro-royaliste et pro-américain pendant la Guerre Froide. Le sound system a rythmé la marche forcée vers le développement et continue d'étendre son emprise en même temps que son aire d'audibilité aujourd'hui.

Il y a autant d'utilisations, de modalités et de conceptions que de groupes humains. Il ne faut donc pas aller trop vite et juger le « vacarme » des rituels comme le « bruit » du monde occidental capitaliste. En Thaïlande, le sound system a révolutionné les pratiques sonores, provoqué une recalibration de la perception et un nouveau régime de sensorialité en se focalisant sur l'hypersensation et le *rasa* vibratile. Le sound system est profondément collectif, immanent et tend à l'intensité sonore maximale. Peut-être n'y a-t-il pas eu de transformation sensorielle des rituels plus importante avec l'arrivée de l'électricité : cela est valable pour le son tout comme pour la lumière – la logique est analogue. Le basculement esthétique est irrémédiable : au sein des pratiques de cinémas de plein air, de prêche chanté électrifié des moines de *lae prayuk* ou des groupes de procession de *phin prayuk*, le sound system est au centre de la pratique et de l'expérience. L'ensemble de ces aspects concordent avec les impératifs thaï d'unité, de réjouissance, d'enchantement, de recréation de mondes, mais aussi d'armes pour la guerre médiatique en cours. La rencontre entre les technologies électro-acoustiques, plus particulièrement le dispositif sound system, et les pratiques sonores thaï a été riche.

Pourrait-on réussir à déceler des effets occasionnés par le sound system, des effets intrinsèques au dispositif, peut-être, pouvant être transposés à tous les groupes humains se l'étant appropriés ? A l'inverse, peut-être des conceptions propres à certains groupes humains – relevant du son, de la musique, de la religion, de la technologie, de l'espace public, de l'individu, de la collectivité, d'un rapport à l'Occident, peut-être – facilitent-elles l'adoption du sound system ? L'étude à partir du cas thaïlandais dessine les contours encore flous d'un paradigme sound system, conçu comme fruit de la rencontre entre le dispositif et les conceptions d'un groupe humain donné. Le paradigme électro-acoustique est quasi unilatéral dans le monde. Qu'en est-il d'un éventuel paradigme « sound system » ? L'utilisation du dispositif est commune à de nombreux groupes humains de par le monde où il a permis le renouvellement de modalités de performances et l'émergence de nouvelles catégories sonores.



Figure 146 Temple aux abords du fleuve Pa Sak, bateliers de l'équipe de Pak Nam, un vendeur et le sound system en arrière-plan, 22/09/2017

Bibliographie

- Adison Semyaem (2013) อติศร เสมี่ยม, เสียงแคนในการเมืองสยามลาว, [*Le son de l'orgue à bouche khaen dans la politique lao-siamoise*], *E-Shann Ways Magazine*, n°10, pp. 105-109, février 2013 (2556).
- Anderson, Benedict R. O'G. (1985) (ed. and transl.), Mendiones, R. C (transl.), *In the Mirror - Literature and Politics in Siam in the American Era*, Cornell University Press.
- Archaimbault, Charles (1956) « Les Tambours de Pagodes », in *France-Asie*, 118-119, pp. 868-872.
" (1972), *La course de pirogues au Laos : un complexe culturel*, Artibus Asiae Publishers.
- Archaimbault, Charles & Coedès, George (1973) *Le Traibbumi Brah R'van* (trad.) in *Les Trois Mondes*, EFEO, vol. 89, Paris.
- Arthid Sheravanichkul (2013) « Narrative and gift-giving in thai Anisamsa Texts » in *Buddhist narrative in Asia and beyond*, Vol.1, pp. 37-46, Institute of Thai Studies, Chulalongkorn University.
- Bacot, Baptiste (2016) « Infra-sons et basses fréquences. Le tangible dans l'écoute et la matérialité du studio », in Le Guern, Philippe (éd.) *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines.
- Baffie, Jean (2011) « เมือง, กรุง, นคร, ธานี ๆ. Mueang, Krung, Nakhon, Thani et les autres. À propos des noms désignant la ville en langue thaïe », *Moussons, La ville thaïe กรุงเทพฯ [Krungthep, etc.]*, 18, pp. 29-50.
- Barmé, Scot (1993) *Luang Wichit Wathakan and the Creation of a Thai identity*. Social Issues in Southeast Asia, Institute of Southeast Asian Studies.
- Barthel, Alexandre (2020) « For 'Public Happiness and Prosperity' : Introduction and Repression of Communism in Siam (1922-1930) », *Moussons*, 36, pp. 221-245.
- Basset, Kati (1995) *Musiques de Bali à Java – l'ordre et la fête*, Cités de la Musique/ Actes Sud.
" (2003) *Gamelan, architecture sonore* (www.cite-musique.fr/gamelan, retiré depuis) site internet pédagogique, Cité de la Musique, Paris.

Baudoin, Philippe & Berton, Mireille (2015) « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*/76, pp. 66-93.

Benamou, Marc (2010) *Rasa, affect and intuition in Javanese musical aesthetics*, Oxford University Press, AMS Studies in Music.

Benjamin, Walter (2008 [1939]) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz), Folio, Folioplus philosophie.

Bizot, François (recueilli et présenté par) (1989) *Ramaken, l'amour symbolique de Ram et Seta*, Recherches sur le bouddhisme khmer, EFEO.

° (1993) *Le Bouddhisme des Thaïs – Brève histoire de ses mouvements et de ses idées des origines à nos jours*, Edition des Cahiers de France.

Bizot, François & Lagirarde, François (1996) *La pureté par les mots : Saddavimala*, Textes bouddhiques du Laos, EFEO.

Bizot, François & von Hinüber, Oskar (1994) *La guirlande de bijoux*, Textes bouddhiques du Cambodge, EFEO.

Blessner, Barry & Salter, Linda-Ruth (2009) *Spaces speak, are you listening, experiencing aural architecture*, MIT Press.

Bowie, Katherine A. (1997) *Rituals of National Loyalty: An Anthropology of the State and the Village Scout Movement in Thailand*, Columbia University.

Brandon, James R. (1967) *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.

Buddhadasa Bikkhu (2001) พุทธศาสนิกฯ, อภิศธรรมคืออะไร [*Qu'est-ce que l'Abhidhamma ?*], จัดพิมพ์โดย ธรรมสภา และสถาบันบันลือธรรม โดยการสนับสนุนของธรรมทานมูลนิธิ สวนโมกขพลาราม, 2001 (2544).

Canneti, Elias (1966 [1960]) *Masse et Puissance*, Ed. Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, Paris.

Castellengo, Michèle (2015) *Ecoute musicale et acoustique avec 420 sons et leurs sonagrammes décryptés*, Eyrolles, Paris.

Catana Canbancong (2000) การศึกษาวิจัยการพัฒนาทางสังคมของกลุ่มชน พื้นเมืองเชื้อสายไทย-ลาว ซึ่งตั้งถิ่นฐานอยู่แคบพื้นที่ชายขอบประเทศไทยในจังหวัดพิษณุโลก จังหวัดเพชรบูรณ์ หละจังหวัดเลย [*Etude du développement des sociétés des populations thaï-lao ayant leurs foyers sur le territoire aux frontières de la Thaïlande, dans les provinces de Phitsanulok, Phetchabun et Loei*], สนับสนุน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2000 (2543).

Chion, Michel (2005) *Le son – Traité d'acoulogie*, Nathan-Université, coll. « Cinéma et image », Paris, 1998, réédition Armand-Colin.

Chua, Liana, Cook, Joanna, Long, Nicholas & Wilson, Lee (2012) *Southeast Asian Perspectives on Power*, Routledge Editions.

Chude-Sokei, Louis (2018) « Dr Satan's Echo Chamber : Reggae, Technology and the Diaspora Process », *Popular Inquiry*, Vol. 1, pp.46-60, Boston University.

Cohen, Paul T. (2010) « Local leaders and the state in Thailand » in Hirsh, Philipp & Tapp, Nicholas (ed) *Tracks and Trace – Thailand and the work of Andrew Turton*, pp39-45, ICAS publications series, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Collins, Steven (1998) *Nirvana and other Buddhist felicities : Utopias of the Pali imaginaire*, coll. Cambridge Studies in Religious Traditions (Book 12), Cambridge University Press.

Collomb, Natacha (2010) « Nourrir la vie : éthique de la relation de soin chez les T'ai Dam du Nord-Laos - Une étude de la notion polysémique de *liang* », *Moussons*, n°15, pp.55-74.

Corbin, Alain (1994) *Les cloches de la terre – Paysage sonore et cultures sensibles dans les campagnes du XIXème siècle*, Albin Michel.

Degay Delpeuch, Edouard (2018) « Les maîtres de la fête : une cérémonie de wai khru de la province de Phetchabun (Thaïlande) », *Moussons*, n°31, Presses Universitaires de Provence.

Deleuze, Gilles & Gattari, Félix (1980) *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris.

Descola, Philippe (dir.) (2011) *L'écologie des autres L'anthropologie et la question de la nature*, Sciences en questions, Éditions Quæ.

Doyle, Peter (2005) *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music, 1900-1960*, Wesleyan University Press.

Eisenberg, Andrew J. (2013) « Islam, sound and space : acoustemology and Muslim citizenship on the Kenyan coast », in Born, Georgina (ed.) *Music, Sound and Space – Transformations of Public and Private Experience*, pp. 286-202, Cambridge University Press.

Ellul, Jacques (1980) « Le mythe de Ganeśa : le Ganeśa cambodgien, un mythe d'origine de la magie », , *Seksa Khmer*, Cedoreck, 1-2, pp. 69-153, déc. 1980.

Epping-Jäger, Cornelia (2003) « 'Eine einzige jubelnde Stimme'. Zur Etablierung des Dispositivs Laut/Sprecher in der politischen Kommunikation des National- sozialismus » in Epping-Jäger, Cornelia & Linz, Erika (ed), *Medien/Stimmen*, pp. 100-123, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln.

“ (2011) « Hitler's voice, The Loudspeaker under National Socialism », *Intermédialités/ Intermediality*, (17), pp. 83-104, printemps 2011.

Filliozat, Jean (1981) « Sur le çivaïsme et le bouddhisme du Cambodge, à propos de deux livres récents », *BEFEO*, T.LXX, pp. 59-99, EFEO, Paris.

Fineman, Daniel (1997) *A special relationship – the U.S. and military government in Thailand 1947-1958*, University of Hawaii Press.

Foucault, Michel (1975) *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

“ (1984) « Des espaces autres. » pp. 46-49, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5.

Gabaude, Louis (1988) *Une herméneutique bouddhique contemporaine de la Thaïlande : Buddhadasa Bhikkhu*, Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient.

° (2012) « La fête bouddhique en Thaïlande » in *Rites, Fêtes et célébrations de l'humanité*, (dir.) T.-M. Coureau et H. de La Hougue, Bayard, pp. 796-845.

Gaye, Abdoulaye (2011) « De l'espace dancehall comme refuge cathartique à la Jamaïque » in *Espaces et sociétés*, vol. 144-145, no. 1, pp. 105-119.

Geertz, Clifford (1980) « Jeu d'enfer. Notes sur le combat de coqs balinais » in *Le Débat* 1980/7 (n° 7), pp. 86-146, Gallimard, Paris.

Gell, Alfred (1998) *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford University Press.

Genette, Gérard (2004) *Métalepse. De la figure à la fiction*, Editions du Seuil, coll. Poétique, Paris.

Goudineau, Yves (2000) « Tambours de bronze et circumambulations cérémonielles » in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 87 n°2, pp. 553-578, Paris.

Grabowsky, Volker (ed.) (1995) *Regions and national integration in Thailand, 1892-1992*, International symposium on Southeast Asia Studies (6th ; 1992 ; Passau), Allemagne, Wiesbaden : Harrassowitz.

Granjon, Fabien (à paraître) « Pour une critique des approches “média-techniques”. Théorie-Écologie-Archéologie des médias, médiologie et question de la technique », in Neumann, Alexander (dir.), *Désintégrer Heidegger*, Presses des Mines, Paris, 2020, à paraître (disponible à https://fabiengranjon.eu/wp-content/uploads/2018/12/Pour-une-critique-du-technom%C3%A9diatisme-heideggerien_v3.pdf accédé le 17/02/2021)

Gray, Christine (1986) *Thailand – The Soteriological State in the 1970's*, Vol.I-II, Dissertation submitted to the Faculty of the Division of Social Sciences for the degree of Doctor Philosophy, Departement of Anthropology, Chicago.

° (1991) « Hegemonic Images: Language and Silence in the Royal Thai Polity », *Man*, New Series, Vol. 26, No. 1, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, pp. 43-65.

Greene, Paul D. (1999) « Sound Engineering in a Tamil Village: Playing Audio Cassettes as Devotional Performance », *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 3 (Autumn, 1999), pp. 459-489, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

” (2004) « The Dhamma as Sonic Praxis : Paritta chants in Burmese Theravada Buddhism », *Asian Music*, vol. 35, n°2, pp. 43-78.

Grimaud, Emmanuel, Tastevin, Yann Philippe & Vidal, Denis (2017) « Low tech, high tech, wild tech. Réinventer la technologie » in *Techniques et Cultures, Low tech ? Wild Tech !*, 12-29, n°67.

Guillebaud, Christine (ed.) (2017) *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, New-York/London: Routledge, Anthropology series.

” (2017) « Standing out from the crowd. Vocal and sound techniques for catching peoples' attention in an Indian bus stand », in Christine Guillebaud (ed.), *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, pp. 77-97, New-York/London: Routledge, Anthropology series.

Haberkorn, Tyrell (2011) *Revolution Interrupted: Farmers, Students, Law, and Violence in Northern Thailand*, Silkworm Books, Bangkok.

Harrison, R.V. & Jackson, P. A. (ed.) (2011) *The Ambiguous Allure of the West – Traces of the Colonial in Thailand*, Hong Kong University, Silkworm Books.

Helmreich, Stefan (2012) « Underwater Music: Tuning Composition to the Sounds of Science » in (ed.) Bijsterveld, Karin & Pinch, Trevor *The Oxford Handbook of Sound Studies*, pp. 151–175. Oxford: Oxford University Press.

” (2015) « Transduction », in Novak & Sakakeeny, *Keywords in Sound*, pp. 222-231, Duke University Press.

Hemmet, Christine (1992) « Le Nora du sud de la Thaïlande : un culte aux ancêtres », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient - Comportement rituel et corps social en Asie*, 79-2, pp. 261-282, EFEO, Paris.

Henriques, Julian (2003) « Sonic Dominance and Reggae Sound System Sessions. » in Bull, Michael and Back, Les (ed.) *The Auditory Culture Reader*, pp. 451–480. Oxford: Berg.

” (2011) *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*, Londres et New York, Continuum.

Herrera, Aliosha (2016) *Histoire du cinéma thaï de 1945 à 1970, l'ère des fictions populaires en 16mm*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

” (2018) « Les voix de l'ancien cinéma thaïlandais », *Cahiers du cinéma*, 02/2018, pp. 82-88.

Herzfeld, Michael (2002) « The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism », *The South Atlantic Quarterly*, 101: 4 Fall, pp. 899-926, Duke University Press.

Hirata, Akiko (2013) 平田晶子 « The Representation of Ethnicity as a Resource: An Understanding of Lukthung Molam and Traditional Molam Music in Northeastern Thailand in an Era of Globalization 1 » 年報タイ研究 No.13, 95-116.

Hirschkind, Charles (2006) *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*, New York: Columbia University Press.

Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (dir.) (2006) *L'Invention de la tradition*, Éditions Amsterdam, Paris.

Howes, David (2003) *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Huysmans, Joris-Karl (1985 [1891]) *Là-Bas*, Paris, Folio Gallimard.

Jackson, Peter A. (1999) « Same-Sex Sexual Experience in Thailand », *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 9:2-3, pp. 29-60.

” (2000) « An Explosion of Thai Identities: Global Queering and Re-Imagining Queer Theory » *Culture, Health & Sexuality*, Vol. 2, No. 4, Critical Regionalities: Gender and Sexual Diversity in South East and East Asia, pp. 405-424, Taylor & Francis, Ltd., Oct. - Dec. 2000.

Jamaree Chiengthong (2010) « ‘Modernising Subjects’ Moral-Political Contests in Thailand’s Drive Toward Modernity » in Hirsh, Philipp & Tapp, Nicholas (ed) *Tracks and Trace – Thailand and the work of Andrew Turton*, pp. 75-88, ICAS publications series, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Jirattikorn, Amphorn (2006) « Lukthung: Authenticity and Modernity in Thai Country Music », *Asian Music* Vol. 37, No. 1 (Winter - Spring, 2006), pp. 24-50, University of Texas Press.

Jory, Patrick (2016) *Thailand’s Theory of Monarchy - The Vessantara Jataka and the Idea of Perfect Man*, SUNY Press.

Kamon Bunkhet (2009) กมล บุญเขต, ตำราเพลงไทย [*Manuel de chanson thai*], คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, 2009 (2552).

Keyes, Charles (1995) « Hegemony and Resistance in Northeastern Thailand », in Grabowsky, Volker (ed.), *Regions and national integration in Thailand, 1892-1992*, International symposium on Southeast Asia Studies (6th ; 1992 ; Passau), pp. 154-182, Allemagne, Wiesbaden : Harrassowitz.

“ (2014) *Finding their Voices, Northeastern Villagers and the Thai State*, Silkworm books, Bangkok.

Khaen Sarika (1993) แคน สารีกา, เสียงเพลงจากภูพาน [*Le son des chansons depuis les montagnes communistes de Phu Phan*], กทม สำนักพิมพ์สาริกา, 1993 (2536).

Khamphun Bunthewi (2009 [1976]) คำพูน บุญเทวี, ลูกทุ่ง [*Enfant des champs*] โป้ยเซียน กทมฯ, 2009 [1976] (2552 [2519]).

Khan, Naveeda (2011) « The Acoustics of Muslim Striving: Loudspeaker Use in Ritual Practice in Pakistan », *Comparative Studies in Society and History*, 53(3), pp.571–594, Society for the Comparative Study of Society and History.

Khing, Hoc Dy (1980) « Note sur le motif du cygne mécanique dans la littérature khmère », *Mon-Khmer Studies*, 8, pp.91-101.

Khoury, Stéphanie (2014) « Quand Kumbhakār libère les eaux. Théâtre, musique de biṅ bādy et expression rituelle dans le lkhon khol au Cambodge », sous la direction de Gilles Tarabout, Doctorat d'Ethnomusicologie, Université de Paris Ouest-Nanterre.

Klima, Alan (2002) *The Funeral Casino: Meditation, Massacre, and Exchange with the Dead in Thailand*. Princeton: Princeton University Press.

Kobkua Suwannathat-Pian (1995) *Thailand's Durable Premier, Phibun through Three Decades 1932-1957*, Kuala Lumpur, Oxford University Press.

Kosmicki, Guillaume (2004) « Free Party : la fin d'un rêve ? », in *Musique et société*, Cité de la Musique éditions, Paris, pp. 159-173.

“ (2008) « Transe, musique, liberté, autogestion: Une immersion de douze ans dans le monde des free parties et des teknivals » *Cahiers d'ethnomusicologie, Vol. 21, performance(s)*, pp. 35-49, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.

Labbé, Lucie (2016) « Danseuses et divinités – modalités et enjeux de l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne », thèse sous la direction de Bénédicte Brac de la Perrière, Paris, EHESS, soutenue le 06/04/2016.

Larkin, Brian (2014) « The Techniques of Inattention : The Mediality of Loudspeakers in Nigeria », *Anthropological Quarterly*, Volume 87, Number 4, pp. 989-1015, Fall 2014.

Lee, Tong Soon (1999) « Technology and the Production of Islamic Space: The Call to Prayer in Singapore », *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999), pp. 86-100, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

Lingat, Robert (1989) *Royautés bouddhiques. Asoka, la fonction royale à Ceylan*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Lysloff, Renee T.A. & Gay, Leslie, C. (eds) (2003) *Music and Technocultures*, Wesleyan University Press.

Mallet, Julien (2009) *Tsapiky, une jeune musique de Madagascar – Ancêtres, cassettes et bals-poussière*, Ed. Karthala, Paris.

Mani-Samouth M.P. Rattana Kamphan (2014) « Introduction aux Grands Tambours des monastères à Louang Prabang » in Lemoine et Formoso, *Bouddhas, Nagas & Lieux de mémoire en R.D.P. Lao – Essai à la mémoire de Charles Archaimbault*, pp. 59-103, OI Publishing, Bangkok.

Martin, Denis-Constant (2019) « Au-delà du reggae. », *Lectures anthropologiques*, 4/2019 (mis en ligne le 30/06/2019, et consulté le 12/11/2020, <https://www.lecturesanthropologiques.fr/606>).

McDaniel, Justin (2008) *Gathering Leaves and Lifting Words: Histories of Monastic Education in Laos and Thailand*, Seattle: University of Washington Press.

° (2011) *The Lovelorn Ghost & the Magical monk – Practising Buddhism in Modern Thailand*, Cambridge: Cambridge University Press.

McLuhan, Marshall (1994 [1964]) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MIT Press.

Meintjes, Louise (2003) *Sound of Africa ! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham et Londres, Duke University Press.

Mérieau, Eugénie (2017) « Le constitutionnalisme thaïlandais à la lumière de ses emprunts étrangers : une étude de la fonction royale », sous la dir. de de Vienne, Marie-Sybille, INALCO, Paris, thèse présentée et soutenue le 3 Mai 2017.

Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

Miller, Terry E. (1998) « Thailand » in Terry E. Miller, Sean Williams (ed.) *Garland Encyclopedia of World Music: Southeast Asia, Volume 4*, Garland Publication, NY.

Mitchell, James T. (2009) « Sorapet Pinyoo and the status of *pleeng luuk tung* », *Journal of Southeast Asian Studies*, 40(2), pp 295–321, NUS, June 2009.

° (2015) *Luk thung, The culture and politics of Thailand's most popular music*, Chiang Mai, Thailand Silk Worm Books.

๑ (2016) « The Rabbit record brand of Thailand/Thailand 1925-1970 : Assessing the legacy of T. Ngekchuan », *Asian music*, 47/2.

Mohan Wijayaratna (2001) *Les entretiens du Bouddha : la traduction intégrale de 21 textes du canon bouddhique*, Seuil, Points, coll. Sagesse.

Morand, Katell (2017) « Le désir de tuer », *Terrain* [En ligne], 68 | octobre 2017, mis en ligne le 10 novembre 2017, consulté le 03 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.16308>.

Muanfan (2005) เหมือนฝัน บันทึกหลังไมค์แดง [*Mémoires derrière le microphone rouge*] เสียงประชาชนแห่งประเทศไทย, 2005 (2548).

Murphy, Alexander (2018) « A Tacit Voice: Radio Broadcasting and Sovereign Crisis in Modern Japan », communication, *Sound Culture Studies and Modernity in Asia Conference*, Tokyo University of Foreign Studies, 15/09/2018.

Myers-Moro, Pamela (1986) « Songs for life: Leftist Thai popular music in the 1970s' » *Journal of Popular Culture*, 20, 3, pp. 93–114.

Naroemon Kangket (2013) สีน อิทธิพลศิลป์ล้านช้างผสมพื้นถิ่นอำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ [*Les pierres de bornage, influence de l'art du Lan Xang à Lomkao, Phetchabun*] สำนักศิลปะ และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, 2013 (2556).

Naruemon Thabchumphon & McCargo, Duncan (2011) « Urbanized Villagers in the 2010 Thai Redshirt Protests – Not Just Poor Farmers? », *Asian Survey*, Vol. 51, Number 6, University of California, pp. 993–1018.

Nathathan Manirat (2016 [2010]) ญัฐฉัญ มณีรัตน์ เลขยันต์ : แผนผังอันศักดิ์สิทธิ์ [*Les yantra chiffrés : des diagrammes sacrés*] บรรณาธิการ : รศ. สุกัญญา สุจฉายา วารสารมิวเซียมสยาม สถาบันพิพิธภัณฑ์การเรียนรู้แห่งชาติ, 2016 [2010] (2559 [2553]).

Nattiez, Jean-Jacques (1987) *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris.

Nelson, Barbara Elna (1945) *Music and Sound Systems in Industry*, McGraw-Hill Book Company Inc.

Nitthi Iaeosiwong (1985) นิธิ เอียวศรีวงศ์ « เพลงลูกทุ่งในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย » [*Le luk thung dans l'histoire de la culture thaï*], ศิลปะวัฒนธรรม, 6, 6, 1985 (2528).

Nonthaphon Yumangmi (2016) นนทพร อยู่มั่งมี, ธรรมเนียมพระบรมศพและพระศพเจ้านาย [*Les coutumes funéraires royales et de la noblesse*], พิมพ์ครั้งที่3, กทม, สำนักพิมพ์มติชน, 2016 (2559).

Ohnuma, Reiko (2007) « Women, Boddhistava et Buddha », *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol.17, n°1, pp.63-83, spring 2007.

Pattiya Jimreivat (1991) « Molam : évolution d'un genre traditionnel d'Issane (Thaïlande) », thèse pour le doctorat d'Anthropologie Sociale et Ethnologie (dir. George Condominas), EHESS, Paris.

“ (1997) « Chap.13 : L'audience des médias et leur impact sur la vie villageoise » in Formoso, Bernard *Ban Amphawan et Ban Han – le devenir de deux villages rizicoles du N-E Thaïlandais*, éd. Recherche sur les civilisations, CNRS Editions, Paris.

Phra Mahachier Wicharo (2010) พระมหาวิเชียร วชิโร (ชาอินทร์), การศึกษาสัมฤทธิผลของการฟังเทศน์ในงานบุญผะเหวด(เทศน์มหาชาติ จังหวัดร้อยเอ็ด, [*Etude de l'effet de l'écoute du thet dans la fête de bun Pha Wet (thet Mahachat), province de Roi-Et*], 2010 (2553).

Phroetiphol Prachumphol (2000) พฤทธิพล ประชุมพล, เครื่องเสียงโบราณตำนานแห่งศาสตร์ และศิลป์ [*Antique phonograph & gramophone, the legend of science and art*], 2000 (2543).

Piette, Albert (1997) « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des “batesoniens” » in *Terrains* 29, pp. 139-150.

Porée-Maspéro, Eveline (1962) *Étude sur les rites agraires des Cambodgiens*, De Gruyter Mouton.

Pou, Saveros (1993) « Isur, Isvara ou Siva au Cambodge », *Orientalia Lovaniensia Periodica* 24, Department of Oriental Studies, Faculty of Arts, University of Leuven.

“ (2002) « Nouveau regard sur Śiva-Īśvara au Cambodge », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 89 pp. 145-182.

Pramuan Phimsen (2011 [1996]) ประมวล พิมพ์เสน หมอลำหมู่ และลำพืน [*Le molam mu et le molam phoen*] ศูนย์การถ่ายทอดภูมิปัญญาไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดขอนแก่น, 4^{ème} éd., 2011 [1996], (2554 ([2539])).

Prani Thaywathananon (n.d.) ปราณี ไทยวัฒนานนท์ - การแพร่กระจายเสียงในชุมชนชนบท (เสียงตามสาย) [*La diffusion sonore dans les communautés rurales (le son filaire)*] ภาควิชาส่งเสริมการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Prizzia, Ross (1985) *Thailand in Transition – The Roles of Oppositional Forces*, Asian Studies at Hawaii, no. 32, Center for Asia and Pacific Studies, University of Hawaii Press.

Prouteau, Pierre (2021) « The Dual Fate of the Twin Horns – from United States anti-communist weapon to the Phetchabun processionnal bands’ sound system (Thailand) » in Haukamp, Hoene and Smith Eds. *Asian Sound Cultures*, London: Routledge.

Puig, Nicolas (2017) « La ville amplifiée », *Techniques & Culture*, pp. 212-215, ‘Low tech ? Wild tech !’, 67.

Randolph, Sean R. (1986) *The United States and Thailand Alliance Dynamics, 1950-1985*, Institute of east Asian Studies, University of California, Berkeley.

Rappoport, Dana (2013) « Space and Time in Indonesian Polymusic », pp. 9-42, *Archipel* 86, Paris.

Rawi Phawilay (2016) ระวี ภาวิไล (ศ.กิตติคุณ ดร.), อภิศธรรมสำหรับคนรุ่นใหม่ [*L’Aphitham pour les nouvelles générations*], มูลนิธิธรรมิการพระภาสกร ภูริวฑฒโน ภาวิไล, 4^{ème} éd., กทมฯ, 2016 (2559).

Rein, Katharina (2018) « Les médias et les tours de clairvoyance » in Kessler, Larrue, Pisano (ed.) *Machines, magie, médias*, pp. 61-73, Presses universitaires du Septentrion.

Reynolds, Frank E. & Reynolds, Mani B. (trad.) (1982), *Three Worlds According to King Ruang : A Thai Buddhist Cosmology*, Regents of the University of California.

Rozenberg, Guillaume (2010) *Les Immortels. Visages de l’incroyable en Birmanie bouddhiste*, Vannes, Éditions Sully.

St John, Graham (2005) « Outback Vibes : Sound Systems on the Road to Legitimacy », *Postcolonial Studies*, Vol. 8, No. 3, pp. 321–336, Routledge.

Saysakun Dechabut (2012 [1994]) สายสกุล เดชาบุตร กบฏไพร่ หรือผีบุญ ประวัติศาสตร์การต่อสู้ของราษฎร กับ อำนาจรัฐเหนือแผ่นดินสยาม [*Les révoltes des serfs et des chefs millénaristes, histoire des luttes populaires contre le pouvoir de l'Etat sur les terres du Siam*], ยิปซีสำนักพิมพ์, 2012 [1994] (2555 [2537]).

Schaeffer, Pierre (1973) *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, Pierres Vives.

Schafer, Murray (ed) (1978) *Five Village Soundscapes*, n°4 The Music of the Environment Series, World Soundscape Project.

“ (1993 [1977]) *The Soundscape, the Tuning of the World*, Destiny Books.

Scott, James (1985) *Weapons of the Weak : Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press.

“ (2009) *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, Yale University Press.

Seri Phongphit & Kewison, Kevin (1990) *Thai Village Life Culture and Transition in the Northeast*. Bangkok: Mooban Press.

Simondon, Gilbert (2005 [1958]) *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.

Siripon Gropotong (2004) ศิริพร กรอบทอง วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย [« *Le développement des phleng luk thung dans la société thaï* »], Bangkok: Pantagit Publishing.

Siron, Jean (2002) *Dictionnaire des mots de la musique*, Outre Mesure, Paris.

Skilling, Peter (2016) « Chanting and inscribing : the ‘Condensed Tripitaka’ in Thai ritual », *Guiding lights for the perfect nature Studies on the nature and development of Abhidhama Buddhism, a commemorative volume in honor of Dr. Keryo Mitano for his 70th birthday* (ed by the Planing committee for the comemoration of Dr. Keryo Mitano’s 70th birthday), pp. 3-35, Sabhibo Busshoru Tokyo.

Sorasak Ngamcachonkulkid (1991) *The Free Thai Movement and Thailand's Internal Political Conflicts (1938-1949)*, Condensed Thesis Series n°1, Institute of Asian Studies, Chulalongkorn University.

Sterne, Jonathan (2003) *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press.

° (2012) *MP3, The Meaning of a Format*, Duke University Press.

Stoichita, Victor A. (2013) « Enchanting spaces: Echo and Reverberation at Romanian popular parties », pp. 581-603, *Etnográfica*, vol. 17 (3).

° (2017) « Musicopathies », *Terrain* [En ligne], 68 | octobre 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 03 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16269> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.16269>.

Stolzoff, Norman C. (2000) *Wake the Town and Tell the People: Dancehall culture in Jamaica*, Duke University Press.

Subrahmanyam, Arjun « Education, Propaganda and the People : Democratic Paternalism in 1930's Siam », *Modern Asia Studies*, 49,4 (2015) pp1122-1142, Cambridge University Press, 2015.

Sutton, Anderson R. (1996) « Interpreting Electronic Sound Technology in the Contemporary Javanese Soundscape », *Ethnomusicology*, Vol. 40, No. 2 (Spring - Summer, 1996), pp. 249-268, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

Suwimon Phoncan (1988) สุวิมล พลจันทร์ กรมโฆษณาการกับการโฆษณาขูดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ (พ.ศ. 2476-2487) [*Le Département de la propagande et la propagande idéologique dans la politique de l'Etat (1933-1944)*] วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตร์ มหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 1988 (2531).

Swearer, Donald (1972) « Two types of saving knowledge in the Pali suttas », *Philosophy East and West*, vol.22 n°4, pp.355-371, oct. 1972.

° (2010) *The Buddhist World of Southeast Asia*, 2nd Edition, State University of New York Press.

Tambiah, Stanley J. (1970) *Buddhism and the Spirit Cults in North-east Thailand*, Cambridge : Cambridge University Press.

Tausig, Benjamin (2013) (*Bangkok is Ringing*)), dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Music, New York University.

Terwiel, Barend J. (2012) *Monks and magic: revisiting a classic study of religious ceremonies in Thailand*, 4th edition, Nordic Institute of Asian Studies.

Thak Chaloeinthiarana (ed.) (1978) *Thai Politics Extracts & Documents 1932-1957*, Social Science Association of Thailand, Thammasat.

“ (2004) *Thailand, the Politics of Despotic Paternalism*, South-East Asia Program Cornell University, New York.

Thani Sukkasem (2013) ธาณี สุขเกษม รายงานวิจัยเรื่องประวัติศาสตร์นครบาลเมืองเพชรบูรณ์ พ.ศ. 2486-2487 [*Recherche sur l'histoire de la capitale de Phetchabun, 1943-1944*] เสนอต่อ สำนักงานเทศบาลเมืองเพชรบูรณ์, 2013 (2556).

Thatsana Thatsanamitr (2013) ทศนา ทศนมิตร, ตีกลองร้องทุกข์ถวายฎีกา เปิดตำนานการร้องทุกข์ถวายฎีกาในยุคสมัยต่างๆ [*Battre le tambour pour faire au part au roi des doléances de la population à travers les âges*] สำนักพิมพ์ ร.ศ.๒๒๙ กทมฯ, 2013 (2556).

Thirawat Saenkham (2014) ธีระวัฒน์ แสนคำ « เมืองเพชรบูรณ์ : เมืองหน้าด่านด้านเวียงจันทน์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา » [*La ville de Phetchabun : une ville frontière tournée vers Vientiane à l'époque d'Ayutthaya*] in วารสารศิลปวัฒนธรรมเพชรบุรี, pp. 18-26, สำนักศิลปะ และวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, ปีที่5 ฉบับที่8 Mars-Septembre, 2014 (2557).

“ (n.d.) เมืองเพชรบูรณ์ และเมืองหล่มสัก กับศึกเจ้าอนุวงศ์ [*Les villes de Phetchabun et de Lomsak face à l'ennemi Cao Anuwong*] สนับสนุนโดยสำนักศิลปะ และวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์.

Thitipol Kanteewong (2002) ธิติพล กันตวิวงศ์, ทำนองเทศน์มหาชาติ กัณฑ์มัทรี ในประเพณีตั้งธัมมหลวง เชียงใหม่ [*The melodic preaching of Mathee episode from the Great Jataka at the Annual Great Preaching Ceremony (Tang Dharma Luang) in Chiang Mai*], A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts - Departement of Music - Graduate School, Mahidol University, 2002 (2545).

Thongchai Winichakul (2004 [1994]) *Siam Mapped : History of the Geo-Body of a Nation*, Silkworm Books, Chiang Mai.

Touché, Marc (2007) « Muséographe les ‘musiques électro-amplifiées’, pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux*, 2007/2, Lavoisier, n° 141-142, pp.97-141.

Truax, Barry (1984) *Aconstic Communication*, Norwood, Ablex Publishing Corporation.

Turton, Andrew (1984) « Limits of Ideological Domination and the Formation of Social Consciousness », in Andrew Turton & Shigeharu Tanabe (ed.) *History and Peasant Consciousness in Southeast Asia*, pp. 19-73, Osaka: National Museum of Ethnology (Senri Ethnological Studies 13).

Udom Buasri (2003) ดร. อุดม บัวศรี, วัฒนธรรมอีสาน [*Esarn culture*], บริษัทขอนแก่น คลังนาาธรรม, 2003 (2546).

Ünaldi, Serhat (2014) « Working Towards the Monarchy and its Discontents : Anti-royal Graffiti in Downtown Bangkok », *Journal of Contemporary Asia*, Vol. 44 (3), pp. 377-403.

USIS ‘The 19th mobile information team trip, Nongkhai, 14/09/1964-01/10/1964’, Bangkok (ref. TIC, USIS- KEEP 00182 TIC/cu).

Veal, Michael E. (2007) *Dub – Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Wesleyan University Press, Middletown.

Vella, Walter F. (1978) *Chaiyo! King Vajiravudh and the development of Thai nationalism*. Honolulu: Univ. Press of Hawaii.

Volcler, Juliette (2011) *Le son comme arme – Les usages policiers et militaires du son*, La Découverte.

“ (2017) *Contrôle – Comment s’inventa l’art de la manipulation sonore*, la Rue Musicale, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris.

Waeng Phlangwan (2002) แวง พลังวรรณ, อีสานคดี ชุด ลูกทุ่งอีสาน ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง [*Documenter l’isan, volume : Luk thung isan – histoire de l’isan, les légendes des chansons luk thung*], เรือนปัญญา, กทม, 2002 (2545).

Wanit Carungkitanan (2010) วาณิช จรุงกิจอนันต์, ไร่พวกสุพรรณ สนทนาประสาลูกทุ่ง [*Les gars de Suphan, conversations à la manière luk thung*], openbooks, กทม, 2010 (2553).

Wells, Kenneth E. (1960) *Thai Buddhism: its Rites and its Activities*, Bangkok, Thailand.

Wirachon Kasetsakun (2017) วีรชน เกษสกุล, หมอลำ : ภาพสะท้อนทางคติชน ความเชื่อ และการเมือง [Molam : *reflets du folklore, des croyances et de la politique*], วิทยานิพนธ์, ม.ท.รามคำแหง, รัฐศาสตรมหาบัณฑิต, 2017 (2560).

Wong, Deborah (2001) *Sounding the Center, History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance*, University of Chicago Press, Chicago Studies in Ethnomusicology.

Yukio, Hayashi (2003) *Practical Buddhism among the Thai-Lao*, Center for Southeast Asian Studies, Kyoto University, vol. 5.

Zago, Marcel, O.M.I. (1972) *Rites et cérémonies en milieu bouddhiste lao*, documenta Missionalia – 6, Università Gregoriana editrice, Roma.

Zemp, Hugo (1971) *Musique Dan, la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Mouton & co. et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes.

Description des pistes audios

CD1

(Piste de l'Introduction)

0. Echo lointain d'une fête au loin et de la musique qui l'accompagne, Ban Ray Noea, 07/05/2017.

(Piste du Chapitre I)

1. « Cérémonie d'hommage aux maîtres » (*phitbi way kebhu*, พิธีไหว้ครู) par le groupe de procession de *phin prayuk* Dao Phra Suk Sin. La cérémonie est menée par le musicien leader du groupe, joueur de *phin* et propriétaire du sound system, Phi Em. Les incantations *kbatha** et les souhaits sont adressés aux maîtres et à la divinité tutélaire du groupe en ce jour de cérémonie annuelle d'hommage aux maîtres en plein pendant le Nouvel An thaï, *ban Pak Nam.*, 13/04/2017.

(Pistes du Chapitre II)

2. Extrait de la *suat** de l'Abhidhammattha-sangaha (พระอภิธรรม มัตถสังคหะ), mélodie *saraphanya kbatha* (สรภัญญะคาถา) Premier micro, Phra Khru Caruphat, chef du sous-district de Ban klang, Lomsak. Deuxième micro, Phra Acan Chaywat, abbé du temple Pak Huey Khon Khaen, Lomsak. 2ème nuit de récitation (donc a priori 2^{ème} chapitre sur les 9 que comptent le résumé Abhidhammattha-sangaha écrit par le maître Anuruddha aux alentours du premier millénaire après J-C). Récitation exécutée lors des funérailles de Pho Wangkittanon, Lomsak, 29/03/18

3. Exemples de psalmodies *suat** parmi les plus connues : « *Namo* » et « *Traysaranakhom* », lors d'une « cérémonie de propagation de la magie Bouddhique » (พิธีเจริญพระพุทธมนต์) dans le cadre du rituel Um Phra Dam Nam à Phetchabun au temple Trayphumi (l'un des plus vieux et des plus importants temples de la ville), 19/09/17.

4. Extrait d'un exemple de « prêche* » parlé mettant en scène deux moines en train de discuter, assis sur des chaises surélevées, *thammat*, sur les moyens de faire du mérite et sur le circuit que le mérite emprunte pour être délivré aux défunts. Le duo de moines a été engagé lors de la fête d'ordination de Dat, Ban Nam Duk Tay, Lomsak, 04/06/17.

5. Extrait de la récitation du cœur de la Discipline*, le *Pāṭimokkha*, มนต์ปาฏิโมกข์. Cette récitation est

une cérémonie monastique, *sangkhakam*. Le texte est ici récité par Phra Acan Khwae dans le sanctuaire principal, *ubosot*, du temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak, pour une récitation par cœur et continue d'une heure, 31/03/18.

6. Superposition de psalmodies *suat** par des moines et d'un groupe de musique cérémonielle *dontri thai* lors d'une cérémonie funéraire de crémation recevant le feu directement depuis le palais royal. Une prérogative (payante) et de fait réservé aux personnes importantes. Exécution par l'orchestre de l'école d'arts dramatique *natasin*, นาฏศิลป์, de Nakhon Sri Thammarat, province de Nakhon Sri Thammarat, 09/2014.

7. Exemple de chanson *phleng** classique, mais déjà de l'ère de l'industrie musicale par la chanteuse Phongsri Woranut (ผ่องศรี วรนุช), surnommée « la reine du *luk thung* ». Le titre s'appelle « *La dernière personne* » (คนสุดท้าย, composition et texte par Loek Srichok, เลิศ ศรีโชค) en tant qu'elle aimera la personne à qui elle s'adresse comme si il n'y en aura aucune ensuite.

8. Exemple de *molam klon** par le *molam* Chalatroi (หมอลำชาตน้อย) peut-être extrait d'un enregistrement relatant les empreintes de pas du Bouddha (ล่ำถ่องยาว ชุด พระพุทธบาทโพนสนัน). Il est accompagné par un orgue à bouche *khaen*. La performance est diffusée depuis des enceintes fixées sur un château d'eau dans l'enceinte du temple Pak Huey Khon Kaen, tous les jours saints (de pleine lune), 24/03/18.

9. Exemple de *molam* des années 2000 avec la chanson « *Je t'aime vraiment beaucoup* (รักอ้ายหลายอีหลี) » interprétée par la chanteuse Em Apsara (เอม อภัสรา) (comp. Catuphon Malacho / arr. Sawat Sarakham, คำร้อง/ทำนอง : จตุพร มະละไซ เรียบเรียงดนตรี : สวัสดิ์ สารคาม <https://www.youtube.com/watch?v=BNpH9aZZDho>, consulté le 05/08/2020). La chanson s'ouvre sur une introduction non-mesurée, *kroen*, à la manière traditionnelle.

10. Exemple de *molam* de type *lam sing**, le plus suggestif. Ici « *Crier ton nom* (ครางชื่ออ้ายแน) » par le chanteur Srican Wisi en duo avec Ta Phennapha (ศรีจันทร์ วิสี Feat ต้าร์ เพ็ญภา แบบซิด ที่ออนไลน์, comp. Acan Nguanoy / arr. Anon Chuabunma, คำร้อง/ทำนอง : อ.จันน้อย เรียบเรียง : อานนท์ เชื้อบุญมา <https://www.youtube.com/watch?v=WAITqGaa3Rk>, consulté le 05/08/2020).

CD 2

(Pistes Chapitre III)

1. « Marche de Chayaphum » (marche est tirée de l'anglais), le texte a été écrit par Roythobut Cintana, un ancien dirigeant du district de la ville de Chayaphum. La mélodie et la musique seraient du fait d'un dénommé Bunruan Chaemchoen (<https://www.facebook.com/LookslanPhoLae/posts/581765088524813/> consulté le 14/03/2021). Exécution par le « groupe de Cao Phaya Le » avant la procession autour de la statue de la divinité tutélaire de la province de Chayaphum, 12/01/2018.

เพลง มาร์ชชัยภูมิ

ชัยภูมิ สมนามมีปรากฏงาม เป็นมิ่งขวัญเมือง

เป็นหลักชัย พาให้รุ่งเรือง

ชัยภูมิชื่อประเทือง สืบเนื่องกันมานาน

น้ำตกตาดโตนใสสะอาด พระพุทธบาท ภูเขาพระ

สระหงษ์ อยู่ในกลางดงตั้งแต่โบราณ

เราจะเห็นเป็นพยานนี้แหล่งแหล่งไทย

ใครจะยื้อ ใครจะยุต ใครจะฉุด ใครจะเฉือน

ชัยภูมิจะไม่เลื่อน เขยื้อนไป

ชัยภูมิจะอยู่ต่อสู้เพื่อไทย เพื่อรักษาแผ่นดินไว้ ดัง

พญาแล

La marche de Chayaphum

(texte Roythobut Cintana / comp. Bunruan Chaemchoen)

Chayaphum, dont le nom est bien porté (*Chayaphumi signifie « terres victorieuses »*) a un stupa commémoratif de toute beauté. Il est l'âme vitale de notre ville.

C'est la preuve de notre victoire et il nous mène à la prospérité.

Chayaphum est un nom qui nous bonifie et qui s'est conservé depuis longtemps.

La cascade de Tat Ton a l'eau claire et propre. L'empreinte de pas du Bouddha, la montagne sacrée, le lac aux cygnes sont au milieu de la jungle depuis des temps ancestraux.

Nous en sommes les témoins, voilà la source des Thaï !

Quiconque se disputera, quiconque stoppera, tirera en arrière, tranchera dans sa chair,

Chayaphum n'en sortira que confus et ne pourra pas se mouvoir ! Chayaphum restera pour combattre au nom des Thaï et de la Thaïlande, pour conserver le territoire national, à la manière de Phaya Le !

2. Procession rituelle autour du monument de Cao Phaya Le (แห่รอบอนุสาวรีย์) lors de la festivité en son honneur à Chayaphum (งานฉลองเจ้าพ่อพญาแล). La procession marque le coup de départ d'une polymusique intense à destination de l'entité tutélaire, 12/01/2018.

3. Extrait d'une performance du plus réputé des camions de procession, Yongbang, lors d'une fête d'ordination à Ban Nam Duk Noea, Lomsak, 08/05/17.

4. Performance de *molam kelon** passage narratif en vers chanté/parlé non-mesuré entrecoupé de passages de chansons par le groupe Noeng Rung Thiwa Amnuey Sin (หนึ่งรุ่งทิวาอำเภอยศศิลป์), Khon Kaen, festivités préparatoires pour le Nouvel An thaï *songkran*, 08/04/17.

5. « La fille de Loei attend toujours (สาวเลยยังรอ) » par Saoyae Cetiya (สาวแอ๋ เจติยา). Si la chanson a été composée par Thepphon Phetubon (เทพพร เพชรอุบล), il en existe plusieurs versions, la version originale étant interprétée par May Waenthip (ไม้ม้วนทิพย์) : <https://www.youtube.com/watch?v=DeHgUwBW0xs> (accédé le 14/03/2021).

6. Harangues devant l'enclos. Les groupes de jeunes discutent pour savoir s'ils entrent ou pas. Celui qui est chargé de les faire entrer, lance des « *hub hub hub* », « *Ce n'est que 60 babs!* » « *un six et un zéro!...* ». Il lance des débuts de chansons, imite une conversation téléphonique et tourne ainsi en boucle pendant des heures en rajoutant chaque fois quelques détails. La prestation est fascinante. En ouverture du concert de May Khit Fay ไม้มืดไฟ, fête de Um Phra Dam Nam, Phetchabun, 22/09/17.

7. « จันทร์เจ้า (Goodbye) » jouée par le groupe May khit fay, ไม้มืดไฟ. Original par le groupe Slot Machine (<https://www.youtube.com/watch?v=CMbYwYYFI3Y>, accédé le 14/03/2021), fête de Um Phra Dam, Phetchabun, 22/09/17.

8. Exemple de *luk thung** classique et exemple d'expérience douce et partagée : « *La pluie du sixième mois* » (ฝนเดือนหก) chanté par Rungphet Laemsing (รุ่งเพชร แหลมสิงห์). Paroles et chanson par Phaybun Butrakhan (ไพบุลย์ บุตรขัน) (https://www.youtube.com/watch?v=u_LoncfW1Fo accédé le 14/03/2021).

9. Extrait de « *Es-tu bien sûr ?* (แน่ใจรึเปล่า) » par Mocca Garden Feat.หลบภัย & Sunny Burns (https://www.youtube.com/watch?v=6_4YugpwxNI, accédé le 14/03/2021, paroles par Suraset Ratananan สุรเชษฐ์ รัตนานันท์ et Richard Rich Reggae, comp. Mocca Garden et Isarangkun Na Ayuthaya, ชนัญ อิศรางกูร ณ อยุธยา, arr. Mocca Garden).

10. « *Le joyeux ramwong* de la chanson des longs tambours* (รำวงเรีงเพลงกลองยาว) » interprété et composé par Suntharaphon* (https://www.youtube.com/watch?v=ugqcU37vz_0, accédé le 14/03/2021).

11. « *Les longs tambours de Birmanie* (พม่ากลองยาว) », *phleng thai doem** (https://www.youtube.com/watch?v=BahB3_xL25A, accédé le 14/03/2021).

12. « *La chanson des éléphants* (เพลงช้าง) » - chanson enfantine (<https://www.youtube.com/watch?v=hzMR0B4aBJs>, accédé le 14/03/2021).

13. Première occurrence de la chanson « *Tak tun tuang* » par le camion de procession Phay Daeng Music (ไฟแดงมิวสิค), ordination, ban Huey Ma Khoea, Lomkao, 19/11/2017.

14. « *Tak Tun Tuang* » chantée par Upiak Isil, version originale de la chanson, composition et paroles : Upiak Isil.

15. « *Tak Tun Tuang* » modifié par le DJ *say yo** DJ John dont la vidéo Youtube contient dans le titre : « *Tak tun tuang* (ตี้ะ ตุง ตวง) » en tant que « #chanson à laquelle on ne comprend rien (#เพลงที่ฟังไม่เข้าใจ) » et comme du *bip hop** et du *molam** (ฮิปฮอป หมอลำ) », BY [Dj.จอน.Remix].

16. Exemple de *say yo** extrait de « A fond avec les yeux qui clignent « จัดไปชุดใหญ่ไฟกระพริบๆ »), vidéo originale depuis longtemps effacée mais une « réplique » est disponible à https://www.youtube.com/watch?v=_IkWmxafR_o (accédé le 14/03/2021).

CD 3

(*Pistes du Chapitre IV*)

1. Cloches des devoirs du matin, temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak, 23/03/2018.

2. « *Les devoirs du matin* » (*tham wat chao*, ทำวัตรเช้า), temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak, 23/03/2018.

3. Bénédiction à la fin d'une « cérémonie de guérison » (พิธีสู่ทาศไฟ), communauté monastique du temple Pak Huey Khon Kaen, 29/03/18.

4. Tambour et gong de la tourelle « mis en résonance » (*lan**) selon un rythme spécifique audible lors des jours saints (nuits de pleine lune, *wan phra*, วันพระ) tous les 14 jours, temple Pak Huey Khon Kaen, 24/03/2018.

5. Exemple d'une récitation de psalmodies *suat** avec mélodie plus prononcée que d'autres récitation : « *Chaya, chaya Itipiso* » (ฉายา ฉายา อิติปิโส), cérémonie de guérison (พิธีสู่ทาศไฟ), communauté monastique du temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak, 29/03/2018.

6. Phra Acan Nikon en train de réciter un manuscrit ancien en feuilles de latanier consistant en un ancien texte de la « cérémonie de resserrement des liens vitaux » *su khwan*, temple Pak Huey Khon Kaen, Lomsak, 25/03/2018.

7. Différents exemples de « *Namo* »

a. Par des laïcs lors de la cérémonie du « riz céleste » (*bun khaio thip*, ข้าวทิพย์) au temple Chaymongkhon, *ban Nam Duk Noea*, Lomsak, 09/10/2017

b. Par des moines lors de la même cérémonie

c. Leader des moines seul par Phra Acan Chaywat, leader des laïcs seul, Pho Kamnan, lors d'une cérémonie de propagation de la magie bouddhique pour un mariage, Lomsak, 16/06/2017.

d. Par la communauté monastique toute entière lors de la même cérémonie.

(Il faut également prendre en compte pour ces distinctions de récitation le « *Namo* » parlé, c, et le « *Namo* » chanté, a, b, d. Parmi les « *Namo* » chantés, il en existe différents types, notamment le « *Namo* » « à cinq niveaux » (ห้าชั้น) où les coupures de respiration sont disposées différemment, a priori a et d).

8. Extrait d'un programme radio entendu par hasard sur les ondes radio. La radio entière est animée par un moine appelé Luang Pho Can, ici précédé d'une mélodie *saraphan* chanté par un chœur de femmes à l'unisson. Ce jingle chanté introduit le prêche du moine, Phetchabun, 2018.

9. Extrait de « prêche électrifié » (*lae* prayuk*, แห่ลประยุกต์) par Phra Amarin, Phra Sarawut (Siaeng Thong) au temple Say Yoy, *ban Sok Doea*, Lomsak, 29/03/2018.

10. Deuxième extrait « prêche électrifié », prise de son plus proche des enceintes et effets sonores plus impressionnants encore. Panorama de différentes mélodies utilisées pour le *lae** plus étendu.

(Pistes du Chapitre V)

11. Extrait d'un tube de *luk thung** « *Pu khay kay long* » (ปู่ใจโก๋หลง) chanté par Kot Cakraphan (คือตจักรพรรณ์) diffusé sur les murs de son-cinéma, temple Na Khok, Samut Songkhram, 25/01/2018.

12. Première manche du duel de 1/8^{ème} de finale de la compétition de tambours opposant le tambour Nong Bua Lam Phu à Chokchay (l'égalité entre les deux tambours est quasi-parfaite, il n'est pas possible avec cette seule manche de déterminer le gagnant, la phase déterminante viendra avec le ré-accordage et la deuxième manche). Jour 4, de la fête d'hommage à Pho Khun Pha Muang, 01/01/2018.

13. « *No coke* » par Dr Alban, en 1993, peut-être un des premiers tubes de musique électronique en Thaïlande. Il est devenu une sorte d'hymne des audiophiles adeptes des murs de son contemporain en Thaïlande (<https://www.youtube.com/watch?v=N772jTxd02k>, accédé le 10/08/2020 et l'original <https://www.youtube.com/watch?v=4uPDfuC3Jck>, accédé le 10/08/2020, avec des commentaires venus de Russie, de Turquie, du Brésil etc.).

14. Premier extrait de flux techno (artiste et chanson indéterminés) diffusé par l'un des murs de son, temple Na Khok, Samut Songkhram, 26/01/2018.

15. Deuxième manche du duel de 1/8^{ème} de finale de la piste 12. Les deux compétiteurs ont ré-accordés leur tambour plus aigus. Mais cette fois le son clair de Nong Bua Lam Phu prend le dessus. Jour 4, de la fête d'hommage à Pho Khun Pha Muang, 01/01/2018.

16. Exemple de différents gongs lors de la procession de la festivité d'Um Phra Dam Nam à Phetchabun, 19/09/2017.

17. Exemple de gong de cérémonie, ici emprunté au temple Pak Huey Khon Kaen. Ordination de Nat, ban Na Chang, Lomsak, 10/06/2017.

18. Deuxième extrait de flux techno (artiste et chanson indéterminés) diffusé par l'un des murs de son, temple Na Khok, Samut Songkhram, 25/01/2018.

CD 4

(Pistes Chapitre VI)

1. Flux de paroles du maître de cérémonie *phithikon* décrivant les étapes et donnant quelques

conseils au postulant. Sa prestation chevauche – il y a même interaction – et est suivie par celle du groupe du procession engagé pour l'occasion, ici Phon Phra Ram Sin qui joue « *Le prix du lait* » (*kbam nam nom*, ค่าน้ำนม). Ordination de Toey, Chondaen, 21/05/2017.

2. « *Le prix du lait* » Waypod Phetsuphan, pour la « Compilation n°1 des chansons pour l'ordination » (<https://www.youtube.com/watch?v=s5-XPmCRP8>, accédé le 14/03/2021). Composée par Phaybun Butrakhan (ไพบุลย์ บุตรขัน), la chanson originale est chantée par Chan Yenkhæ (ชาญ เยนแซ) en 1949 (<https://www.youtube.com/watch?v=2uUy9NOwyMU>, accédé le 14/03/2021).

3. Extrait de cérémonie de type thaï central. Episodes de : « *La mère est enceinte* » (*mae thong* แม่ท้อง) lors duquel, la chanteuse fait l'inventaire de tous les plats qu'elle a envie de manger en étant enceinte) et « *Le lac* mois après mois* » (*lae lamdap duan*, แหล่งลำดัดบเดือน) par l'équipe de chanteuses et l'orchestre de Acan Narong, Ordination de Olf, ban Sumang, Lomsak, 18/11/2017.

4. Cérémonie complète de « rappel des composés vitaux d'un postulant à l'ordination » (*su kbwan nak*, สุขวิญญาณ) menée par Pho Kamnan donc suivant la langue et l'esthétique lao. Cette version de la cérémonie est spécifique en ce que la construction végétale a ici 7 niveaux. C'est le nombre de niveaux et la construction la plus élaborée qui puisse être pour un être humain (il est encore possible d'en faire à 9 niveaux mais elles sont réservées à des entités supérieures : divinités, notamment tutélaires par exemple). Ordination de Em, Lomsak, 07/06/17.

5. Cérémonie brahmanique (*phithi thang phram*, พิธีทางพราหมณ์) lors de la festivité d'offrandes au pilier fondateur de la ville de Phetchabun (งานบวงสรวงศาลหลักเมืองเพชรบูรณ์), 28/05/2017.

- de 0' à 1'30" musique cérémonielle de cour (*dontri thar**, ดนตรีไทย)
- de 1'30" à 7'30" Discours de Acan Narong : Méditation / 4' différents points du Bouddha qui justifient la beauté, les pouvoirs économiques et politiques / 6'30" Vipassana et différents maîtres y compris le haut fonctionnaire de la province Dr.Seksan Niyopheng (ดร. เสกสรรค์ นิยมเพ็ง).
- de 7'30" à 24'30" « Phu Tho » et « Namo » / 8'30" début de la cérémonie (à 21'40" le micro tombe)
- de 24'30" « Namo »
- 25'30 Le haut fonctionnaire de la province vient allumer les bougies
- 28'50" Discours du maître de cérémonie.
- 30'30" à 39'30" Danse et musique en l'honneur du pilier fondateur de la ville (รำถวายศาลหลักเมือง + ตีบอง)
- 39'30" Discours du maître de cérémonie : « on peut faire des vœux en engageant le groupe de musique

du pilier fondateur » (“บันด้ายคืบเก่ง”)

- 41'00" Retour de Acan Narong, choix des aliments par le haut fonctionnaire et tout le monde peut venir s'emparer des offrandes sur la table.

6. Extrait d'une ballade sonore lors de la fête en l'honneur de Pho Khun Pha Muang (งานพ่อขุนผาเมือง). Le « quartier » concerné de la fête est celui des attractions (สวนสนุก), particulièrement intense. Aucun mixage ou rajout n'ont été effectués, Lomsak, 01/01/2018.

7. Extrait audio du film *I Som som wang* (อีสานสมหวัง “Les souhaits de Som sont exaucés”) par le réalisateur Bamroe Phonginsi, 2007. Le film est disponible en intégralité, mais sans sous-titres, ici <https://www.youtube.com/watch?v=52b9scCpn-Q> (accédé le 27/05/2020).

8. Echo lointain d'une fête au loin et de la musique qui l'accompagne, Ban Ray Noea, 07/05/2017.

9. Enregistrement de Manorah diffusé depuis un camion sur lequel a été hissé un sound system. Densité extrême au sein du signal rendu possible par la saturation. Aucun mixage n'a été effectué. Procession des festivités du 10^{ème} mois, Nakhon Sri Thammarat , 09/2014.

10. Tentative d'enregistrement d'identification d'une verticalité sonore lors d'une ballade sonore au sein de la festività d'Um Phra Dam Nam (งานอุ้มพระดำน้ำ). La basse serait ici l'élément souverain : celui qui fait planer le *molam* de la scène dans toute la festività et le plus loin en dehors. Toutes les autres sources sonores lui sont indexées. D'un autre point de vue, on pourrait voir la basse comme le squelette en même temps que la mélodie pourrait être considérée comme le « sommet ». Phetchabun, 20/09/2017.

11. Cérémonie de mise en fuite des esprits (*phitbi lay phi*, พิธีไลผี), festività de sacrifice aux esprits de Cao Pha U Kham et de Mae U Kaeo (งานเลี้ยงผีศาลเจ้าพ่อผู้ดำเจ้าแม่อยู่แก้ว), localité de Ban Say, Lomkao, 04/05/2017.

12. Procession rituelle autour du monument de Cao Phaya Le (แห่รอบอนุสาวรีย์) lors de la festività en son honneur (งานฉลองเจ้าพ่อพญาแล), Chayaphum, 12/01/2018.

13. Tentative d'enregistrement d'espace sonore parmi les plus impressionnant qu'il m'ait été donné d'entendre. Les litanies amplifiées de différents maîtres de cérémonie, ainsi que de moines, sont en train de « dire le mérite » et donner les détails du programme de la fête en suivant une logique de balisage. Les deux murs de son sont en train de tonner aux côtés d'autres échoppes. La multiplication des sources, l'intensité des différents signaux et les logiques sous-jacentes qui les structurent, rendent cet exemple criant, en même temps que les limites de la spatialisation par l'enregistrement sont atteintes. Temple Na Khok, Samut Songkhram, 24-27/01/2018.

CD 5

(Pistes Chapitre VII)

1. « *Phu yay Lee* » (ผู้ใหญ่ลี) chantée par Saksri Sriakson (ศักดิ์ศรี ศรีอักษร) <https://www.youtube.com/watch?v=TYrwRiofonM> (accédé le 14/03/2021). Le succès de la chanson et du personnage du chef de village Lee est national à la sortie du titre au début des années 1960, à tel point que les deux sont rentrés dans la culture populaire.

2. Les 8 bips annonçant l'heure, les gongs ainsi que l'hymne qui retentit en tout point du pays à 8h et à 18h. Ici enregistré le 10/11/2017 sur le réseau de son filaire de la municipalité de Phetchabun.

3. « *Le ramwong* de l'élection d'un représentant parlementaire* » (รางวัลเลือกผู้แทน) interprété par l'orchestre occidental (สากล) du Département des relations publiques pour inciter la population à aller voter lors des élections de 1975. Deuxième piste de l'album vinyle *Chansons d'invitation à aller voter pour les élections parlementaires* (เพลงเชิญชวนเลือกตั้งผู้แทนราษฎร), composées et interprétées par le Département des relations publiques. Toutes les chansons reprennent des genres musicaux appréciées et/ou représentatifs de l'autorité pour inciter les auditeurs à aller voter (<https://www.youtube.com/watch?v=6NH0nOUGZE8> accédé le 14/03/2021, la présentation par l'utilisateur Studio Yimlamai, en thaï, décrit les élections concernées par la chanson).

4. « *Un jour, un mot : le mot 'diffuser'* » programme du son filaire de la municipalité de Phetchabun, 7h25, 06/11/2017.

5. « *La chanson du bon fonctionnaire* », จำขึ้นใจ(ข้าราชการที่ดี), (<https://www.youtube.com/watch?v=L7pMIXrdlRM> accédé le 14/03/2021).

6. Extrait de programme du Département des relations publiques (*so wo tho*, ส ว ท), 6h05-6h20, 08/11/2017.

7. Extrait du programme « *Notre municipalité* » (เทศบาลของเรา), 12h05-12h20, 06/11/2017.

8. « *Retire tes mots cadette* (กลับคำสาหล่า) » par Mike Phirom (ไมค์ ภิรมย์พร), (<https://www.youtube.com/watch?v=nZbkgT9YY54> accédé le 14/03/2021).

9. « *Je ne suis pas ta petite amie, je ne peux pas la remplacer* (ไม่ใช่แฟนทำแทนไม่ได้) », Takkataen Chonlada (ตักแตน ชลดดา) (<https://www.youtube.com/watch?v=UXgV6TVPdNo> accédé le 14/03/2021).

10. « *Siam pays du sourire* » (สยามเมืองยิ้ม) interprété par Phumphuang Duangchan (พุ่มพวง ดวงจันทร์), (<https://www.youtube.com/watch?v=GfTXrz3msD4> accédé le 14/03/2021).

11. Extrait de la performance du Cintana Band (จินตนาแบนด์) lors de la procession dans le cadre de la fête des fusées à Phu Toey (งานบุญบั้งไฟ พุเตย), 20/05/2017.

CD 6

(Pistes du Chapitre VIII)

1. Enregistrement lors du transport de la dépouille royale de l'Hôpital Siriraj jusqu'au Grand Palais. Cet enregistrement a été fait dans une des grandes avenues au cœur de la vieille ville de Bangkok et à proximité du Grand Palais habituellement saturée des sons de la circulation et de la ville. Le silence est ici choquant, encore accentué par les pleurs empoignants des personnes présentes, Bangkok, 14/10/2016.

2. Extrait audio tiré de la vidéo d'un discours du roi le 05/12/2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=6pYX-wuMXv0> (accédé le 14/03/2021) dans laquelle le roi très vieux égrène un discours d'une voix rocailleuse face à un parterre de plusieurs milliers de personnes. Sa voix est noyée derrière une chanson pop en l'honneur du roi (« *King of king* »), puis des cris superposés les uns aux autres de « Vive le roi ! » (*song phra caroen*, ทรงพระเจริญ).

3. La voix du roi distordue à travers sa pratique de radio amateur. Audio extrait de la vidéo :

<https://www.youtube.com/watch?v=rggPFHntLVA> (accédé le 14/03/2021).

4. Extrait audio de la pratique musicale du roi tirée d'une vidéo Youtube depuis disparue de la plateforme⁷³⁰. Le roi y joue du saxophone alto (de 0'00 à 0'15) puis du saxophone baryton (de 0'15 à 0'45) et enfin de la clarinette. D'autres extraits de sa pratique instrumentale sont sélectionnés et mis en ligne un mois après son décès, par exemple <https://www.youtube.com/watch?v=DNVqHEZjy9o> au saxophone alto ou encore <https://www.youtube.com/watch?v=OjLSuFd3lfo> (accédés le 14/03/2021) au saxophone soprano.

5. « *Chanson en l'honneur des perfections morales royales* », (*phleng san soen phra barami*, เพลงสรรเสริญพระบารมี) version cinéma de l'année 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=uEdAB5BxiXY> (accédé le 14/03/2021).

6. Extrait audio du discours du P.M Prayut Chan-O-Cha suivant l'annonce du Palais Royal et définissant les premières modalités du deuil le 13/10/2016, diffusé sur toutes les chaînes de télévision, <https://www.youtube.com/watch?v=zzelkOXZQKI>, (accédé le 14/03/2021).

7. Extrait d'une cérémonie de récitation de l'Abhidhamma Phra dans la salle du trône où le corps du roi est conservé. Extrait de la vidéo https://www.youtube.com/watch?v=AT_hdSwocgg (accédé le 14/03/2021), du 20/10/2017 à 18h55, dans les quelques jours qui suivent le décès du roi).

8. Extrait d'une cérémonie en l'honneur du défunt avec cette fois les deux orchestres rituels funéraires, tout d'abord le *prakhom yam yam* (ประโคมย้ายยาม) puis le *pi pat nang hong* (ปี่พาทย์นางหงส์), cérémonie du 15/10/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=eiAtarJfuXY> (accédé le 14/03/2021).

9. « *A l'ombre de l'arbre Bodhi d'or du pays* (ร่มโพธิ์ทองของแผ่นดิน) », Sunari Rachasima (สุนารี ราชสีมา), <https://www.youtube.com/watch?v=V71h9n9-tec> (accédé le 17/11/2020).

10. « *Le ciel pleure* (เพลง ฟ้ำร้องไห้) », <https://www.youtube.com/watch?v=Tn4nhsn0SLA> (accédé le

⁷³⁰ Lien non enregistré mais le titre de la vidéo est le suivant : รัชกาลที่ 9 ทรงดนตรี เพลงมาร์ชราชนาวิกโยธิน รับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

17/11/2020).

11. Ambiance dans les rues adjacentes au Sanam Luang. Des écrans géants associés à des sound systems retransmettent les cérémonies en cours. A ce moment des retransmissions, il s'agit de récitation de l'Abhidhamma, des coups de canons tonnent dans la ville et sont donc enregistrés eux directement (sans médiatisation par un sound system extérieur au lieu où la cérémonie se tient), Bangkok, 26/10/2017.

12. Deuxième extrait des retransmissions des cérémonies enregistré depuis les sound systems disséminés aux alentours de Sanam Luang (et dans tout le pays). Cette fois la retransmission des répertoires est maximale au moment où le corps est hissé au faite du bûcher, Bangkok, 26/10/2017.

13. Les derniers instants après la nuit de veillée mortuaire avant de rendre l'antenne. L'émotion sur les écrans et dans les rues est palpable au moment de dire un au revoir définitif au roi défunt. Là encore enregistrement effectué à partir de l'un des sound system et écran géant disposé autour de Sanam Luang, Bangkok, 27/10/2017.

14. Performance de l'association des chanteurs et chanteuses de *molam*, accompagnés des musiciens de l'école d'arts dramatiques (*Samakbom molam, natin Roi Et*, สมาคมหมอลำ/นาฏศิลป์ร้อยเอ็ด), Sanam Luang, Bangkok, 14/11/2017.

15. Souffle *hum* d'un sound system enregistré le lendemain de la mort du roi à partir de sound systems publics qui retransmettaient les cérémonies à côté de Sanam Luang, Bangkok, 27/10/2017.

Glossaire

Barami, บารมี : « perfection morale », propre à Phra Wetsandon, pénultième vie de Bouddha, roi ayant tout abandonné, et par dérivation s'applique aux rois thaï.

Bun : cf. mérite*

Canon (bouddhique) : cf. Ecritures*

Catégorie sonore : unité du sonore qui divise l'ensemble des phénomènes sonore en plusieurs catégories distinctes et « émiques » : musique, sons naturels, bruits etc. Les catégories sonores thaï ont cette particularité d'être nombreuses et de se diviser selon le répertoire : chanson (*pbleng**), musique instrumentale (*dontri**), psalmodies (*suat**), prêche chanté (*lae**) etc.

Chanson : cf. *pbleng**

Dang, ดัง (subst. *khwam dang*, ความดัง) : désigne un son fort, la puissance, l'intensité, le volume d'un signal sonore, mieux rendu par l'anglais *loudness*.

Delay : cf. Echo*

Discipline : cf. Ecritures*

Distorsion : effets appliqués au signal audio où les pics du signal sont compressés et où des partiels sont ajoutés.

Dontri, ดนตรี : la musique au sens large (en tant que possible désignation pour la méta-catégorie « musique »), mais qui est en fait plus spécifique en désignant les répertoires joués avec des instruments, forts et en rythme.

Dontri thai, ดนตรีไทย : litt. « musique thaï », musique cérémonielle et de cour, incluant le métallophone *ranat ek* (ระนาดเอก) ou le hautbois *pi* (ปี่), parmi d'autres instruments.

Dub : genre musical jamaïcain parallèle au reggae des années 1970 qui place le sound system au centre de la performance et de la production. Le dub est électronique, au sens où il utilise le studio pour produire des remixes de pistes pré-enregistrées par des musiciens, en faisant un usage intense des machines de traitement du son (multi-pistes, stéréo et autres effets de spatialisation, écho, réverbération). Sa diffusion optimale nécessite d'imposants sound systems, tels qu'il en existe toujours aujourd'hui.

Echo : proche de la réverbération*, l'écho répète le signal initial avec une latence. En faisant cela, l'écho (et la réverbération) imite la réflexion naturelle du son sur les surfaces qu'il rencontre (Stoichita, 2013 : 591). Lorsque le son original et sa réflexion se confondent, il s'agit de réverbération, lorsque les deux sons sont distincts, il s'agit d'écho.

Écritures (sk. *Tripitaka*, pā. *Tipitaka*, th. *Traypitok*, ไตรปิโตก) : se divisent en trois corpus ou « corbeilles » : 1/ la « Discipline », sk. *Vinaya* (*phra Vinay*, พระวินัย), 2/ les « Discours », sk. *sūtra*, pā. *sutta* (*phra Sut*, พระสูตร) et 3/ le « Dharma supérieur », sk. *Abhidharma*, pā. *Abhidharma* (*phra Aphitham*, พระอภิธรรม).

Harmonieux : cf. *phro**

Hip hop, ฮิปฮอป : ce qui est entendu comme relevant du hip hop en Thaïlande, même s'il puise nombre de ses influences à l'international, est de langue thaï par définition. Son histoire commence avec Da-Jim et Joey Boy dans les années 1990. Le genre musical connaît aujourd'hui un renouveau sans précédent.

Kangwan, กังวาน : résonner, retentir, sonner, tinter, de manière claire et avec une dimension presque de joie (*caem say*, แจ่มใส).

Khatha, คาถา : incantations. *Khatha* désigne dans la définition du dictionnaire un type particulier de versification composé de quatre vers (*bat*, บาท) en langue pali. Il est également donné la définition de *khatha* en tant que mots proférés tissés les uns aux autres, chantés (*khap rong*, ขับร้อง), mémorisés, récités et psalmodiés (*suat*). Également désigné par *khatha akhom* : *akhom* est la magie « ce qui fait advenir ». *Khatha* est donc une incantation qui sert à donner la vie à animer une chose qui

auparavant en était dénuée (*sek pao way*, เสกเป่าไว้). Dans la hiérarchie que m'évoque Phra Acan Chaywat (25/03/18), les *kbatha* sont supérieurs en efficacité aux *suat** et nécessitent plus de volonté et de concentration (*tang cay*, ตั้งใจ) de la part de ceux qui les profèrent.

Kong, ก้อง : fort volume dans un endroit clos, par exemple le sanctuaire principal ou une caverne.

Kong kangwan, ก้องกังวาน : puissant écho, vibration, implique un volume important, réverbération, synonyme de vie et d'excitation également.

Kuson : proche de mérite*, « action qui rend le cœur et l'esprit meilleur », synonyme d'acte méritant.

Lae, แล่ : type de mélodie utilisée par les moines dans les prêches et dans certains répertoires laïcs, notamment celui des experts rituels. *Le lae* utilise le « son, la voix » (*siaeng*, เสียง) et des « mélodies », (*thamnong*, ทำนอง) en se focalisant sur le caractère harmonieux qui s'en dégage (*mung kbwam phayro pen samkhan*, มุ่งความไพเราะเป็นสำคัญ).

Lan, ลั่น : verbe de mise en vibration du gong, sonorité forte, puissante (*dang**), par exemple le ciel gronde, *fa lan* ฟาลั่น, tirer (avec une arme à feu), pulvériser.

Lam phloen, ลำเพลิน : type de *molam* proche du *lam mu** dont il se distingue néanmoins, notamment par l'adjonction de congas (Miller, 1998 : 325). La configuration de la performance est scénique, avec jeux de lumières, danseu.rs/.ses et succession de chanteu.rs/.ses. *Le lam phloen* est né dans les années 1970, notamment pour répondre aux injonctions du gouvernement pour la nécessité d'une « société à la page » (Wirachon, 2017 : 72). Il est aussi le nom d'un motif intégrateur des formations de *phin prayuk*, extraite des performances du même nom ci-dessus.

Lam sing, ลำซิ่ง : type de *molam** consistant en un *lam phloen* dont le tempo a été considérablement accéléré. A l'époque de sa naissance, la compétition entre *molam* et les groupes de musique d'inspiration occidentale, tels que le *luk thung**, les *phleng phua chivit** ou le *string** fait rage jusqu'en 1986 où naît le *molam sing* créé par la chanteuse *molam* Sriwichay (Wirachon, 2017 : 73), mais l'origine exacte serait selon le même auteur (et d'autres) à retrouver du côté de la province de

Chayaphum auquel la chanteuse aurait assisté et dont elle se serait inspiré pour mettre au point sa performance et les répertoires qui l'accompagnent.

Lay, ลาย : litt. « motif » visuel, sur un vêtement ou sur un animal, par exemple. Il désigne également l'unité mélodique de base sur laquelle s'élabore les genres musicaux du *molam**. Tout apprenant doit ainsi mémoriser un certain nombre de mélodies *lay* qui lui permettra de jouer, d'improviser, voire de composer ensuite.

Like, ลิเก : théâtre chanté. Peut-être le divertissement le plus apprécié et le plus courant jusqu'à ces dernières quelques décennies en région Centre de la Thaïlande. Il peut être vu par bien des aspects comme le pendant de la région Centre des représentations de *molam*, dont ce dernier s'est d'ailleurs inspiré par de nombreux aspects (notamment les costumes et les modalités de représentation). Mais les influences ont certainement été réciproques.

Luk krung, ลูกกรุง : litt. « enfant des villes », genre musical né dans les années 1940 dans la capitale et dans le prolongement des chansons Suntharaphon*. Le genre parle d'amour mais en restant poli, convenable, voire soutenu et bourgeois. Il périclité rapidement tout en continuant d'évoquer aujourd'hui une atmosphère citadine douce et nostalgique.

Luk thung : litt. « enfant des champs », pendant historique du *luk krung** qu'il a pourtant depuis longtemps supplanté, l'appellation désigne le genre musical « le plus populaire » (Mitchell, 2015) de Thaïlande. Il est associé à la province en général dont il a combiné les traditions et les pratiques musicales au sein de répertoires qui ont fait l'objet de commercialisation et d'une industrialisation nationale. Le *luk thung* peut se subdiviser en différents styles spécifiques, aux croisements avec le *molam** par exemple dans le *luk thung molam*.

Mérite (*bun*, บุญ, *kuson*, กุศล) : base du comportement religieux bouddhiste pour les laïcs. Faire du mérite consiste à faire de bonnes actions dont les principales sont : l'audition des enseignements bouddhiques, l'offrande (aux moines, les plus méritantes qui puissent être) et la prise des préceptes. Le mérite est particulièrement fait lors des moments d'échanges spécifiques entre laïcs et moines, les « cérémonies » (*phithikam*, พิธีกรรม). Le mérite est dit avoir des conséquences positives sur celui qui le fait selon l'adage, « à celui qui fait le bien, il arrive de bonnes choses »

(*tham di day di*, ทำดีได้ดี). Parmi les conséquences positives possibles : celui de devenir riche, de devenir beau ou belle, d'accroître son pouvoir et son influence.

Molam, หมอลำ : désigne un genre musical, voire la méta-catégorie pour « musique » en contexte thaï-lao. Le terme désigne autant le/la chanteu.r/.se que le genre de musique chanté. Il est traditionnellement chanté accompagné par l'orgue à bouche *kehaen*.

Molam indy, หมอลำอินดี้ : dernière version du *molam* en date où « *indy* », signifie « indépendant » et renvoie à un mode de production des chansons indépendant des majors, tout autant qu'une esthétique renouvelée intégrant de nouveaux rythmes, de nouvelles mélodies et de nouvelles instrumentations. La langue est lao et quelques sonorités rappellent effectivement le *molam* plus classique, comme celles de l'orgue à bouche, parfois insérées dans l'introduction de la chanson ou au détour d'un passage plus calme et délié.

Molam klon, หมอลำกลอน : *molam* en vers le plus classique, en général avec un chanteur et une chanteuse intervenant l'un après l'autre dans une sorte de cour de séduction théâtralisée

Molam mu หมอลำหมู่ : « *molam* en groupe » ou le « *molam* des amis ». Genre de *molam* né au cours des années 1950 et influencé par le *like**. Il se tient sur scène et intègre dans les années 1970 et 1980, l'ensemble de l'orchestre propre au *luk thung** : instruments électrifiés, section cuivre, batterie en kit. Des danseuses apparaissent sur scène et les formations jouent les tubes du moment (Miller : 1998 : 325).

Molam phoen : genre de *molam* chanté seul a forte vocation narrative reprenant des thèmes bouddhiques, notamment des Jataka. Le genre est progressivement entré en désuétude au cours des années 1940 (Miller, 1998 : 325).

Molam ruang to klon, หมอลำเรื่องต่อกลอน : litt. « *molam* à histoire (*ruang*) suivie de vers (*klon*) ». Le type de *molam* souverain aujourd'hui, qui a évolué à partir du *molam mu** et dont la performance tend à l'art total : il concentre de 21h jusqu'à l'aube des passages musicaux de *molam klon** mais aussi les derniers tubes, des passages comiques et des passages narratifs. Jusqu'à minuit, la scène de plus de trente mètres concentrant des centaines de

danseurs/.ses et de massifs racks d'enceintes concentre des concerts de type *luk thung molam* pour les jeunes, puis c'est au tour des plus âgés de minuit jusqu'à l'aube pour le *molam klon*.

Muan, ม่วน (th. *pbro*, เพราะ, *phayro*, ไพเราะ) : cf. *Pbro*

Phin prayuk : formation de procession propre à la province de Phetchabun composé d'un sound system roulant sur lequel est branché un *phin* électrifié joué au plectre menant tous les autres instrumentistes : une basse, elle aussi électrifiée sur le sound system, une batterie de fanfare à harnais où les toms originaux ont été remplacés par des toms de set de batterie, plus profonds, ainsi qu'une cymbale et une cloche de type « *combell* ». Les percussions comptent également un ou deux toms basses, eux aussi extraits de sets de batterie occidentaux, portés grâce à une sangle et frappés au moyen de mailloches et diverses cymbales à main additionnelles comme les *ching* et les plus grandes *chap* ฉิ่ง et ฉาบ, communes à la musique de cour et cérémonielle *dontri thar**.

Phleng, เพลง : type de mélodie et de forme s'étant progressivement autonomisé, puis industrialisé, acquérant petit à petit un statut proche de celui de méta-catégorie « musique ».

Phleng phua chivit, เพลงเพื่อชีวิต : « chansons pour la vie ». Pour Phi Bob, ce style de musique renvoie à la bagarre et ce qui est dur tout en étant réaliste. Les chansons narrent des histoires vraies où la « vérité » affleure : celles de vies anéanties par la pauvreté et ses conséquences. La dimension politique contestataire contenue en creux se manifeste musicalement par le style rock'n'roll et la prééminence de la guitare électrique. Il existe deux ambassadeurs historiques et légendaires de ce style : Caravan et Carabao (Myers-Moro, 1986).

Phleng san soen phra barami, เพลงสรรเสริญพระบารมี : litt. « chanson en l'honneur des bienfaits et des perfections royales (*barami**) » chantées avant chaque projection au cinéma, au cours de toutes les représentations de *molam** et quotidiennement lors de la plupart des émissions par des sound systems publics.

Phleng string, เพลงสตริง : genre de musique inspiré des groupes de rock avec guitares électriques des années 1960. Le genre prend son essor en même temps qu'il s'autonomise

au cours des années 1970, avec un groupe tel que The Impossible. Le genre désigne aujourd'hui une sorte de rock thaï, proche du *sam cha**.

Phleng thai doem, เพลงไทยเดิม : genre musical où la mélodie thaï a été soumise à une harmonisation (l'adjonction d'accord) pour pouvoir être joué par des instruments d'orchestres occidentaux.

Phro, เพราะ, *phayro*, โพรเราะ, (lao *muan* ม่วน) : le caractère harmonieux, mélodieux, positif en général à l'écoute, une écoute agréable, excitante, positive. Peut être utilisé pour tout répertoire et catégorie sonore confondue.

Préceptes (bouddhiques), *sin*, ศีล : Ils peuvent se diviser en « sets » de cinq, de huit (pour les laïcs les jours saints et les naga lors de l'ordination) au nombre de dix pour les novices (*samanen*, pā. *sāmaṇera*), au nombre de 227 pour les moines et au nombre de 311 pour les moines femmes de la tradition Theravada interdites en Thaïlande. « Ne pas tuer », « ne pas voler », « ne pas commettre d'inconduites sexuelles », « ne pas mentir », « ne pas absorber de substance altérant l'esprit » sont les cinq premiers préceptes pouvant être étendus à huit, auquel cas est ajouté : « ne pas manger l'après-midi », « ne pas danser, chanter, faire de la musique, aller voir des divertissements, porter des guirlandes, utiliser des parfums, embellir le corps avec des cosmétiques » et enfin « ne pas se reposer sur une literie confortable ». Et les dix : « ne pas manger de nourriture solide entre midi et l'aube » et « ne pas accepter d'or ou d'argent ». Pour la liste des 227 règles : <https://www.dhammadana.org/sangha/vinaya/227.htm> (accédé le 14/03/2021). La liste des 311 règles pour les moines femmes n'a pu être trouvée.

Prêche, th. *thet*, เทศน์ sk. *thesana* : prêche effectué par les moines. A la différence des *suat** et des *kbatha**, les *thet**, s'ils peuvent contenir quelques formules en pali, seront en majeure partie en langue vernaculaire, c'est-à-dire en thaï ou en lao. Ils peuvent être parlés ou chantés, par exemple en mélodies de type *lae**.

Phanya, ปัญญา : connaissance supérieure du monde. Voir au-delà des phénomènes et de l'assaisonnement du monde par les sens.

Rammong, รำวง : style musical dont le dispositif consiste aujourd'hui à danser en rond autour d'un pilier décoré. Il a été érigé par le gouvernement Phibun Songkhram en tant que genre musical national donnant lieu à des danses de couples codifiés au cours des années 1940. Son histoire et son évolution en Thaïlande ont commencé précisément à Phetchabun où Khun Ying La-Ied, la femme de Phibun, s'est rendu pour enregistrer et recomposer les répertoires appelés à l'origine *ramthon* รำโทน, avec l'aide du Département des arts dramatiques. Le *rammong* existait donc avant la propagande de Phibun, dans tout le Nord-Est. Peut-être Khun Ying La-Ied, Phibun ou un membre de son équipe aurait-il modifié le terme pour *rammong* (danser en cercle, plutôt que *thon* incompréhensible pour les Thaï du Centre), pour le populariser auprès des populations non-laophones. Il a ensuite été édité des partitions et des enregistrements de *rammong*, diffusés ensuite dans tout le pays. On appelle ces premières chansons au nombre de dix (avec textes et chorégraphies fournis sous formes d'illustrations également), les « *rammong* de base » (*rammong matrathan*, รำวงมาตรฐาน).

Le *rammong* est présent au Laos et au Cambodge. Il semble que le Cambodge, bien qu'ayant mal vécu l'annexion de la Thaïlande de deux de ses provinces pendant la Deuxième Guerre Mondiale, ait néanmoins adopté le style musical du *rammong* importé à cette époque – à moins qu'il existait auparavant, sous un nom et/ou une forme musicale différente. Il existe aussi au Laos, où son origine soit les cultures thaï-lao également, selon Sayasack Phounpadith (auteur des informations sur le site <http://sayasackp.free.fr/texte/lamvong.pdf> accédé le 03/02/2021). Toujours selon ce dernier, ce serait les exilés du mouvement politique *lao issara* ayant trouvé refuge en Thaïlande et qui, revenus au Laos, ont diffusé cette danse dans les milieux bourgeois de Vientiane. Il était également diffusé à la radio nationale de Vientiane et depuis Nongkhay en Thaïlande. Le *lamvong* (en prononciation et transcription du lao) est aujourd'hui « la danse populaire la plus typique et la plus pratiquée durant les fêtes, mariages ou autres célébrations » (*ibid.*).

En Thaïlande, les répertoires sont sensiblement toujours les mêmes : du *luk thung** fait pour danser. On les distingue sur la base des rythmes : il y aura le *cha cha cha**, le *molam**, le *mayong** parmi quelques autres. Les pas de danse sont chaque fois différents et sont exécutés par tous les danseurs et danseuses en chœur autour d'un poteau orné de guirlandes et de lumières. Tout le monde s'y amuse, par exemple les samedis soirs au marché nocturne de Lomsak autour de la vieille horloge du rond-point central de la ville. Dans le cas de fête de temple pour récolter des fonds, il est nécessaire de payer un ticket valable pour une chanson (jusqu'au coup de sifflet), pour venir danser avec une fille autour du poteau décoré. Même si la pratique a évolué, elle est donc toujours très appréciée dans toutes les provinces du Centre et du Nord-Est. On appelle

cette version moderne le *ramwong* « comme à l'époque » (*ramwong yon yuk*, รำวงย้อนยุค). Le chanteur le plus connu, des dizaines et des dizaines de ses compilations sont dans le commerce et sur internet, se nomme Ot Forest (ออต โฟร์เอส). Mais il existe d'autres versions plus débridées, par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=GAweQOHV7LE> (accédé le 14/03/2021).

Réverbération : proche de l'écho*, la réverbération répète le signal initial avec une latence. En faisant cela, la réverbération imite la réflexion naturelle du son sur les surfaces qu'il rencontre (Stoichita, 2013 : 591). Lorsque le son original et sa réflexion se confondent, il s'agit de réverbération, lorsque les deux sons sont distincts, il s'agit d'écho.

Sacré : cf. *Saksit**

Saksit, สักดิ์สิทธิ์ : *sak(di)sit(thi)*, avec entre parenthèses les sonorités rendues muettes. Le mot est donc composé de *sakdi* et *sitthi*. *Sakdi* signifie aujourd'hui le « rang social » mais désigne originellement l'énergie propre à Siva, la *shakti*, énergie de création et de destruction. *Sitthi* signifie « le droit (à quelque chose, de faire quelque chose) dérive également de Siva selon la définition de Jean Filliozat, pour qui *sitthi* n'est pas la magie mais « les réalisations parfaites qui appartiennent à Siva par essence et non par rituel ». Ils consistent en des pouvoirs « merveilleux » « à développer en ce bas monde et appartenant au Roi des Dieux » (1981 : 75), c'est-à-dire Siva.

Sam cha (ou trois *cha*, c'est-à-dire le *cha cha cha*, สามชา, ชาชาชา) : style de musique vient des Ballroom Dance dès les années 1920, reprise par les *ramwong** et Suntharaphon*. Il a aujourd'hui abouti à être associé au rock le plus enlevé à la manière des *phleng string**.

Sanan, สนั่น : « (son) puissant et vibrant (superlatif, fort et effrayant par exemple d'une machine, d'une arme à feu) ». Peut être couplé avec le territoire politique (*muang*, เมือง) dans l'expression *sanan muang*, สนั่นเมือง pour signifier que le « son (assaille) le territoire politique/la ville, la capitale ».

Say yo, สายย่อ : mieux rendu par l'anglais « *low style* ». et se réfère à un style de danse suggestif qui tend à faire s'abaisser le/la danseur/se vers le sol. D'autres noms peuvent être donnés à cette musique : *ap ya*, « avaler des drogues » (อึพยา), « à mettre dans les clubs » (*poet nay phap*, เป็ดในผาง), ou encore *toet toet* (ตืดตืด) onomatopée imitant les sonorités de la musique. Il est encore possible de

l'appeler *dance* (แดนซ์) anglicisme se référant à la musique électronique du même nom, ou *co* (โก้) autre onomatopée signifiant « rythme agréable/amusant ». Ce style de musique peut être entendue dans les échoppes de vêtements sur les marchés et destiné à attirer les jeunes. Le *low style* thaï est associée à la modification des capacités sonores et techniques de voitures – le *tuning* – à l'ambiance des clubs et des bars et à la jeunesse en général. Il s'agit de la seule musique électronique, au sens d'être générée par des synthétiseurs et autres boîtes à rythmes, proprement thaï-lao née au XXI^{ème} siècle.

Siaeng, เสียง : le son ou la voix.

Suat mon, สวดมนต์, du sk. *sūtra* et *mantra* : psalmodies en langue pali définies comme « une récitation à partir de la mémorisation de l'enseignement (le *Dhamma*, พระธรรม) du Bouddha, afin que les croyants puissent écouter assidument » (Mani Phayomyong, 2527 : 97). Elles proviennent en théorie tous du deuxième corpus des Ecritures* bouddhiques et sont compilées dans un ouvrage commun à l'ensemble du pays : *Monphithi*. *Suat* en thaï est appelé *sut* en lao (ສູຕຣ, la racine est la même). Ce mot de *sut* désignera en thaï une recette – de cuisine – ou une formule – mathématique par exemple.

Suntharaphon, สุนทรภรณ์. : le *ramwong** et les chansons Suntharaphon en général, où l'État soutient un style et des compositeurs associés (en même temps qu'il draine les meilleurs d'entre eux, ce qui était effectivement le cas lors des années 1930-1940). Les musiciens les plus « modernes » et talentueux se retrouvent à être engagés comme fonctionnaires du département, que ce soit dans les orchestres, mais aussi à la radio, dans les performances etc. L'orchestre sûrement le plus connu est appelé *Suntharaphon* du nom de celui qui le dirige, joue et compose les chansons. Son apport pour la musique dans le pays, décelable par le nombre important de ses compositions est considérable. Son nom est d'ailleurs resté pour appeler cette musique évoquant inmanquablement la nostalgie de jours heureux.

Wong, วง : littéralement « cercle ». Terme pouvant s'appliquer à un groupe de musique, *wong dontri*, ou à d'autres cercles de socialisation et d'activités partagées, *wong kan*, un cercle d'amateurs, un « club », ou encore *wong lao*, « cercle de boisson » où des amis se retrouvent pour boire de l'alcool ensemble.

Wong hae, วงแห่ : « Groupe de procession », terme générique désignant les formations engagées pour les processions.

Wong klong yao, วงกลองยาว : orchestre processionnaire de tambours longs, présent sous différentes formes dans tout le pays.

Wong trae, วงตรé : orchestre processionnaire de cuivres, présent surtout dans le Centre.

Table des matières

Résumé de la thèse et mots-clés / Thesis abstract and keywords.....	7
Sommaire	10
Index des figures.....	12
Remerciements	18
Point sur la translittération du thaï.....	21
Note sur les pistes audio.....	25
INTRODUCTION.....	27
Les sound systems dans le monde et en Thaïlande.....	29
Le sound system parmi les technologies électro-acoustiques.....	29
Retracer l'émergence de l'objet sound system dans le monde	30
Le sound system en Thaïlande	35
La musique et les catégories sonores : ce que le sound system amplifie	37
Les rituels.....	41
De la réflexivité aux enjeux de la recherche	45
Plan de thèse	49
Chapitre liminaire : le contexte géo-historique de Phetchabun et Lomsak	51
A. Phetchabun et la Thaïlande	51
B. Histoire de la province de Phetchabun.....	57
PARTIE 1 : LE SOUND SYSTEM ET LES CATEGORIES SONORES	66
Interstitiel 1 - Transductions.....	68
I. Le sound system comme objet de valeurs	70
A. Créer de la valeur : histoire des technologies électro-acoustiques en Thaïlande (fin XIX ^{ème} - 2020) 71	
1. L'introduction des technologies du son (fin XIX ^{ème} -1960).....	72
2. L'histoire des technologies du son à Phetchabun	77
3. La situation depuis les années 1980.....	85
B. La valeur technique : le sound system en tant que « machine »	87
1. Le système minimal	88
2. Les possibilités de combinaison.....	90
3. La variété contemporaine des sound systems, du plus fixe au plus mobile.....	93
a. Les sound systems fixes.....	93
1. Le sound system de type « son filaire ».....	93
2. Les sound systems associés à des bâtiments	95
3. Les sound systems des dispositifs scéniques	95
4. Les sound systems de location.	96
5. Les sound systems des commerçants et des officiants.....	96
b. Les sound systems mobiles.....	97
1. Les « groupes de procession »	97
2. Les « véhicules itinérants ».....	100
# Les « circuits sonores » commerciaux.....	100
# Les « circuits sonores » politiques	101
C. La valeur rituelle du sound system : un objet puissant.....	102
1. L'« onction » de la voiture.....	103
2. Les « choses avec maître ».....	106
3. La cérémonie d'éveil par incantations du groupe Dao Phra Suk Sin.....	112
II. De la perception à la hiérarchie des catégories sonores.....	121
A. L'Abhidhamma en Thaïlande – une théorie bouddhiste de la perception	122
1. L'Abhidhamma dans le texte.....	123
2. L'Abhidhamma en pratique.....	127
3. L'Abhidhamma au quotidien.....	131
B. Les répertoires bouddhiques comme catégorie ultime du sonore	136
1. Les voix des Bouddhas et de leurs « images ».....	136
2. Les catégories sonores au prisme de la discipline monastique.....	140
3. Vers une pragmatique sensorielle	143
C. Les plaisirs sonores mondains : vers une multiplication amoralisée des <i>rasa</i>	145
1. La posture laïque vis-à-vis du son	146
2. Les catégories sonores en région Centre.....	150
3. Les catégories sonores en milieu thaï- lao	153

PARTIE 2 : TROIS CAS D'UTILISATION DU SOUND SYSTEM.....	161
III. Les sound systems des musiques populaires.....	163
A. Le point de vue des musiciens : le niveau poétique.....	166
1. Le phénomène des « camions de procession ».....	167
2. Le phin électrique, les groupes de procession de Phetchabun.....	171
3. Une évolution du molam de paire avec la technologie.....	179
B. Le point de vue des auditeurs : le niveau esthétique.....	185
1. Le sound system musical : communauté sensible et identité partagée.....	186
a. Le groupe de molam Rabiaep Watha Sin, identités transsexuelle et régionale.....	186
b. La matérialité du son : ralentir le chariot du <i>phin prayuk</i>	193
2. L'enclos : dispositif sonore et générationnel.....	196
3. La version classique des musiques populaires des provinces (luk thung) et le dispositif karaoké : amplifier une communauté émotive.....	204
C. La vie des mélodies : un niveau neutre ?.....	212
1. La circulation des mélodies dans le temps et l'espace.....	213
a. De la gare routière de Mochit à la province.....	213
b. La circulation de mélodies dans le temps long.....	216
2. Le sound system comme relais secondaire de diffusion nationale.....	219
a. Vie et mort d'un hit : l'exemple de « <i>Tak tun tuang</i> ».....	219
b. Les rituels comme contextes privilégié d'amplification de la vitalité musicale.....	225
3. L'articulation entre la puissance sonore, la popularité et la célébrité.....	228
IV. Les sound systems du temple Pak Huey Khon Kaen.....	235
A. Espaces et temporalités du temple.....	238
1. Espaces et temps monastiques au quotidien.....	242
2. Espaces et temps monastiques bimensuels.....	246
3. Les occasions annuelles et exceptionnelles.....	250
B. Au contact des moines.....	253
1. Les moines en tant que communauté.....	253
a. Les moines dans la société.....	253
b. Les facultés liées à la discipline et à la condition monastiques.....	254
c. Une communauté en compétition.....	256
2. Les rapports entre moines et laïcs.....	258
a. De logiques de distinction à celles de compétition.....	258
b. Les fonctions des moines pour les laïcs.....	260
c. Les cérémonies comme moments d'échange.....	263
3. Les effets des psalmodies.....	264
a. Les psalmodies en général.....	264
b. Les effets des récitations pour les laïcs.....	265
c. Les effets des récitations pour les moines.....	268
C. Effets du sound system sur les performances des moines.....	269
1. Les mélodies des récitations.....	271
a. L'influence de la langue pali sur les mélodies.....	271
b. La variété mélodique des récitations.....	274
c. Les structures de la performance des cérémonies.....	275
2. L'amplification des récitations.....	276
a. Les récitations avec amplification.....	276
b. Les récitations sans amplification.....	279
3. Le « prêche électrique » (lae prayuk) lors de la récitation de l'avant-dernière vie du Bouddha.....	281
Interstitiel 2.....	290
V. Soundcheck ! Duels de tambours (Lomsak) et murs de son (Samut Sakhon).....	291
A. Présentation des deux événements.....	296
1. Le duel de murs de son « cinéma de plein air » (nang klang plaeng).....	296
a. L'histoire des cinémas de plein air.....	298
b. Qui sont les audiophiles du cinéma de plein air ?.....	299
c. Les règles et le déroulé d'un set.....	301
2. Les compétitions de « sons de tambours » (seng klong).....	304
a. L'histoire des compétitions de tambours.....	305
b. Les participants à la compétition.....	307
c. Les règles et le déroulé de la compétition.....	308
B. Comparaison et analyse.....	309

1. De quelques homologues et différences fondamentales.....	310
a. Deux milieux audiophiles sous tutelle politique.....	310
b. La création et l'organisation des communautés audiophiles.....	311
c. Les différences de dispositifs.....	314
2. Analyse des sets de cinémas de plein air.....	315
3. Le duel de tambours comme lutte acoustique.....	318
C. Contextualiser et complexifier la puissance sonore.....	322
1. La puissance sonore pour les tambours.....	322
2. Le sound system gongue-t-il ?.....	325
a. Les caractéristiques du son du gong.....	325
b. L'analyse du vocabulaire des cinémas de plein air.....	328
3. De la confrontation de partiels à l'hypersensation.....	331
PARTIE 3 : L'ESPACE-TEMPS DES SOUND SYSTEMS.....	339
VI. L'amplification des espaces rituels par les sound systems.....	341
A. Le système-son du rituel domestique de l'ordination.....	344
1. Les prémisses de l'action.....	346
2. Les séquences rituelles domestiques, devenir naga.....	355
3. Parader et devenir moine.....	366
B. Le système-son des grands rituels.....	373
1. Typologie des grands rituels à l'échelle de la province de Phetchabun.....	375
2. Exemple d'une cérémonie brahmanique à l'échelle du district.....	377
3. Les temporalités nocturnes des grands rituels.....	380
C. Les degrés d'organisations et les fonctions des espaces sonores.....	388
1. Premiers éléments d'organisation des sources sonores entre elles.....	389
a. La dimension agonistique.....	390
b. L'intersection entre son et espace.....	393
c. La procession comme forme archétypale thaï.....	396
2. Polarisation et irradiation par le sound system.....	398
3. De l'hypersensation à la réactualisation.....	403
a. Hypersensation.....	403
b. Autonomisation de l'espace sonore.....	406
c. Réactualisations.....	408
VII. Le sound-body national et ses concaténations locales.....	417
A. Le corps et les veines : caractéristiques du corps national et construction du sound-body.....	422
1. Le « Département des relations publiques » comme articulation entre l'Etat et la population.....	424
2. Concaténation des échelles de territoire : les relais du sound body national.....	434
3. Ces autres agents publics et leurs sound systems.....	438
B. Le cas du « son filaire » de la municipalité de Phetchabun.....	442
1. Présentation du son filaire et du son filaire à Phetchabun.....	445
2. « Phetchabun, la ville où il fait bon vivre », une semaine de son filaire dans la municipalité.....	451
3. Analyse des émissions.....	454
C. Des hégémonies et des résistances politiques à travers les utilisations de sound systems.....	461
1. La fonction « ennemi ».....	463
2. Cultures de résistance & de subversion.....	467
3. Des modes d'affrontement et du rôle du son.....	469
VIII. La mort du roi Rama IX et le silence.....	479
A. Le 13 octobre 2016, le roi meurt.....	484
1. Comprendre qui est le roi pour comprendre sa disparition.....	484
a. La fin d'après-midi du 13/10/16.....	484
b. Le modèle du cakkravartin.....	486
c. Être roi cakkravartin au XX ^{ème} siècle et XXI ^{ème} siècle.....	489
2. Le roi et le son.....	491
3. La mise en place du deuil.....	494
B. Un an de deuil et de négociations.....	496
1. Un an de cérémonies.....	497
2. Musiques pour le roi – un genre éphémère circonstancié.....	501
3. Préparation des rituels funéraires.....	506
C. Intensification et transition : les cérémonies de crémation d'octobre 2017.....	509
1. Le transport du corps.....	511
2. La crémation et le transport des cendres.....	515

3. Marcher dans les pas du père	519
CONCLUSION	526
Bibliographie.....	535
Description des pistes audios	553
Glossaire.....	566
Table des matières	577

