École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre Asie du Sud-Est UMR 8170

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'Ecole des hautes études en sciences sociales et l'Université Libre de Bruxelles

Discipline : Ethnologie et anthropologie sociale (EHESS) et Sciences politiques et sociales (ULB)

EDOUARD DEGAY-DELPEUCH

Down The Rabbit Hole

Une anthropologie de la circulation des médias thaïlandais à l'heure de la globalisation numérique

Thèse dirigée par: Bénédicte Brac de la Perrière (EHESS) et Pierre Petit (ULB)

Date de soutenance : le 16 décembre 2022

Rapporteurs
1 Michael Herzfeld, Harvard University
2 David Novak, University of California, Santa Barbara

Jury
1 Bénédicte Brac de la Perrière, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
2 Pierre Petit, Université Libre de Bruxelles
3 Brigitte Derlon, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
4 Alexander Newell, Université Libre de Bruxelles

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

Down The Rabbit Hole

Une anthropologie de la circulation des médias thaïlandais à l'heure de la globalisation numérique

Thèse présentée par Edouard DEGAY-DELPEUCH
en vue de l'obtention du grade académique de docteur en Sciences politiques et sociales (ULB)
et en ethnologie et anthropologie sociale (EHESS)
Année académique 2022-2023

Sous la direction du Professeur Pierre PETIT, promoteur (Université libre de Bruxelles)

Laboratoire d'anthropologie des mondes contemporains

et de la Directrice de recherche Bénédicte BRAC DE LA PERRIERE, promotrice (École des hautes études en sciences sociales)

Centre Asie du Sud-Est

Jury de thèse :

Alexander NEWELL (Université libre de Bruxelles, Président)
Pierre PETIT (Université libre de Bruxelles, Secrétaire)
Bénédicte BRAC DE LA PERRIERE (Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales)
Brigitte DERLON (Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales)
Michael HERZFELD (Harvard University)
David NOVAK (University of California, Santa Barbara)

À mes grands-parents.
À la mémoire de Nophodon Duangphon,
Thephabut Satirotchomphu,
Surin Phaksiri,
et à celle d'Alfred Pawlin.

REMERCIEMENTS

Cette thèse est l'aboutissement d'une folie personnelle qui n'aurait pas vu le jour sans le secours d'un grand nombre de personnes. Elle rapporte, croise et met en perspectives les paroles de ceux qu'à travers mon ethnographie j'ai pu rencontrer et accompagner jusqu'à parfois me lier d'une profonde amitié avec eux.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le concours, à l'EHESS, de Denis Laborde, et plus particulièrement, de ma directrice Bénédicte Brac de la Perrière qui a accepté de me suivre tout au long de ces années, comme elle l'avait déjà fait bien avant, chez les Lissous. Je les remercie. En fin de course et alors que je croyais le travail si vite achevé, je remercie également mon promoteur Pierre Petit et Vanessa Frangville, à l'ULB, de m'avoir fait confiance, alors même que ce projet avait été initié depuis longtemps.

Sur chaque terrain il y a des passeurs ou des « informateurs » comme les nomment, de façon un peu impersonnelle, les anthropologues. C'est grâce à eux que le contact s'établit. C'est aussi grâce à eux qu'un début de réflexivité s'amorce et que l'ethnographie prend forme. Parfois oubliés des écrits universitaires ou relégués aux notes de bas de page, ces passeurs forment, pour moi, le centre de mon travail d'enquête : il s'agit des auditeurs passionnés, collecteurs, parfois blogueurs, journalistes, éditeurs ou DJs, qui concourent à la circulation des enregistrements thaïlandais dont je vais parler dans cette thèse. Mes remerciements vont tout d'abord à Peter Doolan, collectionneur passionné de cassettes, créateur du blogue *Monrakplengthai*, qui a accompagné la vidéo des Khun Narin dès son émergence, les a contactés et s'est rapidement lié d'une sincère amitié avec eux. En plus de me laisser approcher découvrir sa pratique, Peter a été une source de conseils et d'informations intarissable, toujours prêt à enquêter et à clarifier les données avec une rigueur qui fait aujourd'hui de lui un intermédiaire inestimable pour bon nombre de chercheurs dont les recherches portent sur la Thaïlande. Sans Peter je n'aurais peut-être jamais rencontré les Khun Narin. Je tiens également à remercier Cliff Sloanes, auteur du blogue *Asian Classical MP3*, qui est parmi les premiers à avoir collecté, mis en ligne et rendu disponible à des internautes ne maîtrisant par la langue thaïe des enregistrements musicaux venus du Royaume. Cliff m'a donné beaucoup de conseils, de références, mais aussi de cassettes, ses cassettes, que Peter a accepté de numériser et de renseigner avec la conscience qu'il se doit. Je voudrais aussi remercier John Clewley, photographe et journaliste au *Bangkok Post*, potentiel introducteur de la notion de « World Beat » dans la littérature thaïlandaise, et son ami Alfred Pawlin, créateur de la galerie Visual Dhamma, collectionneur de disques, et lecteur enthousiaste de toutes les publications numériques qui pouvaient renseigner les musiques thaïlandaises au moment de mon enquête. Alfred nous a quittés prématurément en 2020. Je garde le souvenir de son goût pour Waiphot Phetsuphan, son « Pavarotti thaïlandais », ainsi que l'acuité de certaines références musicales qu'il a pu me recommander. Opposé sur bien des sujets avec son ami John (apparemment John disait toujours, qu'en matière de musique, Alfred était un « élitiste » et que lui, était un « populiste ») tous deux finissaient cependant par se retrouver autour d'une même fascination pour la musique *luk thung* et la musique *molam*.

L'objet premier de mon enquête, la maison de disque ZudRangMa à Bangkok, me serait resté mystérieux en bien des points, si je n'avais pas rencontré, au Studio Lam, un certain Jérôme, DJ, plus connu sous le nom de « The Dude of the Stratosphear », ancien bassiste du groupe Knut. Jérôme m'a véritablement fait entrer dans l'univers des *diggers* de Bangkok et a toujours été une source intarissable d'anecdotes qui, avec beaucoup d'humour, finissaient par dresser des ponts entre les

différents univers des musiques du monde 2.0. Je tiens à le remercier ici pour sa grande générosité et sa grande disponibilité (qu'il m'excuse d'avoir pesé sur sa patience avec tant de questions). Je tiens également à remercier Maft Sai, créateur de ZudRangMa, et son associé Chris Menist, d'avoir bien voulu accéder à ma requête, quand bien même, comme me le disait Maft Sai, je cherchais à « comprendre ce qu'ils faisaient là où eux-mêmes ne savaient pas ce qu'ils étaient en train de faire ». Leur travail faisait l'objet de multiples critiques au moment de mon enquête. Les approcher m'a permis d'apprécier la sincérité de leur démarche et de celle de bon nombre de collecteurs qui permettent aujourd'hui à des auditeurs en Europe ou en Amérique du Nord de découvrir des musiques qui, sinon, leur seraient restées totalement inconnues. Je remercie également Chon, alias « Big Tiger », de m'avoir fait découvrir tant de disques croustillants dans sa petite échoppe du marché Chatuchak.

La compréhension que j'ai acquise des musiques thaïlandaises serait restée largement incomplète sans le concours inestimable de tous les chanteurs et les chanteuses, les producteurs, musiciens, arrangeurs, paroliers et techniciens du son qui ont bien voulu me recevoir pour me parler de leur musique. Je tiens ici à remercier Nophodon Duangphon, créateur de la très célèbre troupe Phet Phin Thong à Ubon, ainsi que son épouse ; je veux aussi remercier Surin Phaksiri, DJ et parolier à l'origine de la fusion qui a permis la naissance du *molam luk thung*, ainsi que Thephabut Satirotchomphu, promoteur et producteur visionnaire, et l'ensemble de sa famille à Mahasarakham. Tous trois aujourd'hui décédés, j'ai vécu ces rencontres comme un véritable privilège au regard de l'héritage qu'ils laissent à la postérité. Cet héritage ne serait rien sans le talent de multiples artistes : je remercie à ce titre *molam* Chawiwan Damnoen et *molam* Angkhanang Khunchai de m'avoir si gentiment reçu dans leurs demeures. Je remercie également le chanteur *luk thung* Saksayam Phetchomphu, ainsi que les luthistes Thongsai Thapthanon et Khamao Phoetthanon pour les entretiens qu'ils m'ont accordés. Mes remerciements vont ensuite à Sombat Nakphinphat, arrangeur des compositions de Chatri Sirichon et du morceau « Toei Salap Phama », qui rencontrait un véritable succès dans les soirées bangkokiennes. Je remercie aussi Thaveechai Jariyaiamudom, ancien employé d'EMI Thailand et fondateur de la maison de disque Topline, ainsi que le studio Chaturong, à Bangkok. Enfin, je pense à Pao, parolier dans la très importante maison de disque GMM Grammy, à Bangkok, qui a accepté de partager avec moi quelques souvenirs de sa jeunesse dans les milieux string bouillonnants de la capitale.

Toutes ces rencontres n'auraient évidemment pas été possibles sans la médiation d'un certain nombre de personnes et de plusieurs institutions. Je tiens à remercier Yodh Warong, pour son éclairage sur la musique molam et ses conseils. Je tiens également à remercier le professeur Tinnakorn de l'Université d'Udon Thani. Un grand merci aussi à Arthit Mulsarn, alias « Fai », grâce à qui j'ai pu entrer en contact avec Surin Phaksiri. Tous trois ont montré un intérêt pour ma recherche qui m'a été d'un grand soutien : familier du *luk thung* et du molam depuis leur enfance, il a été important pour moi qu'ils comprennent l'intérêt qu'il y avait à étudier ces musiques à travers une circulation globale. Je tiens à remercier Kob du Musée du Siam de m'avoir ouvert les coulisses de l'exposition « Luk Thung : The Phenomenon of Thai Country Music », ainsi que Mister Oylé et Mister Ping, ces deux collectionneurs qu'il m'a fait rencontrer. Je veux aussi sincèrement remercier Gridthiya Gaweewong, si enthousiaste à propos de mon étude et dont je n'ai pas pu restituer, dans cet écrit, le travail initié autour de l'exposition « Joyfull Dance, Joyfull Khaen », à la Fondation Jim Thompson. Jeab, j'espère que tu m'excuseras. Enfin je remercie le professeur Terry Miller et le professeur Jarernchai Chonpairot d'avoir partagé leur connaissance des musiques thaïlandaises, ainsi que le professeur Poonpit Amatyakul de m'avoir reçu dans son bureau de l'Université Mahidol, ses anecdotes savoureuses sur l'arrivée des orchestres étrangers en Thaïlande ont nourri mon récit.

À la recherche de Thephabut, j'ai échoué à Mahasarakham, comme dans la célèbre chanson de Saksayam Phetchomphu. J'y ai fait des rencontres à travers lesquelles j'ai pu comprendre ce qu'était le *luk thung* et le *molam* pour de jeunes Isan d'aujourd'hui. Merci à Film, Pam et Pan pour leur amitié, leur accueil, les rires, et les quelques cheveux gris qu'ils se sont faits à alors que je leur demandais de m'expliquer la nuance de certaines expressions isan. Je ne voudrais surtout pas oublier Nuke et Kof, et toute l'équipe derrière Fuzzy Fuzz Records à Chiang Mai, qui ont mis tout en œuvre au début de ma recherche pour essayer de me faire entrer en contact avec Maft Sai. Je vous remercie tous d'avoir allumé une lueur qui, dans des univers sociaux qui me semblaient parfois si étrangers, finissait tout de même par me faire sentir un peu chez moi.

Au début de ma recherche, les Khun Narin n'étaient pas du tout au centre de mon enquête. Je les ai d'abord rencontrés grâce à Peter Doolan qui les connaissait et leur rendait visite régulièrement. Je les ai ensuite revus avec Pierre Prouteau, à l'occasion d'une cérémonie de *kathin*. Puis, un jour, Peter m'a contacté. Il devait rentrer aux États-Unis et ne pouvait pas assurer la traduction pour le second album. Avec l'accord du groupe, j'ai accepté d'assumer cette tâche. Je remercie à nouveau Peter, mais avant tout Narin, Aob, Beer (Jai), Beer (Noi), Bas, Pao (Wanlop Saengarun), Pao (Chanwit Khomkham), Hot (Akchadawut Nangngam), Hot (Phirasak Hutsi), Lot, Wan et Chatchai Somphet d'avoir accepté que je sois aussi débutant qu'eux dans l'organisation d'une tournée internationale et dans l'enregistrement d'un album. Nous étions totalement étrangers les uns aux autres, au début de cette aventure, et nous avons appris peu à peu à nous connaître. Je leur remercie d'avoir accepté que leur histoire devienne le pilier principal de mon enquête et d'avoir si gentiment accédé à mes demandes. Le travail de thèse ne m'a pas permis d'être aussi disponible que je l'aurais voulu, pour les accompagner. J'espère du moins avoir pu raconter, avec le plus de justesse possible, certains des moments très forts que nous avons vécus ensemble, au fond du terrier de lapin qu'ils ont ouvert. Maintenant le travail achevé, j'espère très rapidement vous retrouver. Je remercie aussi très sincèrement Josh Marcy de m'avoir fait confiance, ainsi que toute l'équipe d'Innovative Leisure. « Ça, c'est une vraie histoire » disait Jean-Louis Brossard du festival des Transmusicales ; je le remercie à son tour, ainsi que toute l'équipe de 3 Pom Production, d'avoir permis, à travers la tournée, que cette histoire devienne réalité.

Après le terrain vient le temps du retour au pays. Dans ce cheminement qui a été si long, je n'aurais pas de mots suffisants pour remercier Juliette d'avoir été là. Je remercie ma famille, ainsi que mes amis pour leur soutien infaillible. Je remercierai particulièrement les doctorants et tous ceux sans le soutien desquels l'achèvement de cette thèse n'aurait pas été envisageable. Merci à Isabelle et Jean-François, merci à Geneviève, merci à Jean-Paul, Marilyne, Pierrot, Max et Renaud, merci à tout le club des Labordettes, Fred, Arihana, Claire, Rémi, Luigia, Sandrine, Marta et Julie et, parmi vous, les relecteurs qui ont rattrapé les dernières virgules sans lesquelles je n'aurais pas pu mettre un point final à ce travail.

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Résumé

Jusqu'où un algorithme de recommandation peut-il mener ? Quelle face cachée de la globalisation est-il susceptible de révéler ?
Cette thèse porte sur un réseau d'acteurs qui s'organise autour de la redistribution d'enregistrements en provenance de Thaïlande depuis le tournant des années 2010. À partir d'un terrain ethnographique étalé sur plus de deux années en Thaïlande, en France et dans plusieurs pays est-asiatiques, je retrace la circulation internationale d'une vidéo publiée en 2011 par le groupe Khun Narin, découverte par hasard par un internaute nord-américain « au fond d'un terrier de lapin » sur la plateforme YouTube (*down a YouTube rabbit hole*) avant d'être partagée en tant que « musique psychédélique thaïlandaise ».
Partant de ce cas, je propose d'abord une réflexion critique sur la notion de « musiques du monde » (*world music*) et sur les transformations que ce champ musical connaît à travers les réseaux numériques (« musiques du monde 2.0 »). Durablement structurées par des relations asymétriques entre artistes et producteurs venus d'Occident, les musiques du monde évoluent avec Internet et la possibilité offerte à tout musicien de publier ses propres médias. L'enjeu de cette thèse est d'interroger les imaginaires et les rapports qui émergent de ces nouvelles possibilités de partage.
Les enregistrements thaïlandais qui circulent dans le réseau des musiques du monde 2.0 sont caractérisés par une forte identité formelle avec des musiques venues d'Occident. Mais à la différence du précédent régime des musiques du monde, ceux-ci sont directement réalisés par les musiciens ou collectés au sein d'industries musicales régionales. L'expérience médiatique qui se produit « au fond d'un terrier de lapin », à travers la recommandation YouTube, est alors celle d'un contact avec une modernité musicale qui ne résulte plus d'une appropriation technologique par un opérateur occidental. J'interroge donc le modèle original de modernité que cette expérience révèle et j'observe la façon suivant laquelle il peut être mobilisé, par un public en Europe ou en Amérique du Nord, pour repeupler un imaginaire musical de représentations qui ne seraient pas centrées sur l'Occident. Mais est-il seulement possible de penser une modernité musicale sans penser « avec » ou « contre » un modèle qui trouverait ses racines en Europe ou en Amérique du Nord ? Les auditeurs que j'observe appellent des problématiques à la croisée des études postcoloniales, des *Thai studies* et de l'anthropologie digitale et permettent d'étudier comment elles se développent sur un terrain ethnographique. Acteurs de premier plan d'une autre globalisation musicale et sonore, ils révèlent les rapports historiques de la Thaïlande avec le reste du monde et questionnent la capacité d'un pays qui n'a pas connu de colonisation directe à déterminer sa propre modernité. À travers toutes ses dimensions, ils montrent la capacité des réseaux numériques à transformer différents mondes sociaux ou à les reproduire.

Mots clés

Média, modernité, Thaïlande, anthropologie numérique, cryptocolonialisme, musiques du monde, thaïté, luk thung, molam, mondialisation

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

How far can a recommendation algorithm go? What hidden face of globalization is it likely to reveal? This thesis focuses on a network of actors organized around the redistribution of recordings from Thailand since the turn of the 2010s. Based on ethnographic fieldwork spread over more than two years in Thailand, France and several East Asian countries, I trace the international circulation of a video released in 2011 by the group Khun Narin, discovered by a North American Internet user "down a YouTube rabbit hole" before being shared as "Thai psychedelic music".

Through this case, I first propose a critical reflection on the notion of "world music" and on the transformations that this musical field undergoes through digital networks ("world music 2.0"). Long structured by asymmetrical relations between artists and Western producers, world music is evolving with the Internet and the possibility for musicians to publish their own media. This thesis aims to question the musical imaginary and the relationships that emerge from these new possibilities of sharing.

Thai recordings that circulate in the world music 2.0 network are characterized by a strong formal musical identity in common with music from the West. Unlike previous world music regimes, however, these are either directly made by musicians or collected within regional music industries. The media experience that occurs "down a rabbit hole", through YouTube recommendation, is that of a contact with musical modernities that no longer result from Western technological appropriations. I question original modernities that are revealed through this experience and I observe ways in which they can be mobilized by a public in Europe or in North America to de-center global musical imaginaries from Western-centered representations. But is it even possible to think of musical modernities without thinking "with" or "against" models that are rooted in Europe or North America? Listeners and their listening habits that I observe evoke issues at the crossroads of postcolonial studies, Thai studies and digital anthropology and allow us to study how these issues develop on an ethnographic field. As key players in alternative fields of musical and sonic globalization, they reveal Thailand's historical relationships with the rest of the world and question the ability of a country that has not experienced direct colonization to determine its own modernity. Through all these dimensions, they show digital networks' capacity to transform different social worlds or to reproduce them.

Keywords

media, modernity, Thailand, digital anthropology, cryptocolonialism, world music, thainess, luk thung, molam, globalization

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS....3

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS....7

ABSTRACT AND KEYWORDS....9

TABLE DES MATIÈRES....11

TABLE DES ILLUSTRATIONS....14

TABLE DES MÉDIAS....16

INTRODUCTION – L'ANTHROPOLOGIE AU FOND D'UN TERRIER DE LAPIN....19

I – UN MÉDIA THAÏLANDAIS AU FOND D'UN TERRIER DE LAPIN....19
1. La vidéo des Khun Narin....19
2. Un nouvel objet d'enquête ethnographique....21
3. Une autre modernité musicale....24
II – DES MUSIQUES DU MONDE 2.0....26
1. Décoloniser les musiques du monde....27
2. De nouveaux acteurs des musiques du monde....28
3. Reproduire les musiques du monde....31
III – DES SUJETS THAÏLANDAIS....33
1. L'enregistrement comme médiateur....33
2. Réintroduire les auteurs....35
3. De la « thaïté » à l'« universalité »....37
IV – UN KALÉIDOSCOPE ETHNOGRAPHIQUE....41
V – CIRCULER DANS LE TERRIER DE LAPIN....44

CHAPITRE I – UN TERRIER DE LAPIN VERS LA THAÏLANDE....49

I – LA CIRCULATION PAR L'ALGORITHME....50
1. Que pense l'algorithme ?....51
2. Le mystère de l'usager....54
II – LA CIRCULATION PAR LA BLOGOSPHÈRE....57
1. Asian Classical MP3 et Monrakplengthai....57
2. Un public de passionnés....61
III – LA CIRCULATION PAR LES MUSIQUES DU MONDE 2.0....62
1. « Une encyclopédie sans index »....64
2. Une réappropriation psychédélique....68

CHAPITRE II – *SAKON* : UNE MODERNITÉ THAÏE ET UNIVERSELLE À LA FOIS....75

I – LE SIAM DANS LE CONCERT DES NATIONS....80
1. Une situation cryptocoloniale....80
2. Une économie mimétique....81
3. Un mimétisme musical....84
4. « Sakon » : « Être universel »....86
II – L'AUTRE COMME PIRATE....90
1. Un nouvel intérêt sakon....91
2. Un marché de la copie....94

3. Musique shadow et musique string....96
4. « Des musiques qui appartiennent au monde entier »....98
III – LES REPRISES DANS LE RÉSEAU DES MUSIQUES DU MONDE 2.0....100
1. « Une absence d'ironie rétro »....101
2. Déléguer l'exotisme....103

CHAPITRE III – *LUK THUNG* ET *MOLAM* : DES MODÈLES ORIGINAUX DE MODERNITÉ....109

I – « L'AUTRE À L'INTÉRIEUR »....110
1. Les populations lao de Thaïlande....110
2. La menace sakon....113
3. L'émergence du luk thung....114
4. Une industrie musicale connectée à l'Isan....117
II – UNE MODERNITÉ EN MODE « *PRAYUK* »....121
1. Le luk thung à l'écoute du monde....121
2. Nophodon Duangphon, un producteur venu d'Isan....123
3. Le « phin prayuk », une innovation inscrite dans la localité....127
4. « Le premier phin électrique du monde »....131
III – LE *LUK THUNG* A DE LA « THAÏTÉ »....134
1. Les conditions d'une reconnaissance....134
2. Basculements sociologiques et usages politiques du luk thung....136
3. Le luk thung au musée....139

CHAPITRE IV – RENCONTRER SA PROPRE ALTÉRITÉ....145

I – LES KHUN NARIN, UN GROUPE COMME TANT D'AUTRES....146
1. Un groupe de phin prayuk....150
2. Un groupe à rebours d'« un certain idéal folklorique »....154
3. Un groupe sanuk....157
II – MAFT SAI ET LE LUK THUNG SUR LA SCÈNE ALTERNATIVE....164
1. Petite histoire de la maison de disque ZudRangMa....165
2. « Trop thaï pour être international, trop international pour être thaï »....169
3. Quelle alternative ?....173
4. La Thaïlande dans l'Atlantique noire....176

CHAPITRE V – DES ÉVIDENCES POUR LES MUSIQUES DU MONDE 2.0....183

I – ENREGISTRER LES KHUN NARIN....184
1. Accéder au studio....186
2. Un son fort....187
3. Des réalités distordues....189
4. Les effets : « les mêmes, mais un petit peu mieux »....193
II – LE BANGKOK MÉDIATIQUE DE MAFT SAI....195
1. Filtrer la réalité à travers le média....197
2. « Conflicted Visions »....201
3. Les soirées « Paradise Bangkok »....207

CHAPITRE VI – LA MODERNITÉ EN DROIT D'AUTEUR....217

I – ÊTRE OU NE PAS ÊTRE DES AUTEURS ?....218
1. L'Angoisse de Lot....219
2. « Phongnan » : le « fruit du travail »....221
II – DES AUTEURS THAÏLANDAIS....224
1. La notion juridique de « droit d'auteur »....225
2. Devenir des auteurs....227
3. Devenir thaï dans le terrier de lapin....231
III – DES AUTEURS POUR LES MUSIQUES DU MONDE 2.0....232
1. « All tracks fully licensed »....232
2. « Qu'ils jouent leur propre style »....235
3. Regarder le terrier de lapin à travers l'œil des musiciens....241

CONCLUSION – UN TERRIER DE LAPIN AU-DELÀ DES MUSIQUES DU MONDE.....245

I – D'UNE REPRISE À L'AUTRE.....245
II – DES INTERMÉDIAIRES PROBLÉMATIQUES.....247
III – DÉPASSER OU REPRODUIRE LES MUSIQUES DU MONDE.....248
IV – UNE MODERNITÉ THAÏLANDAISE.....249
V – DES RÉALITÉS HYPOTHÉTIQUES ?.....250
VI – QUELS AUTEURS DE LA GLOBALISATION ?.....252
VII – « PROVINCIALISER » LA MODERNITÉ AU-DELÀ DES MUSIQUES DU MONDE 2.0.....253

BIBLIOGRAPHIE.....259

ANNEXE : CARTE DE LA THAÏLANDE.....269

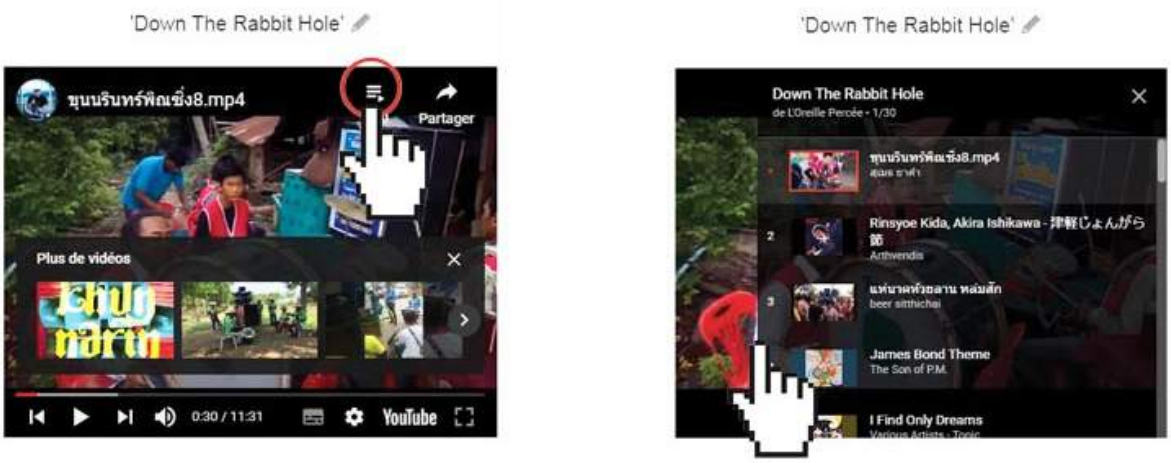
TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Pochette de l'album *Khun Narin*, Innovative Leisure, 2014.....30
Illustration 2 : Illustration intérieure de l'album *Khun Narin*, Innovative Leisure, 2014.....31
Illustration 3 : Capture d'écran de la page d'accueil du site A*sian Classical Music in MP3 Format,* février 2021.....58
Illustration 4 : Capture d'écran de la page « Central Thai Classical Suites » du site A*sian Classical Music in MP3 Format,* février 2021.....58
Illustration 5 : Capture d'écran de la page d'accueil du site M*onrakplengthai,* février 2021.....59
Illustration 6 : Capture d'écran de la page du site *Soi 48* consacrée à l'artiste « Dao Bandon », février 2022.....60
Illustration 7 : Capture d'écran du poste de la vidéo des Khun Narin sur le site *WFMU*, juin 2017…64
Illustration 8 : Capture d'écran du poste de la vidéo des Khun Narin sur le site *Dangerous Minds*, mai 2017.....66
Illustration 9 : Pochette du premier volume de la compilation *Thai Beat A Go-Go* Vol. 2 Subliminal Sounds, 2004.....78
Illustration 10 : Couverture du *Petit Journal*, numéro 357, 19 septembre 1897, 8ème année.....83
Illustration 11 : Couverture du premier volume de l'*Histoire Universelle* (*Prawattisat sakon*) de Luang Wichit Wathakan, Sangsan Books, 2004.....89
Illustration 12 : Page de la rubrique « Wa Ma loei » de Mr M., Star Pics, 15 mai 1969.....93
Illustration 13 : Pochette de l'album *Hot Pepper* des Impossibles, Philips (Phonogram Records), 1975.....99
Illustration 14 : *Thai Dai! The Heavier Side of The Luk Thung Underground*, Finders Keepers, 2010 105
Illustration 15 : Nophodon Duangphon dans son studio d'Ubon Ratchathani, Degay Delpeuch, 2013 124
Illustration 16 : Photographie du groupe Phet Phin Thong, à l'extrême gauche Thongsai Thapthanon tenant un *phin prayuk*, années 1960-1970, avec l'aimable autorisation de Nophodon Duangphon.....130
Illustration 17 : Photographie de Nophodon proposant son *phin* au Roi, extraite du magasine de la Chaîne TV 5 (Nithayasan TV 5), janvier 1972, avec l'aimable autorisation du Nophodon Duangphon.....133
Illustration 18 : Photographie du podium sur lequel sont exposés des costumes de scène du *luk thung*, « Luk Thung, The Phenomenon of Thai Country Music », Musée du Siam, 2010.....142
Illustration 19 : Narin, à gauche, allumant de l'encens pour procéder au rituel du *wai khru* sur le système son du groupe, Lomkao, Degay-Delpeuch, juin 2016.....147
Illustration 20 : L'équipe violette montrant ses médailles à l'équipe verte lors de la compétition sportive, Lomkao, 2015.....158
Illustration 21 : L'équipe violette narguant l'équipe verte d'énergiques coups du bassin (dao), Lomkao 2015.....159
Illustration 22 : L'équipe verte défiant l'équipe violette, Lomkao, 2015.....159
Illustration 23 : Couverture d'une bande-dessinée par Lewis Heriz dépeignant Maft Sai et son collaborateur Chris Menist, Paradise Bangkok et Lewis, Heriz, 2013.....166

Illustration 24 : Pochette intérieure du premier volume de la compilation *Thai Funk*, ZudRangMa, 2009.....179
Illustration 25 : Schéma de directivité d'un microphone cardioïde.....191
Illustration 26 : Schéma de directivité d'un microphone bidirectionnel.....191
Illustration 27 : Configuration Middle-Side.....191
Illustration 28 : Josh Marcy enregistrant les Khun Narin avec une configuration Middle-Side, Lomsak, 13 avril 2015.....192
Illustration 29 : 45 tours de la chanson « Lian Baep Dara » (« Imiter les Stars ») du chanteur *luk thung* Phloen Phromdaen, avec indiqués de gauche à droite et de haute en bas le label Somyot Khamron Disciple Records, le compositeur et parolier Niyom Marayat (*kamrong thamnong*), la mention du droit d'auteur (*songwon likhasit*), le nom du morceau, son interprète et l'ingénieur du son qui a réalisé l'enregistrement Thanok Sinphon.....198
Illustration 30 : Chris Menist faisant usage d'une platine portable sur un marché de Bangkok.....200
Illustration 31 : Nu « Narcissist » de la série *Obscene Mantra* représentant la Première Ministre Yingluck Shinawatra sous les traits d'une « Grande Odalisque », Manit Sriwanichpoom, Thaïlande, 2014.....204
Illustration 32 : « Démocratie prête à l'emploi » (*Intstant Democracy*), série *Living in a pretentious city, our lives gotta be pop !* de Prakit Kobkijwattana, Thaïlande, 2014.....206
Illustration 33 : « Le Pays de Bangkok » (*Country of Bangkok*), série *Living in a pretentious city, our lives gotta be pop !* de Prakit Kobkijwattana, Thaïlande, 2014.....206
Illustration 34 : Le joueur de *phin* Khamao Phoetthanon et la chanteuse Angkhang Khunchai au premier plan, le bassiste Piyanart Jotikasthira et le joueur de khène Sawai Kaewsombat au second plan lors du 4e anniversaire de la soirée Paradise Bangkok, Bangkok, 2013.....211
Illustration 35 : Josh montrant au petit Beer le motif mélodique de « Planet Caravan » à la basse, Lomsak, avril 2015.....236

TABLE DES MÉDIAS

Cette dissertation est accompagnée de différentes pistes musicales et vidéos que je recommande vivement de consulter grâce à un blogue créé au début de cette recherche. Vous pouvez y accéder en cliquant sur le lien https://www.loreillepercee.net/2022/10/down-rabbit-hole_55.html) ou en scannant le QR code au-dessus de ce texte. Chaque piste est référencée dans la dissertation.
Pour naviguer à travers les médias, il vous suffit de cliquer sur l'onglet en haut à droite de la fenêtre de la vidéo (comme sur l'illustration ci-dessous), puis de dérouler le menu.



Piste 1 : « ขุนนรินทร์พิณซึ่ง 8.mp4 » (Khun Narin Phin Sing.8), chaîne de Sumeth Yakham, Lomsak (Thaïlande), 4 juin 2011
Piste 2 : Rinsyoe Kida, Akira Ishikawa & His Count Buffalos, *Tsugaru Jongara Bushi: Drum & Tsugaru Jamisen*, Teichiku Records, Japon, 1973
Piste 3 : « แห่นาคหัวยลาน หล่มสัก » (Hae Nak Huie Lan Lomsak), chaîne de Beer Sitthichai, Lomsak (Thaïlande), 15 août 2012
Piste 4 : « James Bond Theme », The Son of P.M, *Thai Beat A Go-go : Wild and Rockin' 60's Sounds from the Land of Smile*, Volume 1, Subliminal Sounds, Thaïlande-Suède, 2004
Piste 5 : « I Find Only Dreams », T. Zchien & Johnny, *Thai Beat A Go-go : Groovy 60's Sounds from the Land of Smile*, Volume 2, Subliminal Sounds, Thaïlande/Suède, 2004

Piste 6 : « The Cisco Kid », War, *The World Is A Ghetto*, United Artists Records, États-Unis, 1973
Piste 7 : « สมปองน้องสมชาย » (« Sompong Nong Somchai »), เรวัต พุทธินันทน์ (Rewat Phuthinan), GMM Grammy, Thaïlande, 1986
Piste 8 : « Je t'aime moi non plus », The Traces, *Thai Beat A Go-go : Groovy 60's Sounds from the Land of Smile*, Volume 2, Subliminal Sounds, Thaïlande/Suède, 2004
Piste 9 : « สาวเอ.เอ็ม. » (« Sao A.M. »), พุ่มพวง ดวงจันทร์ (Phumphuang Duangchan), *ห่างหน่อย-ถอยนิด* (*Hangnoi Thoinit*), Azona, Thaïlande, 1986
Piste 10 : « ตามน้องกลับสารคาม » (« Tam Nong Klap Sarakham »), ศักดิ์สยาม เพชรชมภู (Saksayam Phetchomphu), ตราพินแคน (Phin Khaen Records), Thaïlande, 1973
Piste 11 : « อีสานบ้านของเฮา » (« Isan Ban Khong Ao »), เทพพร เพชรอุบล (Thephon Phetubon), กรุงไทย (Krung Thai), Thaïlande, années 1970
Piste 12 : « อีสานลำเพลิน » (« Isan Lam Phloen »), อังคนางค์ คุณไชย (Ankhanang Khunchai), Star Records, Thaïlande, années 1970
Piste 13 : « เลียนแบบดารา » (« Lian Baep Dara »), เพลิน พรหมแดน (Phloen Phromdaen), ศิษย์สมยศคำรณ (Somyot Kamron Disciple Records), Thaïlande, années 1960-1970
Piste 14 : « เสียงครวญจากเกาหลี » (« Siang Khruan Cak Kaoli »), สมศรี ม่วงศรเขียว (Somsi Muang-songkhiao), Thaïlande, années 1950
Piste 15 : « Soran Bushi », *Sakura: A Musical Celebration of the Cherry Blossoms*, Smithsonian Folkways Recordings, Japon/États-Unis, 2003
Piste 16 : « อย่าเดินโชว์ » (« Ya Doen Show »), บรรจบ เจริญพร (Banchop Charoenphon), Star Records, Thaïlande, 1968
Piste 17 : « โซลลำเพลิน » (« Soul Lam Phloen »), เพชรพิณทอง (Phetphinthong), *The Sound Of Siam : Leftfield Luk Thung, Jazz & Molam In Thailand 1964-1975*, Soundways Records, Thaïlande/Royaume-Uni, 2010
Piste 18 : « ยอยศพระลอ » (« Yo Yot Phra Lo »), ชินกร ไกรลาศ (Chinakon Krailat), Rose Media Entertainment, Thaïlande
Piste 19 : « สาวนาสั่งแฟน » (« Sao Na Sang Faen »), พุ่มพวง ดวงจันทร์ (Phumphuang Duangchan), Azona, Thaïlande, 1983
Piste 20 : « นักเพลงคนจน » (« Nakphleng Khon Chon »), สายัณห์ สัญญา (Sayan Sanya), แผ่นเสียงตรา 3 โฆษก (3 Khosok Records), Thaïlande, 1974
Piste 21 : « ชินกรไกรลาศเลียนแบบป๊อด » (« Chinakon Krailat Lien Baep Pod »), ชินกร ไกรลาศ (Chinakon Krailat), *Luk Thung : The Phenomenon of Thai Country Music*, Musée du Siam, 2010
Piste 22 : « ไวพจน์ลาบวช 21 มิ.ย. » (« Waiphot Labuat 21 Mithunayon »), ไวพจน์ เพชรสุพรรณ (Waiphot Phetsuphan), Siang Siam official MV, Thaïlande
Piste 23 : « โห่3 ลาไวพจน์กลองยาว » (« Ho 3 La Waiphot Khlong Yao »), ไวพจน์ เพชรสุพรรณ (Waiphot Phetsuphan), Siang Siam official MV, Thaïlande
Piste 24 : « สาวเลยยังรอ » (« Sao Loei Yang Ro »), สาวแย้ เจติยา (Sao Yae Chetiya), Sure Entertainment official, Thaïlande, 2014
Piste 25 : « สาวลำเพลิน »(« Sao Lam Phloen »), ฉวีวรรณ ดำเนิน (Chawiwan Damnoen), *The Sound Of Siam : Leftfield Luk Thung, Jazz & Molam In Thailand 1964-1975*, Soundways Records, Thaïlande/Royaume-Uni, 2010
Piste 26 : « สำเนียงอยู่ไหน » (« Samniang Yu Nai »), ไวพจน์ เพชรสุพรรณ (Waiphot Phetsuphan), Thaïlande, années 1970-1980
Piste 27 : « ขึ้นขึ้น ลงลง » (« Khuen Khuen Long Long »), สรวง สันติ (Suang Santi), *Thai? Dai! The Heavier Side Of The Luk Thung Underground*, Finders Keepers Records, Thaïlande/Royaume-Uni, 2011

Piste 28 : « เต๋ยสลับพม่า » (« Toei Salap Phama »), อังคนางค์ คุณไชย (Angkhanang Khunchai), *The Sound of Siam, Vol. 2, Molam & Luk Thung Isan from North-East Thailand 1970 – 1982,* Thaïlande/Royaume-Uni, 2014

Piste 29 : « full concert พิณอีสานในฝรั่งเศษ Electric Phin Band full concert Live @ Trans Musicales 2015 », chaîne de Beer Sitthichai, Lomsak (Thaïlande), 23 février 2019

Piste 30 : Publicité Coolbest, Pays-Bas, 2012

Piste 31 : « Planet Caravan », Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo, Royaume-Uni, 1970

Piste 32 : « Kuntz », *Locust Abortion Technician*, Butthole Surfers, Touch and Go, États-Unis, 1987

Piste 33 : « Holdin on to Black Metal (Later Archive 2011) », My Morning Jacket, BBC Music, États-Unis/Royaume-Uni, 2011

Piste 34 : « อีแซวถามปัญหาหัวใจ » (« Isaew Tham Panha Huachai «), ขวัญจิตร ศรีประจันท์ (Khwanchit Siprachan) (ขวัญจิตร ศรีประจันท์), Thaïlande, années 1960-1970

Piste 35 : « รัสปูติน... ข้าวเหนียว » (« Rasputin Khao niao »), นุชนารถ นันทนา (Nuchanarot Nanthana), Euaari Limited, Thaïlande, années 1970-1980

Piste 36 : « ฝรั่งเต้นหมอลำ » (« Farang ten Molam »), chaîne de Seksan Suktan, Thaïlande, 27 juillet 2012

INTRODUCTION – L'ANTHROPOLOGIE AU FOND D'UN TERRIER DE LAPIN

I – UN MÉDIA THAÏLANDAIS AU FOND D'UN TERRIER DE LAPIN

1. La vidéo des Khun Narin

En juin 2011, un internaute thaïlandais du nom de Sumeth Yakham[1] publie sur la plateforme numérique YouTube une vidéo d'une dizaine de minutes d'un groupe du nom de « Khun Narin » jouant à une festivité villageoise du nord de la Thaïlande. Le groupe en question est celui du père de Sumeth, Narin, originaire de Lomsak, dans la province de Phetchabun. Réunis autour d'un système son artisanal turquoise à pois rouges, à côté d'une table jonchée de verres à moitié vides, de bouteilles d'eau pétillante, de seaux de glace et de bouteilles de rhum, les internautes découvrent sur la vidéo un ensemble de musiciens vêtus de gilets rouges. Ils jouent des cymbales *ching chap*[2], des grosses caisses *klong chut*, de la batterie, de la basse et plus particulièrement d'un luth amplifié à double manche localement connu sous le nom de « *phin* »[3]. Les sonorités, électriques, sont celles d'un enchaînement mélodique continu, marqué par de multiples trilles, à la limite du drone, et chargé d'une très forte réverbération qui, par moments, sature complètement le son de la vidéo. À l'écart des festivités, le cameraman zoome parfois un peu brusquement sur ce qui ressemble à une ordination monastique bouddhique : défilé lointain de personnes qui se succèdent les unes après les autres pour venir couper quelques cheveux de la tête d'un jeune homme vêtu de blanc[4], assis, les mains jointes au

1 Dans cette thèse, je ferai usage du Royal Thai General System of Transcription (RTGS), système officiel de transcription du script thaï au script latin. À noter que le « *ph* » ne se prononce par comme un « *f* » comme dans « physique », mais comme un « p » aspiré. Je m'adapterai cependant à certains usages, notamment pour les noms d'auteurs et plus généralement les noms propres quand ceux-ci sont communément admis selon une autre transcription.

2 Les cymbales en question vont généralement par paires de deux et portent le nom de *chingchap*. *Ching* se rapporte à la petite paire de cymbales et *chap,* à la grande paire. Ces métallophones se retrouvent dans quasiment toutes les formations musicales traditionnelles thaïlandaises.

3 Le *phin* est un instrument à deux ou trois cordes, spécifique de l'organologie de la musique *lam* ou *molam* associée à la culture lao. Celui qui en est l'interprète recevra par défaut le nom de « *mo-phin* », littéralement « expert » ou « spécialiste » du « *phin* ».

4 La tonsure est une étape cruciale de l'ordination monastique dans le bouddhisme Celle-ci porte le nom de « *buat phra* » en langue thaïe.

niveau de la poitrine (comme le veut le salut thaï[5]) tenant une fleur de lotus non encore éclose (écouter la piste 1).

« Perdu au fond d'un terrier de lapin » (*down a YouTube rabbit hole*), l'année suivante, un internaute nord-américain du nom de Richard Kamerman finit par tomber sur la vidéo en cliquant sur la barre de recommandation YouTube. Interpellé par le média dont il ne comprend ni la langue ni l'écriture, mais dont les sonorités l'intriguent, Richard Kamerman le partage sur le réseau social Facebook. D'hyperlien en hyperlien, le document est relayé, à travers les réseaux numériques, comme une « musique psychédélique thaïlandaise ». Il suscite l'enthousiasme et l'étonnement de nombreux internautes, jusqu'à arriver à un producteur américain du nom de Josh Marcy, qui, en 2014, décide de se rendre lui-même dans la province de Phetchabun en Thaïlande pour enregistrer un premier album du groupe.

Qu'est donc cette vidéo ? À l'occasion de quel événement a-t-elle été enregistrée ? Quel est donc ce groupe qui l'anime ? Et a-t-on raison de qualifier cette musique de « psychédélique » ?

La vidéo en question n'est pas le premier média musical circulant internationalement auprès d'un public occidental qui se voit associer à des catégories musicales inexactes ou, du moins, en fort décalage avec les catégories suivant lesquelles il a été localement conçu.

Célèbre parmi ces exemples, à la fin du XXe siècle, le cas de la berceuse « Rorogwela », enregistrée auprès des populations 'aré'aré dans les îles Salomon, suscite un certain émoi dans le monde de l'anthropologie. « Samplée » par le projet musical Deep Forest pour le « Jour de la Terre » (Earth Day), avec l'accord de l'ethnomusicologue Hugo Zemp qui l'a enregistrée au tournant des années 1970, la chanson est accidentellement réattribuée aux populations pygmées, dans la notice explicative qui accompagne l'album (Zemp, 1996). Sur la scène des « musiques du monde », le morceau est ensuite repris comme une « berceuse pygmée » (*pygmy lullaby*) par différents musiciens, comme le saxophoniste norvégien Jan Garbarek, avant d'être exploité publicitairement, au profit de grandes enseignes comme Porsche, Coca Cola, Sony TV ou encore les shampoings Ushuaïa. L'exploitation qui est faite de l'enregistrement suscite de vives réactions et prête rapidement à la controverse, laquelle se trouve documentée par l'ethnomusicologue Steven Feld dans un article intitulé « Une si douce berceuse pour la "World Music" » (« A Sweet Lullaby for World Music »,

5 Le « *waï* » est un signe de respect et de salutation qui doit automatiquement être retourné par un autre *waï*. La hauteur du *waï* dépend du rang de celui à qui il est adressé.

Feld, 2000, 2004). Sur le plateau de l'émission télévisée norvégienne Kulturnytt, Jan Garbarek est ainsi directement pris à partie par Hugo Zemp et le présentateur Per Kristian Olsen. Ces derniers accusent le musicien et le groupe Deep Forest d'avoir « gagné des millions », alors que l'interprète, une femme du nom d'Afunakwa, et la personne qui a enregistré le morceau n'auraient pas reçu « un seul centime » (Feld, 2004 : 402).

La controverse qui entoure « Rorogwela » aboutit en anthropologie à une prise de conscience. À travers elle, la *world music* nourrit les débats à propos de la « globalisation » incarnant aux yeux de plus d'un anthropologue le processus général d'homogénéisation dont la mondialisation contemporaine serait à l'origine (voir par exemple Meintjes, 1990 ; Guilbault, 1993 ; Laborde, 1997 ; Mallet, 2002 ; mais aussi Amselle, 2001 ; Abéles, 2008). Plus particulièrement, elle illustre les mécanismes d'appropriation et d'exploitation dont une culture peut faire l'objet une fois introduite sous la forme d'un enregistrement dans une économie musicale globale.

Mais un média comme celui des Khun Narin n'est pas le fruit d'une collaboration avec un producteur de musique du monde. De plus, à l'origine, il n'a pas été collecté par un anthropologue. La vidéo des Khun Narin mise en circulation a été réalisée par le groupe lui-même ou des proches du groupe, en l'occurrence le fils de Narin.

2. Un nouvel objet d'enquête ethnographique

La circulation d'un enregistrement comme la vidéo des Khun Narin n'aurait pas été possible sans la disponibilité d'outils et de technologies étroitement liés à l'émergence des réseaux numériques. Elle repose sur la possibilité pour un musicien de publier sa propre musique et de la rendre accessible à n'importe quel autre auditeur à travers le monde. Du côté du public, la circulation témoigne d'un intérêt nouveau pour des enregistrements produits par les musiciens eux-mêmes, ou par des industries musicales locales ou régionales, à l'écart des grands circuits de distribution internationaux de la musique.

Les origines de l'industrie musicale thaïlandaise remontent au moins au début du XXe siècle. Le monde académique a cependant tardé à s'y intéresser. C'est seulement en 1989 que l'ethnomusicologue Deborah Wong consacre un article pionnier aux pochettes de cassettes audio

thaïlandaises. Il sera suivi, en 1990, d'un article de la chercheuse Ubonrat Siriyuvasak[6] portant sur les grandes sociétés de production musicale thaïlandaise (Wong, 1989 ; Ubonrat, 1990)[7]. Quelques thèses émanant, notamment, des universités françaises, seront consacrées aux genres musicaux populaires tels que le *luk thung* ou le *molam,* sans pour autant aboutir à de véritables publications (Thasanai, 1985 ; Pattiya, 1991). Il faudra attendre l'année 2012 pour qu'une première monographie peu analytique, intitulée « *Thai Popular Music* » et rédigée par l'universitaire allemand Gerhard Jaiser, soit publiée aux éditions White Lotus (Jaiser, 2012). En 2015, elle sera suivie d'une première monographie critique de langue anglaise, rédigée par James L. Mitchell, chercheur à l'Université de Khonkaen et intitulée « *Luk Thung : The Culture and Politics of Thailand's Most Popular Music* » (Mitchell, 2015). Si des études existent consacrées aux ensembles instrumentaux traditionnels ou de traditions musicales régionales, comme les monographies de David Morton et de Terry Miller (Morton, 1976 ; Miller, 1985), des genres populaires, comme la musique « *luk thung* », ont jusqu'alors reçu une attention minime, relève Mitchell. « Privilégiant la culture folklorique et celle de la haute société », suggère James L. Mitchell, l'ethnomusicologie a davantage contribué à « une image négative » de ces genres musicaux, certains ethnomusicologues ne manquant pas de souligner, dans le cas du *luk thung*, un "manque de sophistication" » (Miller, 1985 cité in Mitchell, 2015, p. 39)[8]. En ethnomusicologie, quelques études pionnières existent à propos de l'industrie de la musique comme l'étude comparative de Roger Wallis et Krister Malm sur les conséquences du développement de l'industrie musicale à travers le monde (Wallis et Malm, 1984), suivie de la monographie que Peter Manuel consacre à la « culture de la cassette », en Inde, en 1993 (Manuel, 1993). Mais le constat mené par Charles Keil et Steven Feld, selon lequel la discipline a longtemps été réticente à étudier la musique à travers ses enregistrements, se trouve validé pour la Thaïlande (Keil et Feld, 1994 ; voir aussi Novak, 2013). Il se traduit plus généralement, selon James Mitchell, par une tendance du monde académique à éviter d'étudier « presque toutes les musiques populaires d'Asie du

6 Il est d'usage dans la littérature thaïlandaise de référer aux auteurs par leur prénom, dans le présent travail, je respecterait donc cette pratique.

7 En 1979, l'ethnomusicologue Terry Miller et son élève Jarernchai Chonpairot avaient déjà consacré un essai aux « problèmes de la discographie lao ». Ils regrettaient que les grandes collections de disques de musiques du monde soient dans les mains de chercheurs qui, la plupart du temps, ne connaissent pas grand-chose aux régions musicales dont sont issus les disques qu'ils éditent (Miller et al., 1979). L'article de Miller et Jarernchai ne faisait cependant état que d'un corpus produit par des ethnomusicologues occidentaux, jamais des enregistrements produits dans le cadre d'industries musicales locales.

8 James L. Mitchell relève le fait qur Terry Miller revoit son jugement à propos du *luk thung* dans ses écrits ultérieurs (voir par exemple, Miller, 2015). Pour compléter la bibliographie de langue anglaise, il conviendrait aussi de citer les pages consacrées par Craig A. Lockard au genre musical protestataire *phuea chiwit* dans *Dance of life*, l'article de Miller à propos du *luk thung* de 2005, celui d'Amporn Jirattikorn à propos des notions de modernité et d'authenticité dans le *luk thung* paru en 2006, et enfin, les différents articles de James Mitchell (Lockard, 1998 ; Miller, 2005 ; Amporn, 2006 ; Mitchell, 2009, 2011a, 2011b)

Sud-Est, ouvertement commerciales et pas explicitement rebelles » (Mitchell, 2015 : 40). Or pour des domaines de la connaissance qui entendent rendre compte des sociétés humaines et de leur complexité, cette réticence pour le « populaire » et la musique sous sa forme enregistrée, a quelque chose de déconcertant :

> Quand on considère le niveau d'achèvement et l'impact global des mass-médias et de la culture populaire, il est presque inconcevable que toutes ces institutions sociétales, il y a à peine trente ans ou un peu moins, aient été tout simplement ignorées des historiens, des spécialistes régionaux et de la plupart des chercheurs en sciences humaines (Lent 2000 : 140 *in* Mitchell, 2015)[9]

Au fond d'un terrier de lapin numérique (*down a YouTube rabbit hole*), que découvrent donc les auditeurs ? Comment expliquer qu'un média, comme celui des Khun Narin, fasse sens, pour eux, aujourd'hui, alors que pendant plus d'un siècle d'histoire de l'industrie musicale thaïlandaise, les enregistrements produits localement n'ont jamais ou que rarement fait sens pour les spécialistes de la région ?

Face à ces questionnements, il est intéressant d'essayer de comprendre la réticence de l'anthropologie à prendre les données numériques comme un objet d'enquête. Contre le caractère séduisant d'un paradigme comme celui du *Big Data*, qui permettrait d'approcher la réalité sociale sous un nouvel ordre de grandeur (voir par exemple Manovich et al. 2012), l'anthropologie a, de fait, durablement fait valoir ses propres données comme une contrepartie nécessaire (Boellstorff, 2013 ; Geismar, 2017 ; Douglas-Jones et al. 2021). En effet, opérant à plus petite échelle, le travail ethnographique se distingue par son approche plus sensible, ses descriptions plus denses, ses données plus qualitatives, plus à même de rendre compte d'un phénomène social par la façon dont ses acteurs le perçoivent. Mais qu'en est-il de ces données auxquelles sont confrontés les mondes que les ethnographes prennent pour terrain d'enquête ? Qu'en est-il des données que ces mondes peuvent, à leur tour, créer ? Aujourd'hui, suggèrent Rachel Douglas-Jones, Antonia Walford et Nick Seaver :

9 Dans cette thèse, j'ai pris le partie de traduire l'ensemble des références que j'utilise en citation. Confronté à plusieurs langues qui ne sont pas toutes accessibles aux lecteurs, il m'a semblé que cela permettait de rendre la lecture plus fluide. J'indique généralement entre parenthèses, dans la langue originale, les termes, les expressions ou les formules qui peuvent prêter à confusion ou qu'il me semble important de souligner.

> Les anthropologues se trouvent dans la nécessité de donner un sens aux "données" - et pas seulement aux leurs - en tant qu'un nouvel objet ethnographique (Douglas-Jones et al., 2021 : 9).

3. Une autre modernité musicale

La circulation de la vidéo des Khun Narin participe à ce que l'ethnomusicologue David Novak décrit en 2011 comme :

> une intervention récente dans la circulation de la "world music", associée depuis les années 1950 au champ académique de l'ethnomusicologie et, depuis les années 1980, aux catégories de l'industrie musicale de "world music" et de "world beat" » (Novak, 2011 : 604)

Traduite en français par la formule « musiques du monde », la notion de « *world music* » émerge dans le champ de l'académie dans les années 1950 et est associée au domaine de l'ethnomusicologie pour encourager une certaine « diversité musicale » (Feld, 2004). Dans les années 1980, elle se diffuse au-delà du seul champ de l'université et se voit notamment mobilisée par l'industrie musicale anglo-saxonne, dans le but de promouvoir certaines musiques qui ne correspondent pas à ses taxinomies. Elle tend alors à s'opposer à la notion de « *World Beat* », popularisée au milieu des années 1980 par le musicien et animateur radio américain Dan Del Santo. La « Word Beat » serait plus à même de désigner les hybridations, notamment technologiques, qu'une musique connaîtrait quand elle se mondialise (Feld, 1995). À travers certains cas comme celui de la berceuse « Rorogwela », la *world music* est critiquée par le monde universitaire qui la considère comme une appellation impropre qui favoriserait l'appropriation et l'exploitation internationale d'une culture musicale (Feld, 1995, 1996, 200 ; Meintjes, 1990 ; Guilbaut, 1993 ; Laborde, 1997 ou encore Mallet, 2002).

Comme le suggère David Novak, dans les débats qui entourent la *world music,* au cours des années 1990, l'accusation d'appropriation qui pèse contre les musiques du monde est renforcée par l'utilisation de technologies comme l'échantillonnage ou « *sampling* » par les producteurs (Novak, 2011). ce sont plus particulièrement l'enregistrement et le travail en studio qui sont mis en cause,

offrant, selon certains auteurs, la « possibilité de détacher le matériel acoustique de son contexte social et historique » (Feld, 2004 : 404). Après le compositeur et théoricien R. Murray Schafer, des ethnomusicologues, comme Steven Feld, appellent à considérer l'enregistrement comme l'élément clé d'un phénomène de « schizophonie » permettant à un son d'être dissocié de son contexte et d'être, de cette façon, approprié au-delà de sa signification originelle (Feld, 1995, 1996 ; Schafer, 2010).

Si anthropologues et producteurs de musiques du monde s'opposent énergiquement au sujet de la « *world music* », la notion ne fonctionne pas moins en « régime d'implicite » (Laborde, 1997, p. 245). D'un côté comme de l'autre, on semble prêt à admettre, comme le propose Denis Laborde, que la « technologie acoustique » puisse fonctionner comme un « critère définitoire » par lequel les musiques du monde feraient sens. De la même manière, on semble peu enclin à reconnaître une « musique du monde » qui serait le « produit de haute technologie » ailleurs qu'à « Paris ou Londres » (Laborde, 1997)[10]. De ces implicites ressort une vision commune à travers laquelle l'anthropologie et l'industrie musicale ont durablement structuré la représentation qu'un auditeur occidental peut avoir de la modernité musicale à travers le monde : une vision suivant laquelle il n'existerait à l'échelle du globe d'une part que des musiques traditionnelles que la modernité menacerait, et qui appelleraient par-là même à être préservées, et d'autres part des musiques qui, au contact de l'Occident, de son industrie et de ses producteurs, auraient été modernisées et « technologisées ».

Or la modernité musicale et sonore que découvrent les auditeurs, en suivant les suggestions d'un algorithme de recommandations de la plateforme YouTube, ne résulte pas d'une appropriation technologique par un opérateur venu d'Occident. De la même manière, celle-ci n'a pas eu besoin de la médiation d'un anthropologue pour être enregistrée et être mise en circulation.

Dans les mains des auditeurs étrangers qui prennent connaissance de la vidéo des Khun Narin, la Thaïlande, et plus généralement l'Asie du Sud-Est, deviennent les *terras incognitas* de courants musicaux que l'on associait jusqu'alors exclusivement à une modernité occidentale. Sur la toile, les

10 Comme le propose Denis Laborde :
« Faut-il, par exemple, inclure dans la World Music la production ethnomusicologique ou les musiques traditionnelles européennes ? Faut-il au contraire tracer des barrières fiables et ériger, par exemple, la technologie acoustique en critère définitoire : ne relèverait alors de la World Music que ces produits de haute technologie que sont ces "musiques du monde" revisitées par le synthétiseur et enregistrées à Paris ou à Londres ? » (Laborde, 1997 : 245).

internautes sont enthousiastes et s'émerveillent, comme le blogueur Christian Adams, du fait que le « psychédélisme thaï soit quelque chose de réel » :

> Le rock psychédélique est généralement considéré comme étant un phénomène américain et/ou britannique […]. Pourtant, le "son psychédélique" a été popularisé en Asie du Sud-Est durant la guerre du Vietnam (Adams, 2013, consulté le 12 février 2015).

Au fil des commentaires qui accompagnent la vidéo, les spéculations s'accumulent sur les origines de ce mouvement : s'agit-il simplement de musiques qui sonnent accidentellement familières et qui seraient en fait des « traditions musicales locales » ou s'agit-il de l'influence véritable de la *pop music* anglosaxonne ?

Là où l'anthropologie cherchait, à travers le concept de « schizophonie », à dissocier l'enregistrement de son contexte de production, c'est au contraire l'enregistrement qui ici se fait le révélateur du contexte d'origine et permet de l'authentifier. À travers certaines de ses dimensions, comme sa qualité amateur ou la distorsion sonore qu'il laisse entendre, l'enregistrement certifie aux auditeurs qu'il n'a pas été produit dans les grands réseaux de l'industrie musicale internationale, mais par les musiciens eux-mêmes, et dans un contexte local de création (Novak, 2011). Pareil à une photographie, l'enregistrement se distingue par sa valeur documentaire comme le témoignage d'un « ça a été » (Barthes, 2016 [1980]). Il offre « la croyance en un point de contact nécessaire entre le médium et ce qu'il représente » remarquent Jay David Bolter et Richard Grusin (Bolter & Grusin, 2000, : 30).

II – DES MUSIQUES DU MONDE 2.0

Au fond d'un terrier de lapin et par les outils que le numérique met à leur disposition, le public de la vidéo des Khun Narin fait donc l'expérience d'un contact direct avec une modernité musicale qui ne résulte plus d'une appropriation technologique par un opérateur occidental. Et cette expérience est partagée au-delà de la seule vidéo des Khun Narin.

1. Décoloniser les musiques du monde

Au début des années 2000, un certain nombre d'enregistrements musicaux entrent ainsi dans une relation médiatique similaire avec une scène musicale expérimentale. Celle-ci est d'abord implantée en Amérique du Nord, en Europe et au Japon et connaît ensuite des développements dans d'autres régions du monde, comme en Asie du Sud-Est, et en Thaïlande où j'ai enquêté. Postés sur des blogues ou réédités au sein de petites structures indépendantes, ces enregistrements circulent grâce aux possibilités inédites de libre accès et de partage, offertes par les réseaux numériques interactifs (Web 2.0), et fait émerger de nouvelles représentations de la modernité musicale à travers le monde. Un « nouveau monde des musiques du monde » s'ouvre, donnant naissance à ce que certains auteurs s'accordent pour qualifier comme des « musiques du monde 2.0 » (*world music 2.0*) (Novak, 2011 ; Clayton, 2016 ; Veal et Kim, 2016 ; Schmidt, 2019, voir aussi Aaltonen, 2016). Premiers parmi ces enregistrements, la compilation *Cambodian Rocks*, originellement éditée en 1996 par Paul Wheeler ; sur un label américain du nom de Parallel Records, produit un véritable choc. Rassemblant des enregistrements réalisés au Cambodge, avant l'avènement du régime des Khmers rouges, la compilation fait redécouvrir aux auditeurs occidentaux « les sons psychédéliques de Santana, de James Brown et des Animals, à travers les oreilles de musiciens cambodgiens anonymes, en apparence » (Novak, 2011 : 603). Au cours des années 2000, cette exploration se poursuit à travers la brèche ouverte par *Cambodian Rocks*, à partir de compilations que rééditent des labels comme Sublime Frequencies, Finders Keepers, Soundways, Sahel Sounds, Subliminal Sounds, Dust-to-Digital, Crammed Discs, EM Records ou Akuphone. Au-delà du seul cas cambodgien, via leurs excursions aux quatre coins du globe, ces différents « collectifs », comme ils se décrivent eux-mêmes, cherchent plus généralement à combler les blancs sur la carte de la modernité musicale et sonore.

D'abord tenue à l'écart de ce champ éditorial, la Thaïlande y fait finalement son entrée à la fin des années 2000. Des sonorités, telles que les résonances électriques des luths amplifiés de l'Isan, région au Nord-Est du pays, la reprise du morceau « Jumpin' Jack Flash » par la chanteuse Chawiwan Damnoen, ou encore la version « thaïfiée » par le chanteur *luk thung* Suang Santi du célèbre morceau « Iron Man » de Black Sabbath, commencent alors à faire leurs chemins auprès de plus d'un auditeur en dehors du Royaume.

De par ses manifestations, le corpus discographique, qui se dessine sous le régime des musiques du monde 2.0, se présente comme un projet de décolonisation des musiques du monde à travers lequel une modernité musicale occidentale semble pouvoir être « provincialisée » (Chakrabarty, 2009). Mais, de bien des façons, les collaborations qui émergent à travers le réseau reproduisent l'architecture des régimes de circulation qui l'ont précédé souligne Eric J. Schmidt. Ces collaborations passent par des interactions entre producteurs et artistes, les uns venus d'Occident, les autres, de régions du monde qui n'en font pas partie, et aboutissent parfois à la production d'un album (Schmidt, 2019). Tel sera effectivement le cas des Khun Narin. Si les musiques du monde n'ont désormais plus à en passer par des intermédiaires pour être enregistrées et publiées, et pour pouvoir circuler, alors comment expliquer l'émergence de ce nouveau réseau d'acteurs ?

2. De nouveaux acteurs des musiques du monde

Les acteurs que je rencontre, quand je commence mon enquête à Bangkok, sont tous des collectionneurs. Par ailleurs, ils sont éditeurs et DJ, comme Maft Sai, créateur de la maison de disque indépendante ZudRangMa, ou blogueurs, comme Peter Doolan, créateur du site *Monrakplengthai* consacré aux enregistrements de cassettes audio thaïlandaises, ou encore producteurs comme Josh Marcy qui, après avoir fait la découverte de la vidéo des Khun Narin, décide de venir à Phetchabun enregistrer un premier album du groupe, en 2014[11].

Comme je l'ai suggéré, à travers le réseau des musiques du monde 2.0, se dessinent de grandes lignes suivant lesquelles ce que l'on pourrait désigner comme un projet discographique de décolonisation des musiques du monde peut être envisagé. Or, suivant l'approche ethnographique que je propose, ce n'est pas moi qui vais conduire ce projet, mais les artistes, auditeurs, collecteurs et

11 Dans cette thèse, j'utiliserai les termes « publication » pour qualifier le fait de mettre en ligne un média à travers un blogue ou un site internet. Je réserverai davantage les termes d'« édition » et d'« éditeur » aux maisons de disque. Là où les éditeurs et les blogueurs redistribuent des enregistrements qui ont déjà été réalisés, le terme de « producteur » me permettra de qualifier les personnes qui participent activement à la réalisation d'un enregistrement. Le terme « DJ » désigne quant à lui plus particulièrement la personne qui utilise des enregistrements, souvent des disques vinyles, pour créer un enchaînement musical (*set*) à l'occasion d'un événement, généralement d'une soirée.
Par ailleurs, je désigne comme « collectionneur » quelqu'un dont la passion est d'accumuler des enregistrements ; il peut commander ceux-ci sur Internet ou les trouver au sein d'un magasin de disques (disquaire). Je distinguerai ensuite les « collecteurs », qui peuvent être aussi des « collectionneurs », mais qui désigne des personnes qui vont explicitement trouver des enregistrements qui ne circulent pas dans les réseaux où le collectionneur à l'habitude de s'approvisionner. Il les introduit soit en les vendant à d'autres collectionneurs, soit en les publiant sur des blogues, soit en les éditant au sein d'une maison de disque. Parmi ces collecteurs, on distinguera les « *diggers* », de l'anglais « *digging* » (« creuser »), comme étant des collecteurs qui retirent de leur activité une certaine réputation.

les différents acteurs qui concourent à faire circuler des enregistrements thaïlandais. Comment repeupler l'imaginaire global de la modernité de représentations qui ne seraient pas centrées sur l'Occident ? Ici, l'enjeu n'est pas pour mon étude d'annuler théoriquement les représentations auxquelles se rapportent les auditeurs, tels que l'on fait les « modernes » que critique par exemple Émile Durkheim qui mettaient en cause la puissance magique que les sociétés totémiques attribuaient aux leurs. L'enjeu n'est pas non plus pour moi de les admettre (Durkheim, 1912 *in* Hennion, 1993)[12]. Pour rendre compte de l'émergence d'un imaginaire musical alternatif de la modernité, l'approche que je propose s'enracine donc dans une analyse des représentations qu'Antoine Hennion fait remonter aux *Formes élémentaires de la vie religieuse* et qui cherchent moins à accepter ou à critiquer théoriquement les représentations auxquelles un auditeur se rapporte qu'à :

> montrer, en œuvre, dans la pratique la plus constante des acteurs, ce double travail, pour mettre en cause leurs objets (les naturaliser, en faire des choses, dotées de leur force, et faire de même avec les sujets qui leur font face), et les remettre en cause (contester leur force, montrer d'où elle leur vient, mobiliser les intérêts qui les tiennent, les socialiser) (Hennion, 1993 : 266).

Or, les représentations qui émergent dans le réseau des musiques du monde 2.0 ne cessent d'être remises en cause.

En 2015, quand le groupe Khun Narin vient à Rennes, en France, invité par le festival des Transmusicales, les musiciens sont amenés à s'expliquer sur ce qui rend leur musique si familière à une esthétique psychédélique activement recherchée par les auditeurs européens sur la scène alternative. Avec Peter Doolan, créateur du blogue *Monrakplengthai*, très prisé par les amateurs de cassettes thaïes, j'assiste à cette rencontre. Lors d'une interview avec le quotidien *Ouest-France*, la journaliste adresse aux Khun Narin la question suivante : « Quand on parle de votre musique, certains disent qu'elle est psychédélique, est-ce que vous êtes d'accord avec ça ? ». Comme il n'y a aucun terme dans la langue thaïe pour « psychédélique » et que le terme anglo-saxon n'est pas connu, nous

12 Selon Durkheim, si les indigènes attribuent à certaines représentations une puissance magique, se contenter de les ridiculiser, comme le font les « modernes » en montrant que ces choses n'ont nullement cette puissance, est bien insuffisant. À son tour Durkheim ridiculise les « modernes » et réhabilite les indigènes en soulignant que la puissance est bien réelle, quoiqu'il faille l'attribuer à un autre objet, la société. Selon Hennion, l'analyse de Durkheim implique deux modèles, l'un, linéaire, suivant lequel il rend compte de la façon dont les sociétés totémiques attribuent à leurs représentations une puissance magique, l'autre, circulaire, suivant lequel Durkheim souligne qu'ils se trompent, attribuant à l'objet de leur culte la force sociale dont ces représentations ne sont en fait que le symbole.

sommes souvent confrontés au même problème de traduction. Leur demandant d'abord s'ils savent ce que « psychédélique » veut dire, bien que connaissant par avance la réponse, Peter leur propose la définition thaïe suivante : « *psychedelic pen style silapa thi khon thi tit ya, ya bep, ya hai mao* », ce que je traduirais par « psychédélique est une forme d'art propre aux personnes qui prennent une médication, le genre de médication qui vous enivre ». Surpris et un peu offensé, Narin, le meneur de la troupe, répond à la question par une autre question « Avant de jouer ?... dans mon groupe, personne ne prend de drogue ». Comme je traduis l'explication de Peter à la journaliste, elle se sent tout d'un coup embarrassée, « oh non, non, je ne leur demande pas s'ils prennent de la drogue » dit-elle en pointant la pochette de l'album que le groupe n'a pas choisi lui-même, « c'est juste que, comment dire, sur la pochette... ».

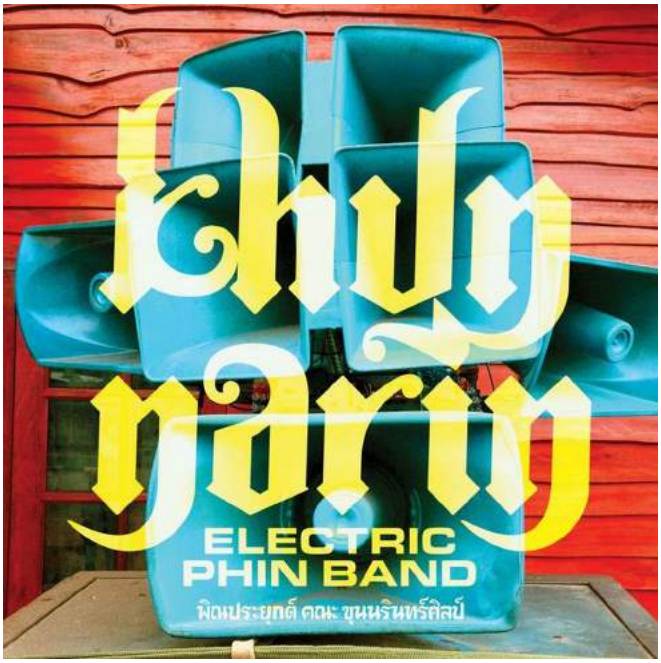


Illustration 1 : Pochette de l'album *Khun Narin*, Innovative Leisure, 2014

Illustration 2 : Illustration intérieure de l'album *Khun Narin*, Innovative Leisure, 2014

À l'image du serpent réalisé par le graphiste Nathan Cabrera pour la pochette de l'album des Khun Narin, sur la langue duquel a été déposé un petit carton LSD (cf. illustrations 1 et 2), les représentations qui émergent parmi les auditeurs de musiques du monde 2.0 contrastent souvent avec la façon dont les musiques qu'ils font circuler sont originellement conçues.

À travers ces représentations, le réseau des musiques du monde 2.0 réactualise certaines problématiques que connaissaient déjà les musiques du monde et nous invite à « provincialiser » à l'importance des transformations que les technologies numériques ont sur nos vies comme le propose Gabriella E. Coleman (Coleman, 2010 ; Chakrabarty, 2009). Ce réseau invite à questionner « ce qui est nouveau (et ce qui ne l'est pas) dans la façon dont le [numérique et ses données] reproduisent le social » (Douglas-Jones et al., 2021 : 13).

3. Reproduire les musiques du monde

Rachel Douglas-Jones, Antonia Walford et Nick Seaver proposent, plus spécifiquement, d'enquêter sur les dynamiques historiques au sein desquelles la production des données numériques

contemporaines s'inscrit (Douglas-Jones et al., 2021). Nick Couldry et Ulises A. Mejias proposent, quant à eux, de relier les logiques qui président à l'organisation de l'information sur internet à celles héritées des États coloniaux (Couldry et Mejias, 2019).

Au XIXe siècle, la Thaïlande, ancien Royaume du Siam, connaît ce que l'anthropologue Michael Herzfeld décrit comme les paradoxes d'une condition « cryptocoloniale ». Selon cette condition :

> la revendication même de [son] indépendance témoigne d'une dépendance symbolique aussi bien que matérielle à l'égard d'une puissance coloniale intrusive (Herzfeld, 2011 : 173).

Face aux empires coloniaux, le Royaume du Siam maintient ainsi une certaine autonomie en concédant une part significative de sa souveraineté. Suite au traité de Bowring signé en 1855 avec l'Empire britannique, la Royauté renonce à son monopole commercial sur son propre territoire et se voit privée du contrôle du commerce extérieur. Elle concède par ailleurs à de multiples puissances occidentales une clause d'extraterritorialité selon laquelle les ressortissants des pays signataires sont littéralement extraits de sa juridiction. En 1893, c'est l'Empire colonial français qui entraîne le Royaume dans une crise, en envoyant deux canonnières à l'embouchure du fleuve Chao Phraya pour, finalement, s'emparer de tous les territoires siamois du versant oriental du Mékong.

Appelé à se réformer suivant les critères que les puissances coloniales imposent au reste du monde, en se modernisant le Royaume ne parvient cependant pas à accéder à une reconnaissance complète sur la scène internationale. Comme le remarque Rachel V. Harrison à propos des différentes missions diplomatiques que la royauté engage à la fin du XIXe siècle, le regard que les nations d'Occident posent sur le Royaume est alors semblable à celui que les Empires coloniaux posent sur leurs propres colonies (Harrison, 2011). Insuffisamment exotique ou imparfaitement ressemblant, le Siam est alors systématiquement mis de côté « *comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait* » (Bhabha, 2007, p. 148 *in* Harrison, 2011).

Privilégiant des productions musicales qui se distinguent par leur « étrangeté », le public des musiques du monde 2.0 cherche, lui aussi, à travers les enregistrements, à faire valoir une modernité

musicale différente des formes musicales qui lui sont familières. Par-là même, il produit des représentations musicales à propos de la Thaïlande investies de nouvelles significations orientalisantes, et cherche à valoriser une forme alternative de modernité. Mais si la Thaïlande, ancien Royaume du Siam, a historiquement été obligée de se réformer suivant des critères hérités des puissances coloniales, comment faire valoir à travers elle des représentations musicales modernes sans penser « avec » ou « contre » un modèle de modernité qui prend racine en Occident ? À ce sujet, les musiques du monde 2.0 convoquent une problématique qu'elles partagent plus généralement avec les études postcoloniales. Si leur enjeu est de « provincialiser » une certaine conception occidentale de la modernité, est-il seulement possible d'échapper totalement à une référence à l'Occident ? Ainsi que le suggère Dilip P. Gaonkar :

> On ne peut provincialiser la modernité occidentale qu'en pensant à travers et contre ses propres concepts, qui sont souvent exprimés dans des formulations universalistes (Gaonkar, 1999 : 14).

Qu'il s'agisse de penser une « contre-modernité », comme le propose Paul Gilroy, ou une « modernité au sens large », ainsi que le suggère Arjun Appadurai, est-il possible concevoir un modèle « alternatif » de modernité en dehors de conceptions qui trouvent leur origine en Occident (Gilroy, 2017 ; Appadurai, 1996) ? Quelle est la conséquence de cette problématique pour les musiques du monde 2.0 ? Enfin, comment les acteurs thaïlandais peuvent-ils la retraduire dans les termes de leur propre modernité ?

III – DES SUJETS THAÏLANDAIS

1. L'enregistrement comme médiateur

La vidéo des « Khun Narin » est généralement décrite comme une « musique psychédélique ». Pourtant beaucoup de commentateurs utilisent cependant ce terme avec nuance, en précisant, comme cet usager YouTube, que ce genre de musique ne devrait être appelé « psychédélique » que « si

quelqu'un la jouait dans le monde occidental »[13]. Aussi, les auditeurs que je rencontre sont conscients que les catégories à partir lesquelles ils appréhendent les médias, renvoient à toute une culture et toute une subjectivité qui leur sont propres. Il est donc important de ne pas prendre les auditeurs pour plus croyants qu'ils ne le seraient, ou, comme le suggère Jean Pouillon aux ethnologues, de ne pas projeter chez eux une façon de croire qui ne serait pas la leur (Pouillon, 1979). Pourtant, dire de ces musiques qu'elles appartiennent à des genres musicaux vernaculaires thaïlandais qui s'appellent « *luk thung* », « *molam* », qu'elles sont jouées par un groupe de procession qui s'appelle « Khun Narin », à l'occasion d'une cérémonie d'ordination bouddhique ne dit pas grand-chose des raisons qui font que ces musiques les interpellent. De la même manière, affirmer que pour ces raisons elles n'ont rien à voir avec la subjectivité des auditeurs étrangers, qu'elles n'ont pas été conçues pour eux avec l'intention de leur plaire, mais pour un tout autre contexte qui sous de multiples aspects leur échappe, ne change pas grand-chose à ce qu'ils ressentent. « Je n'ai jamais cru qu'ils aient été influencés par le rock psychédélique », remarque le producteur Josh Marcy à propos des Khun Narin dans un entretien avec le magazine *Newsweek* » :

> Il se trouve que ça se présente d'une telle manière que, dans cette veine, cela sonne familier pour nous (Fader, 2014).

Si donc ces musiciens agissent avec des motivations qui sont les leurs et que ne saisissent pas les auditeurs étrangers, parmi lesquelles motivations serait totalement absente l'intention de les toucher, comment se fait-il donc que les musiques créées par ces musiciens répondent tout de même aux catégories de ces auditeurs ? La critique culturaliste ne saurait donc tout annuler de ce que ces auditeurs « découvrent » et de ce que, dans la confrontation avec ces découvertes, ils éprouvent. Les auditeurs des musiques du monde 2.0 attribuent l'origine de leurs représentations dans des matériaux qui ont déjà été produits par les acteurs thaïlandais eux-mêmes. Quelque que soient les intentions des acteurs thaïlandais, qu'ils aient cherché à produire une musique qui sonne psychédélique ou non, les auditeurs reconnaissent en tous cas aux enregistrements qu'ils ont réalisés la capacité de susciter une émotion semblable à celle qu'une musique psychédélique peut de fait produire.

13 « If someone plays this kind of music in the western world they call it "psychedelic" », commentaire de Cemetarys Neighbor, 28 octobre 2012, cf. https://www.youtube.com/watch?v=IYGl-l0Toig, consulté le 12 février 2015.

L'enregistrement, à ce titre, n'est donc pas un simple « fétiche », support passif sur lequel les auditeurs projetteraient des représentations qui leur sont propres et les imposeraient à leur tour, comme le diraient Antoine Hennion et Bruno Latour (1993). Au contraire, il doit être conçu comme un « médiateur » qui suscite les représentations de l'auditeur tout autant que l'auditeur ne les lui imposerait, une entité qui agit au moins autant qu'elle serait « agi » comme le propose Hennion (Hennion, 1993).

À travers ces médiateurs, le réseau des musiques du monde 2.0 inclut donc les acteurs thaïlandais comme des « sujets » (*Subject Siam*) ainsi que le propose Tamara Loos, c'est-à-dire des « sujets » au double sens du terme. En effet, les acteurs thaïlandais sont de cette façon des « sujets » non pas simplement « assujettis » à des normes imposées de l'extérieur et à des processus de connaissance orientalisants toujours renouvelés. Par les attributions qu'ils reçoivent à travers des enregistrements qu'ils ont eux-mêmes produits, ils sont des « sujets » aussi « acteurs » et, comme nous le verrons, « auteurs », de leur propre modernité et des représentations internationales qui l'accompagnent (Loos, 2006).

2. Réintroduire les auteurs

Du point de vue des artistes à l'origine des enregistrements, les perspectives d'action se perdent et se transforment à travers la circulation, obscurcies par les débouchés incertains du terrier de lapin. Qui aurait cru qu'une vidéo comme celle des Khun Narin puisse susciter un intérêt au-delà de sa stricte localité ? Si dans les musiques du monde 2.0, l'enregistrement et la production médiatique entrent dans le domaine d'action local du musicien, que se passe-t-il quand l'enregistrement arrive dans les mains d'auditeurs auxquels il n'était pas originellement destiné ? Comment les musiciens envisagent-ils leur action à ce niveau-là ? Comment envisager leur action à notre tour ? Comment dissocier les musiciens de l'ensemble des représentations et des effets communicationnels que la circulation de leur média provoque ? Ce faisant, comment ne pas dénier leur part d'agentivité et leur capacité à revendiquer les représentations que leur propre média génère ?

Reprenant un modèle similaire à celui de la « biographie culturelle des objets » (Appadurai, 2017), les analyses que l'anthropologie a consacré aux musiques du monde et à leur circulation se concentrent sur le processus de marchandisation qui en caractérise la production. Elles distinguent

généralement, d'un côté, les musiciens et de l'autre, les producteurs, et s'intéressent, pour la plupart, aux opérations à travers lesquelles les producteurs transforment la musique, de sorte à la faire correspondre au goût du public des musiques du monde. Or « étudier la circulation ne consiste pas simplement à montrer comment une forme culturelle produite à un endroit donné peut réémerger transformée là où elle est réceptionnée » remarque Eric J. Schmidt (2019 : 261). Le risque d'une telle approche est effectivement de figer la position des acteurs en un point unique du processus de circulation, sans montrer comment leur point de vue peut évoluer à mesure que le média circule.

Le traitement qui a été fait en anthropologie du cas de « Rorogwela » est assez significatif à cet égard. Peut-être trop passionnés par une controverse qui pouvait directement les mettre en cause, les anthropologues se font toujours les porte-paroles des populations 'aré'aré. Jamais ils ne convoquent le point de vue d'Afunakwa, la chanteuse à l'origine de l'enregistrement, au sujet de la circulation globale de sa chanson. Cette analyse permet certes de comprendre les transformations qu'une musique subit une fois introduite dans un marché global. Elle ne fait cependant aucun cas de la possibilité pour les artistes d'envisager la circulation de leur propre musique au-delà de la simple localité. Cette lecture désinvestit les musiciens et les différents acteurs à l'origine de l'enregistrement de toutes perspectives d'actions dans le processus global de circulation. Elle écarte la possibilité pour les musiciens de reprendre à leur compte les représentations que leur musique suscite à travers sa circulation, et d'en altérer la signification. De la même façon, elle déshabilite les potentielles autres visions globales que ceux-ci pourraient avoir.

Loin d'être figées dans la circulation, au contraire, le point de vue des acteurs et leurs visions globales évoluent par et grâce à la circulation. Un média comme celui des Khun Narin ne saurait faire l'objet de véritables revendications à l'origine. Mais à travers sa circulation il fait émerger une certaine conscience d'« auteur » parmi les musiciens. Pour des musiciens à la marge de l'industrie musicale et des institutions les plus officielles de reconnaissance de la culture en Thaïlande, quelles opportunités le réseau des musiques du monde 2.0 ouvre-t-il ? Quel sens peuvent avoir, pour les musiciens, les représentations qui y émergent ? Enfin, comment s'en saisissent-ils à leur tour ?

3. De la « thaïté » à l'« universalité »

Les rééditions d'enregistrements thaïlandais sur la scène des musiques du monde 2.0 ne sont pas que le fait d'éditeurs étrangers.

La plupart des maisons de disque dans le réseaux des musiques du monde 2.0 sont implantées en Occident et en dehors des pays dont ils redistribuent les enregistrements : Sublime Frequencies, Dust-To-Digital, Mississippi Records ou Luaka Bop se trouvent aux États-Unis, Soundways, Finders Keepers ou Honest Jon's au Royaume-Uni. Or au début de mon enquête, la scène thaïlandaise se démarque par la présence d'un éditeur thaïlandais. Créateur de la maison de disque ZudRangMa et fondateur du Paradise Bangkok Molam International Band, Maft Sai est, au début de mon enquête, un DJ relativement connu sur la scène des musiques du monde 2.0., non pas seulement pour ses rééditions de musique *luk thung* et de musique *molam*, mais aussi pour ses compilations d'enregistrements d'autres régions du monde, comme d'Éthiopie. Les représentations qui émergent dans le réseau des musiques du monde 2.0 contrastent avec la façon dont des genres comme le *luk thung* et le *molam* peuvent être localement perçus. Mais dans la bouche de Maft Sai et du petit milieu bangkokien qui l'entoure, ces représentations se trouvent parfois reprises et même revendiquées.

Une nuit de novembre 2015, alors que je discute avec Pam, guitariste du célèbre groupe rock alternatif thaïlandais Appartment Khun Pa, dans le tout nouveau bar musical ouvert par le célèbre DJ thaïlandais Maft Sai, au cœur du quartier huppé de Thonglo à Bangkok, une musique résonne dans les airs et met court à la conversation:

Excuse-moi, excuse-moi, mais écoute ça, désolé, mais écoute ça, ouah... ouah... ouah !

Littéralement happé par ce morceau, Pam se lève et se dirige vers le DJ, originaire d'Hokkaido, qui a choisi de le passer. L'enregistrement en question est un morceau de shamisen, sorti d'un obscur disque japonais que le luthiste Rinsyoe Kida a enregistré en 1973, avec le batteur de jazz Akira Ishikawa et son groupe les Count Buffaloes. Avant Pam, le morceau avait déjà suscité l'étonnement du DJ (écouter la piste 2) :

Je regardais la discographie de Rinsyoe Kida et j'ai trouvé ce son : mais qu'est-ce que c'est ce truc ?!? C'est tellement déroutant ?

Après quelques minutes d'écoute, Pam revient vers moi :

La musique japonaise, c'est vraiment incroyable, mais il existe aussi des groupes psychédéliques en Thaïlande.

Je suis complètement dérouté par ces derniers mots de Pam : alors que je nourris, depuis quelque temps déjà, des doutes à propos de la pertinence de cette appellation appliquée à une musique thaïlandaise, pour Pam, celle-ci semble couler de source. J'ai cependant l'audace de demander un peu plus de précisions : « à quels groupes pense-t-il ? A-t-il des noms ? En sait-il plus sur ce mouvement ? » Pam n'est pas sûr et me répond simplement qu'un collecteur de disques suédois a compilé ce genre de morceaux dans un album publié il y a plusieurs années, sous l'intitulé *Thai-Beat A Go-Go*.

Pour un auditeur thaïlandais, quelle confrontation la circulation d'un média au fond d'un terrier de lapin produit-elle ? Quel rapport à l'identité cette circulation questionne-t-elle ? Quel nouveau rapport permet-elle d'installer ?

Alors que la vidéo des Khun Narin commence à devenir l'objet d'une attention particulière au sein de la blogosphère nord-américaine, qui s'emballe et la repartage comme un média « psychédélique », rien ne saurait la distinguer aux yeux de la plupart des auditeurs thaïlandais pour lesquels le groupe n'est qu'un groupe de processions (*wong hae*), comme il en existe tant d'autres en Thaïlande. Loin d'être simplement acceptées, les représentations que les enregistrements suscitent produisent de l'incompréhension et, dans certains cas, se voient même opposer un refus. Générées par un processus de circulation qui va bien au-delà de la Thaïlande, ces représentations mettent en cause le pouvoir des acteurs thaïlandais de décider eux-mêmes des représentations de leur propre culture. Par les modalités suivant lesquelles elles s'imposent, elles questionnent plus précisément le sentiment d'une identité thaïlandais (ou « thaïté ») et mettent en cause cette idée qui lui est chère, à

savoir que, au final, le sens véritable de la culture thaïlandaise ne saurait être accessible à quelqu'un qui n'est pas lui-même thaïlandais.

En Thaïlande, le concept de « thaïté » (« *khwam-pen-thai* », littéralement « le fait-d'être-thaï ») est, dès le début du XXe siècle, intimement associé à la construction nationale. Olivier Ferrari et Narumon Hinshirana Arunotai voient en Rama VI (1910-1925), le précurseur du *khwampenthai* associant, dès 1911, le concept de nationalité thaïe (*chat thai*) à celui du groupe ethnolinguistique « taï » qui s'étend bien au-delà du territoire du Siam, de la Chine à l'Assam et à la Malaisie (Ferrari et al., 2010). La notion accède à une définition plus précise dans la bouche du Prince Damrong Rachanuphap qui la définit en trois points :

> Un dévouement pour la liberté nationale (*isara khong chat*) ; la tolérance ; et l'acuité à assimiler (*prasan-prayot*)
> (« Allocution donnée devant la Société des Conférenciers Universitaires » (*Samakkhayajan samakhom*) le 8 octobre 1927 Saichon, 2003 : 115, cité *in* Harrison, 2011 : 15)

C'est toutefois après la révolution de 1932 que le concept de « thaïté » va trouver son ancrage le plus durable. Dans la pensée de l'idéologue nationaliste Luang Wichitwathakan, la « thaïté » est alors définie comme la qualité des Thaïlandais à rester indépendants malgré les influences extérieures, et à adapter leur culture au monde moderne de sorte à obtenir par là même le respect des autres cultures. Selon cette vision, la nationalité thaïlandaise (*chat thai*) regroupe toutes les personnes nées sur la terre du Siam, dans le présent, le passé et le futur, indépendamment de leur statut. La nationalité thaïe est définie comme une attitude, le fait d'être dévoué à la nation et à son territoire (Saichon, 2002).

De part ses définitions multiples, la « thaïté » ne saurait être simplement une conception isolée qu'un regard extérieur viendrait dénaturer en lui imposant des significations qui lui seraient étrangères. Au contraire, sa nature est éminemment cryptocoloniale et la « thaïté » se voit profondément travaillée de l'intérieur par les significations que le monde associe à la culture thaïlandaise. Par l'expérience qu'elle procure, elle traduit et réaffirme, en un sentiment de profonde autodétermination identitaire, des catégories qui soulignent sa dépendance symbolique vis-à-vis de

normes esthétiques, culturelles, politiques, mais aussi morales, héritées des anciennes puissances coloniales (Herzfeld, 2011 ; voir aussi May Adadol et MacDonald, 2011). Comment la « thaïté » peut-elle produire un sentiment de profonde autodétermination si elle porte la marque profonde de l'influence de l'étranger ? Est-il alors seulement possible pour des acteurs thaïlandais d'affirmer ce qu'une modernité musicale thaïlandaise aurait d'original sans en passer par les catégories dérivées de l'Occident ?

Du point de vue thaïlandais, je soutiens que la problématique est tout autre. Comme le suggère Tamara Loos :

> Un seul fait domine l'historiographie de la Thaïlande moderne : à la différence de la majeure partie du globe et de tous ses voisins sud-est asiatiques, la Thaïlande ne fut jamais colonisée par aucun pouvoir impérial. Tous les récits à propos du Siam, tel qu'on appelait la Thaïlande jusqu'en 1939, sont intrinsèquement structurés autour de sa prétendue éternelle indépendance nationale (Loos, 2006 : 13).

« Au son du mot "colonie" (*ananikhom*) », remarque à son tour le chercheur thaïlandais Nopphorn Prachakul, « beaucoup pense qu'il s'agit de quelque chose d'ancien et depuis longtemps révolu » :

> Plus spécifiquement, parmi les Thaïlandais, la réaction initiale la plus commune est : "Ce n'est pas pertinent pour nous. Nous, Thaïlandais, n'avons jamais été la colonie de personne" (Nopphorn, 2004, cité par Jackson, 2011 : 38).

Mais si la Thaïlande n'a jamais été sous la domination d'aucune puissance étrangère, alors comment envisager une connexion à l'éthos musicale globale de la modernité ?

Au-delà de ce qui les laisserait apparaître comme « occidentales », bien des appellations qui circulent dans le domaine des musiques du monde 2.0 apparaissent d'abord aux acteurs thaïlandais comme « *sakon* », c'est-à-dire « universelles » ou « internationales ». Dans l'article pionnier qu'elle consacre en 1989 à l'étude de cassettes thaïlandaises, l'ethnomusicologue Deborah Wong remarque que « *Sakon*, littéralement "univers", [est] communément utilisé pour parler de l'Ouest ou de

l'Occident » (Wong, 1989 : 82). Terry Miller, ethnomusicologue du Sud-est asiatique, coéditeur du *Garland Handbook of Southeast Asian Music*, parle de son côté des « chansons *sakon* » *(phleng sakon*), comme des « "chansons modernes" [qui] représentent tous les styles américains, de la *country* au *rap*, quoique agrémentées de saveurs thaïlandaises qui en retirent les contours rugueux » (Miller et Williams, 2008 : 181). En août 2017, les auteurs de l'émission « Ru Rak Phasa Thai », diffusée sur les ondes de Radio Thaïlande, notaient à ce propos l'incomplétude du terme, n'ayant pas d'équivalent en « Orient où il n'existe aucune appellation englobante et où chaque chose est appelée par son style et/ou sa nationalité, comme le calendrier chinois, la musique thaïe, les vêtements montagnards, la boxe chinoise »[14]. Catégorie notamment musicale, le terme « *sakon* » est régulièrement pris comme un euphémisme pour parler d'Occident. Dans ce thèse, je propose cependant de revenir à son sens littéral, à savoir « universel ».

Dès les premières heures du nationalisme, le *sakon*, par son acception « universelle » permet d'envisager un horizon global à travers lequel s'approprier la modernité, au-delà du privilège d'une culture à l'origine. Le *sakon* répond ainsi au souci de se savoir en lien avec le monde là où a priori ce lien serait absent. Partant d'un sentiment de profonde autodétermination identitaire, celui de la « thaïté », le *sakon* projette la modernité dans ce qu'elle aurait d'international, au-delà de tout rapport de subordination à l'Occident, et permet de s'y connecter. Mais si le *sakon* permet à ce titre d'envisager une modernité où l'Europe et l'Amérique du Nord ne seraient que des « provinces », comme on pourrait le dire après Dipesh Chakrabarty (Chakrabarty, 2009), dans les musiques du monde 2.0, tous les auditeurs sont-ils prêts à l'accepter ?

IV – UN KALÉIDOSCOPE ETHNOGRAPHIQUE

Le terrier de lapin dans lequel je propose de nous aventurer dessine donc un véritable kaléidoscope de références musicales et culturelles. À travers lui, il devient possible de rendre compte de la façon dont un imaginaire alternatif global de la modernité peut être envisagé. Si ce kaléidoscope tient dans les mains d'un petit nombre d'acteurs, par son caractère multisitué, il n'en demeure pas moins un objet difficile à ethnographier. Comment, par exemple, rendre compte de la profusion éditoriale d'un label comme Sublime Frequencies qui s'intéresse autant aux guitares du

14 « Ru rak phasa thai **รู้ รัก ภาษาไทย** », *Radio Thailand*, **สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย**, 27 août 2010.

Triangle d'Or qu'aux musiques électroniques que l'on trouve dans les mariages syriens, en passant par le *rap* révolutionnaire nord-coréen et les musiques amplifiées algériennes des années 1960 et 1970 ? L'un des enjeux méthodologiques de cette recherche était pour moi de rendre compte des imaginaires que la production médiatique de ce nouveau réseau des musiques du monde pouvait générer tout en me donnant les moyens d'enquêter au-delà du seul point de vue des éditeurs et de leur public à l'étranger. J'ai donc choisi d'enquêter sur la Thaïlande, pays dans lequel j'avais déjà mené plusieurs terrains d'enquête de master et avec lequel j'étais familier depuis mon enfance. En 2013, quand je commence ma recherche, de multiples compilations avaient été réalisées de musiques du Royaume (une quinzaine au total) par différentes maisons de disques aux États-Unis, en Europe, au Japon, mais aussi à Bangkok.

Je contacte donc DJ Maft Sai, créateur de la maison de disques ZudRangMa à Bangkok et éditeurs des compilations *Thai Funk*, qui accepte que j'enquête sur son travail, mais reste, dans les faits, très difficile à approcher dans le quotidien de ses activités.

En Thaïlande, je multiplie les stratégies d'approche, décidant d'interroger des acteurs périphériques qui accompagnent de près ou de loin l'activité de la maison de disques de Maft Sai. Je rencontre ainsi le photographe et journaliste anglais, John Clewley, rédacteur de la rubrique « World Beat » au *Bangkok Post*, Alfred Pawlin, collecteur autrichien installé de longue date à Bangkok et qui, à côté de son activité de galeriste, « *deal* » de nombreux disques thaïlandais pour différents collectionneurs réputés en Europe. Je rencontre Jérôme Doudet, DJ d'origine franco-suisse, aussi connu comme « The Dude of The Stratosphear ». Il est, pour moi, d'une aide inestimable pour comprendre un peu plus, de l'intérieur, la façon dont la petite scène musicale qui entoure DJ Maft Sai à Bangkok, mène ses activités. Afin de donner à la dimension digitale de mon objet toute la place qui lui revient, je commence également à suivre l'activité de blogueurs comme Peter Doolan, collecteur de cassette et auteur du fameux blogue *Monrakplengthai*, ou encore Cliff Sloane à l'origine du site *AsianclassicalMP3*. Enfin, soucieux d'adopter une approche plus participative, je décide de créer mon propre blogue et de me mettre, moi-même, à collecter. Grâce à cela, je parviens à tisser des relations plus informelles avec les collecteurs, mais aussi avec les disquaires et les différents revendeurs auprès desquels ils obtiennent leurs enregistrements.

Ce programme d'enquête me permet de comprendre bien des mécanismes à travers lesquels les collecteurs entrent en contact avec des musiques en Thaïlande. Mais de ce seul « poste

d'observation »[15] je ne parviens pas à véritablement accéder à la perspective qui est celle des artistes à l'origine des enregistrements qui sont mis en circulation.

Quittant mon premier terrain, je donc choisis de contacter les différents paroliers, chanteurs, arrangeurs et ingénieurs du son, de musiques *luk thung* et *molam* à l'origine des enregistrements que les collecteurs comme Maft Sai réédite. Le concours du professeur Tinnarkon, de l'Université d'Udon Thani, et d'Arthit Mulsarn, alors attaché à l'Université de Mahidol et de Yodh Warong, jeune Isan très familier des milieux de la musique *molam* à Ubon Ratchani, me sont d'une aide inestimable. J'établis par ailleurs d'autres contacts sur la base des adresses et des coordonnées que j'obtiens à travers Internet et les réseaux sociaux. Dans d'autres cas, enfin, comme avec le producteur de *molam* Thephabut Satirotchomphu, je décide de me rendre moi-même en Isan, au nord-est du pays, pour le rencontrer. Avec ces différents acteurs interlocuteurs, les relations s'établissent d'abord sur la base d'entretiens libres ou semi-dirigés, durant souvent de plusieurs heures. Je conduis mes premiers entretiens avec le soutien d'un traducteur, le plus souvent l'un de mes amis parlant anglais et thaïlandais, mais la qualité des relations que j'établis est plus ou moins biaisée par cette médiation. Dès que je me sens suffisamment en confiance dans ma pratique du thaïlandais pour demander à mes interlocuteurs de m'expliquer dans leur propre langue des mots et des expressions que je ne comprends pas, je décide de me passer de traducteur.

Or, une dimension qualitative manque à l'approche que je suis en train de développer : comment puis-je rendre compte de la façon dont les différents collecteurs et éditeurs de musiques du monde 2.0 entrent en relation avec les mondes de la musique thaïlandais si je les rencontre séparément ? S'il est possible de rendre compte, *a posteriori,* du détail de ces échanges en croisant les différents points de vue des acteurs que je rencontre chacun de leur côté, comment restituer l'ensemble des dimensions que ces différents acteurs entrevoient lorsque les négociations sont en cours[16].

---

15 Denis Laborde distingue, à la suite de Jeanne Favret Saada entre « poste d'observation » et « posture d'observateur » (Saada, 1994) :
« La posture d'observateur renvoyant à l'ensemble des outils conceptuels dont se dote un observateur pour conduire son travail de terrain ; le poste d'observation renvoyant au fait qu'il est lui-même un acteur de l'action dont il entend rendre compte. » (Laborde, 1999 : 270, note 9).

16 Alain Cottereau rappelle à ce titre la distinction entre « *action en cours* » et « *action accomplie* » proposée par le philosophe pragmatique Alfred Schutz, en 1932 (cf. Schutz, 1932, repris dans Ricoeur, 2000 *in* Cottereau, 2011). Elle invite à considérer que les comptes-rendus menés une fois l'action accomplie, sont souvent univoques. Comme le suggère Cottereau :
« dans ces différentes descriptions sur le mode de l'acte accompli, ce qui échappe est précisément ce qui nous intéresse [...] : prendre en compte ce qui est pris en compte. Or l'action en cours envisage des possibilités qui sont

Le blogueur américain Peter Doolan, bibliothécaire à l'Université Thammasat de Bangkok, m'ouvre alors une porte inespérée. Internaute très actif sur les réseaux sociaux, auteur lui-même du blogue *Monrakplengthai*, considéré comme une référence parmi les internautes anglophones qui s'intéressent aux musiques du Royaume, Peter suit depuis un petit moment un autre phénomène médiatique : celui des Khun Narin. Publié en 2011 et mis en circulation dans la blogosphère nord-américaine en 2012, Peter Doolan est un commentateur très actif de l'enregistrement. Se saisissant des informations inscrites dans la notice de la vidéo YouTube, Peter entre en contact avec le groupe, les rencontre, et se lie d'amitié avec eux. En 2014 quand le producteur américain Josh Marcy décide de venir enregistrer un premier album de la formation, Narin, le leader du groupe, exige d'en passer par Peter pour mener les négociations. Grâce à Peter, je rencontre les Khun Narin. Or, en 2015, quand Josh Marcy décide de revenir en Thaïlande pour enregistrer un second album du groupe, et que Peter, rentré aux États-Unis, ne peut plus être traducteur dans les négociations, je suis alors appelé comme intermédiaire entre le groupe et le producteur américain. Du « poste d'observation », relativement périphérique, depuis lequel j'observais jusqu'alors mon objet d'enquête, je suis alors directement introduit au cœur de mon étude sujet, me permettant enfin d'en rendre compte comme de l'intérieur.

V – CIRCULER DANS LE TERRIER DE LAPIN

Le numérique favorise l'émergence d'un système qui met à la disposition de ses usagers des outils, non seulement pour publier et mettre en ligne leurs propres médias, mais aussi les rendre accessibles globalement à des auditeurs à distance. Plus connective, l'infrastructure médiatique qui se déploie avec le numérique offre aussi la promesse d'une circulation sans intermédiaire. Comment expliquer qu'à partir de la circulation d'un média comme la vidéo Khun Narin, émerge un nouveau réseau d'acteurs, mobilisant des étiquettes et des catégories musicales en décalage avec la façon dont la vidéo a été conçue localement ? Quels outils les grandes plateformes comme YouTube mettent-elles à la disposition de leurs usagers pour découvrir des médias dont ils ignorent tout de la provenance ? Dans un premier chapitre, je propose de revenir sur le processus d'émergence de la vidéo des Khun Narin dans la blogosphère nord-américaine, et d'apporter un éclairage à l'ensemble de ces questions par une description minutieuse de sa circulation numérique. Là où le numérique

oubliées une fois l'action accomplie. » (Cottereau, 2011 : 16).

permet par ses algorithmes d'accéder à de nombreux médias à travers le monde, il conditionne toutefois la navigation. Ce conditionnement, souvent requis par les usagers eux-mêmes, se traduit parfois par de véritables restrictions invitant le public des musiques du monde 2.0, à se former pour en contourner ces limitations. Quelles sont les modalités suivant lesquelles ce public fonctionne ?

Les régulations que le numérique instaure ne sauraient toutefois être inédites. À ce sujet, Rachel Douglas-Jones, Antonia Walford et Nick Seaver nous invitent à enquêter sur les dynamiques historiques dans la continuité desquelles ces logiques de régulation s'inscrivent (Douglas-Jones et al., 2021). Quelles dynamiques justifient qu'un média comme celui des Khun Narin et, avant lui, de multiples enregistrements produits en Thaïlande, il y a presque plus d'un demi-siècle, apparaissent aujourd'hui pour des auditeurs occidentaux comme une « découverte »? Qu'est-ce qui justifie qu'à cet endroit émerge finalement tout un réseau de collecteurs qui participent à leur redistribution ? Dans un second chapitre, je propose une exploration non exhaustive de différentes représentations de la modernité thaïlandaise et des raisons historiques qui, depuis l'installation des Empires coloniaux européens dans la péninsule sud-est asiatique au XIXe siècle, ont pu les disqualifier aux yeux de l'Occident. J'observerai ensuite plus particulièrement comment un réseau de collectionneurs étrangers s'est constitué au début du XXIe siècle autour de la collecte de copies pirates produites en Thaïlande, puis d'enregistrements de genres musicaux thaïlandais fortement influencés par la *pop music* anglo-saxonne. Réédités dans le réseau des musiques du monde 2.0, il s'agira alors de voir comment la redistribution de ces enregistrements participe à dépasser les dynamiques qui ont historiquement conditionné la circulation de représentations de la modernité musicale thaïlandaise auprès d'auditeurs européens.

À travers les médias, les auditeurs des musiques du monde 2.0 reconnaissent aux musiques thaïlandaises la faculté de produire une expérience qui permet de peupler l'imaginaire global de la modernité sonore de représentations qui ne sont pas centrées sur l'Occident. Comment ces musiques peuvent-elles susciter cette expérience ? Si ces musiques procurent le sentiment d'une modernité qui ne serait pas celle de l'Occident, alors comme ont-elles modernisées ? Dans un troisième chapitre, j'observerai comment la question d'un « modèle original de modernité » se pose à propos de deux genres musicaux, le *molam* et le *luk thung*, auxquels le public des musiques du monde 2.0 finit par accorder toute son attention. Associés à des populations marginalisées par la politique des autorités du centre du Royaume, je montrerai que le *molam* et le *luk thung* mettent la société thaïlandaise au-

devant d'un dilemme : comment faire valoir une différence culturelle nationale sans pour autant reconnaître les divisions profondes qui traversent la Thaïlande ?

Les représentations qui circulent dans le réseau des musiques du monde 2.0 contrastent avec la façon dont un auditeur thaïlandais peut se représenter sa propre culture. Celles-ci s'attachent à des manifestations musicales auxquelles on ne prêterait pas véritablement attention dans le Royaume. Dans un quatrième chapitre, nous verrons comment les musiques du monde 2.0 font émerger de nouveaux objets à travers lesquels les divisions profondes qui traversent la société thaïlandaise peuvent être reconceptualisées. Quelle confrontation un terrier de lapin produit-il pour un auditeur thaïlandais ? Dans une société profondément divisée, quel rapport à l'altérité fait-il émerger ? En revenant au contexte de Phetchabun, province d'origine du groupe Khun Narin, et en observant l'activité du DJ thaïlandais Maft Sai, fondateur de la maison de disque ZudRangMa à Bangkok, je proposerai dans ce chapitre observer les médias et les représentations qui émergent au fond d'un terrier de lapin du point de vue d'un auditeur thaïlandais.

Comment, concrètement, un enregistrement permet-il d'authentifier une forme musicale à distance ? Comment permet-il de renseigner de nouvelles manifestations musicales et sonores ? Dans quelle mesure participe-t-il à les transformer ? Dans le Chapitre 5, il s'agira d'observer les modalités suivant lesquelles l'enregistrement participe à l'émergence des représentations des musiques du monde 2.0. M'arrêtant sur « les données musicales » que l'enregistrement semble permettre d'objectiver, j'interrogerai la dynamique à travers laquelle l'enregistrement déforme au moins autant qu'il informe les musiques et les cultures qu'il permet de capter. Dans cette optique, je reviendrai d'abord sur certaines dimensions sonores, comme la distorsion, qui permettent l'enregistrement de signifier aux oreilles des auditeurs un régime de créativité local de la musique (Larkin, 2004 ; Novak, 2011). Puis, à travers deux cas, celui des soirées Paradise Bangkok, organisées par DJ Maft Sai dans la capitale thaïlandaise, et la session d'enregistrement du second album des Khun Narin dans la région de Phetchabun, j'observerai comment l'enregistrement impose à la performance et aux mondes qu'il enregistre ses propres critères.

Par l'enregistrement, les musiciens et les artistes se voient imposer des formes d'identification qui semblent la plupart du temps en déconnexion totale avec les intentions qui pouvaient à l'origine accompagner la production de leurs œuvres. Mais certaines de ces représentations finissent par être reprises par les artistes eux-mêmes. Dans un sixième et dernier chapitre, comment les acteurs

thaïlandais peuvent revendiquer les représentations que l'enregistrement génère dans sa circulation. Sur la base de leur revendication, il s'agira ensuite d'observer quelles transformations les artistes peuvent induire à leur tour. Pour comprendre ces modalités dans la pratique, je prendrai, d'une part, comme terrain d'analyse, la question du droit d'auteur et la façon dont celle-ci est appréhendée dans le réseau des musiques du monde 2.0. À partir du cas d'une reprise de Black Sabbath par les Khun Narin, j'observerai, d'autre part, comment les artistes peuvent concrètement interroger les auditeurs sur les limites culturelles qu'ils assignent aux imaginaires globaux de la modernité.

CHAPITRE I – UN TERRIER DE LAPIN VERS LA THAÏLANDE

En 2015, le groupe Khun Narin est invité au festival des Transmusicales de Rennes. Dans le dépliant qui les introduit, le parcours des Khun Narin est présenté comme « une histoire aux allures de conte de fées » :

> Suite à une vidéo surgie de nulle part et postée sur le blog américain Dangerous Minds, un producteur se met à en pincer pour le Khun Narin's Electric Phin Band et part au fin fond de la Thaïlande enregistrer ce "groupe" responsable d'une musique instrumentale et psychédélique. Menée par le dénommé Khun Narin, la formation brasse les membres et les âges (on y croise des ados comme des soixantenaires) et a fait du phin, sorte de luth à trois cordes, son instrument de prédilection. Des pédales d'effets, des batteries rafistolées, des percussions rudimentaires, une basse et surtout un système de sonorisation artisanal et bricolé finissent d'offrir à ces compositions surréalistes une incroyable puissance hypnotique[17].

Véritable « conte de fées numérique », le récit des Khun Narin commence au « fond d'un terrier de lapin » (*down a YouTube rabbit hole*) avec un média découvert par hasard par un internaute américain grâce à l'algorithme de recommandation YouTube. Or, l'idée qu'un algorithme puisse diriger un internaute vers un contenu dans une langue et une écriture qui lui sont totalement étrangères ne saurait aller d'elle-même. La possibilité même qu'un média thaïlandais puisse intéresser un usager d'Amérique du Nord ne saurait non plus être évidente. Comme nous allons le voir, ces idées contredisent bon nombre d'attentes que les usagers peuvent former à propos d'un moteur de recherche et de ses recommandations. Ainsi, sur la base de quelle interaction entre l'intelligence artificielle et l'utilisateur un média comme celui des Khun Narin a-t-il pu être trouvé ? Au-delà de l'algorithme, quel intérêt un enregistrement thaïlandais comme celui des Khun Narin peut-il avoir qui justifie sa circulation globale ?

17 Cf. http://lestrans.com/programmation/#!programmation=artist$khun-narin-s-electric-phin-band/71, consulté le 1er octobre 2015.

De la province de Phetchabun, où la vidéo a été enregistrée, jusqu'aux écrans des internautes américains, dans ce chapitre je propose de comprendre comment un terrier de lapin vers la vidéo des Khun Narin a été creusé. Comme le propose Madeleine Akrich, je concilierai ici une approche sociologique des techniques et une approche sociologique de l'action en rendant compte de la circulation du média comme d'un « scénario » partagé entre différentes entités qui par leurs opérations transforment la distribution de son récit (Akrich, 2006). La première de ces entités implique le dispositif technologique que forme l'algorithme, la seconde s'attache aux blogues créés par une communauté numérique d'amateurs de musique thaïlandaise, le troisième consiste plus généralement en un nouvel horizon numérique des musiques du monde ; une « musique du monde 2.0 ». À travers ce scénario, l'enjeu est de rendre compte de la circulation de la vidéo des Khun Narin au-delà de la seule action de l'algorithme et de justifier son intérêt au-delà du seul contexte spécifique thaïlandais.

I – LA CIRCULATION PAR L'ALGORITHME

> Si je me souviens bien, j'étais au fond d'un terrier de lapin YouTube, en cliquant sur les vidéos recommandées sur la barre latérale (Richard Kamerman, juillet 2014)[18].

La vidéo des Khun Narin est d'abord trouvée « au fond d'un terrier de lapin » (*down a rabbit hole*). La métaphore est utilisée par Richard Kamerman qui la découvre sur la plateforme YouTube en 2012. La métaphore se trouve plus communément mobilisée par les internautes de langue anglaise pour désigner les pérégrinations qui, de lien en lien, conduisent les usagers dans des recoins insoupçonnés du web. Au cours des années 2010, elle devient même un genre numérique en soi dont on débat sur les forums et auquel un grand quotidien d'information comme le *New York Times* consacre une série de *podcasts*[19]. Si la métaphore sert à thématiser la sérendipité numérique contemporaine, dans la littérature scientifique elle se trouve cependant invoquée pour poser un regard

18 Conversation Facebook entre Richard Karmeman et Peter Doolan, juillet 2014, avec l'aimable autorisation de Richard Kamerman et de Peter Doolan.

19 Voir par exemple le forum « What's the weirdest YouTube rabbit hole you've gone down? » ouvert sur le site Reddit, en ligne, https://www.reddit.com/r/AskReddit/comments/as4l2e/whats_the_weirdest_youtube_rabbit_hole_youve_gone/, consulté le 26 mars 2021 et le *podcast* de huit épisodes réalisés par le journaliste Kevin Roose pour le *New York Times*, en ligne https://www.nytimes.com/column/rabbit-hole, consulté le 26 mars 2021.

critique sur les conditionnements que le numérique impose. Quelques années seulement avant l'élection de Donald Trump et l'émergence du mouvement QAnon, le terrier de lapin est mobilisé comme un trope à travers lequel interroger la prolifération des idées conspirationnistes sur les réseaux nord-américains (O'Callaghan et al., 2014). En 2021, il s'agit par cette expression d'interroger les réactions anti-vaccins face au Covid 19 (Tang et al. 2021). Avec la métaphore, c'est plus particulièrement le rôle des algorithmes qui oriente l'usager dans sa recherche qui est mis en cause. Si les algorithmes de recommandation permettent à Richard Kamerman d'accéder à un média insoupçonné, les algorithmes inquiètent par leur tendance à alimenter de façon obsessionnelle le flux médiatique des internautes autour d'un seul et même type de contenu et, par là même, à restreindre l'espace de navigation. Comme le suggère la journaliste Angela Watercutter à propos de la découverte des Khun Narin dans la revue *Wired* :

> Descendre au fond d'un terrier de lapin YouTube se termine généralement par la fidèle exploratrice (c'est-à-dire moi) qui réalise qu'il est 3 heures du matin et qu'elle a maintenant vu toutes les vidéos de Tom Hiddleston sur Internet.) (Watercutter, 2022) [20]

1. Que pense l'algorithme ?

Dans *Algorithms of Oppression : How Search Engines Reinforce Racism*, Safiya Umoja Noble montre comment l'algorithme de Google qui assiste l'internaute dans sa recherche projette sur lui une subjectivité qui alimente la stigmatisation des minorités raciales aux États-Unis (Noble, 2018). Au moment où Noble conduit son étude, les recommandations que le moteur de recherche de Google est à même de suggérer à l'usager qui par exemple écrirait « *black girls* » dans la barre de recherche ont d'abord un caractère pornographique et sexiste. Stuart Hall, dans un article qu'il consacre à la télévision, montrait déjà que le message délivré par un dispositif médiatique laisse généralement apparaître des significations préférentielles à l'image d'un ordre culturel dominant (Hall, 1994). Selon cette perspective, force est de reconnaître que les algorithmes participent à un certain conditionnement. Mais sur quelle base effectuent-ils leurs recommandations ?

20 Tom Hiddleston est un acteur britannique qui a joué ces dernières années dans de grosses productions cinématographiques hollywoodiennes.

Créé en 2005 par trois anciens employés de PayPal, Steve Chen, Chad Hurley, et Jawed Karimavant avant d'être racheté en 2006 par Google, YouTube est un site d'hébergement vidéo qui, au début de l'année 2021 revendique plus de deux milliards d'usagers, plus d'un milliard d'heures de vidéos visionnées quotidiennement et s'est décliné en plus de cent versions locales différentes[21]. La vidéo thaïlandaise émerge donc dans un environnement informationnel caractérisé par l'abondance de données (*Big Data*). Face à cette masse astronomique de contenus numériques, l'algorithme est l'une des solutions que de grandes plateformes comme YouTube proposent pour orienter les usagers. À ce niveau, le défi rencontré par les concepteurs de l'algorithme est de trois ordres (Covington, Adams & Sargin, 2016) :

- l'échelle (*scale*) : avec plus d'un milliard d'utilisateurs, YouTube est la plateforme numérique la plus fréquentée du web. Comment mettre au point un algorithme de recommandations sachant que les modèles opératoires sur d'autres plateformes ne sont pas conçus pour cette échelle ?

- la « fraîcheur » (*freshness*) : YouTube se voit enrichi chaque seconde de nombreuses heures de vidéos, comment assurer à ces contenus une visibilité parmi la masse de vidéos plus anciennes ?

- le « bruit » (*noise*) : comment prédire le comportement des utilisateurs, tous très différents les uns des autres et en grande partie déterminé par des facteurs externes ? Comment obtenir « le fond de vérité de la satisfaction des usagers (*the ground truth of user satisfaction*) autrement que par des signes retour, lequel modèle implique un grand bruit »[22] ?

Pour répondre à ces défis, les programmateurs de YouTube entraînent leur système de recommandation suivant ce qu'on appelle des « réseaux neuronaux artificiels » (*deep neural network*)[23].

Suivant un premier modèle de réseau neuronal (le « *candidate generating model* ») l'algorithme de recommandation scrute l'historique de recherche et de visionnage YouTube de l'usager, identifie des signes (*tokens*) par lesquels recouper son parcours avec le parcours d'autres usagers. Ce modèle

21 Cf. https://www.youtube.com/intl/en-GB/about/press/, consulté le 24 février 2021.

22 « We rarely obtain the ground truth of user satisfaction and instead model noisy implicit feedback signals » (Covington, Adams & Sargin, 2016).

23 Un « *deep neural network* » est une forme d'intelligence artificielle qui s'inspire à l'origine du fonctionnement des neurones biologiques, mais qui est aujourd'hui beaucoup plus empreinte de méthodes statistiques.

s'appuie ensuite sur des « indices hétérogènes » (*heterogeneous signals*) comme le sexe, l'âge, la situation géographique et la langue de l'usager à travers lesquels ce dernier se trouve numériquement identifié et défini par l'intelligence artificielle qui gère la recommandation. Pour entraîner l'algorithme, les programmateurs ne peuvent pas se contenter d'expérimentations hors ligne (*offline experiments*) uniquement ou se fonder sur un parcours qui suivrait simplement une à une les recommandations vidéos générées par la machine, car ces expérimentations ne rendent pas compte du parcours effectif des utilisateurs sur la plateforme. « Prédire par exemple avec précision les notations », notent les programmateurs, ne conduit pas pour autant à des « recommandations efficientes »[24], car les usagers sont parfois à la recherche de contenus qui n'ont pas été notés sur YouTube. Au-delà de la plateforme, le contexte de la navigation apporte donc des données déterminantes. Pour renforcer le « *candidate generating model* », les concepteurs substituent donc à une approche probabiliste des « études de cas » par lesquelles ils analysent le fonctionnement du dispositif en cours d'action. Ces études de cas permettent ainsi aux concepteurs d'envisager des comportements qui s'enracinent en dehors de YouTube, dans le parcours des internautes sur d'autres sites. Il s'agit ensuite pour le moteur de recommandation d'assigner « à chaque utilisateur un nombre éprouvé d'exemples »[25] tout en évitant que ces parcours exemplaires et avérés ne gèlent la liste des recommandations et empêchent les nouvelles vidéos de se propager (*freshness*). L'enjeu en somme est de prendre en compte le caractère aléatoire de certaines recherches des utilisateurs, sans les rabattre immédiatement sur des recherches déjà connues. En ce sens, notent les concepteurs, il est beaucoup plus difficile de prédire la première vidéo qu'un usager va regarder après avoir effectué une recherche aléatoire, que les vidéos qu'il va regarder ensuite[26]. Pour ce faire, l'algorithme fait abstraction de l'historique de l'usager avant qu'il n'ait cliqué sur une première vidéo pour ne prendre en compte que les informations qu'il entre sur la plateforme, au moment où il commence sa recherche[27].

Pour affiner la recommandation et dégrossir le résultat obtenu de quelques millions de vidéos à quelques centaines (*scale*), l'algorithme de suggestion vidéo YouTube est entraîné à travers un

24 Comme le notent les auteurs de l'article : « a classic example is the assumption that accurately predicting ratings leads to effective movie recommendations » (Covington, Adams & Sargin, 2016).

25 « [...] fixed number of training examples per user » (Covington, Adams & Sargin, 2016).

26 « We therefore found much better performance predicting the user's next watch, rather than predicting a randomly held-out watch » (Covington, Adams & Sargin, 2016).

27 L'aléatoire joue un rôle important et le programme doit veiller à ce que l'utilisateur ne soit pas sans cesse confronté, au cours de sa recherche, à des recommandations identiques. Pour ce faire la machine génère un « roulement » dans la recommandation (*churn*) et disqualifie après calcul les vidéos qui dans la barre latérale de recommandation ont recueillies l'attention de l'usager.

second « réseau neuronal », le « *ranking model* » qui se focalise précisément sur la relation de l'usager à la vidéo. Celle-ci est appréhendée en termes d'« impressions », c'est-à-dire selon les programmateurs en termes d'informations qui renseignent les propriétés de l'objet, et en termes de « questions », lesquelles sont définies comme des informations à propos de l'utilisateur et de son contexte[28]. Sous ces deux catégories générales, ce sont des centaines de dimensions qui sont prises en compte. Comme le notent les programmateurs, l'enjeu est justement de traduire les données obtenues à propos des usagers et des vidéos dans un format que le « réseau neuronal » de la machine puisse prendre en compte. Une fois de plus, c'est le moment de l'action qui est au cœur des interrogations, « le principal défi étant de représenter la séquence temporelle des actions de l'usager, et la façon dont ces actions se rapportent aux impressions de la vidéo désignée »[29].

2. Le mystère de l'usager

Sur la base des informations que la plateforme peut collecter à propos de l'usager : l'algorithme procède d'abord à une identification et établit un profil. Celui-ci est affiné par des études de cas et un second modèle qui s'attache davantage aux interactions qui peuvent exister entre l'internaute et les vidéos et permet à l'algorithme d'affiner le scénario suivant lequel l'usager va agir et de prédire ce sur quoi il va cliquer. Pour autant, l'ensemble de ces opérations ne saurait dissiper l'opacité quant à la réaction qui va effectivement être celle de l'usager. L'algorithme est en proie à l'incertitude qui plane sur la validation que l'usager peut apporter à son fonctionnement.

Effectivement, si les médias suggèrent des « significations préférentielles », ces significations, comme le souligne Stuart Hall, ne sauraient simplement s'imposer à l'usager : encore faut-il que celui-ci les accepte (Hall, 1994). Pour les programmateurs, l'un des principaux défis est bel et bien de prédire le comportement de l'usager, de comprendre ce qu'il préfère (« *the ground truth of user satisfaction* »). À ce niveau, une sociologie des techniques qui ne verrait dans l'utilisateur « que le prolongement non problématique du réseau constitué par l'innovateur », comme le remarque Madeleine Akrich, ne saurait être suffisante. (Akrich, 2006 : 181-182). Pour expliquer la circulation du média, le processus d'innovation doit donc être compris comme « l'élaboration d'un scénario »

28 Les termes anglais utilisés sont « *impression* » et « *query* ».

29 « The main challenge is in representing a temporal sequence of user actions and how these actions relate to the video impression being scored. » (*ibid*.).

partagé entre diverses entités, les dispositifs techniques et les usagers, dont la validation définitive ne sera obtenue que dans le processus de l'action et au moment de son utilisation par l'usager (*ibid.*).

Or quelle validation peut recevoir un média thaïlandais que l'algorithme recommanderait à un usager nord-américain ?

La difficulté pour un utilisateur d'accéder à des contenus dans une écriture qui lui est étrangère comme l'écriture thaïlandaise apparaît nécessairement comme un conditionnement. Mais quand l'algorithme s'écarte du programme d'exécution attendu de lui par l'usager et cesse d'alimenter son flux de recommandation de façon obsessionnelle autour d'un même type de médias encodés dans une écriture qui lui est familière, dans quelle mesure l'internaute est-il à même d'apprécier les découvertes que l'intelligence artificielle lui suggère ?

En 2017, je découvre sur le forum d'aide aux usagers YouTube (YouTube Help Forum), le témoignage d'un internaute du nom d'Iski. Iski n'est ni Thaïlandais, ni ne parle la langue thaïe et ne comprend pas pourquoi le moteur de recommandation de la plateforme s'applique à lui suggérer des contenus dans cette langue qu'il ne connaît pas :

> Voici ce qui m'a été recommandé il y a quelques minutes. Ces caractères entortillés (*squiggly characters)*… c'est du thaï. La langue et la location que j'ai indiquées sont l'Anglais et les États-Unis. Je ne suis pas Thaï. Je ne parle pas le thaï. Aussi loin que je puisse me rappeler je n'ai jamais cliqué sur un site thaï ou une vidéo, ni même une vidéo de cuisine thaïlandaise. Et pourtant, voilà ce que j'obtiens[30].

Retournant pendant une journée l'historique de ses recherches – véritable identité numérique de l'internaute – Iski tombe cependant sur un indice :

> La politique indienne… ouais… Trump aux États-Unis, le Brexit au Royaume-Uni, maintenant Mohdi en Inde. Oui, pour m'échapper de mes préoccupations quotidiennes, j'aime bien aller sur YouTube et méditer sur la politique mondiale.
> Ooooh voyez cela… penchons-nous sur la question de la fonction publique en Inde...en hindi aussi. Je me demande quel site web j'ai visité ou quelle vidéo j'ai regardée qui a

30 Iski, *YouTube Help Forum*, 6 février 2017, https://productforums.google.com/forum/#!topic/youtube/MyikbeEK-80;context-place=topicsearchin/youtube/thai$20algorithm, consulté le12 juin 2017.

> suscité ces recommandations. Ahh....ça devait être cette vidéo sur le curry… ouiii… tout fait sens maintenant (*ibid*.).

Pour Iski, l'allusion ne fait aucun doute, si YouTube recommande des vidéos thaïlandaises, c'est d'abord parce qu'il aime le curry, et Iski de conclure sur le fonctionnement absurde de l'algorithme :

> L'algorithme ne devrait-il pas simplement comprendre que parce que j'apprécie les vidéos de curry cela ne veut pas dire que je souhaite que des vidéos indiennes et thaïes (quand bien même il s'agirait de vidéo de curry vert) envahissent mon flux de recommandation (*spamming my recommendations feed*) (*ibid.*).

De fait, le mécontentement d'Iski face à son flux de recommandation reflète une certaine attente : celle d'être maintenu dans une environnement linguistique sinon culturel qui lui est familier. La recommandation de média encodé en écriture thaïlandaise est considérée comme du « *spamming* », c'est-à-dire comme du contenu indésirable, et se voit par-là même disqualifiée[31]. À propos des courriers de hameçonnages (*scam*) qui polluent les boîtes mail des internautes, l'anthropologue Gabriella E. Coleman suggère comment derrière un *spam* peut en fait se dissimuler tout un monde invisibilisé du web (Coleman, 2010)[32]. Qu'en aurait-il été si le flux de recommandation d'Iski avait alimenté la recherche de Richard Kamerman ? Les médias thaïlandais auraient-ils aussi été considérés comme des contenus indésirables ? Quel « scénario » sous-tend donc l'usage qui est fait du moteur de recherche dans ce dernier cas ?

31 Les termes « *spamming* » ou « *spam* » désignent une forme de pollution numérique, ils peuvent être rendus en français par les termes « pourriel » ou « pollupostage ».

32 Gabriella Coleman prend comme exemple le cas du *scam* « 419 » ou *scam* nigérian dont le nom renvoie à la législation qui le condamne au Nigéria. Le *scam* 419 vous parvient comme un message soit d'une personne que vous connaissez soit d'un bienfaiteur inconnu dont le but est de vous extorquer une importante somme d'argent. Ce message participe à alimenter la densité informationnelle qui rend la navigation dans l'environnement numérique difficile et malgré les efforts que les administrateurs des boîtes *mail* mettent à en limiter la propagation, le *scam* 419 finit toujours par se frayer parmi vos courriers. Quoique ce type d'arnaque soit bien connu, il existe toujours des usagers qui s'y font prendre. Mais le *scam* 419 peut aussi offrir une entrée dans toute un monde invisibilisé de l'Internet. Comme le suggère Daniel Jordan Smith, il est directement relié à la structure de la fraude et de la corruption au Nigéria et les escrocs qui le rédigent sont la plupart du temps d'anciens usagers qui se sont eux-mêmes fait escroquer (Smith, 2007 *in* Coleman, 2010).

II – LA CIRCULATION PAR LA BLOGOSPHÈRE

Au début des années 2010, il n'existe de fait que peu de liens permettant à un internaute ne maîtrisant pas le script thaïlandais d'accéder aux médias que celui-ci encode. L'alphabet thaïlandais, probablement dérivé de l'alphabet khmer ancien aurait été adapté et codifié pour les besoins de la langue parlée par les populations du centre de l'actuel Royaume de Thaïlande par le roi Ramkhamhaeng lui-même (1279-1317) au XIIIe siècle de notre ère. Il est composé de quarante-quatre consonnes et de trente-sept voyelles. Savoir lire et écrire cet alphabet demande un apprentissage long et rigoureux, rendant par là même difficiles d'accès les contenus en ligne référencés dans ce script aux usagers numériques qui n'ont pas suivi cet enseignement. Au début de ma recherche, la base de référencement musicale globale que forme le site internet *Discogs* ne connaît quasiment aucun référencement dans cet alphabet. Les enregistrements thaïlandais référencés sont quant à eux donnés dans une transcription latine très aléatoire.

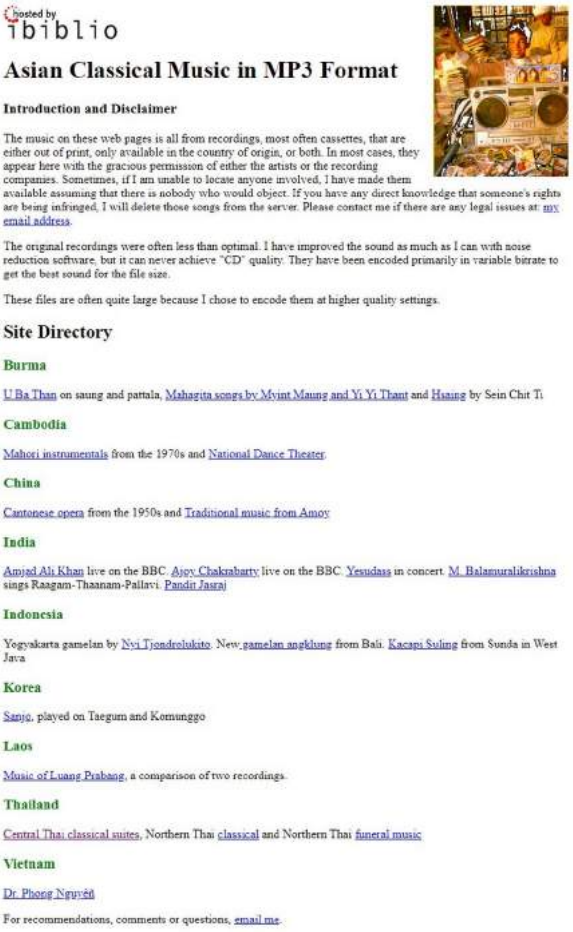
Pour les internautes qui ne parlent ni ne maîtrisent la langue thaïe, la possibilité de renseigner un média comme celui des Khun Narin tient donc à un petit nombre de blogues tenus par des passionnés.

1. *Asian Classical MP3* et *Monrakplengthai*

Premier parmi ces blogues, le site *Asian Classical in MP3 Format* lancé en 1997 par l'internaute américain Cliff Sloane, au tout début du format MP3. Le site est d'abord une plateforme sur laquelle l'internaute peut accéder à des enregistrements de différents pays d'Asie de l'Est collectés par le blogueur lui-même[33]. Comme nous pouvons le voir sur les illustrations 3 et 4, sur la page d'*Asian Classical MP3*, les enregistrements sont organisés par pays. À chaque fois un lien mène à une page plus détaillée où il est possible d'en apprendre un peu plus sur l'enregistrement et de l'écouter (cf. illustrations 3 et 4)[34].

33 Cf. http://asianclassicalmp3.org/ consulté le 23 février 2021.

34 Entretien avec Cliff Sloanes, 12 octobre 2014, Mahasarakham. Le site de Cliff Sloane est surtout actif autour des années 2000-2002, mais ne connaît pas d'actualisation depuis 2004, ce qui n'empêche pas à Cliff d'être très actif sur les réseaux sociaux comme Facebook, notamment quand il s'agit de partager ses connaissances à propos de différentes musiques venues d'Asie.



hosted by ibiblio

Asian Classical Music in MP3 Format

Introduction and Disclaimer

The music on these web pages is all from recordings, most often cassettes, that are either out of print, only available in the country of origin, or both. In most cases, they appear here with the gracious permission of either the artists or the recording companies. Sometimes, if I am unable to locate anyone involved, I have made them available assuming that there is nobody who would object. If you have any direct knowledge that someone's rights are being infringed, I will delete those songs from the server. Please contact me if there are any legal issues at: my email address.

The original recordings were often less than optimal. I have improved the sound as much as I can with noise reduction software, but it can never achieve "CD" quality. They have been encoded primarily in variable bitrate to get the best sound for the file size.

These files are often quite large because I chose to encode them at higher quality settings.

Site Directory

Burma

U Ba Than on saung and pattala, Mahagita songs by Myint Maung and Yi Yi Thant and Hsaing by Sein Chit Ti

Cambodia

Mahori instrumentals from the 1970s and National Dance Theater.

China

Cantonese opera from the 1950s and Traditional music from Amoy

India

Amjad Ali Khan live on the BBC. Ajoy Chakrabarty live on the BBC. Yesudass in concert. M. Balamuralikrishna sings Raagam-Thaanam-Pallavi. Pandit Jasraj

Indonesia

Yogyakarta gamelan by Nyi Tjondrolukito. New gamelan angklung from Bali. Kacapi Suling from Sunda in West Java

Korea

Sanjo, played on Taegum and Komungo

Laos

Music of Luang Prabang, a comparison of two recordings.

Thailand

Central Thai classical suites, Northern Thai classical and Northern Thai funeral music

Vietnam

Dr. Phong Nguyễn

For recommendations, comments or questions, email me.

Illustration 3 : Capture d'écran de la page d'accueil du site *Asian Classical Music in MP3 Format*, février 2021

hosted by ibiblio

Central Thai Classical Suites

Silapin Khawngthongkham

featuring vocalist Nai Sombat Sangviengthong

This cassette features the award-winning singer Sombat Sangviengthong with the ensemble Khawngthongkham. The recording was produced by musicologist Thanomsri Sengthong in Nonthaburi. It is still available, as is a video of a live performance, from Ms. Thanomsri's company in Nonthaburi, Srisombun Khosana Ltd. The music appears here by her most gracious permission.

The instrumentation here is known as ***piphat mai nuam***, or soft-mallet royal ensemble. The song form is known as ***Thao***, a suite-form in which a given melody is performed in an intricate theme-and-variation form. It begins with an extremely slow rhythm (sam chan), doubles that rhythm with a basic melodic statement (song chan), then ends with a variant melody at a very fast tempo (chan dio).

The titles in Thai are in a Word document set in the Angsana font.

1. Khaek Mon Thao 31:33, a Thai classical suite
2. Nok Khamin 10:54
3. Pra Achit Ching Duang 16:00

For recommendations, comments or questions, email me.

Back to home

Northern Thai string ensembles

Northern Thai funeral music

Illustration 4 : Capture d'écran de la page « Central Thai Classical Suites » du site *Asian Classical Music in MP3 Format*, février 2021

Créé en 2008, soit quatre années après l'arrêt des activités d'*Asian Classical MP3*, le blogue *Monrakplengthai* est un autre site consacré aux enregistrements thaïlandais sur lequel le blogueur américain Peter Doolan, qui jouera un rôle significatif dans la circulation de la vidéo des Khun Narin, publie des cassettes collectées en Thaïlande[35]. « *Monrak* » signifie « charmant » et « *pleng thai* » [*sic*] « chanson thaïlandaise ». Forgé par Peter Doolan, « Monrakplengthai » est un nom qui dans sa formulation évoque notamment différentes références cinématographiques thaïlandaises comme les célèbres comédies musicales *Monrak Luk Thung, Monrak Maenam Mun*, ou *Monrak Transistor*.

Comme nous pouvons le voir sur l'illustration 5, la présentation de *Monrakplengthai* est efficace. Elle répond à une logique d'agencement censée faciliter la circulation de l'information :

35 Cf. https://monrakplengthai.blogspot.com/ consulté le 23 février 2021.

pour chaque enregistrement que Peter publie est associée une numérisation de sa pochette, suivie du nom de l'artiste, de son album ainsi que des titres qu'ils comportent donnés simultanément en alphabet thaïlandais et latin (cf. illustration 5). Pour l'usager qui ne déchiffrerait pas le thaïlandais, donner la référence dans les deux scripts permet de copier le script original pour le coller dans la barre de recherche d'une autre plateforme. Cette pratique permet donc de faciliter l'accès à d'autres contenus thaïlandais sur le web[36]. Cette présentation sur *Monrakplengthai* est suivie d'une notice explicative d'une dizaine de lignes rédigée par Peter lui-même, accompagnée de l'enregistrement en question disponible au téléchargement. L'internaute peut par ailleurs trouver sur la gauche de la page une entrée par catégorie générique avec plus d'une soixantaine de « styles » référencés pour la seule Thaïlande.

Illustration 5 : Capture d'écran de la page d'accueil du site *Monrakplengthai*, février 2021

Multiples sont les autres sites de la blogosphère qui reproduisent cette disposition, proposant un accès inédit à des contenus musicaux thaïlandais, pour la plupart simultanément accessibles dans les

36 *Monrakplengthai* est une plateforme à travers laquelle l'internaute peut être redirigé vers d'autres sites musicaux de script thaïlandais : on y trouve ainsi des sites de collectionneurs comme celui du célèbre critique Jenphop Chopkrabuanawan, le site d'achat-vente *Thai Gramophone* ou encore un portail vers la célèbre maison de réédition Maemaiphlengthai.

deux scripts, accompagnés d'une brève description et d'un lien disponible pour visionner le contenu, sinon le télécharger. Aux côtés de *Monrakplengthai*, le blogue *Soi48* consacré aux musiques thaïlandaises est lui créé aussi au tournant des années 2010 par les collecteurs japonais Keiichi Utsuki et Shinsuje Takagi. Comme nous pouvons le voir sur l'illustration 6, le site propose de la même façon en colonne de gauche un référencement simultané en scripts latin et thaïlandais[37]. De même en est-il du blogue *Haji Maji* du collectionneur et éditeur David Murray[38] commencé en 2007 et de *Stereoxmono* créé en 2010[39], auxquels Peter Doolan apportera d'ailleurs des contributions significatives[40].

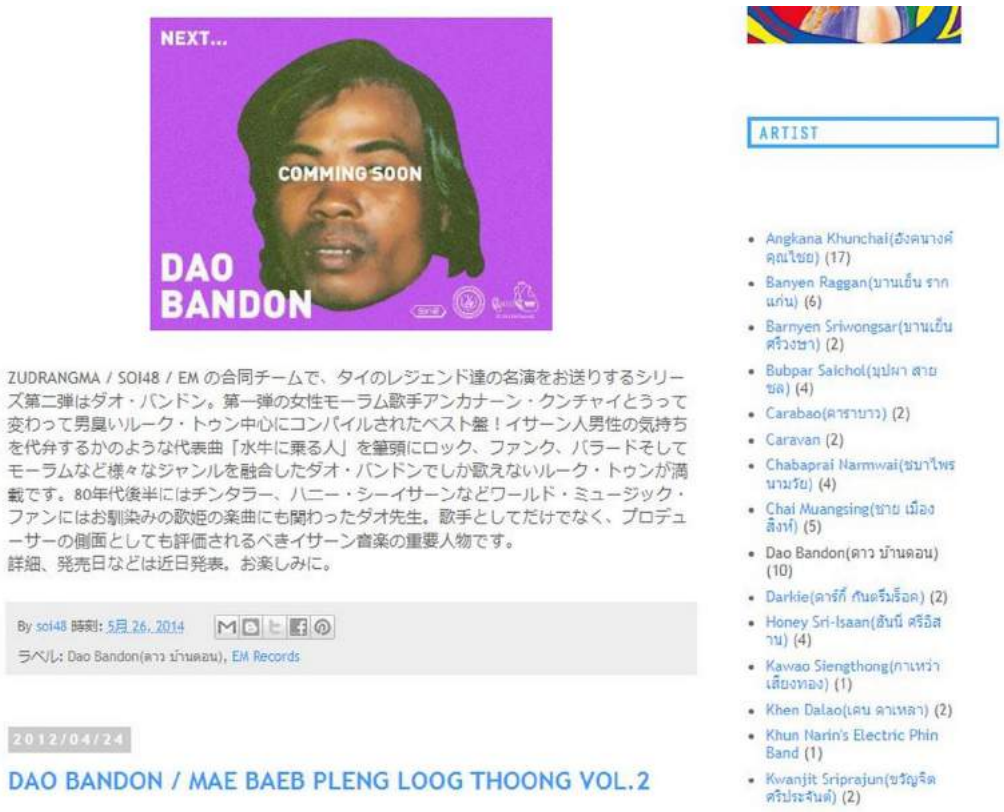


Illustration 6 : Capture d'écran de la page du site *Soi 48* consacrée à l'artiste « Dao Bandon », février 2022

37 Cf. http://soi48.blogspot.com/ consulté le 23 février 2021.
38 Cf. https://hajimaji.com/ consulté le 23 février 2021.
39 Cf. http://stereoxmono.blogspot.com/ consulté le 23 février 2021.
40 En 2014, je commence mon propre blogue du nom de L'Oreille Percée décidant d'adopter une même disposition. Suivront à propos de la Thaïlande d'autres blogues comme Jan Molam ou Saobao Esan tous deux commencés en 2016 cf. . http://www.loreillepercee.net/, https://janmolam.blogspot.com/ et https://saobaoesan.blogspot.com/.

2. Un public de passionnés

L'écologie informationnelle qui se développe autour de blogues comme Asian Classical MP3 et Monrakplengthai est motivée par le souci d'assurer les conditions qui permettent de partager, d'échanger et de découvrir de la musique à travers l'espace numérique. La plupart des blogueurs, comme je l'ai dit, veillent à mettre à la disposition des usagers les enregistrements disponibles au téléchargement, ce grâce à des plateformes connexes. Quand le lien sur l'une de ces plateformes n'est plus actif, les internautes qui naviguent sur les blogues sont soucieux de le signaler. Par ailleurs, dans un environnement conditionné par la langue et l'écriture, ces publics mobilisent le « copier/coller » et la double transcription pour maximiser l'accès aux contenus thaïlandais pour les usagers qui n'en maîtrisent pas le script.

Mais la spécialisation de blogueurs comme Cliff Sloane ou Peter Doolan à propos d'un pays comme la Thaïlande n'est pas représentative des différents publics de la vidéo des Khun Narin. Leur intérêt est d'abord le reflet d'un parcours personnel fait de hasards, de rencontres et animé d'une grande curiosité.

Quand je fais sa connaissance au moment de mon enquête, Cliff Sloane est âgé d'une cinquantaine d'années et vit à Mahasarakham au cœur de la région Isan, au nord-est de la Thaïlande, où il est professeur d'anglais. Il a d'abord travaillé dans une radio aux États-Unis avant de s'investir dans différents programmes d'« éducation artistique multiculturelle » (*multicultural art education*) dont le but est de valoriser les compétences d'artistes réfugiés. Cliff travaille ainsi à Minneapolis, puis à Seattle pour la Northwest Folklife avant de perdre son emploi en 2006. C'est cependant à travers cette expérience qu'il découvre les « musiques du monde » (*world music*), comme il le remarque, et fait plus exactement la rencontre de différents musiciens lao ainsi que d'éminents ethnomusicologues de la région sud-est asiatiques comme Terry Miller. Autour des années 1989-1990, Cliff reçoit même un soutien financier pour mener une enquête sur l'« éducation artistique » à Chiang Mai au nord de la Thaïlande. Il voyage alors une première fois dans le Royaume et collecte des premières cassettes. Plusieurs années plus tard, Cliff commence alors son site sur lequel il publie certains de ses enregistrements[41].

Quand je le rencontre en 2014, Peter Doolan travaille quant à lui comme bibliothécaire à la très célèbre Université Thammasat de Bangkok. Il n'a pas encore trente ans. La curiosité qui anime Peter

41 Entretien avec Cliff Sloanes, 12 octobre 2014, Mahasarakham.

et le pousse à créer sa page est motivée par différents blogues qu'il suit et sur lesquels il découvre de multiples enregistrements venus du monde entier comme *A Closet of Curiosities*, *The Third Floor Music* ou le célèbre *Awesome Tapes From Africa* créé par le blogueur américain Brian Shimkovitz après un voyage au Ghana et sur lequel Peter découvre des cassettes venues de différentes régions d'Afrique. Or la raison qui le pousse à s'intéresser à la Thaïlande a quelque chose d'anecdotique. Originaire de Boston, Peter écourte ses études faute d'argent et commence par travailler dans un restaurant thaïlandais. Il passe beaucoup de temps à livrer des commandes et le véhicule dont il dispose n'est équipé que d'un lecteur cassette. Peter commence donc à se procurer des cassettes. À Boston, plusieurs épiceries indiennes disposent encore de vieux stocks de cassettes et, sans que Peter ne se l'explique, certaines d'entre elles sont thaïlandaises : c'est comme ça que tout commence[42]. Peter se passionne peu à peu pour les enregistrements qu'il découvre et apprend en autodidacte à lire et à comprendre la langue thaïe. Le jeune américain finit par créer sa page et à se rendre dans le Royaume où il trouve un emploi. À raison d'une publication toutes les deux semaines depuis plus de dix ans, *Monrakplengthai* est assurément le site de langue anglaise consacré aux enregistrements thaïlandais et plus particulièrement aux cassettes thaïlandaises le plus prolifique de toute la blogosphère.

Or la vidéo des Khun Narin n'atteint pas seulement une petite communauté de blogueurs étrangers passionnés par les médias thaïlandais. Elle touche d'abord des auditeurs qui n'ont strictement rien avoir avec la Thaïlande : des auditeurs qui sont le plus souvent en difficulté quand il s'agit d'identifier cet alphabet et au secours desquels vont des passionnés comme Peter et Cliff pour renseigner et donner sens à des médias comme la vidéo des Khun Narin. Comment se produisent ces interactions ? Quel scénario sous-tend la circulation de la vidéo thaïlandaise auprès de ce public élargi ?

III – LA CIRCULATION PAR LES MUSIQUES DU MONDE 2.0

Un après-midi de 2013, un certain Josh Marcy découvre au fond d'un second terrier de lapin YouTube une seconde vidéo du groupe Khun Narin. Celle-ci est postée par un certain Beer Sitthichai, luthiste du groupe, et présente différentes captations des prestations des Khun Narin où l'on voit

42 Entretien avec Peter Doolan, 22 mars 2014, Bangkok.

notamment le groupe interpréter une reprise de la chanson « Zombie » des Cranberries (écouter la piste 3). La vidéo forme une motivation suffisante pour Josh Marcy qui, de Los Angeles, viendra en Thaïlande enregistrer un premier album du groupe en 2014 puis un second en 2015. Comme Josh Marcy le confit à la journaliste Lainna Fader du magazine *Newsweek* :

> Mon esprit était au sommet de son ébullition […]. Comme le notait un commentateur avisé de YouTube : "Qui aurait cru que la meilleure fête de l'année était une longue descente le long d'une rue du nord-est de la Thaïlande au son ralenti de *flangers* psychotiques [*slo-flanged psychouts*] et des arrangements musicaux de morceaux pop politiques des années 90, accompagnées de grands-parents et d'enfants ?" (Fader, 2014).

Comme le suggère Richard Kamerman qui découvre le premier une vidéo des Khun Narin dans la blogosphère nord-américaine :

> La musique devient si souvent agréablement surprenante une fois qu'on ne peut plus lire les noms et descriptions des vidéos...[43].

Au-delà de l'intérêt d'une petite communauté de blogueurs passionnés par la Thaïlande, la vidéo fait sens parce qu'elle produit une confusion. Celle que rencontre Josh Marcy quand il découvre que « la meilleure fête de l'année était une longue descente le long d'une rue du nord-est de la Thaïlande ». Si un usager comme Iski approuve la recommandation de l'algorithme parce qu'elle l'oriente dans un environnement numérique familier, dans le cas des Khun narin, les blogueurs apprécient la recommandation parce qu'elle les désoriente[44].

43 Réponse de Richard Karmeman à Peter Doolan, juillet 2014, avec l'aimable autorisation de Richard Kamerman et Peter Doolan.

44 De la même manière, quand il s'agit de traduire le nom de la vidéo sur la page Dangerous Minds, les algorithmes de traduction sont à leur tour détournés et appréciés par les usagers non pour leur capacité à traduire, mais au contraire pour leur tendance à produire des contenus hors de propos :
« Marc Campbell – Google traduit le titre du morceau et le nom de celui qui l'a mis en ligne de façon assez trippante par les "Harpes de course de Khun Narin" (*Khun Narin Racing Harp*) posté par "Faire fondre de la drogue" (*Melting The Drug*).
Beef222 – ha ! Google chrome traduit le nom du groupe par "la Galerie de harpes de Khun John Ritter" (*Khun John Ritter's Harp Gallery*), c'est plutôt excellent.
ᑕᐧᒐᔩᓂᑯᒫᔆ – J'obtiens pour traduction Google le "Forum de Guitare de Khun Narin" (*Khun Nari Guitar Forums*)
SixPillars – C'est une autre signification de l'expression "faire un voyage en Thaïlande" (*take a trip to Thailand*) »

1. « Une encyclopédie sans index »

Illustration 7 : Capture d'écran du poste de la vidéo des Khun Narin sur le site *WFMU*, juin 2017

Tout système de classification qui permet à l'usager de s'orienter dans un ensemble de données implique des choix. Pour favoriser l'accès à certains contenus, le besoin de classifier nécessite de condamner l'accès à d'autres contenus. Le sociologue Michael Featherstone qualifie ce dilemme structurel de véritable « cauchemar de l'archiviste » (*archivist's nightmare*) (Featherstone, 2006). Or, contrairement à ce que certains usagers considéreraient comme du contenu indésirable, les publics qui se forment autour de la vidéo des Khun Narin entrevoient dans le média un itinéraire bis pour explorer les contenus laissés de côté par les principes de classifications qui organisent l'archive numérique pour un usager nord-américain.

Après que Richard Kamerman ait découvert la vidéo des Khun Narin et l'ait partagée sur Facebook, celle-ci est interceptée par un certain Nat Roe qui la reposte le 25 octobre 2012 sur le blogue américain *WFMU* avec pour simple introduction la question qui suit (cf. illustration 7) :

«
Un crissement étrange, psychédélique et massif de guitare à un événement familial thaï ?[45]

Quelques mois plus tard, le 5 mars 2013, la vidéo est postée sous l'intitulé « Mindblowing Psychedelia From Thailand » sur le blogue *Dangerous Minds*. Comme nous le voyons sur l'illustration 8, la page s'ouvre avec la photo d'un autre instrumentiste portant un luth à double manche similaire, comme celui de la vidéo des Khun Narin, suivie du commentaire succinct d'un certain Marc Campbell (cf. illustration 8) :

La congrégation musicale thaïe Khun Narin Phin Sing, de la province de Phetchabun, convoque des vibrations mystiques dans leur psychédélisme d'une indescriptible beauté[46].

45 Cf. http://blogblogue.wfmu.org/freeform/2012/10/strange-heavy-psychedelic-guitar-shreddage-from-thailand.html, consulté le 21 juin 2017.

46 « Thai musical congregation Khun Narin Phin Sing, from the Phetchabun Province, conjures up some mystical vibes in their indescribably beautiful psychedelia. » cf. http://dangerousminds.net/comments/mindblowing_psychedelia_from_thailand, consulté le 23 mai 2017.

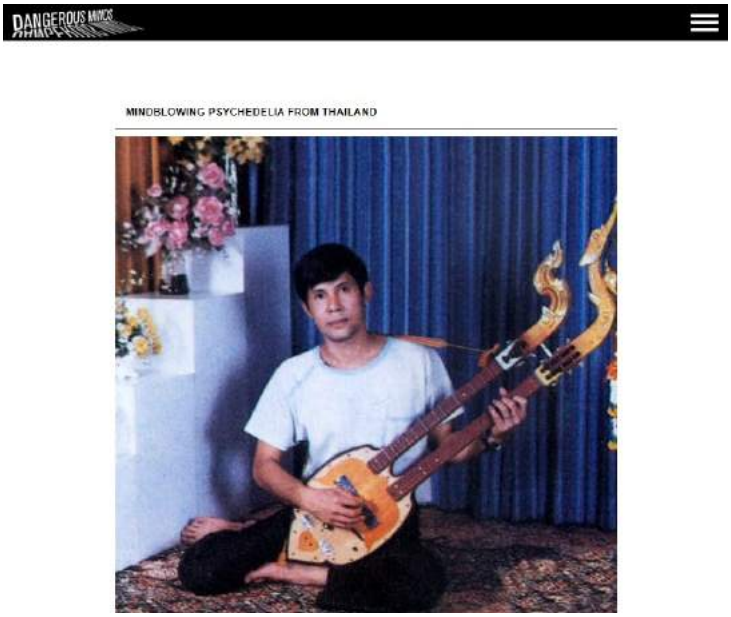


Illustration 8 : Capture d'écran du poste de la vidéo des Khun Narin sur le site *Dangerous Minds*, mai 2017

Au-delà de l'intérêt que la vidéo peut avoir pour des internautes qui seraient déjà familiers de la Thaïlande, la vidéo des Khun Narin fait d'abord sens sur des blogues comme *WFMU* ou *Dangerous Minds* comme une inconnue. Au-delà de la Thaïlande et de tout contexte culturel précis, la vidéo semble plus généralement ouvrir tout un monde insoupçonné du web.

Dans la rubrique « À propos » (« *About* »), les auteurs du site WFMU, sur lequel la vidéo des Khun Narin est postée en 2012, se proposent plus exactement d'avancer à rebours de toute catégorisation[47] :

> La gamme des programmes de WFMU balaye les bizarreries crues et incatégorisables du rock and roll, de la musique expérimentale, des enregistrements 78 tours, du jazz, du psychédélisme, du hip-hop, de la musique électronique, des cylindres de cires à manivelle, du punk rock, du gospel, de l'exotica, du R&B, des improvisations radio, des recettes de cuisine, des jingles radio classiques, des sons trouvés, des messages publicitaires téléphones abrutis, des interviews avec d'obscures célébrités de la radio et

47 Radio non commerciale établie dans le New Jersey, mais dont les ondes s'étendent jusqu'à la ville de New York, *WFMU* est la plus vieille radio libre des États-Unis (*freeform radio*) encore en activité. Créée en 1958, elle s'assortit d'un blogue depuis 2004, cf. « A Brief History of Freeform Radio », *Lowest Common Denominator*, numéro 21 (c. 1998), http://www.wfmu.org/LCD/21/freeform.html consulté le 21 juin 2017.

> des interviews avec des astres notables de la science-monde, des collages de paroles, des bandes-son d'Andrew Lloyd Webber [48] en d'autres langues que l'anglais, aussi bien que de la Country et de la musique occidentale[49].

D'un autre côté, selon les mots des auteurs du site *Dangerous Minds* sur lequel la vidéo est repostée en 2013, l'enjeu et de former un « recueil de l'étrange » :

> Dangerous Minds est un recueil de ce qui est nouveau et étrange – nouvelles idées, nouvelles formes d'art, nouvelles approches des questions sociales et nouvelles trouvailles des confins de la culture pop. Notre politique éditoriale, telle qu'elle est, reflète les intérêts, les fantaisies et les particularités de chacun des auteurs. Nous sommes votre divertissement préféré[50]

Par leurs descriptions et les objectifs qu'elles se donnent, des pages comme *WFMU* et *Dangerous Minds* participent directement à ce que l'ethnomusicologue David Novak propose de décrire, au sujet de la maison de disque Sublime Frequencies, comme une « encyclopédie sans index » (Novak, 2011, voir aussi Bugbee, 1999). Une « encyclopédie » poursuit Novak dont l'enjeu serait de :

> subvertir l'histoire officielle de la musique populaire avec du matériel inconnu qui ne peut être rangé dans des catégories plus anciennes » (Novak, 2011 : 614[51].

48 Auteur de comédie musicale d'origine britannique à qui l'on doit *Evita*, *Jesus-Christ Super Star*.

49 Cf. http://www.wfmu.org/about/, consulté le 29 janvier 2016.

50 Cf. https://duckduckgo.com/?q=dangerous+mind&atb=v139-1&ia=web#:~:text=Dangerous%20Minds%20is%20a%20compendium,We%20are%20your%20favorite%20distraction, consulté le 8 septembre 2021.

51 Selon David Novak, une telle écoute expérimentale des musiques du monde est particulièrement manifeste dans la série *Radio* publiée par Sublime Frequencies (*Radio Java*, *Radio Pyongyang*, *Radio Thailand*). Cette série juxtapose des matériaux sonores divers et souvent anonymes glanés après plusieurs années de collecte, d'écoute et d'enregistrements radio et personnels par certains membres du collectif. Collages bruts aux résonances surréalistes, la série *Radio* révèle la capacité des auditeurs à produire une écoute expérimentale par leur seule capacité à évoluer au sein de contenus sonores hétéroclites totalement incompréhensibles comme on le ferait en écoutant une radio étrangère.

2. Une réappropriation psychédélique

Dans l'article qu'il consacre à la maison de disque Sublime Frequencies, David Novak invite à considérer la diffusion de média, semblable à celui des Khun Narin, comme :

> une intervention récente dans la circulation de la "world music", associée depuis les années 1950 au champ académique de l'ethnomusicologie et depuis les années 1980 aux catégories de l'industrie musicale de "world music" et de "world beat" (Novak, 2011 : 604.

L'expression « World Music », souvent traduite en français par l'expression « musique du monde », émerge au milieu du XXe siècle, dans les milieux universitaires. Son enjeu, selon l'ethnomusicologue Steven Feld est de « promouvoir l'idée de la diversité musicale » auprès d'« institutions qui tenaient pour acquise la synonymie entre "musique" et "musique classique" (i.e. "savante") "occidentale » (Feld 2004, p. 390)[52]. Mobilisée à partir des années 1980 par l'industrie musicale, l'expression se voit critiquée à partir des années 1990 pour réduire au même label des musiques très différentes les unes des autres et ainsi faciliter leur exploitation commerciale (Feld, 1994, 1996, 200 ; Meintjes, 1990 ; Guilbaut, 1993 ; Laborde, 1997 ou encore Mallet, 2002)[53].

À la différence des musiques du monde organisées suivant les principes taxinomiques de l'industrie musicale et de disciplines universitaires comme l'ethnomusicologie, la logique organisationnelle qui se dessine à travers les réseaux numériques ne saurait être imposée par de grandes firmes internationales ou des institutions académiques. Elle repose sur la possibilité pour les auditeurs de s'approprier directement le domaine des musiques du monde grâce aux outils interactifs que l'Internet 2.0 met à leur disposition. Cette logique organisationnelle donne naissance à un nouveau régime des musiques du monde, comme le proposent différents auteurs, une « musique du monde 2.0 » (*World Music 2.0*) (Novak, 2011 ; Clayton, 2016 ; Veal et Kim, 2016 ; Schmidt, 2019, voir aussi Aaltonen, 2016).

52 L'appellation « *World Music* » émerge dans les années 1960. Selon Steven Feld :
« L'expression "world music" n'avait, au début, que des résonances bienveillantes et porteuses d'espoir. […] C'était une expression conviviale – un terme de rechange bien moins encombrant, pesant et académique que celui d'"ethnomusicologie" » (Feld 2004 : 390).

53 Pour des éditeurs comme Sublime Frequencies auquel David Novak consacre son article en 2011, les musiques du monde ne se distinguent pas par leurs « traditions orales menacées ou leurs survivances musicales prémodernes qui exigeraient d'être préservées pour elles-mêmes » (Novak, 2011 : 608).

Plus exactement l'appropriation qui est faite de l'algorithme YouTube répond à ce que l'on pourrait désigner comme une « convention tacite » (*silent common*) (Bassett, 2013). Comme le suggère l'anthropologue Haidy Geismar à propos de la plateforme Instagram, une « convention tacite » (*silent common*) peut être décrite comme :

> Une réappropriation de l'espace des médias sociaux et une utilisation des médias communicatifs qui ne produisent pas nécessairement que des données conformes à la valeur d'usage des plateformes de médias sociaux des entreprises et qui subvertissent nos attentes habituelles (Geismar, 2017 : 340 ; voir aussi Bassett, 2013).

Dans le cas de la vidéo des Khun Narin, cette réappropriation de l'espace des médias sociaux permet à son tour une réappropriation des contenus. L'algorithme et la façon dont celui-ci permet de glisser d'un média à l'autre facilitent des dynamiques d'associations libres. « Ça m'a poussé à re-regarder la vidéo Jakarta Punk qui est tellement fascinante […] » note un internaute dans les commentaires YouTube de la vidéo[54]. « Ça me rappelle la compilation *Guitars of the Golden Triangle* » remarque un autre[55]. « Essayez Tamikrest, Tinariwen et The War On Drugs [...] » suggère un troisième[56]. Sur YouTube, la suggestion prend parfois même la forme d'un véritable calcul musical : « black sabbath + led zeppelin » voit-on ainsi écrit[57], là où un autre internaute explique avoir l'impression d'« entendre Pink Floyd et Yes en même temps »[58]. De référence en référence, cette dynamique d'association nourrit l'imaginaire d'un mélange sonore expérimental global à travers lequel les auditeurs rendent familier le média inconnu.

Plus généralement, c'est à travers un terme, « psychédélique », que les auditeurs associent à la vidéo, qu'ils s'en approprient le contenu. Le terme « psychédélique » permet d'orienter et d'organiser la circulation du média. À plus forte raison, il permet de le renseigner. David Novak évoque à ce propos « une architecture de documentation en ligne renversée » (Novak, 2011). Sur des sites comme *WFMU* ou *Dangerous Minds*, le terme « psychédélique » apparaît comme une proposition, une

54 Commentaire de T Thorn Coyle, 6 mars 2013, cf. https://www.youtube.com/watch?v=IYGl-l0Toig, consulté le 12 février 2015.
55 Commentaire d'atomicpigeon25, 5 mars 2013, *ibid.*, la compilation *Guitars of the Golden Triangle* est une compilation rassemblant différents enregistrements réalisés à la frontière du Myanmar, du Laos, de la Thaïlande et édités par la maison de disque Sublime Frequencies en 2007.
56 Commentaire de Lachmund, 13 août 2014, *ibid.*
57 Commentaire de felipe carpri, 10 mars 2013, *ibid.*
58 Commentaire de Mauricio Acosta Rojas, 6 mars 2013, *ibid.*

question. Il répond à la logique informationnelle d'un « avis de recherche » (*wanted notice*) (Novak, 2011) :

> Les diffuseurs laissent au réseau la charge de remplir les blancs, assemblant rétroactivement un corpus de connaissances qui suit l'enregistrement après qu'il a été publié. L'information se développe constamment autour du contenu par sa redistribution publique. L'authentification suit l'accès : il faut d'abord rendre le matériel disponible, puis attendre que son histoire s'accumule en circulant à travers un nuage de références (*cloud of references*), de liens et d'associations (Novak, 2011 : 621).

Face à l'incertitude qui plane concernant la traduction du média, la vidéo des Khun Narin, grâce à sa circulation sur le site *WFMU*, finit par rencontrer le blogueur Peter Doolan qui se manifeste dans le fil des commentaires et la documente :

> le groupe est "khun narin phin sing", de ban sak ngoi dans la province de phetchabun. ils semblent jouer pour une cérémonie d'ordination. Andrew [un autre internaute] remarque les vestes, qui ressemblent à celles portées par les chauffeurs de motos-taxis, mais il s'agit en fait de l'uniforme du groupe. comme le nom du groupe est inscrit dans le dos, je peux vous assurer qu'ils ne font pas la publicité d'un service de taxi…[59].

Sur la page de *Dangerous Minds*, Peter Doolan surgit à nouveau pour réitérer les informations qu'il a déjà données, mais aussi pour apporter quelques rectifications[60].

Associée au terme « psychédélique », la vidéo peut circuler dans la blogosphère où elle est traduite et renseignée. On apprend ainsi que l'évènement auquel participe le groupe est une cérémonie d'ordination et d'autres commentateurs précisent que l'instrument dans les mains du luthiste est un « *phin* », un luth à deux ou trois cordes emblématiques de la culture lao. À l'origine de ce processus de documentation se trouve le « *tag* » ou le « *hashtag* » « psychédélique » qui, ainsi que

59 Commentaire de Peter Doolan, 26 octobre 2012, https://blog.wfmu.org/freeform/2012/10/strange-heavy-psychedelic-guitar-shreddage-from-thailand.html, consulté le 8 septembre 2021. Peter Doolan ne fait jamais usage de majuscule dans ses posts, je respecte donc son usage typographique.

60 La photo qu'utilise Marc Campbell, qui a reposté la vidéo, n'est effectivement pas directement liée à la vidéo, il s'agit de la pochette d'une cassette d'un autre instrumentiste thaïlandais du nom de « Somprasong Phinsayam » (สมประสงค์ พิณสยาม) que Peter a déjà publiée et renseignée sur son propre blogue cf. http://monrakplengthai.blogspot.com/2011/11/somprasong-phinsayam-phinsayam-klom.html, consulté le 8 septembre 2021.

le remarque l'anthropologue Haidy Geismar, permet à une véritable « épistémologie dynamique » (« *an epistemology forever in motion* ») d'émerger (Geismar, 2017 : 334).

La circulation de la vidéo des Khun Narin s'organise donc suivant un scénario à travers lequel l'algorithme est mobilisé contre un certain fonctionnement attendu de lui par la plupart des utilisateurs. Au-delà d'une petite communauté d'internautes étrangers intéressés par les musiques thaïlandaises, l'algorithme permet d'accéder à un média encodé dans une écriture auquel l'usager n'a pas accès. Il permet une réappropriation des contenus que les principes organisationnels de l'archive numérique disqualifient. À ce niveau, la vidéo des Khun Narin fait sens non pour le contexte culturel thaïlandais spécifique qu'elle renseignerait, mais plus généralement pour tout le monde invisibilisé du web qu'elle permet de révéler.

Or, entre internautes, les questionnements que suscite l'usage du terme « psychédélique » à propos du média thaïlandais divisent : la musique des Khun Narin suppose-t-elle une altération de l'esprit ? Quel moyen est-il offert pour un habitant de la province de Phetchabun pour atteindre un tel état ?

> Earinsound - Je ne parlerai pas ici de psychédélique. Aucune drogue ni aucun état de conscience altérée. Les habitants des campagnes peuvent avoir accès à des champis, mais personne, hormis des *farangs* abrutis [61], n'en prendrait. Oui, il s'agit bien d'un jeune homme qui entre dans les ordres.
> Marc Campbell - Toutes les expériences psychédéliques n'impliquent pas de drogues. La musique s'en chargera.
> Kris Roger - « Exactement. La vie est en elle-même une expérience psychédélique… si tu vis véritablement[62].

Dans un article qu'il consacre au Khun Narin, le journaliste Dustin Krcatovich décrit ainsi l'usage du terme « psychédélique » comme relevant à son tour d'« une question de vocabulaire limité, et largement imprécis, de blogueurs »[63]. D'abord utilisé à propos de la Thaïlande en 2004 par

61 « Farang », littéralement « goyave », mais qui dans son acception dérivée est une contraction du terme « farangset », de « français », est un mot généralement utilisé en Thaïlande pour désigner les Occidentaux.

62 Cf. http://dangerousminds.net/comments/mindblowing_psychedelia_from_thailand, consulté le 23 mai 2017.

63 Comme le note le journaliste Dustin Krcatovich pour le magazine *The Quietus* : « This is simply a matter of limited, and largely inaccurate, blogger vocabulary. », « Reviews : Khun Narin », *The Quietus*, 29 septembre 2014,

la maison de disques suédoise Subliminal Sounds dans le livret de la compilation *Thai Beat A Go-Go*, le terme « psychédélique » réapparaît en 2009 sous la plume de Mark Gergis et d'Alan Bishop, cofondateur du label Sublime Frequencies, dans une compilation intitulée *Shadow Music of Thailand*. Au début des années 2010, il se voit réutilisé, quoique critiqué par le collectionneur et DJ Chris Menist sur la compilation *Thai ? Dai ! The Heavier Side of The Luk Thung Underground* publiée par la maison de disques londonienne Finders Keepers. Au-delà de la seule Thaïlande, dès les années 2000, la catégorie « psychédélique » est d'ailleurs élargie à nombre d'enregistrements qui circulent dans le réseau des musiques du monde 2.0 (Aaltonen, 2016)[64].

Dans l'article qu'il consacre à la maison de disque Sublime Frequencies, David Novak invite à considérer la maison de disque comme un « correctif au champ trop limité des enregistrements universitaires » qui opérerait à la marge des grands réseaux internationaux de distribution de l'industrie musicale :

> L'ethnomusicologie, selon eux, s'est concentrée sur les projets revivalistes et les genres folkloriques ethnonationalistes les coupant du son de la rue et du rythme des musiques populaires impliquant l'usage de nouvelles technologies (Novak, 2011 : 606)[65].

Plus que de compléter lesdites « musiques du monde », des objets comme la vidéo des Khun Narin invitent à reconsidérer le principe même suivant lequel les musiques du monde ont pu être structurées. Mais comment donc les réorganiser ? En effet, la désorganisation que produisent les publics des musiques du monde 2.0 ne va pas sans réintroduire de nouveaux principes d'organisation qui à leur tour semblent favoriser l'appropriation du média thaïlandais au-delà de son contexte d'origine. Dans quelle mesure le numérique perpétue-t-il donc les problématiques des musiques du

---

http://thequietus.com/articles/16338-khun-narin-s-electric-phin-bandkhun-narin-s-electric-phin-band-review, consulté le 19 mai 2017.

64 Voir par exemple la série de compilations *Love, Peace & Poetry* éditées de 1998 à 2008 par la maison de disques allemande Normal Records ou encore la compilation *Pomegranates. Persian pop, funk, folk and psych of the 1960s and 1970s* éditée en 2009 par la maison de disques Finders Keepers.

65 En 2007, les éditeurs de Sublime Frequencies consacrent une compilation à la Thaïlande à intitulée *Thai Pop Spectacular Vol. 1 1960's-1980's* dans le livret de laquelle ils suggèrent :
« [En Thaïlande] la musique n'est pas une attraction populaire pour les visiteurs extérieurs, quoique la musique classique, folk et populaire y ait une histoire incroyablement riche qui attend d'y être découverte. La musique classique thaïe et la musique folk ont été étudiées par les ethnomusicologues depuis des années, cependant l'histoire de la *pop* thaïe a été largement ignorée et négligée par la communauté internationale depuis bien trop longtemps. » (Mark Gergis et Alan Bishop, *Thai Pop Spectacular Vol. 1 1960's-1980's*, Sublime Frequencies, 2007).

monde sous un nouveau régime ? Dans quelles historicités plus générales ces dynamiques s'inscrivent-elles ? Et si les publics des musiques du monde 2.0 creusent des terriers de lapin et trouvent de nouveaux itinéraires à travers lesquels explorer la musique dans le monde, à quel niveau se produit ce dépassement ?

CHAPITRE II – *SAKON* : UNE MODERNITÉ THAÏE ET UNIVERSELLE À LA FOIS

Dès la fin des années 1970, quelques disques thaïlandais commencent à circuler parmi de très rares amateurs de *rock* en dehors du Royaume, au premier rang desquels de nombreuses copies d'enregistrements de *pop music* anglo-saxonne. Ils alimentent les rayonnages de collectionneurs « complétistes »[66] qui cherchent au-delà des frontières de l'Occident à « compléter » leur collection. L'achat, la vente et l'échange de disques venus d'Asie du Sud-Est alimentent alors un marché de niche. Peu à peu, cet intérêt se développe à propos de la Thaïlande autour de genres populaires locaux comme la musique *string* ou la musique *shadow*. Collectés chez les disquaires ou sur différents marchés du pays, les enregistrements thaïlandais commencent à être rendus disponibles à travers le réseau des musiques du monde 2.0 au cours des années 2000. Alfred Pawlin, qui nous a quitté en 2020, était à Bangkok l'un de ces « *dealers* ».

Issu d'une famille d'industriels autrichiens, Alfred Pawlin s'installe à Bangkok en 1974, où il ouvre une galerie qui promeut l'art contemporain thaïlandais sur la scène internationale. Pour financer sa galerie, Alfred commence dès les années 1980 à acheter de nombreux disques un peu partout en Asie qu'il revend en Europe, notamment auprès du collectionneur Hans Pokora, auteur de la série *Records Collector Dreams*, véritable argus pour les collectionneurs de vinyles de musique psychédélique.

Alfred Pawlin et Hans Pokora sont amis depuis les années 1970. Dans les années 1970, Hans Pokora collectionne d'abord de la musique *beat*, genre musical qui se développe au Royaume-Uni de 1962 à 1968 dans la continuité du rock et dont l'un des groupes phares sont les Beatles. Une fois sa collection *beat* constituée, Hans Pokora commence alors à s'intéresser aux musiques progressives et psychédéliques et à acheter des disques en dehors du seul circuit de production occidentale :

> Il m'a d'abord demandé de lui ramener tous les disques qui ressemblaient aux groupes *beats*, on trouvait alors ces pressages étranges avec par exemple des jaquettes différentes

66 De l'anglais « *completist* », un « complétiste » est un collectionneur ou une collectionneuse dont l'objectif est d'acquérir la totalité des items appartenant à la catégorie qu'il collectionne.

> des disques des Rolling Stones, mais aussi des groupes locaux (entretien avec Alfred Pawlin, 12 octobre 2015, Bangkok).

À Bangkok, un marché de la copie vinyle, qui offre au *dealer* de disques autrichien un gisement inépuisable, prospère. Alfred a de la chance, parce que Hans achète tout, y compris des disques dont la musique n'est « pas très bonne » selon lui, mais sur la pochette desquels peut figurer un groupe aux cheveux longs que Hans apprécie. Alfred achète des disques à Bangkok dans les quartiers de Pratunam, de Chinatown. Suite à la fermeture progressive des magasins de disque de la capitale, il commence à visiter d'autres villes comme Udon Thani et Khorat dans la région Isan au nord-est de la Thaïlande. Durant la guerre du Vietnam, un certain nombre de groupes se forment dans les environs des bases militaires que l'armée américaine a ouvertes dans la région. De découverte en découverte, Hans commence alors peu à peu à s'intéresser à des genres musicaux locaux et commence à intégrer des disques d'artistes thaïlandais dans son argus :

> La musique thaïe, c'était vraiment neuf parce que tout le monde connaissait la musique brésilienne, turque, italienne, mais la Thaïlande, personne ne connaissait (entretien avec Alfred Pawlin, 12 octobre 2015, Bangkok).

La lubie d'un collectionneur comme Hans Pokora produit une ouverture dans laquelle viennent s'insérer de premiers enregistrements thaïlandais. Avec le développement d'Internet, le marché s'étend et au tournant des années 2000 Alfred connaît des premiers concurrents. Cet intérêt concerne certes la Thaïlande, mais fait plus globalement sens auprès d'auditeurs auxquels le pays reste étranger. Au-delà du Royaume, dès le début des années 2000, de multiples enregistrements fortement influencés par l'Occident, mais globalement tenus à la marge de ses infrastructures médiatiques, sont remis en circulation en Amérique du Nord, en Europe et au Japon à travers différents réseaux alternatifs de distribution. Ces enregistrements sont partagés sur des blogues, comme *WFMU* où la vidéo des Khun Narin est repostée, et laissent envisager un « nouveau monde des musiques du monde » (Novak, 2011, p. 603). Parmi les premiers enregistrements à être ainsi diffusés au sein de la blogosphère, la compilation *Cambodian Rocks* éditée par un certain Paul Wheeler en 1996 sur le label new-yorkais Parallel World, puis republiée en 2007 sur le site *WFMU*[67]. Rassemblant les

67 Cf. http://blog.wfmu.org/freeform/2007/12/cambodian-rocks.html, consulté le 21 juin 2017.

chansons de différents artistes cambodgiens des années 1960, dont la plupart furent exécutés par les Khmers rouges, la compilation fait figure de véritable ovni. Avec des morceaux inspirés de Santana, de James Brown ou des Animals, remarque David Novak, la compilation redessine radicalement les frontières du rock et des musiques du monde pour les auditeurs totalement étrangers au Cambodge et à sa musique :

> Quoique plusieurs de ces morceaux comptent parmi les classiques préférés des Cambodgiens, le contexte et les intentions artistiques des musiciens demeuraient inconnus des auditeurs occidentaux. Pour les connaisseurs des différents genres musicaux folkloriques cambodgiens, ces associations de sons pouvaient peut-être suggérer la continuité de techniques vocales traditionnelles et de formes chansonnières locales, sous les rythmes, la réverbération et le son des guitares grattées de la musique rock nouvellement importée. Mais la plupart des Nord-Américains qui entendirent cette musique pour la première fois dans les années 1990, étaient surpris et intrigués de découvrir cette transformation d'une musique familière dans un contexte culturel inconnu (Novak, 2011, pp. 603-604).

En 2004, cet intérêt pour des « musiques familières dans un contexte culturel inconnu » se traduit par la parution d'une première compilation d'enregistrements thaïlandais intitulée « Thai Beat A-Gogo » sur le label suédois Subliminal Sounds (voir illustration 9). À travers *Thai Beat A Go-Go*, une même écoute expérimentale est recherchée. À propos de la version « thaï-fiée » du thème classique de James Bond par le groupe Son of P.M (écouter la piste 4), les auteurs de la compilation invitent à imaginer « Martin Denny, délocalisé dans un village perdu du sud de la Thaïlande, engageant Dick Dale pour de savoureux glissandos »[68]. « Avertissement », préviennent-ils sur le second volume de *Thai Beat A Go-Go* au sujet du morceau « I Find Only Dream » de T. Zchien & Johnny (écouter la piste 5) :

> […] il va vous falloir un certain temps pour vous réadapter à la réalité après avoir écouté ce morceau[69].

68 Martin Denny est un compositeur américain de musique exotica. Dick Dale est un virtuose de la guitare électrique parfois surnommé le « Roi de la guitare », il est notamment connu pour sa reprise en 1962 du morceau « Misirlou », voir la notice de l'album *Thai Beat A Go-Go Vol. 1*, rédigée par « Por Farang » Barin-Turica & « Farang Fink » Stefan, Subliminal Sounds, 2004.

69 Cf. notice de l'album *Thai Beat A Go-Go Vol. 2*, rédigée par « Por Farang » Barin-Turica & « Farang Fink » Stefan, *Subliminal Sounds*, 2004.

Après de premières compilations éditées par les labels suédois Subliminal Sounds et américain Sublimes Frequencies, un label thaïlandais du nom de ZudRangMa, créée à Bangkok en 2008 par un DJ du nom de Maft Sai, se lance aussi dans cette activité de réédition. Les deux premières compilations *Thai Funk* que Maft Sai publie sur son label en 2009 rassemblent à leur tour un corpus de reprises enregistrées par divers groupes thaïlandais en activité des années 1960 aux années 1980.

Illustration 9 : Pochette du premier volume de
la compilation *Thai Beat A Go-Go* Vol. 2
Subliminal Sounds, 2004

À travers la vidéo des Khun Narin, les reprises thaïlandaises ou une compilation comme *Cambodian Rocks*, les auditeurs de musiques du monde 2.0 découvrent des enregistrements qui ressemblent fortement à des musiques qui leur sont familières, mais qui pour autant ne résultent pas d'une appropriation technologique par opérateur venu d'Occident. Au fond d'un terrier de lapin, l'expérience que font ces auditeurs est celle d'une autre modernité musicale.

Or les enregistrements que découvre un collecteur comme Alfred Pawlin ne sont pas nouveaux. L'industrie musicale thaïlandaise existe au moins depuis le début du XXe siècle (Poonpit, 1997). Selon Poonpit Amatyakul, le premier enregistrement réalisé en Thaïlande connu à ce jour date du règne de Rama V et fut réalisé dans le palais de Ban Mo à Bangkok en 1899. James Mitchell attribue de son côté l'enregistrement du premier disque 78 tours commercial à Fred Gaisberg en 1903

(Mitchell, 2016)[70]. Comment expliquer que l'expérience de ce contact avec la modernité musicale thaïlandaise ne se produise que maintenant ?

Dans le premier chapitre, nous avons pu observer dans quelle mesure l'accès aux médias thaïlandais pour un auditeur totalement étranger au pays était facilité par l'émergence des réseaux numériques. Une autre raison qui permettrait d'expliquer la nouveauté de cet intérêt serait de considérer que dans le regard des observateurs occidentaux, la modernité thaïlandaise n'était peut-être jusqu'à présent pas suffisamment différente pour susciter leur intérêt. Seul pays d'Asie du Sud-Est à ne pas avoir connu la colonisation, mais condamné à concéder une part significative de sa souveraineté aux Empires coloniaux européens installés dans la péninsule, le Royaume de Thaïlande, ancien Royaume du Siam, cherche dès le XIXe siècle à être reconnu suivant les critères que les puissances occidentales imposent au reste du monde. Or la reconnaissance à laquelle la Thaïlande accède est compliquée. Dans le regard des empires européens, le Siam ne satisfait pas à l'exotisme et aux critères de différenciation attendus d'un royaume d'Orient. Reproduisant les traits d'une modernité venue d'Occident en place d'un pays qui n'en fait pas partie, le Royaume du Siam semble en quelque sorte en parasiter le modèle.

Pour expliquer l'émergence de ces nouvelles représentations de la modernité musicale thaïlandaise, je propose, suivant Rachel Douglas-Jones, Antonia Walford et Nick Seaver, d'enquêter sur les dynamiques historiques plus générales dans lesquelles la production des données numériques contemporaines s'inscrit (Douglas-Jones et al., 2021). Au-delà du seul règne du digital, Nick Couldry et Ulises A. Mejias relient quant à eux les logiques qui président à l'organisation de l'information numérique à celles héritées des États coloniaux (Couldry et Mejias, 2019). Mais comment rendre compte de rapports coloniaux dans un pays qui n'a officiellement pas connu la colonisation ? Dans un article de 2010, Rachel V. Harrison se saisit de la question du mimétisme et l'analyse qu'en propose le théoricien postcolonial Homi K. Bhabha pour rendre compte de l'« allure ambiguë de l'Occident » en Thaïlande (Harrison, 2011 ; Bhabha, 2007). Dans la continuité de ces travaux, je me saisirai à mon tour de la question du mimétisme, à la croisée des études postcoloniales et de Thai

70 Les premiers enregistrements sont réalisés pour la plupart par des compagnies européennes qui cherchent à ouvrir de nouveaux marchés et à exporter leurs appareils (Gibbs et al. 2013). Il faut attendre 1925 pour qu'une première maison de disque thaïlandaise du nom de Tra Kratai (Marque Lapin) soit créée à Bangkok par T. Thawanchon et T. Ngekchuanet, suivi en 1931 d'une première radio thaïlandaise installée dans l'un des salons du palais Phaya Thai (Poonpit, 1997 ; Priwan, 2011).

studies, pour rendre compte de la reconnaissance partielle dont la modernité musicale thaïlandaise a fait l'objet tout au long de son histoire.

I – LE SIAM DANS LE CONCERT DES NATIONS

À l'instar de pays comme la Grèce ou l'Éthiopie, la Thaïlande présente tous les aspects de ce que l'anthropologue Michael Herzfeld a pu définir comme un « cryptocolonialisme » à savoir la situation d'un pays dont l'indépendance formelle est obtenue en concédant une part significative de sa souveraineté (Herzfeld, 2011).

Comment cette situation informe-t-elle les représentations qui ont pu être formées à propos du Royaume ?

1. Une situation cryptocoloniale

L'histoire du Royaume de Thaïlande, ancien Royaume du Siam, remonte au XIIIe siècle. Elle commence avec le Royaume de Sukhothai (1238-1438) marqué par le règne du Roi Ramkhamhaeng (1279-1317) auquel succède le Royaume d'Ayutthaya (1350-1767), citée légèrement plus au sud dans le territoire actuel de la Thaïlande, en proie à des guerres chroniques avec les royaumes birmans qui finissent par la défaire totalement en 1767. À cette date, la capitale du royaume est déplacée à Thonburi par le roi Thaksin (1767-1782), sur la rive ouest de l'actuelle capitale du Royaume. Renversé et exécuté en 1782 par l'un de ses généraux, la dynastie du roi Thaksin s'arrête à son fondateur. Elle se voit remplacée par une nouvelle dynastie toujours régnante de nos jours, celle des Chakri qui prennent le nom dynastique de « Rama », déplacent la capitale sur le versant est du fleuve Chao Phraya et fondent la ville de Khrungthep désormais plus connue sous le nom de « Bangkok ».

Or, au XIXe siècle, avec l'implantation des Empires coloniaux européens dans toutes les régions alentours, le règne de la dynastie Chakri est troublé. Avec le traité de Bowring signé en 1855 avec l'Empire britannique par le roi Mongkut (Rama IV, 1851-1868), la monarchie est privée du contrôle du commerce extérieur et de tout monopole sur le commerce intérieur. En 1893 le Royaume se voit amputé d'une partie significative de son territoire sur le versant oriental du Mékong suite à la crise de Paknam. En 1896, un accord passé entre les deux puissances coloniales européennes définit

le Siam comme une zone tampon. Si, par-là même, le Royaume parvient à s'extraire de la domination officielle des administrations coloniales européennes, la situation qui s'installe dans l'ensemble de la région Sud-est asiatique change radicalement le paysage politique et civilisationnel de la monarchie thaïlandaise.

Avec l'arrivée des puissances britanniques et françaises, les axes qui formaient l'*alpha* et l'*oméga* de la cosmologie siamoise, de l'Empire du Milieu au domaine terrestre Jambudvīpa du bouddhisme et de l'hindouisme, sont déchus (Tambiah, 1976 ; Thongchai, 2000). L'Inde devient officiellement une partie de l'Empire colonial britannique en 1858, tandis que la Chine dont le Royaume du Siam était tributaire au niveau commercial jusqu'en 1854 connaît un déclin progressif. Vaincue dans les guerres de l'opium (1839-1842, 1856-1860), la Chine est contrainte à de nombreuses concessions aux puissances occidentales. Face au déclin de ces deux puissances, remarque l'historien Thongchai Winichakul, la volonté de ne pas être marginalisé dans le nouvel ordre mondial et de se mesurer aux nouvelles puissances régionales sont des raisons suffisantes pour « moderniser » le Siam et se « civiliser » (« *siwilai* ») :

> Survivre pour un pays, équivaut à ce que son dirigeant puisse maintenir ou renforcer sa supériorité. Le Siam ne pouvait plus confirmer sa supériorité relative et sa raison d'être en revendiquant une filiation à des origines cosmiques traditionnelles. Pour survivre, non pas du colonialisme, mais de l'indignité et d'une existence inférieure, et pour rester majestueux, le Siam avait besoin d'une confirmation répondant au nouvel éthos de la civilisation lequel se mesure aux autres pays dominants. Le désir et le souci de se maintenir dans le monde, et non pas d'échapper à la colonisation, faisaient, d'eux-mêmes, sens (Thongchai, 2000 : 534).

2. Une économie mimétique

Dans l'économie politique et civilisationnelle qui s'installe avec les puissances occidentales, la ressemblance apparaît comme un critère déterminant. Sous la pression politique, elle est imposée par un ensemble de mesures et de réformes. À la suite du traité de Bowring signé en 1855 avec l'Empire britannique, le Siam concède progressivement une clause d'extraterritorialité à l'ensemble des puissances occidentales présentes dans la région. D'après cette clause, sous prétexte que la juridiction du Siam ne satisfait pas aux normes juridiques internationales et doit encore se « moderniser », les ressortissants des pays signataires sont littéralement soustraits à la juridiction du Siam. La clause

d'extraterritorialité ne menace pas tant la souveraineté du Royaume parce qu'elle donne aux seuls Anglais, Français, Américains, Belges ou Néerlandais de métropole ce privilège, mais parce qu'elle l'accorde aussi à l'ensemble des ressortissants de leurs colonies : Birmans britanniques, Javanais britanniques, Indochinois français, mais aussi Chinois et Siamois qui travaillent pour les administrations américaines et européennes (Lysa, 2004). La clause d'extraterritorialité restera durablement comme une épine plantée dans le pied des autorités siamoises. Elle engage une profonde réforme de la juridiction du Royaume et suspend jusqu'à la fin des années 1930 la suprématie des souverains du Siam sur leur propre territoire (Loos, 2006)[71].

Alors que les souverains siamois cherchent à affirmer le statut de nation libre de leur pays parmi les grandes nations de ce monde, l'économie du mimétisme dans laquelle le Royaume s'engage à ses débuts, parvient difficilement à convaincre. Dès 1867, le Siam participe aux grands rendez-vous internationaux que sont les Expositions universelles. Tandis que les délégations siamoises sont enthousiastes à présenter leurs dernières avancées technologiques telles que leur système télégraphique, ferroviaire ou postal, elles déçoivent certains organisateurs qui considèrent, comme à l'exposition de St. Louis, que le pays ne met pas suffisamment en avant ses « caractéristiques nationales » (Peleggi, 1997 : 186 *in* Thongchai, 2000 : 542). De la même manière, le pays peine à faire reconnaître son statut : placé parmi les pays indépendants d'Extrême-Orient ou « les nations exotiques, à moitié-civilisées ou inférieures comme Haïti et les Caraïbes » note Thongchai Winichakul, le Royaume est placé par erreur parmi les colonies à l'Exposition universelle de Paris en 1900 et demande à être immédiatement relocalisé (Thongchai, 2000 : 541). Pour affirmer sa présence au niveau international, le Siam engage par ailleurs de multiples visites diplomatiques à travers le monde. Le 9 mars 1870, âgé de seulement dix-huit ans, le roi Chulalongkorn (Rama V, 1868-1910), est ainsi le premier roi du Siam à effectuer un voyage par les mers de plus de deux ans. Si au Siam, les visites diplomatiques du roi Chulalongkorn lui-même et la participation aux Expositions universelles sont tenues comme des succès et un gage de l'intégration du Siam au nouvel ordre mondial, les commentaires que suscite par exemple la tenue du souverain dans la presse

71 De fait, les ressortissants bénéficiant des avantages de la clause d'extraterritorialité n'avaient pas tous les droits, mais devaient être référés à la juridiction de leur pays qui elle seule était compétente. Néanmoins comme le remarque Tamara Loos :
« La présence de populations asiatiques sujettes au contrôle des Empires européens et soustraits à la juridiction des autorités siamoises révélait la position contradictoire du Siam, simultanément souverain sur le plan politique et en même temps subordonné légalement et économiquement » (Loos, 2006 : 4-5).

européenne laissent au contraire apparaître à quel point cette reconnaissance est délicate. En visite au Royaume-Uni, un journaliste du magazine britannique *Tailor and Cutter* remarque :

> Le Roi, à en juger par sa tenue, ressemble à un gentleman anglais typique. Peut-être que le parement de soie sur le revers de son manteau parfaitement ajusté est un peu trop chargé pour être un véritable article du West-End, et, à un ou deux petits détails problématiques près, la critique peut être justifiée ; mais à prendre la tenue dans son ensemble, cela témoigne du bon goût de Sa Majesté et du tailleur qui a conçu l'habit (Peleggi, 2002, p. 65 *in* Harrison & Jackson, 2011 : 25).

Illustration 10 : Couverture du *Petit Journal*, numéro 357, 19 septembre 1897, 8ème année

Débarquée dans l'Hexagone, la presse française du *Petit Journal* est au contraire déçue que Sa Majesté ait été si « simplement vêtue » :

> On voulut voir ce souverain dont l'empire est si lointain, qui possède tant de femmes, tant de richesse ; un peu de désillusion se manifesta : peut-être attendait-on plus d'or et de pierreries sur les habits, tandis que Sa Majesté se montra toujours assez simplement vêtue. Pas même l'aigrette merveilleuse qui surmontait si bravement le bonnet de défunt le shah de Perse (*Le Petit Journal*, numéro 357, 19 septembre 1897, 8ème année).

Pour Rachel V. Harrison le commentaire d'une légère condescendance de la presse britannique à propos du « parement de soie » a bien à voir avec le jugement que, selon Homi K. Bhabha, les Empires coloniaux portaient sur leurs colonies qui essayaient de leur ressembler c'est-à-dire d'être « presque le même, mais pas tout à fait » (Bhabha, 2007 *in* Harrison, 2011). En effet dans le *Tailor and Cutter*, suggère Harrison, le commentaire sur la ressemblance imparfaite vient rappeler qu'« être anglicisé c'est n'être *absolument* pas anglais » et participe de ces discours à travers lesquels les Empires coloniaux construisent l'« Autre » et les représentations qui l'entourent tout en se construisant eux-mêmes. (Harrison, 2011 : 25-27). Dans le commentaire français, c'est au contraire la trop grande ressemblance qui déçoit et vient rappeler la différence, comme si la tenue de Rama V, comme on peut le voir sur l'illustration 9, n'était pas suffisamment « thaïsante » pour un souverain du Siam (cf. illustration 10).

3. Un mimétisme musical

Or l'économie du mimétisme qui s'installe avec les puissances occidentales a aussi une traduction musicale.

Le développement des Empires coloniaux dans le pourtour du Royaume du Siam s'accompagne de la diffusion des orchestres militaires (*trae wong*). Sous le règne de Rama IV (1851-1868) : de premiers airs occidentaux accompagnent les régiments formés par le capitaine Knox[72] pour le Vice-

72 Diplomate d'origine irlandaise.

Roi Pinklao[73]. À la suite du capitaine Knox, le capitaine Impey introduit l'air de « God Save The Queen ». Après 1870, sous Rama V, un tout premier orchestre militaire de type occidental est formé au sein des divisions navales, par un chef d'orchestre européen du nom de Fusco. Jacob Feith, militaire américain et trompettiste, appelé comme conseiller à la cour du roi Rama V, introduit ensuite les premiers *brass bands*. Sous le règne du roi Rama VI (1910-1925), les *brass* bands perdent de l'importance à mesure que les instruments à cordes se diffusent. En 1917, sous le patronage du Roi, le fils de Jacob Feith, Peter, crée la première « Formation royale occidentale d'instrument à cordes » (*wong khrueangsai farang luang*) au sein de la toute nouvelle école royale de musique Rongrian Phran Luang. La formation accueille des musiciens prometteurs comme Uea Sunthonsanan qui jouera plus tard un rôle de premier plan dans la création du genre musical « *ramwong* » (Mitchell, 2015 : 8).

Or, au tout début, les premiers orchestres militaires du Siam n'ont pas de style propre par lequel contribuer au concert général des nations : ils ne composent pas, mais reprennent, tout d'abord la mélodie de « Marching Through Georgia » rendue célèbre après la guerre civile américaine par les vétérans de l'Armée de l'Union à laquelle des paroles siamoises sont ajoutées. Les orchestrent thaïlandais créent leur propre version de « God Save The Queen », « Com Rat Charoen » (« Progrès Royal Suprême », « จอมราชเจริญ ») (Poonpit, 1997 : 297). On parle à ce propos de « *phleng farang* », de « chanson occidentale » : « *farang* » désignant en Thaïlande toute personne à la peau blanche et à la physionomie caucasienne[74]. Au rythme des orchestres, peu à peu d'autres airs se développent qui sont autant d'adaptations de formes musicales venues d'Europe ou d'Amérique du Nord auquel on se contente d'ajouter une épithète thaïlandaise : la « Marche Wachirawut » (**มาร์ชวชิราวุธ**), la « Marche Chira » (**มาร์ชจิระ**), la « Marche Phanu Rangsi » (**มาร์ชภาณุรังษี**), la « Valse Nori » (**วอลท์ซโนริ**), la « Valse Prachum Phon » (**วอลท์ซประชุมพล**), la « Valse Mekhala » (**วอลท์ซเมขลา**) et autant de « *polka* » (Poonpit, 1997 : 293).

Débarqué le 15 mars 1870 sur l'île de Singapour, alors colonie de l'Empire britannique, le Roi Chulalongkorn demande à être accueilli par l'air de « God Save The Queen ». L'hymne du Royaume-Uni, accueillant en grande pompe la diplomatie anglaise, faisait alors grand effet sur les souverains

73 Le vice-roi Pinklao est le frère du Roi Mongkut (Rama IV) il fut couronné « Roi » au même titre que son frère et reçu les mêmes honneurs.

74 Il existe dans la langue thaïe un terme plus neutre pour désigner l'« Occident » non pas comme une population, mais à partir de sa situation géographique et dont l'étymologie est assez similaire à notre propre terme « occident », « *tawan tok* », désignant la direction où « le soleil se couche ».

du Siam alors qu'ils ne disposaient pas d'hymne. Mais la demande confina à l'incident diplomatique faisant davantage passer la délégation siamoise pour une colonie britannique que pour une nation libre.

Suite à l'incident de Singapour, Chulalongkorn mit par exemple tout en place pour que le Royaume puisse enfin avoir un hymne qui lui soit propre (Poonpit, 1997 : 294). Pour répondre à ces exigences, les compositeurs songèrent d'abord aux airs « Sai Samon » (เพลงสายสมร) de la période d'Ayutthaya (1351-1767), « Song Phra Subin » (เพลงทรงพระสุบิน) ou encore « Bulan Loi Luan » (เพลงบุหลันลอยเลื่อน) entre autres pièces du répertoire classique thaïlandais (phleng thai doem). Mais aucun de ces airs, note l'historien Poonpit Amatyakul, n'avait le style d'un hymne et le souverain ordonna donc de trouver quelqu'un capable de composer une musique qui puisse rivaliser avec celles des nations européennes (Poonpit, 1997 : 307-308). Entre 1870 et 1932, année de la révolution, le Siam changea d'hymne à de multiples reprises jusqu'à ce que Peter Feith, plus connu par son titre honorifique « Phra Chen Duriang », s'inspirant d'un air de Brahms, ne compose en 1934 un hymne définitif[75].

4. « *Sakon* » : « Être universel »

Le débat s'installe dans les *Thai studies* à propos de la relation mimétique qui a caractérisé les relations du Siam avec les puissances occidentales présentes dans toute la région et des motivations réelles des élites de royaume : les souverains du Siam ont-ils été simplement contraints de réformer le pays ou étaient-ils enclins à le faire ? Soucieuse d'être reconnue parmi le cercle très fermé des nations libres de ce monde, l'élite siamoise se passionne dès le milieu du XIXe siècle pour l'idée de « civilisation » (*siwilai*) et s'emploie à faire montre de son « développement » (*khwamcharoen*) (Thongchai, 2000). Sur le plan intérieur, plus que d'être une simple réponse stratégique à l'Occident, les réformes engagées dès la seconde moitié du XIXe siècle par les élites du royaume participent également au projet domestique de légitimation de la nouvelle dynastie Chakri et de la monarchie. Si la réforme administrative des *monthon* engagée sous le règne du roi Rama V (1868-1910) répond par exemple au souci d'asseoir la domination siamoise sur son propre territoire face aux Empires

75 La Thaïlande connaît deux hymnes officiels : l'hymne national composé par Phra Chen Duriang et l'hymne de Sa Majesté le roi, « Phleng sansoen phra barami » (« Chanson en l'honneur de Sa Majesté Royal »), voir à ce propos Mitchell, 2015 : 9.

coloniaux occidentaux, elle aboutit par ailleurs à une centralisation accrue qui renforce la domination de l'élite bangkokienne aux dépens des autres pouvoirs locaux. Si la modernisation du Siam semble en un sens avoir été cultivée par ses dirigeants elle est aussi le fruit de circonstances dans lesquelles le Royaume se trouve précipité indépendamment de sa volonté. Le chercheur australien Peter Jackson reproche à ce titre aux historiens Maurizio Peleggi et Thongchai Winichakul d'avoir exagéré l'enthousiasme que les souverains du Siam avaient pu manifester à reproduire sur le territoire du Royaume les modèles de développement et de modernité occidentaux qui s'imposaient à eux (Jackson, 2004a). Quoi qu'il en soit, comme le suggère Maurizio Peleggi, le colonialisme semble ainsi avoir « engendré » (*engendered*) davantage que « mis en danger » (*endangered*) le Siam moderne comme entité politique et culturelle (Peleggi, 2002).

Avec la révolution que le Siam connaît en 1932 et qui fait basculer la monarchie dans un régime constitutionnel[76], le pays traverse une phase intense de modernisation. Sous les gouvernements militaires du général Plaek Phibunsongkhram (1938-1944 et 1948-1957), la royauté est mise à l'écart et le Siam est rebaptisé « Thaïlande » (*prathet thai*). Avec l'« Acte pour le Maintien de la Culture nationale » de 1940, le désormais maréchal Phibunsongkhram et son bras droit, l'idéologue Luang Wichitwathakan mettent alors en œuvre leur vision d'un développement culturel national. Centré autour de l'idée de progrès, note l'historien Poonpit Amatyakul, le souci est de « développer la culture de la nation thaïlandaise pour qu'elle soit à la hauteur des nations civilisées (comme on le disait à cette époque) » (Poonpit Amatyakul, 1997 : 294). De 1939 à 1941, cette politique se traduit par un ensemble de mandats culturels qui invitent les femmes à porter des jupes claires, les hommes des tenues européennes et la nation entière à manger avec des couverts (Thak, 1978).

Or à mesure que le modèle « nationaliste » s'impose à la Thaïlande comme au reste du monde, un nouveau thème, celui de l'« universalité » (*sakon*) émerge.

« *Sakon* » dérive de la racine sanskrite pali « *sakala* » et désigne d'abord quelque chose de l'ordre de la généralité, quelque chose qui se trouve partout (*tua pai*), il exprime une idée de

76 La Révolution prend racine, d'une part, dans la modernisation de l'administration sous Rama V qui permet à des individus issus de la société civile, sans origine aristocratique, d'accéder à des positions de pouvoir. D'autre part, elle va de pair avec une forte internationalisation des élites qui de plus en plus partent étudier à l'étranger et se trouvent au contact des idéaux politiques occidentaux : Pridi Phanomyong, figure majeure de la révolution démocratique, Luang Wichitwathakan, idéologue et artisan du nationalisme thaïlandais, et Plaek Phibunsongkhram, futur dictateur militaire, furent tous trois des élèves des Universités de Paris.

complétude, de ce qui est entier (*thang mot*) et permet ainsi de qualifier quelque chose d'« universel » comme l'« histoire universelle » (« *prawatisat sakon* ») ou une « religion universelle » (« *sasana sakon* »). Sur cette base, le terme « *sakon* » peut être utilisé en un second sens pour parler de quelque chose d'envergure internationale comme des « eaux internationales » (*nannam sakon*) ou des « normes internationales » (*matathan sakon*). Enfin, suivant son troisième sens, le terme « *sakon* » désigne quelque chose ayant eu l'« Occident » pour origine (*tawan tok*), mais qui se trouve désormais un peu partout à l'échelle du globe comme le calendrier grégorien (*patithin sakon*). De biens des façons, aux premières heures du nationalisme, le thème du « *sakon* » ressort en quelque sorte de la nécessité de relocaliser les concepts d'une modernité occidentale dans un contexte d'abord thaïlandais. Comme le signifie très clairement l'idéologue Luang Wichitwathakan au début de son *Histoire universelle* (*Prawattisat sakon*)rédigée en 1929 :

> En préparant cet ouvrage, je me suis employé à en faire une livre thaïlandais, écrit par un Thaïlandais, narré dans la langue thaïe, imprimé en Thaïlande pour des lecteurs thaïlandais et rédigé, pour ce faire, dans un style qui lui permet d'être compris d'une façon vraiment thaïe [...] (Luang Wichit, 2004 : 14-15).

La couverture de l'exemplaire que j'ai pu me procurer à l'Université Chulalongkorn de l'*Histoire universelle* rédigée par Luang Wichitwathakan est en elle-même intéressante. Elle laisse paraître une représentation de Napoléon Bonaparte sous des traits légèrement asiatiques (voir l'illustration 11). Or la relocalisation qui se produit sous la thématique du « *sakon* » est aussi musicale. Elle se traduit par un nouveau genre : la « chanson thaïe universelle » (*phleng thai sakon*).

Invention attribuée au dramaturge thaïlandais Phranbun autour des années 1928-1929, la chanson *thai sakon*, suggère James L. Mitchell, est d'abord la conséquence de l'ouverture des palais et de la diffusion de formes dramatiques jusque-là définies par leurs liens d'exclusivité avec l'aristocratie comme le théâtre *khon* ou le *lakhon* (Mitchell, 2015)[77]. Elle résulte ensuite d'un effort de simplification[78] et d'intégration de certains éléments de l'opéra malais et des orchestres occidentaux : la chanson thaïe *sakon* laisse apparaître l'usage de costumes et de narrations modernes,

77 *Lakhon* et *khon* désignent respectivement des formes théâtrales masquées et non masquées de cour qui mettent en scène le *Ramakien*, l'épopée nationale adaptée du *Ramayana*, accompagné d'ensembles percussifs nommés *piphat*.

78 L'usage de mélismes (*uean*), typique du chant classique thaïlandais y est minimisé à la faveur d'une meilleure compréhension des paroles.

comme l'intrigue de *Madame Butterfly*[79]. Or, quoiqu'elle puisse reproduire les « *popular songs* » venus d'Amérique ou d'Angleterre, la chanson « *thaïe sakon* » ou « thaïe universelle » ne se confond pas avec la « musique occidentale » (*phleng farang*) jouée avant la révolution de 1932 (Poonpit, 1997 : 297). Comme le souligne Poonpit, si la musique *thai sakon* reproduit les traits d'une musique « occidentale » (*farang*), elle ne doit pas être considérée comme « occidentale » pour autant. Car la chanson *thai sakon* est d'abord composée et interprétée par des Thaïlandais. À ce titre elle marque le début d'un effacement de la référence occidentale d'origine.

Illustration 11 : Couverture du premier volume de l'*Histoire Universelle* (*Prawattisat sakon*) de Luang Wichit Wathakan, Sangsan Books, 2004

79 En 1931 la maison de disque Tra Kratai (Marque Lapin) enregistre la pièce Rosita de Phranbun : radiodiffusé sur la première radio du Royaume, l'enregistrement rencontre un véritable succès, quoique limité au seul public bangkokien. Le travail de Phranbun marque « le véritable début d'une musique populaire thaïlandaise moderne distincte des influences de cour » (Mitchell, 2015 : 10).

II – L'AUTRE COMME PIRATE

La reconnaissance partielle que connaît la modernité siamoise laisse apparaître une problématique assez générale de la modernité en situation coloniale. Si le Siam moderne ne convainc pas les observateurs étrangers, c'est d'abord parce qu'il est jugé trop ressemblant. Mais est-il seulement possible, comme le remarque Dilip P. Gaonkar, de penser la modernité sans penser « avec » ou « contre » un ensemble de conceptions qui trouvent leurs racines en Occident (Gaonkar, 1999) ? L'historien postcolonial Dipesh Chakrabarty suggère par exemple qu'un phénomène comme :

> Le phénomène de la "modernité politique" – à savoir la domination de ces institutions modernes que sont l'État, la bureaucratie et l'entreprise capitaliste – est tout simplement impensable, où que ce soit, sans un certain nombre de catégories et de concepts profondément enracinés dans la tradition intellectuelle, voire théologique de l'Europe (Chakrabarty, 2009 : 33).

Qu'en est-il de la modernité musicale ?

Au regard de ce dilemme, la thématique du « *sakon* » semble offrir une issue. Régulièrement pris comme un euphémisme pour parler d'Occident notamment quand il s'agit de parler de musique, le terme « *sakon* » est pourtant distinct du terme « *farang* » qui désigne toute personne à la physionomie caucasienne ou ce qui s'y rapporte, et du terme « *tawan tok* », littéralement « Occident », « là où le soleil se couche » et introduit une nuance. Rarement considéré pour son premier sens d'« universel », le terme semble par-là même ouvrir un horizon à travers lequel les musiciens thaïlandais peuvent s'approprier l'éthos civilisationnel de la modernité au-delà de toute origine occidentale pour le relocaliser en Thaïlande. Suite à la dissolution des Empires coloniaux et à la montée en puissance des États-Unis dans l'ensemble de la région, l'horizon *sakon* se voit nourri de nouvelles sources d'inspirations. Cet intérêt donne naissance à deux nouveaux genres musicaux : la musique *shadow* et le *string*. Mais dans les relations internationales, la gêne occasionnée par la ressemblance des créations artistiques et musicales thaïlandaise continue d'être dénoncée. Avec le développement d'une industrie musicale locale, cette dénonciation prend une nouvelle cible : le piratage.

1. Un nouvel intérêt sakon

Avec la dissolution des empires coloniaux européens à l'issue de la Seconde Guerre mondiale et l'implantation croissante des États-Unis dans toute la région, l'horizon qui se dessine sous la thématique du « *sakon* » connaît un renouveau. En rapport avec le développement de l'industrie du disque, de grandes firmes musicales venues d'Occident se sont implantées dans la région sud-est asiatique. Cette implantation commence dès la première moitié du XXe siècle. Cherchant à ouvrir de nouveaux marchés et à exporter leurs appareils, de premières compagnies européennes commencent à réaliser des enregistrements dans le Royaume (Murray, 2013). En rapport avec le développement des nouveaux formats de lecture de disque microsillon 33 et 45 tours, cette implantation prend de l'ampleur au cours des années 1950. Elle s'accompagne d'un intérêt nouveau pour la *pop music* anglo-saxonne qu'écoutent les *GIs* alors retirés dans les bases militaires et les différents *rest and recuperation leaves* (R&R) du Royaume[80]. Portée par l'investissement massif des États-Unis, une nouvelle classe moyenne émerge dont la jeunesse se passionne pour cette actualité musicale.

L'émergence de divers lieux de concerts, bars ou clubs associés aux hôtels de la capitale, mais aussi de fan-clubs constitués autour de groupes comme les Beatles, les Monkees ou Elvis Presley, ou même autour de film comme la comédie *Boeing Boeing* ou *Le Bon, la Brute et le Truand*, traduisent à leur manière la volonté de la nouvelle classe moyenne thaïlandaise d'être moderne et en phase avec son époque (*than samai*) [81]. Des revues spécialisées sont créées, comme Star Pics, magazine musical publié mensuellement depuis le milieu des années 1950[82], pour répondre à cette demande avec des rubriques riches en informations pour le chercheur, revisitant à leur manière les dynamiques *sakon* des décennies précédentes[83]. Sous la forme d'un échange question-réponse comme il est possible de le voir sur l'illustration 12, dans la rubrique « Dites-moi donc » (« Wa Ma Loei »), un certain Mister M apporte ainsi au lecteur quantité de données à propos d'artistes ou de groupes étrangers[84]. Mister M

80 Les *Rest and recuperation leaves* (R&R Leaves) désignent plus particulièrement les zones où les militaires de l'armée américaine mobilisés en dehors de leur pays prennent leur temps de congés. En Thaïlande, au moment de la Guerre du Vietnam, ils sont particulièrement à l'émergence de la prostitution.

81 « Moderne » en thaï se dit « *than samai* ». L'expression « *than samai* » renvoie à l'idée d'« attraper », d'« être en phase », dans un rapport « immédiat » (*than*) avec une « époque », une « période », une « mode » (*samai*) en somme d'être « contemporain ».

82 Les exemplaires de la revue que j'ai pu consulter numérotent l'année d'édition depuis 1956, cependant la page Facebook du magazine indique que la revue existe depuis 1965.

83 Dans l'un de ses éditos, le magazine Star Pics donne un précieux témoignage de ce souci de ne pas être tenu à l'écart de l'actualité musicale et cinématographique internationale :
« Tout à commencé avec un rêve, avoir une revue d'excellence, comme celles de l'étranger, mais que des Thaïs auraient façonnée » (*Star Pics*, p. 2, 15 mai 1969).

84 La rubrique « Dites-moi donc » (« Wa Ma Loei ») du magazine *Star Pics*, interpelle ainsi les « Fan de Star Pics » :

donne aussi un avis qui semble faire autorité quand il s'agit de décider qui est le plus beau entre Sajid et Jay de la série télévisée américaine *Maya*, qui a la meilleure voix ou qui compose le mieux entre Jim Morrison, Mick Jagger et John Lennon, s'il est bien d'aimer Jimi Hendrix ou encore quelle est la meilleure publicité entre celle de Pepsi ou de Cola Cola. Dans la rubrique, on lance aussi des rumeurs. Par exemple que l'organiste des Doors va sûrement venir en Thaïlande. Mr. M ne manque pas de réponse, il connaît l'âge, la taille et la couleur des cheveux de Paul McCartney et connaît l'adresse tant des Beach Boys que de Bob Dylan, il dit que Jim chante mieux que Mick et John, même si John compose le mieux. Page après page, la revue propose des critiques d'albums étrangers, des interviews traduites de l'anglais, mais aussi des articles à propos de sujets aussi divers que le *come-back* d'Elvis, le festival de Woodstock, le phénomène Che Guevara ou la mort de John Lennon, ainsi que des interviews exclusifs avec des groupes thaïlandais de l'époque. Le magazine reproduit les classements des ventes de disques proposés par la revue spécialisée *Cash Box*[85], ainsi que le palmarès de la compétition des Grammys Award proposée par la National Academy of Recording Arts and Sciences américaine (NARAS).

Or beaucoup de questions que l'on pose à Mr. M concernent l'accessibilité à la musique : « Savez-vous si ce disque ou ce film est sorti et s'il sera diffusé en Thaïlande ? », « Pouvez-vous me donner l'adresse de tel ou tel artiste ? Savez-vous s'il va venir en Thaïlande ? ». Dans les années 1960, l'accessibilité aux disques de groupes de musiques anglo-saxonnes et plus généralement à tout enregistrement étranger en Thaïlande est en effet grandement limitée par des taxes prohibitives à l'importation (Kasian, 2002). Certaines maisons de disques comme la firme anglaise EMI qui possède sa propre usine de pressage dans le royaume et qui détient l'accord d'autres firmes pour reproduire leurs enregistrements peuvent contourner ces barrières tarifaires, mais ces contournements

« [Vous] qui rencontrez des difficultés, quelque soit la question, à propos des stars, du cinéma, de la musique, jusqu'à la télévision, les chanteurs, quelque que soit vos doutes demandez à Mr. M., bureau de Star Pics » (Star Pics, 15 mai 1969 : 64).
La rubrique « Wa Ma Loei » présente dans le numéro de mai 1969 que j'ai pu consulter n'existe plus dans le numéro de mai 1971. Elle laisse alors place à la rubrique « We read your mail ».

85 La revue spécialisée Cash Box est adressée à l'industrie musicale américaine, ses principaux concurrents sont alors les magazines *Billboard* et *Record World*.

légaux sont limités[86]. À cet endroit, l'intérêt pour les productions musicales venues de l'étranger se traduit alors par l'émergence d'un vaste marché pirate.

Illustration 12 : Page de la rubrique « Wa Ma loei » de Mr M., Star Pics, 15 mai 1969

86 Distributeurs officiels de multiples autres labels comme CBS, A&M, Polydor, RSO, Arista, Motown, United Artists, à la fin des années 70 selon *Billboard*, l'Electric and Musical Industries plus connues sous le nom d'« EMI » EMI peut prétendre incarner 70 % du marché « légitime » de l'industrie du disque et de la cassette en Thaïlande (*Billboard*, 17 mars 1979, SA-20).
En 1979, EMI a ses propres studios d'enregistrement à Singapour et à Hong Kong et utilise des studios locaux à Kuala Lumpur et à Bangkok. De plus la compagnie possède quatre « centres de développement de répertoire » dévoué à la composition de chansons en siamois, en cantonais, en mandarin, en anglais, en malais et en indonésien (*Billboard*, 17 mars 1979, SA-10). Du côté des infrastructures de production, EMI possédait des presses de disques et des duplicateurs de cassettes à Singapour, Bangkok et Kuala Lumpur (EMI dispose de parts au côté de Phonogram et du gouvernement malais dans la presse de Kuala Lumpur). Pour ce qui est de la vente au détail, EMI possède enfin dix magasins à Singapour, cinq à Kuala Lumpur, quatre à Hong Kong et un à Bangkok.

2. Un marché de la copie

L'étendue de ce marché est telle qu'en 1979, le magazine de l'industrie musicale américaine *Billboard* consacre à ce sujet un numéro spécial. À propos de la Thaïlande, les pertes causées par ces « copies illégitimes » (*illegitimate copies*), expression qu'emploient les journalistes à ce sujet, sont estimées à quelque quatre cent cinquante millions de dollars par an (*Billboard*, 17 mars 1979, SA-20). La piraterie ne concernerait d'ailleurs pas seulement la Thaïlande, mais toute la région. Un phénomène qui pousse *Billboard* à organiser, le 9 et 11 février 1979 au Regent Hotel de Kuala Lumpur, la première conférence Asie-Pacifique pour lutter contre la copie. La conférence est inaugurée par le vice-ministre de l'Industrie et du Commerce malais, Lew Sip Hon et réunit les représentants des compagnies de disque CBS, WEA, Polygram, EMI et différents membres de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI)[87] :

> En Asie du Sud-Est, les estimations annuelles actuelles de ventes sont difficiles à obtenir, en partie à cause de la réticence caractéristique des Orientaux (*characteristic Oriental hesitancy*) à divulguer des informations sur leur commerce, mais d'abord à cause de la piraterie rampante, particulièrement dans les pays qui n'ont pas signé d'accord international du droit d'auteur. Elle s'élèverait à 95 % (certains disent 100 %) des ventes de la musique enregistrée dans certaines zones. Les produits pirates peuvent virtuellement être achetés partout dans ces pays, d'un point de vente au détail habituel, à un étal de trottoirs ou encore dans un magasin de sucrerie local. La situation varie cependant de pays en pays. En Indonésie, où seule la piraterie d'enregistrements locaux est considérée comme illégale (et n'engage pas des amendes plus élevées que 10 dollars), la piraterie génère une recette de 105 millions de dollars […]. En Malaisie, le souci de préserver le patrimoine culturel du pays a conduit le gouvernement, de façon similaire, à protéger les enregistrements locaux, mais la piraterie internationale représente une part de 97 %. Même si "Saturday Night Fever" s'est vendu à plus de 20 000 copies légitimes et que dans la capitale, dix-sept boîtes de nuit indiquent un intérêt en forte hausse pour la culture occidentale. Dans les pays environnants, la situation est plus encourageante. Les Philippines luttent contre la piraterie à travers un accord entre les manufactures de disque (*record manufacturers*) et les détaillants selon lequel les vendeurs qui acceptent de cesser la vente de produits piratés sont récompensés par une baisse du prix de gros, tandis que ceux qui n'acceptent pas se voient refuser les produits. La Thaïlande réagit également, en ayant signé l'accord de Genève [88], et en attendant une nouvelle loi du droit d'auteur qui imposera bientôt de lourdes amendes et des peines de prison pour les coupables. À Hongkong, le commerce de la musique explose en raison de la répression récente de la

87 L'International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) est l'un des principaux syndicats internationaux de l'industrie musicale fondé en 1933

88 Il s'agit très probablement de la Convention de Genève adopté le 6 septembre 1952 sur le droit d'auteur qui dérive de la convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886, laquelle forme le premier grand traité international relatif à la protection des œuvres littéraires et artistiques, voir Desbois, 1960.

> piraterie, et partout les entreprises enregistrent des hausses de 30 à 100 % au cours de l'année passée […]. Évidemment, l'éradication de la piraterie serait la clé pour ouvrir la porte à une ère de plein d'essor de l'industrie locale comme de l'industrie internationale de la musique. Riche en talents locaux et en appétit culturel pour de nombreux types de musiques, reste à forger cette clé que les leaders de l'industrie musicale, ici et partout dans le monde, s'emploient à achever (*Billboard*, 17 mars 1979, SA-3).

La piraterie médiatique est d'abord l'effet des lois. C'est d'ailleurs par le prisme de leur illégalité et de la question du *copyright* que celle-ci est abordée dans l'extrait précédent du magazine *Billboard*. En Inde, suggère Peter Manuel, l'impossibilité légale de grandes maisons de disques comme His Master's Voice de rééditer certaines musiques et les accords tacites passés avec certaines grandes stars de la chanson *filmi* qui veulent limiter les collaborations avec de nouveaux chanteurs, justifient l'émergence de maisons de disque « illégitimes » comme le label T-Series qui vont suppléer à ce manque (Manuel, 1993).

Selon un certain Phisal Prahasdangkura, DJ de Bangkok interviewé par le magazine *Billboard* en Thaïlande en 1979, la piraterie se justifie également par le rythme accru des sorties internationales. Elle témoigne, comme nous l'avons vu, du souci de la jeunesse thaïlandaise d'être en phase avec le monde :

> Une moyenne de quarante nouveaux morceaux est introduite sur les ondes chaque semaine. Il est pratiquement impossible de compter sur les distributeurs légitimes pour une livraison rapide. Ainsi, nous n'avons pas d'autre choix que d'en appeler aux produits pirates. Ils sont plus rapides, pourvus des derniers tubes internationaux et la reproduction est d'une qualité acceptable (interview de Phisal Prahasdangkura, 17 mars 1979, Billboard, SA-20)[89] .

Ancien cadre de la maison de disque EMI en Thaïlande, Thaveechai Jariyaiamudom, notamment interviewé par *Billboard*, précisait que la plupart des copies étaient alors directement réalisées dans les usines où les disques originaux étaient pressés[90]. Comme le suggère Brian Larkin, au niveau des infrastructures médiatiques, la piraterie réalise « le potentiel des technologies de reproduction – la capacité flexible de stocker, de reproduire et d'extraire des données – une fois coupé

89 Pour ce qui est de la qualité, plusieurs échanges dans le magasine *Star Pics* entre Mr. M et des lecteurs laissent entendre que les pressages thaïlandais pirates étaient de mauvaise qualité et que les originaux leur étaient préférés.

90 Entretien avec Thaveechai Jariyaiamudom, 27 juin 2016, Bangkok

du cadre juridique qui en limite la circulation » (Larkin, *op. cit.* : 290). À ce titre, elle fait partie intégrante de « l'infrastructure qui permet à un produit médiatique de circuler » (Larkin, 2004 : 289). « La figure du pirate », remarque Kavita Philip, peut être considérée « comme un subalterne racisé et genré qui inverse des relations de pouvoir hégémoniques » (Philip, 2005, p. 199). À propos de l'économie informelle de la vidéo au Nigéria ou du marché de la copie pirate en Inde, Brian Larkin et Ravi Sundaram remarquent ainsi que la piraterie s'installe dans le contexte de relations fortement asymétriques telles que le colonialisme a par exemple pu les déterminer (Larkin, 2004 ; Sundaram, 2007). Les discours antipiraterie que l'on découvre dans le magazine *Billboard* dénoncent dans leur quasi-totalité les industries musicales de la région sud-est asiatique (95 à 100 % des ventes de musiques enregistrées précise *Billboard*). Associée à la « réticence caractéristique des Orientaux » (« *characteristic Oriental hesitancy* »), la piraterie apparaît comme un nouveau thème à travers lequel une forme de modernité, alternative à l'Occident, continue d'être dénoncée.

3. Musique *shadow* et musique *string*

Or dans toute la région Sud-est asiatique l'intérêt pour la *pop music* anglo-saxonne, et plus particulièrement pour la musique surf, ne se traduit pas simplement par l'apparition d'un vaste marché de la copie. Il se traduit aussi par l'émergence de multiples genres musicaux qui en épousent le modèle. Dès les années 1960, au Japon, des groupes de surf tels que les Ventures ou les Shadows popularisent le son de la guitare électrique et favorisent l'émergence d'un genre, l'*eleki* (Cope, 2012). À Singapour, l'influence des Shadows donne naissance au fameux groupe les Stylers. En Thaïlande différentes formations voient le jour comme les Son of PM, (เดอะซันออฟพีเอ็ม), le groupe Johnny Guitar (จอนนีย์กีตาร์) suivi des groupes PM 5, PM 7, donnant naissance à de nouvelles musiques, le « *shadow* » puis le « *string* ».

Dans un article publié sur son blogue, Peter Doolan attribue la parenté du mouvement *shadow* à l'artiste Phayong Mukda (พยงค์ มุกดา), très célèbre chanteur, parolier et compositeur thaïlandais (Doolan, 2010) :

> Pour compléter la scène musicale changeante du Bangkok des années 60, qui se déplaçait des grandes salles de bal spacieuses vers les boîtes de nuit plus intimes, Phayong vit le

> besoin de réduire son ensemble musical moderne. Suivant le succès ravageur de la tournée de Cliff Richard et des Shadows en Asie, Phayong se basa alors sur un combo similaire de guitare électrique, d'orgue électrique, de basse et de batterie, et pour insister sur la nature compacte du groupe, il l'appela "Pocket Music" (qui par ailleurs se trouve reproduire ses propres initiales !) […][91].

La musique *shadow* marque d'abord la relocalisation de l'esthétique musicale rock dans un contexte de création artistique thaïlandais. Un groupe *shadow* est un groupe formé autour de la guitare comme l'étaient par ailleurs la plupart des formations de surf du début des années 1960. La page Wikipédia thaïlandaise consacrée à ce sujet est assez formelle, il s'agit d'un groupe généralement composé d'une guitare solo (*lead guitar*), d'une guitare rythmique (*rhythm guitar*), d'une guitare basse et d'une batterie[92]. Cette conception du groupe *shadow* se retrouve assez fidèlement confirmée par les petites annonces que l'on peut trouver dans les revues musicales thaïlandaises de l'époque comme le magazine *Star Pics* où les musiciens désireux de former un groupe recherchent parfois en plus un orgue électrique. Au côté des groupes *shadow* on trouve d'autres groupes qui ajoutent à cette organologie typique du rock, des instruments plus propres des ensembles instrumentaux classiques thaïlandais comme le xylophone *ranat ek* ou le cithare *chakhe*, des éléments percussifs comme les cymbales *ching* et *chap* et les percussions associées aux processions de tambours longs (*klong yao*), au côté de multiples autres instruments. Cette association reçoit le nom de « groupe *combo* » (« *combo* » signifiant ici « combinaison ») ou de « groupe *shadow prayuk* » (« *prayuk* » impliquant une idée d'« adaptation », plus communément de « modernisation »). Peu à peu, l'appellation « string combo », puis « string » finit par s'imposer pour désigner l'ensemble des groupes qui dérivent de ces formations et sont particulièrement inspirés par la guitare[93].

À Bangkok, la chanson *string* s'adresse à un milieu cosmopolite : les groupes *string* se produisent dans les bases militaires américaines, dans les grands hôtels de la capitale auprès d'un public étranger, interprétant pour eux les derniers succès internationaux. Ils jouent aussi devant un

91 Cf. « Shadow Music » publié le 11 novembre 2010 sur https://monrakplengthai.blogbloguespot.com/2010/11/shadow-prayuk.html, consulté le 10 juin 2019.

92 Voir https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%AA%E0%B8%95%E0%B8%A3%E0%B8%B4%E0%B8%87%E0%B8%84%E0%B8%AD%E0%B8%A1%E0%B9%82%E0%B8%9A consulté le 30 janvier 2020, l'article est relayé sur de multiples autres blogues.

93 L'expression « *string* » prononcée « *sa-tring* » dérive directement du terme anglais qui désigne les cordes de l'instrument.

public urbain, issu de la classe moyenne thaïlandaise émergente. De ce fait, le répertoire des groupes *string* est donc en grande partie composé de reprises de tubes anglo-saxons (« *cover* »). Né en 1954 à Bangkok, Pao, ancien musicien de string que je rencontre en 2015 dans la capitale et aujourd'hui parolier dans la très importante maison de disque thaïlandaise GMM Grammy, le confirme :

> Dans ma génération, 80% des musiciens ne lisaient pas la musique, ils écoutaient simplement et ils copiaient (entretien avec Pao, 23 février 2015, Bangkok)[94].

Témoin privilégié de la scène musicale des années 1960-1970, Pao écoutait beaucoup de groupes anglo-saxons à cette époque, Jimi Hendrix, les Beatles, les Ventures, les Beach Boys, Elvis, les Pink Floyd, Deep Purple et peut-être avant tous les autres, Creedence Clearwater Revival. Comme le souligne Nalin Wuttipong, dont la thèse porte sur l'industrie musicale thaïlandaise ayant émergée de ce mouvement, au cours des années 1970, la reprise est alors une pratique courante à l'origine du succès de nombreux groupes string (Nalin, 2011)[95].

4. « Des musiques qui appartiennent au monde entier »

Sur la scène *string* thaïlandaise, certains groupes, bénéficiant du soutien des plus hautes autorités du royaume finissent par rencontrer un véritable succès. En 1969, le groupe *string* The Impossible (ดิอิมพอสสิเบิล), alors composé de Setha Sirachaya, Winai Phanthurak, ancien élève de Phayong Mukda et ancien membre de son groupe Pocket Music (P.M), Anuson Phatthanakun, Sittipon Amonphan et Pichai Kongniam remporte ainsi la première « Compétition *String Combo* de Thaïlande » (*prakuat wong satring combo haeng prathet thai*) sous le patronage du roi Rama IX (Nalin, 2011, p. 50). Fort de son succès, le groupe The Impossible décroche un contrat avec Phonogram Suède en 1975 et devient le premier groupe thaïlandais à aller enregistrer un album en Europe, entièrement en anglais. L'album en question, *Hot Pepper*, présente des compositions

94 L'entretien avec Pao fut réalisé à Bangkok en février 2015, c'est par l'intermédiaire Yodh Warong, musicien de la région d'Ubon Ratchathani, que j'eus l'occasion de le rencontrer.

95 Dans les night-clubs de Bangkok, les groupes interprètent souvent des morceaux anglo-saxons dans leur version originale et le public thaïlandais demande généralement une reprise en siamois immédiatement après. En guise d'exemple suggère Nalin, la quasi-totalité des titres du premier album des Royal Sprites (รอยัลสไปรท์ส), *Genghis Khan* (เจงกิสข่าน) réalisé en 1979, par exemple, emprunte la mélodie, la progression d'accords et les arrangements des morceaux du groupe allemand Dschinghis Khan, formé en 1979 à l'occasion de l'Eurovision (Nalin, 2011 : 157).

originales ainsi que deux reprises du groupe américain Kool and the Gang et confirme aux yeux du public thaïlandais le statut « international » (*sakon*) du groupe et la modernité (*than samai*) de la nouvelle génération de musiciens bangkokiens. Par cette reconnaissance, il ouvre même la voie à certaines revendications.

Illustration 13 : Pochette de l'album *Hot Pepper* des Impossibles, Philips (Phonogram Records), 1975.

Membre des Impossible, de 1973 à 1976, le très célèbre compositeur, chanteur, instrumentiste et producteur de musique string, Rewat Phutthinan (เรวัต พุทธินันทน์) (que l'on voit poser à l'extrême gauche de la pochette de *Hot Pepper*, cf. illustration 13) fonde en 1983 avec Phaibun Damrongchaitham la compagnie Grammy Entertainment autrement connue comme GMM Grammy. Dans les années 1990, au cours du boom économique que la Thaïlande va connaître, GMM Grammy deviendra le plus gros conglomérat médiatique que la Thaïlande n'ait jamais connu. Il emploiera mille huit cents personnes, à l'horizon 1996, réalisant un chiffre d'affaires de quelques huit milliards de bahts (Pasuk et Baker, 1998, pp. 157-158)[96]. Dans les années 1980, interrogé par le magazine thaïlandais *Quiet Storm* à propos de la ressemblance de l'une de ses compositions du nom de « Sompong Nong Somchai » (« Sompong petit frère de Somchai », « สมปองน้องสมชาย ») avec le

96 Soit 320 millions de dollars suivant le taux d'échange moyen USD-Bath de l'année 1996.

morceau « The Cisco Kid » du groupe américain War, Rewat fut accusé de plagiat (Nalin, 2011) (écouter la piste 6 et la piste 7). Sans cacher la source de son inspiration, dans l'entretien que relate Nalin Wuttinpong, Rewat plaide au contraire pour que sa reprise soit appréciée à égale valeur, sinon mieux, avec le morceau dont elle s'inspire :

> « Le morceau ressemble à celui de War. Mais je peux dire que c'est moi qui en aie eu l'idée. Qui dit que je l'ai copié ? Ce n'est pas le cas. J'ai utilisé les bonnes parties de "The Cisco Kid" et j'ai tout réarrangé à nouveau. Mon morceau est certainement bien meilleur que "The Cisco Kid". » (entretien avec Rewat Phutthinanan *in Quiet Storm* cité par Nalin, 2012 : 158-159).

À propos d'une autre de ses compositions, « Duei Rak Lae Phukphan » (« Amour et relations », « ด้วยรักและผูกพัน ») interprété par « Bird » Thongchai Mc Intyre (ธงไชย แมคอินไตย์), ayant une forte ressemblance avec le morceau « You've got a friend » du musicien folk américain James Taylor, Rewat argumente : certaines idées appartiennent « au monde entier » (Nalin, *ibid*.).

Dans une économie du mimétisme qui s'accentue avec le développement des technologies mécaniques de reproduction sonore et l'influence croissante des États-Unis, l'universalité apparaît donc comme un thème à travers lequel affirmer l'autonomie de la modernité musicale thaïlandaise par rapport à un modèle venu d'Occident. Mais ce thème suffit-il pour autant à ce que cette modernité soit reconnue en tant que telle ?

III – LES REPRISES DANS LE RÉSEAU DES MUSIQUES DU MONDE 2.0

Le glissement depuis l'« Occident » (*farang*, *tawantok*) vers l'« universel » et l'« international » (*sakon*) est subtil et confond généralement la littérature sur le sujet qui prend pour acquise la synonymie des deux termes. Pourtant porté par leur reconnaissance, le thème de l'« universalité » (*sakon*) ouvre une voie pour certains musiciens thaïlandais comme Rewat Phutthinan suivant laquelle reproduire, s'approprier et même revendiquer des références, *a priori* occidentales, au-delà du privilège d'une culture à l'origine.

Mais cette appropriation, et le mimétisme qui l'accompagne, ne continuent pas moins d'être condamnés au cours des années 1970, sous une nouvelle figure, celle du pirate. Sous la figure du pirate, nous l'avons vu, dans les années 1970, les productions artistiques qui émergent sous la perspective du *sakon* sont assez unanimement condamnées par les grandes firmes de l'industrie musicale internationale. Collectées et mises en circulation dans le réseau des musiques du monde 2.0, les reprises de *shadow* et de string commencent cependant au début des années 2000 à susciter l'intérêt de plus d'un auditeur en dehors du Royaume. À travers elle, nous avons pu le voir en introduction, c'est l'expérience d'un certain décentrement qui est recherché. Celui d'une modernité musicale familière dans les oreilles d'auditeurs inconnus.

Si cet intérêt participe à une reconnaissance certaine de la modernité musicale thaïlandaise, à leur tour les auditeurs sont confrontés aux problématiques d'une modernité en situation coloniale. Comment penser un imaginaire global de la modernité sans penser « avec » ou « sans » un modèle venu d'Occident ? Or, à propos du mimétisme, la rhétorique du « *sakon* » ne saurait nécessairement les convaincre.

1. « Une absence d'ironie rétro »

Dans un article qu'il consacre aux reprises de morceaux de l'industrie cinématographique indienne sur la scène musicale indépendante américaine, David Novak remarque que les reprises ne cessent d'osciller entre « hommage » (*tribute*) et « parodie » (*mockery*) (Novak, 2010). Jérôme Doudet, aussi connu comme The Dude of The Stratosphear, collectionneur et DJ établi en Thaïlande, se souvient de sa réaction à l'écoute de premiers enregistrements *shadow* et *string* sur la compilation *Thai Beat A Go-Go*. Les reprises de musiques *shadow* et de *string* retiennent alors son attention par leur côté « bon marché » (*cheap*) :

> Je crois que le premier truc thaï que j'ai entendu c'était sur une compile et il y avait cette reprise de "Je t'aime moi non plus" complètement foirée : à la fin, le dernier couplet, la ligne de basse décolle, le bassiste fait strictement n'importe quoi [*rire*] c'est à tomber de sa chaise, je sais pas pourquoi ils ont gardé cela, ils n'ont du faire qu'une prise, sauf qu'une fois que c'est enregistré, ça l'est pour l'éternité (entretien Jérôme Doudet, 31 décembre 2014, Bangkok, écouter piste 8)

D'autres compositions thaïlandaises amusent aussi Jérôme en raison de leur côté « *cheesy* » (ringard), des compositions faites de « mélodies un peu vachement évidentes » souligne-t-il, de « petits accords qui vont toujours bien ensemble »[97]. Quand il commence à collecter des copies pour Hans Pokora, le collecteur Alfred Pawlin se rappelle quant à lui que la musique thaïlandaise ne lui apparaissait à l'origine tout simplement pas très intéressante :

> C'était principalement comique, une musique dont on rigole, rien de véritablement très profond (entretien avec Alfred Pawlin, 12 octobre 2015, Bangkok).

À l'occasion de l'une de nos rencontres, Alfred Pawlin se plaît ainsi à me raconter une anecdote significative. En 2006 était donné au Lincoln Center Festival de New York un spectacle du nom de *Ramakien : A Rak Opera*, opéra rock romantique[98], librement adapté d'un épisode du récit épique national thaïlandais, le *Ramakien* ou la « Gloire de Rama ». Emmené par l'ancien promoteur des Beastie Boy, Tim Carr, l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija rassemblait de multiples artistes autour du projet tel le chorégraphe Pichet Klunchun, l'architecte Jiro Endo, le guitariste new-yorkais Arto Lindsay, la chanteuse pop thaïlandaise Palmy Panchareon, la chanteuse Rik Vachilipilun, le groupe Photo Sticker Machine, le groupe indie-rock thaïlandais Pru et les très célèbres groupes rock alternatif Modern Dog et Loso. Avec une installation sonore qui occupait la moitié de la scène, le spectacle était davantage un concert de rock qu'un opéra.

La réception de l'œuvre fut globalement très négative et George Loomis du *New York Sun* vint même à espérer que « la culture thaïe de retour en Orient n'ait rien du spectacle théâtral appauvri » qu'il venait de voir :

---

97 Entretien avec Jérôme Doudet, 15 janvier 2015, Bangkok. Le *Urban Dictionary* en ligne précise que « *cheesy* » correspond à quelque chose d'« inauthentique », qui « manque de subtilité » ou qui serait recherché de façon un peu trop intense. Selon le *Urban Dictionary* :
« Céline Dion est un peu *cheesy* parce que ses paroles, son timbre, ses changements de tonalité et ses accompagnements orchestraux enflammés signifient à l'auditeur "je veux que tu sois ému" plutôt que de l'émouvoir »
cf. http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cheesy&defid=1649182, en ligne, consulté le 4 septembre 2020

98 « *Rak* » signifie « aimer » en Thaï.

> "Ramakien" a commencé maladroitement et les différents groupes ont commencé à jouer avant que le public ne soit complètement installé. Et le spectacle n'a pas acquis davantage de consistances par la suite. Nous avons appris ce que nous savions déjà – que la musique rock peut sembler à peu près la même dans le monde entier [...][99].

Les commentaires de Jon Pareles du *New York Times* ne furent pas moins acides :

> Les rockers thaïlandais adoptèrent fièrement des styles occidentaux des années 1970 et 80 apparemment sans aucune ironie rétro[100].

Dans ces quelques exemples de reprises, l'imitation est condamnée, et dans le meilleur cas moquée. Dans les oreilles de bien des auditeurs, la reprise apparaît comme une version corrompue, appauvrie, volontairement ou involontairement comique par rapport au morceau original. De même en est-il de la modernité musicale qu'elle est censée illustrer.

2. Déléguer l'exotisme

Le décentrement qui procède de l'écoute d'une reprise thaïlandaise ne saurait donc totalement s'affranchir de la dialectique du mimétisme. À travers cette dialectique, de nouveau les représentations de la modernité thaïlandaise semblent devoir être réformées, exotisées. Plus concrètement, elle pousse les éditeurs à rechercher à travers les enregistrements une certaine ressemblance qui, comme le suggérerait Homi K. Bhabha, serait « presque la même, mais pas tout à fait » (Bhabha, 2007).

Après avoir fait paraître un certain nombre de reprises sur son label bangkokien ZudRangMa avec la série *Thai Funk*, au tournant des années 2010, le DJ thaïlandais Maft Sai s'associe au DJ anglais Chris Menist pour réaliser un certain nombre de compilations à travers lesquelles le dualisme de la reprise est peu à peu dépassé. Dans la compilation *Luk Thung ! The Roots Of Thai Funk* sortie

99 George Loomis, « "Rak" on Rocky Ground », *The Sun*, 31 juillet 2006, New York, https://www.nysun.com/arts/rak-on-rocky-ground/37003/, consulté le 9 mars 2018.

100 Jon Pareles, « "Ramakien": Thai Rock at the Lincoln Center Festival », *The New York Times*, 31 juillet 2005, New York, http://www.nytimes.com/2006/07/31/arts/music/31rama.html, consulté le 9 mars 2018.

sur ZudRangMa en 2010, Chris Menist auteur de la notice explicative se défend ainsi de considérer les morceaux thaïlandais comme des « copies carbone » ou de simples « imitations de sons venus d'une autre partie du monde ». Sur la compilation *Thai ? Dai ! The Heavier Side of The Luk Thung Underground* publiée la même année sur la maison de disque anglaise Finders Keepers, Chris Menist et Maft Sai poursuivent :

> […] il ne s'agissait pas de simples plagiats dont le but aurait été d'élargir l'audience d'un groupe, ou de divertir les patrons expats de bars ou de clubs[101].

Au-delà des simples genres *shadow* et *string*, cette recherche d'une certaine issue au dilemme de la modernité musicale pousse donc les compilateurs à s'intéresser à d'autres chanteurs et d'autres genres comme la musique *molam*, associée aux populations lao de Thaïlande, ou le *luk thung* qui émerge à Bangkok au milieu du XXe siècle sous le coup d'un important exode rural. Sur la compilation *Thai ? Dai !* (voir l'illustration 14), les compilateurs font particulièrement cas du chanteur *luk thung* Suang Santi (**สรวง สันติ**), connu pour avoir formé le groupe The Buffalo (**เดอะ บัฟฟาโล**) dont la « fougue », selon l'historien Waeng Palang, emprunte aux groupes de *heavy metal* (Waeng, 2002, p. 171)[102]. Dans la compilation apparaissent deux titres du chanteur : d'un côté, le morceau « Naman Phaeng » (« L'Essence coûte cher », « **น้ำมันแพง** ») qui reprend l'air du morceau « Jingo » de Santana[103]. D'un autre, le morceau d'ouverture, « Khuen khuen long long » (« Monte et descend », **ขึ้นๆลงๆ**), inspiré du tube « Iron Man » du groupe anglais Black Sabbath, qui décrit le ballet de la lune et du soleil et les fluctuations du prix des produits sur le marché thaïlandais au moment du premier choc pétrolier. Comme le remarquent les compilateurs, l'interprétation de Suang Santi « transporte le morceau bien au-delà de la simple reprise »[104]. Il illustre plus généralement la volonté des musiciens thaïlandais « [d'adopter] l'idiome du rock occidental, tout en essayant de le reformuler dans la musique thaïe » en somme :

---

101 Notice album *Thai ? Dai ! The Heavier Side of The Luk Thung Underground*, Finder Keepers, 2010.

102 De son vrai nom Chamnong Pensukh (**จำนงค์ เป็นสุข**), Suang Santi est un ancien membre du célèbre groupe *luk thung* Chularat (**จุฬารัตน์**) formé par le musicien et parolier Mongkhon Amatayakun à la fin des années 50. La carrière de Suang Santi finit abruptement le 23 janvier 1982, alors qu'il n'a que trente-sept ans, dans un accident de voiture qui coûtera également la vie au producteur de musique Eua Ari.

103 Le morceau « Jingo » de Santana est lui-même une reprise du titre « Jin Go Lo Ba » enregistré par le musicien nigérien Babatunde Olatunji en 1959 sur l'album *Drum* of *Passion*.

104 Notice album *Thai ? Dai ! The Heavier Side of The Luk Thung Underground*, Finder Keepers, 2010.

[le] désir sincère d'expérimenter et de "reconditionner" (*repackage*) des sons locaux sans nécessairement à avoir des déclarations à faire (*ibid.*).

Illustration 14 : *Thai Dai! The Heavier Side of The Luk Thung Underground*, Finders Keepers, 2010

Quand je le rencontre à Bangkok, Maft Sai concède ainsi que les sélections de reprises *shadow* et *string* qu'il réalise pour ses premières séries d'albums *Thai Funk* ont d'abord pour vertu stratégique d'appeler l'intérêt du public étranger pour des musiques, celles de Thaïlande, qu'ils ne connaissent pas. Mais album après album, le trope de l'imitateur est peu à peu récusé et les morceaux thaïlandais compilés sont progressivement présentés comme le lieu d'un dépassement à travers lequel la reproduction est finalement sublimée par quelque chose qui la rend étrangère à elle-même. Au moment de mon enquête, le DJ et éditeur thaïlandais affirme ainsi que les productions musicales thaïlandaises comme celles du *luk thung* ou du *molam* présentent une sorte d'« étrangeté » (« *weirdness* ») que l'on ne trouve pas dans les productions anglo-saxonnes, raison pour laquelle il se refuse systématiquement au cours des soirées qu'il organise de mélanger les deux types de productions. À propos des reprises thaïlandaises de morceaux funk comme il peut en faire paraître sur certains de ses enregistrements, DJ Maft Sai souligne ainsi que les enregistrements américains et les enregistrements venus de Thaïlande « ne sonnent tout simplement pas pareil » (« *doesn't sound the same* »)[105].

105 Entretien avec Maft Sai , 22 avril 2014, Bangkok.

Sans s'arrêter au seul cas des reprises, la politique éditoriale de Maft Sai lui permet d'affirmer l'originalité des musiques thaïlandaises. Néanmoins pour ce qui est de l'affirmation de l'« étrangeté » des musiques thaïes la question se pose : en se détournant des reprises et en insistant sur des compositions qui se différencieraient des compositions occidentales, dans quelle mesure le réseau des musiques du monde 2.0 participe-t-il à reproduire un rapport suivant lequel les représentations de la modernité thaïlandaise ont pu être durablement façonnées par le regard de l'Occident ?

Obligée de correspondre à un modèle civilisationnel imposé de l'extérieur, la modernité thaïlandaise, trop ressemblante et insuffisamment exotique, parvient difficilement à accéder à une reconnaissance complète dans le regard de l'Occident. Comment penser un modèle alternatif de modernité sans penser « avec » ou « contre » un modèle de modernité qui prend racine en Occident (Gaonkar, 1999) ? Face à ce dilemme, le thème de l'« universalité » (*sakon*) semble ouvrir un horizon notamment musical par lequel s'approprier un éthos civilisationnel au-delà du privilège d'une culture à l'origine. Condamnées comme reproductions « illégitimes » ou relevant du piratage, les relocalisations qui se font sous le régime du *sakon* intéressent le public des musiques du monde 2.0. À leurs manières elles participent à redessiner la carte de la modernité musicale. Si par-là même de nouvelles représentations de la Thaïlande circulent dans le réseau des musiques du monde 2.0, l'idée que la modernité thaïlandaise serait simplement la réplique d'une modernité aux origines occidentales ne saurait apparaître satisfaisante.

Comment donc envisager un imaginaire global de la modernité musicale et sonore indépendamment d'une certaine conception qui prend ses racines en Occident ? À cet égard, force est de reconnaître que le réseau des musiques du monde 2.0 réactualise des dynamiques qui ont durablement maintenu la modernité thaïlandaise dans une forme incomplète de reconnaissance. Pour autant si les auditeurs attendent des enregistrements thaïlandais qu'ils fassent entendre une certaine différence, ils ne sauraient directement s'approprier ces musiques et produire cette différence comme dans le précédent régime des musiques du monde. Au contraire, il la localise dans les enregistrements que les acteurs thaïlandais ont déjà eux-mêmes réalisés.

Si donc les publics des musiques du monde 2.0 parviennent à trouver des médias thaïlandais par lesquels repeupler un imaginaire global de la modernité, alors comment ces médias ont-ils originellement été produits ? Quel modèle original de modernité thaïlandaise permettent-ils d'exhumer ? Revenant à des genres comme le *luk thung* et le *molam*, auxquels les éditeurs de

musiques du monde 2.0 comme Maft Sai finissent par accorder toute leur attention, voici les problématiques que je propose d'explorer au chapitre suivant.

CHAPITRE III – *LUK THUNG* ET *MOLAM* : DES MODÈLES ORIGINAUX DE MODERNITÉ

La perspective selon laquelle la modernité sonore et musicale thaïlandaise serait simplement la reproduction d'une modernité occidentale ne saurait totalement satisfaire les publics des musiques du monde 2.0 (cf. Chapitre 2). Les auditeurs se retrouvent ici face à une problématique assez commune à la question de la modernité coloniale, postcoloniale ou, comme nous avons pu le voir dans le cas de la Thaïlande, « cryptocoloniale ». Comment penser un modèle « alternatif » de modernité sans penser « avec » ou « contre » une certaine conception qui prend son origine en Occident (Gaonkar, 1999) ? En guise de réponse, les éditeurs de musiques du monde 2.0 opèrent des sélections et donnent la préférence à certains genres musicaux comme le *luk thung* ou le *molam* qui se distingueraient par leur « étrangeté ». Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure les publics de musique du monde 2.0 participent à reproduire un regard qui a durablement constitué la Thaïlande comme « Autre », « *sujet d'une différence qui est presque la même, mais pas tout à fait* » (Bhabha, 2007 : 148) ?

Suivant le *modus operandi* qui est le leur, les publics des musiques du monde 2.0 ne se limitent pas à reproduire une problématique qui a durablement structuré les relations de l'Occident avec le reste du monde. À la différence de l'ancien régime des musiques du monde, l'exotisme n'est pas ici le produit de l'intervention d'un producteur venu d'Occident, ni même d'un anthropologue. Se saisissant d'enregistrements produits dans le Royaume sans l'intervention d'aucun opérateur occidental, les collecteurs délèguent la question de la modernité et de ses paradoxes aux acteurs thaïlandais eux-mêmes. Si les représentations d'un imaginaire alternatif de la modernité musicale demeurent donc déjà toutes enregistrées dans les médias eux-mêmes, alors comment les acteurs thaïlandais les ont-ils produits à l'origine ?

I – « L'AUTRE À L'INTÉRIEUR »

Le terme « *lam* » renvoie d'abord aux livres, fabriqués en feuilles de palmier, dans lesquels étaient jadis recueillis des textes tirés du corpus bouddhique et des légendes locales. « *Mo-lam* », littéralement « spécialiste du *lam* », désigne un interprète, celui des textes *lam*. Le terme est communément utilisé pour parler d'une forme de récitation associée à la culture lao et menée par un ou deux spécialistes accompagnés par une mélodie jouée à l'orgue à bouche (khène)[106]. La récitation du *lam* est décomposée en différentes parties qui sont autant de registres, souvent utilisés comme titres pour désigner les morceaux (*lam toei*, *lam kieo*, *lam phloen*, etc.).

Historiquement associé aux populations lao déportées au XIXe siècle par les souverains du Siam, le statut de la musique *molam* en Thaïlande reflète les ambitions hégémoniques de la monarchie siamoise sur les populations du pourtour du Royaume. Au milieu du XXe siècle, le *molam* se voit associé au *luk thung* qui émerge avec l'exode rural croissant que connaît le pays. Face à l'échec des politiques culturelles menées par les différents gouvernements militaires et à leur difficulté à endiguer les influences internationales, les deux genres vont connaître une popularité croissante. Tous deux reçoivent l'influence de l'étranger, mais gardent un profond ancrage dans la localité. Cependant le *luk thung* et le *molam* reflètent les profondes divisions culturelles, mais aussi sociales qui traversent le pays.

1. Les populations lao de Thaïlande

Au XIXe siècle, les autorités du Royaume du Siam génèrent des représentations concernant les populations de leur propre territoire qui rappellent celles que les empires coloniaux produisent à l'endroit de leurs colonies. Ainsi, pour l'historien thaïlandais Thongchai Winichakul, dès la fin du XIXe siècle, « ce que fit l'élite siamoise était semblable à la construction coloniale de l'Autre » :

> […] ils voyagèrent, écrivirent des ethnographies, organisèrent des expositions, des musées comme autant de façon de construire l'altérité. Mais à la différence de l'altérité

106 Le khène est un orgue à bouche composé de deux doubles rangées de tubes de bambou qui viennent s'encastrer l'une face à l'autre dans une chambre au sein de laquelle l'instrumentiste souffle. Le joueur de khène est appelé « *mokhène* ». Comme le dit un proverbe lao, « quand il y a du *lam*, il y a du *khène* » et le *molam*, traditionnellement, ne peut se passer du joueur de *khène* (Pattiya, 1991).

coloniale, cependant, les Autres de l'élite siamoise incluaient leurs propres sujets, c'est-à-dire les autres à l'intérieur (Thongchai, 2000 : 534).

Des années 1880 aux années 1920, cette projection du rapport colons-colonisés à l'échelle du territoire siamois prend notamment pour terrain d'élection les *nirat*. À la fin du XIXe siècle, les *nirat*, littérature poétique de voyage dans laquelle l'auteur exprime la tristesse causée par la séparation de l'être aimé, deviennent des récits ethnographiques qui rencontrent un grand succès parmi l'élite urbaine. Ces récits dessinent une véritable géographie sur laquelle s'articule « la différenciation discursive des populations » (Thongchai, 2000 : 535). On trouve, d'un côté les *chao pa*, ou « habitants de la jungle » dans le pourtour du Siam. Pouvant être comparés aux « montagnards » d'aujourd'hui (*chao pukhao*), ils sont considérés pour leur profonde altérité avec le monde urbain (*ban muang*) et leur réticence a priori à tout processus « civilisateur » (*charoen*). D'un autre côté on rencontre les « *chao bannok* », ou « habitants des villages », que les auteurs ne tiennent généralement pas pour ethniquement différents, mais simplement pour moins éduqués et plus superstitieux. Comme en témoigne le titre de la compilation de récits *Nithan Borankhadi* (« Histoires archéologiques »), collectés auprès des « *chao bannok* » par le Prince Damrong, le « Père de l'Histoire thaïe », et le frère du roi Rama V : dans ce texte les habitants des villages sont considérés comme des gens du passé, situés à une étape antérieure du processus de « civilisation » (*siwilai*) (Thongchai, *op. cit.*).

Le cas des populations lao est ici singulier. Selon Thongchai Winichakul, dans les récits de voyage de la fin du XIXe siècle, les Lao sont dans un entre-deux, proches des Thaïs, mais en même temps inférieurs, tantôt placés parmi les « habitants de la jungle » (*chao pa*), tantôt placés parmi les « habitants du village » (*chao bannok*) (Thongchai, 2000). Descendants pour la plupart des populations déportées dans le royaume par les souverains du Siam après la guerre lao-siamoise de 1778-1779, les populations lao font l'objet d'un statut particulier en Thaïlande, sinon à un niveau politique, du moins à un niveau culturel et social :

Aussi loin que les guerres lao siamoises de la fin du XVIIIe siècle, les dominateurs siamois considérèrent le peuple lao comme inférieur, de second rang et servile. Ils se référaient aux populations du Nord-Est et du Nord comme à des "Lao" pour s'en distinguer comme une classe dirigeante. En d'autres termes, tous ceux qui n'appartenaient pas à la classe dirigeante étaient par défaut "Lao". Ils appelaient donc le restant "Lao", incluant par-là même les populations du Royaume de Lanna [Royaume de Chiang Mai

> dans la région Nord de la Thaïlande]. À partir de la fin du XIXe siècle quand les gouvernants siamois envoyèrent des officiels de Bangkok pour remplacer les dirigeants locaux qui avaient jusque-là gouverné les régions périphériques, ils exclurent les sujets lao. Le conflit culturel entre supérieur et inférieur fut renforcé à un niveau local. "Lao" devint un terme péjoratif, plus particulièrement pour les personnes dont la culture était liée aux Royaumes de Lan Chang et de Vientiane (Priwan, 2011 : 90-91).

Au début du XXe siècle, dans un contexte de nation naissante et dans la continuité de l'imaginaire des aristocrates siamois de la fin du XIXe, le nouveau terme « Isan » va permettre à l'élite bangkokienne de dissocier les Lao de Thaïlande des Lao du Laos, tout en les assignant à une catégorie identitaire dont les populations du centre peuvent elles-mêmes se dissocier[107]. Dérivé du sanskrit « Īśāna »[108], le terme « Isan » est à l'origine employé par le Roi Rama VI (1910-1925) pour désigner la région Nord-Est du pays (Priwan, 2011). De fait, l'Isan va progressivement devenir une nouvelle figure de l'altérité en Thaïlande qui découpe la culture lao selon le contour administratif que le Royaume du Siam donne à son territoire, en y adjoignant d'autres populations comme les Khmers de Surin (voir carte Annexe)..

Comme le souligne l'historien Bryce Beemer, dans la péninsule sud-est asiatique, la déportation de populations en tant que butin de guerre fut un puissant vecteur de transmission culturelle (Beemer, 2009, 2016). Conséquence directe des expéditions militaires siamoises, au XIXe siècle la musique des populations lao, le « *lam* » ou « *molam* », est diffusée dans le Royaume. Pinklao, Vice-Roi du Siam et frère du roi Mongkut (Rama IV, 1851-1868), était d'ailleurs lui-même un grand admirateur de *molam* ; jouant lui-même de l'orgue à bouche, il organisait aussi de nombreuses représentations dans le palais. Cependant, face à la popularité du genre, celui-ci se trouve rapidement interdit par le roi Rama IV, condamné comme la cause de mauvaise récolte : des décennies durant le genre sera alors fustigé (Pattiya, 1991).

107 À l'origine, « taï » et « lao » renvoient à deux groupes ethnolinguistiques enchâssés : « taï » désigne, de la Chine à l'Assam et la Malaisie, l'ensemble des groupes ethnolinguistiques de langue taï, tandis que « lao » désigne le sous-groupe ethnolinguistique de langue taï qui parle le lao, principalement établi au Laos et en Thaïlande. En ce sens, tous les Lao sont Taï. Pourtant, au XIXe siècle, laboratoire des pensées racialistes, la distinction entre population « taï » des plaines siamoises et population « lao » pèse comme un argument de poids à la faveur des colonisateurs français qui, prétextant que « taï » et « lao » sont deux « races » distinctes, s'arrogent de nombreux territoires. Face aux Empires coloniaux occidentaux, le terme « taï » (ไท), orthographié « thaï » (ไทย), devient un référent pour la définition de l'identité des populations qui occupent les territoires sous contrôle du Royaume du Siam : le concept de « nationalité thaïe » ou « thaïlandaise » est créé (*chat thaï*). Revêtue d'une nouvelle signification, la distinction avec le terme « lao » se maintient pourtant au sein de ce nouveau statu quo (voir Ferrari et al., 2010).

108 En sanskrit, « Īśāna » désigne la forme éthérée du Seigneur Shiva et sa connaissance transcendantale, lesquelles sont aussi associées à la direction cardinale nord-est, synonyme de prospérité et de connaissance.

2. La menace *sakon*

Au chapitre précédent, nous avons pu voir que la production d'œuvres musicales modernes jugées trop ressemblantes à celles produites en Occident entraîne un malaise qui, dans la seconde moitié du XXe siècle, se renforce avec l'émergence d'un vaste marché de la copie pirate. Or, ces inquiétudes ne sont pas l'apanage des seules grandes firmes musicales internationales. Au début des années 60, le goût croissant de la jeunesse thaïlandaise pour les musiques venues de l'étranger préoccupe plus d'un acteur au sein du Royaume. Des mesures sont prises et des compétitions organisées pour favoriser la création artistique thaïlandaise : le « Prix du Disque d'Or » est créé en 1964 tandis que la première Compétition String Combo de Thaïlande, qui récompense notamment le groupe The Impossible, a lieu en 1969 (cf. Chapitre 2)[109].

Comme le suggère P. Waranon, DJ, parolier, compositeur et créateur du « Prix du Disque d'Or », interviewé par le magazine musical thaïlandais *Lok Dara* en 1975, la compétition était « le premier événement organisé pour soutenir la sagesse, l'habileté et le talent des artistes de la chanson thaïlandaise » :

> Il s'agissait d'honorer leur histoire glorieuse et de faire savoir au monde que la Thaïlande a ses "disques d'or" qui n'imitent en rien la façon de faire des autres pays et que bien évidemment la valeur et le sens de l'"art" thaï (*thai thai*) sont authentiques (*thae*) (*Lok Dara*, n° 129, 30 août 1975 : 62).

Pourtant de telles compétitions ne semblent pas suffisantes. Au cours des années 1970, comme le laisse entendre P. Waranon :

> Pour les adolescents, les nouvelles idoles viennent des chansons occidentales (*phleng farang*), qu'ils n'arrivent plus à se sortir de la tête. La plupart des radios ne passent-elles pas que du Elvis Presley ou du Pat Boone ou des stars occidentales (*nakrong dao farang*)

109 Aux cérémonies du Disque d'Or succéderont d'autres cérémonies qui viendront notamment soutenir l'industrie cinématographique thaïlandaise. En 1986, la plupart de ces prix seront remplacés par la création d'un statut d'« artiste national » (*Silapin haeng chat*) attribué annuellement par le Comité culturel de la Nation (*Khanakamkan wathanatham haeng chat*).

> qui remplissent la tête des Thaïs de leurs chansons ? Si jamais quelqu'un écoute ou chante des chansons thaïes alors on lui rétorque d'un air hautain "c'est ringard (*choei laek*)" (*Lok Dara*, n° 129, 30 août 1975 : 62).

Vis-à-vis de l'étranger, ce constat nourrit chez l'élite culturelle un souci de différenciation, poussant à mettre en avant l'originalité des productions artistiques thaïlandaises et à souligner ce qu'elles ont d'authentique. Face à l'Occident et à son influence au sein du Royaume, comment donc promouvoir une forme musicale qui n'en serait pas la simple reproduction ?

3. L'émergence du *luk thung*

Après presque vingt ans de gouvernance du maréchal Phibunsongkhram et de bouleversements géopolitiques régionaux marqués par la Seconde Guerre mondiale et le début de la Guerre froide, les artisans du régime qui se met en place sous l'égide de Sarit Thanarat (1959-1963), comme le diplomate Thanat Khoman, dressent un bilan mitigé des transformations qu'a connues la société thaïlandaise :

> La cause fondamentale de notre instabilité politique passée réside dans la transplantation soudaine d'institutions étrangères sur notre sol sans véritable considération des circonstances qui prévalaient chez nous, de la nature et des caractéristiques de notre peuple, en un mot du génie de notre race, avec pour conséquence que le fonctionnement de ces institutions a été hasardeux, voir chaotique (Thanat cité *in* Wyatt, 2003 : 270)

Ne parvenant pas à endiguer l'influence de l'étranger, la politique des autorités thaïlandaises est un échec. Au-delà du seul régime de Phibun, elle accentue également les divisions profondes que connaît la société thaïlandaise. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, la Thaïlande bénéficie largement du soutien des États-Unis et du boom des exports suscités par la guerre de Corée. Sous la nouvelle administration de Sarit, la voie est ouverte pour les investissements étrangers, au premier rang desquels ceux venus des États-Unis qui portent la croissance thaïlandaise et favorisent l'émergence d'une nouvelle classe moyenne (cf. Chapitre 2. 1.). Les voies de communication et de transports sont développées dans l'ensemble du pays ; la première route asphaltée reliant Bangkok à

Nong Khai en Isan est construite, connectant davantage au centre du Royaume cette région du nord-est du pays alors restée largement à la marge. Or, l'injection de l'aide américaine dans l'économie thaïlandaise, peu programmée, renforce la centralisation et profite d'abord aux entrepreneurs proches de l'État. Sous Sarit, une loi limitant à 20 hectares par personne la propriété foncière est abolie : cette décision favorise en conséquence la formation de monopoles fonciers et participe à la diminution drastique du nombre de propriétaires exploitants (Anderson, 1998). Face à la raréfaction des terres, les écarts de richesse entre villes et campagnes (*muang-bannok*) s'accentuent : le pays connaît alors un exode rural important.

Exclue des gouvernements de Phibun, au milieu du XXe siècle, l'élite intellectuelle se livre à la critique sociale. Sous l'égide d'auteurs comme Chit Phumisak ou Khamsing Srinawk avec un mouvement artistique et littéraire intitulé « Art pour la vie » (*Silapa haeng chiwit*), cette critique met en cause le processus de modernisation et les profondes inégalités qui traversent le pays. Dans la société civile, une nouvelle forme chansonnière en devient l'écho musical. On parle alors de « chansons de marché » (*phleng talat*) ou de « chansons de vie » (*phleng chiwit*). Cette nouvelle forme chansonnière se caractérise par ses thématiques crues, son évocation de la vie de ceux qui quittent la campagne pour la ville et sa critique parfois acerbe de la société. Avec l'arrivée des rythmes *mambo* et *cha-cha-cha* autour de l'année 1957, la chanson de marché ou la chanson de vie va rapidement s'imposer face aux formes musicales promues par le pouvoir nationaliste comme le *ramwong*. Mais la chanson de marché voit cependant apparaître de nouveaux concurrents. À côté d'elle, une autre forme chansonnière, la « chanson des bonnes gens » (*phleng phu di*) gagne peu à peu la faveur de l'élite urbaine. En 1964, l'opposition entre les deux genres est canonisée par Chamnong Rangsikun[110] qui, pour la première fois, propose, d'un côté, de parler de « la chanson des enfants des champs » (*phleng lukthung*) à propos de la « chanson de marché » et, d'un autre côté, rebaptise « chanson des enfants des villes » (*phleng luk krung*) la « chanson des bonnes gens » (Mitchell, 2015 : 26). Promu par des chanteurs de Suphanburi (voir carte Annexe), province du nord de Bangkok dont est alors issu le plus gros de la migration, le *luk thung* va alors connaître un premier âge d'or[111].

Le *luk thung* émerge dans un contexte où les inégalités sociales vont croissantes au sein de la société thaïlandaise. Il exprime l'incapacité des autorités thaïlandaises à développer un idéal culturel

110 Chamnong Rangsikun est le manager musical de la Chaîne télévisée 4.

111 Volant la vedette au chanteur Benjamin, le jeune chanteur Suraphon Sombatcharoen (**สุรพล สมบัติเจริญ**) venu de la province de Suphanburi, s'impose irrésistiblement comme le « Roi du *Luk Thung* » (*Racha Phleng Luk Thung*).

et sociétal dans lequel l'ensemble des populations du Royaume se retrouvent et met les gouvernants devant l'échec de leur politique d'intégration.

Comme le dit la très célèbre chanteuse *luk thung* Phumphuang Duangchan (**พุ่มพวง ดวงจันทร์**) dans l'un de ses morceaux les plus connus, « Sao AM » (« Une fille AM », « **สาวเอเอ็ม** »), le *luk thung* est par excellence la chanson d'une « fille de la ferme » (« *sao banna* ») qui « parle la langue originale des marchés » (« *phut phasa thai doem thong talat* ») et qui, sur sa radio « qui ne vaut pas plus d'une centaine de bahts » (« *mi withayu rakha roi kwa baht* »), « écoute les chansons des enfants des champs en choisissant une fréquence AM » (« *poet e aem fang phleng khong luk thung* ») (écouter piste 9).

Comme la musique *country* à laquelle il est parfois comparé (Fox, 2004), le *luk thung* donne sens à une forme d'inscription géographique périphérique qui, dans la société thaïlandaise, est aussi une forme d'inscription sociale. Charles Keyes, éminent anthropologue de la région Isan, note ainsi qu'il n'était pas étonnant, au début des années 2010, d'entendre un conducteur de taxi de Bangkok se définir comme « paysan » (*chao na*) ou « villageois » (*chao ban*), plutôt que par sa profession à la ville (*muang*), quand bien même il conduirait des taxis depuis de nombreuses années (Keyes, 2012 ; voir aussi Hickey, 2010). Cette inscription va souvent de pair avec l'idée d'une incompatibilité et d'une certaine différenciation que l'opposition à la ville permet d'articuler. Dans les chansons *luk thung*, comme la chanson « Sao AM » de Phumphuang, cette opposition et cette incompatibilité se trouvent remarquablement dialectisées : « Toi qui es un garçon de la ville, ce qu'il te faut c'est quelqu'un de la ville » (« *phi pen num krung ko mao kap khon chao krung* ») chante Phumphuang, « […] tu oublieras la fille AM » (« […] *ca loem sao ae aem* »), « garçon de la ville, ne me donne pas de faux espoirs » (« *pho num krung ya ma lok hai wang* »), « cela ne peut évidemment pas marcher, car tu écoutes la FM » (« *man mai mao kan kramang phro phi fang aef aem* »). Aussi, le *luk thung* s'adresse aux populations qui ont migré de la campagne à la ville, mais qui du fait de leur origine se sentent exclues : « *bannok* » la « campagne » dont parle le genre chansonnier, désigne littéralement le « village d'en dehors »[112].

112 Comme les classes laborieuses blanches américaines, socialement déclassées, qui écoutent de la country, mais se sentent en même temps à la marge de leur pays (« *out the country* »), le *luk thung* dessine une forme d'appartenance sociale, culturel et géographique qui est aussi une forme d'exclusion (Fox, 2004).

4. Une industrie musicale connectée à l'Isan

La première génération de chanteurs *luk thung* est portée par les populations venues de la province de Suphanburi au nord de Bangkok. Il se nourrit alors de leur culture musicale et reçoit l'influence de formes comme le *lamtat*, la chanson *isaew*, le *lae* ou le *choï*. Peu à peu, au cours des années 1960, avec la migration massive des populations venues de la région Isan, le *luk thung* reçoit l'influence de la tradition musicale associée à la culture lao : le « *lam* » ou « *molam* ».

Or, au début des années 1960, quoique de plus en plus d'Isan quittent leur région natale pour la capitale, leur reconnaissance dans l'espace public se fait encore attendre : aucune radio ne diffuse de musique *molam*, aucun présentateur ne s'adresse à son audience en langue lao. À cette époque, se souvient Surin Phaksiri, célèbre producteur de *luk thung* originaire de la province d'Ubon Ratchathani en Isan :

> Il y avait des Lao partout, mais ils ne se montraient pas, mais pourtant ils étaient Lao. Parce que moi-même je suis Isan, je savais qu'il y avait beaucoup d'Isans qui venaient à Bangkok pour être ouvriers, personnels de service, employés du bâtiment, conducteurs de taxi, conducteurs de triporteur, en grand nombre, mais ils ne se montraient pas. C'est pour cette raison que quand j'ai commencé, que je me suis mis à parler Isan, pour qu'ils osent enfin sortir et se montrer (entretien avec Surin Phaksiri, 16 avril 2015, Bangkok).

La production d'une image moderne du *molam* et la reconnaissance par-là même des populations lao de Thaïlande participent d'un ensemble de dynamiques qui accompagnent le développement du pays au cours du XXe siècle, surtout à partir des années 1950. Ce phénomène est bien résumé par l'ethnomusicologue Priwan Nanongkham dans sa thèse de doctorat. L'émergence thaïlandaise du *molam* est profondément lié au développement économique inégal du Royaume, qui voit de plus en plus de populations pauvres issues des régions périphériques (au premier rang desquelles les Lao Isan) se rendre à Bangkok pour trouver du travail. Cette migration est facilitée par l'amélioration des routes et le développement des transports. Enfin, elle est favorisée par l'importance croissante du *luk thung* et passe par l'émergence d'un réseau de *managers*, producteurs (*phuchatkan*), de DJs et de paroliers entre l'Isan et Bangkok qui vont contribuer à la reconnaissance du public lao au sein de l'industrie musicale thaïlandaise (Priwan, 2011). Né en 1941 et décédé en

2022, Surin Phaksiri (**สุรินทร์ ภาคศิริ**), de son vrai nom Chanon Phaksiri (**ชานนท์ ภาคศิริ**)[113], était l'un de ces pionniers.

Célèbre parolier, présentateur radio et producteur de *luk thung*, récompensé du prix du Disque d'Or, en 1971 Surin Phaksiri participe à la fondation de la maison de disque Krung Thai[114]. C'est là qu'il perçoit rapidement le potentiel que l'audience isan représente. Sur les ondes de la radio de la Border Police Patrol, il propose alors de parler lao et de passer des disques de *molam*[115]. La proposition détonne dans un pays où il est encore inconcevable de donner autant de visibilité à une autre culture que celle du centre. Face au scepticisme initial de la radio, Surin s'insurge et finit par obtenir gain de cause :

> "Les Isans sont déjà nombreux à Bangkok et vous m'interdisez de parler Isan ? Mais si je ne parle pas Isan, qui va m'écouter ?" J'ai donc commencé à parler lao pour qu'on m'écoute (entretien avec Surin Phaksiri, 16 avril 2015, Bangkok).

Au moment où Surin débute son émission de radio, le DJ ne trouve ainsi aucun disque de *molam* à Bangkok : la maison de disque Sri Krung pour laquelle il travaille ne produit aucun enregistrement et, si de premiers disques de *molam* ont déjà été enregistrés par les maisons de disque Kratai et Cathay, aucun d'entre eux n'est alors commercialisé à Bangkok. Enregistrés dans la capitale avec des chanteurs *molam* thaïlandais, l'ensemble des disques sont directement envoyés au Laos sans être diffusés en Thaïlande. Accompagné du directeur de Krung Thai, Surin part donc à Vientiane pour s'en procurer. Court-circuitant les réseaux de diffusion thaïlandais, le DJ commence alors à distribuer les enregistrements lao sur les ondes radio du Royaume. À Bangkok, les trouvailles de Surin rencontrent un véritable succès. Les auditeurs appellent durant chaque émission et se rendent

113 Dans le monde musical *luk thung*, il est de coutume de prendre un nouveau nom, qui ne correspond ni au nom original, ni au surnom dont on fait couramment usage en Thaïlande.

114 Au côté de grandes firmes internationales du disque comme EMI, au début des années 60, l'industrie musicale à Bangkok se limite à quelques labels : la maison de disque pionnière Tra Kratai, les labels Kamol Sukoson, Sri Krung et Cathay, dont deux seulement (Kamol Sukoson et Sri Krung) disposaient de leur propre studio d'enregistrement. Au tournant des années 1970, de nouvelles maisons de disque se développent, parmi lesquelles Lucky Bamboo, Krungthai, Siang Sayam, Thongkham ou encore Eua Ari portées par le succès de l'industrie cinématographique et le développement de la musique *luk thung*.

115 Surin prend pour son nouveau rôle de DJ le nom de « Thitso Sutsanaen » (ทิตโส สุดสะแนน). D'après Surin, la radio de la Border Police Patrol (Tamruat Trawen Chai Den, abrégé « To Cho Do ») est alors l'une des trois seules radios de Bangkok à diffuser dans tout le pays aux côtés de la radio du Ministère des Relations publiques (Witthayu Krom Prachan Samphan Haeng abrégé « Po Cho So ») et de la radio Song Siang Thang Sai, la seule radio à diffuser des contenus chinois en Thaïlande. À propos de cette dernière radio, voir Kornphanat, 2013.

par vingtaines à la radio (si bien que le directeur de la station est obligé de faire construire une salle d'attente). Face à ce succès, une industrie musicale *molam* s'organise peu à peu.

La réussite de Surin et de son émission ouvre la voie à une compétition entre producteurs pour enregistrer les premières troupes de *lam*[116]. Dès le tournant des années 1970, Thephabut Satirotchomphu (**เทพบุตร สติรอดชมภู**), entrepreneur d'ascendance franco-vietnamienne ayant grandi à Mahasarakham en Isan emmène la très célèbre troupe de molam Rangsiman enregistrer à Bangkok, auprès de la maison de disque Siang Sayam[117]. Pour rivaliser avec Rangsiman, Surin cherche une autre troupe et, au détour d'une représentation du groupe Ubon Phathana, rencontre la jeune *molam* Angkhanang Khunchai (**อังคนางค์ คุณไชย**) avec laquelle il s'associe pour enregistrer ses premiers albums.

Par ailleurs, les producteurs de *lam* favorisent aussi l'émergence d'un *luk thung* isan. Manager de la célèbre troupe Rangsiman, Thephabut Satirotchomphu donne ainsi l'opportunité à certains musiciens du groupe de chanter et d'enregistrer. Les chansons de Saksayam Phetchomphu (**ศักดิ์สยาม เพชรชมภู**) et Thephon Phet Ubon (**เทพพร เพชรอุบล**), respectivement batteur et accordéoniste au sein de Rangsiman, deviennent des succès instantanés. Narrant les pérégrinations d'un jeune Isan à la recherche de sa bien-aimée de Mahasarakham à Khonkaen, puis de Khonkaen à Udon Thani, à Nongkhai et finalement à Vientiane de l'autre côté du Mékong, « Tam Nong Khlap Sarakham » (« À la recherche de la fille de Sarakham », « **ตามน้องกลับสารคาม** ») chantée par Saksayam et enregistrée entre deux dates de concerts, dessine un véritable itinéraire imaginaire de la migration lao (écouter la piste 10, voir carte Annexe). Le morceau devient populaire non seulement en Isan, mais également à

116 Avec l'arrivée du théâtre d'influence malaise like, la représentation de *lam* s'articule autour d'un couple de chanteurs désignés comme « héros » (*phra ek*) et comme « héroïne » (*nang* ek) ; une scène (*wethi*) parfois cachée de rideau (*phaman*), ainsi que des instruments comme la batterie sont également introduits. De même, avec le développement de l'amplification, le micro fait son apparition, suspendu au milieu de la scène entre les deux chanteurs qui ont les mains libres pour « danser le *lam* » (*fong lam*). L'appellation de « troupe » (*khana*) s'installe durablement pour désigner ces formations et reste aujourd'hui souvent employée au même titre que l'appellation « cercle » (*wong*) pour parler des groupes de musiques en Isan.

117 On désigne généralement comme *lam klon* ou « *lam* poétique » une première forme de *lam* caractérisée par la seule présence du *molam* et du *mokhène* (Miller, 1985). En 1940, la maison de disques Tra Kratai réalise un premier enregistrement de *lam klon* interprété par la *molam* Chomsi Banlusin (Phaibun, 1991). Avec l'arrivée du théâtre *like* en Isan, au tournant des années 1940-1950, le *lam klon* laisse peu à peu place à une forme nouvelle de *lam* dramatique, le « *lam mu* » ou « *lam ruang* » (« *lam* à histoire »). Avec le développement des transports et fort de son succès croissant, au cours des années 1960, le *lam* mu voit ses troupes s'agrandir et commencer à tourner dans l'ensemble de la région Isan ; une nouvelle génération de *molam* voit le jour, comme le dit Surin Phaksiri, une « génération du développement » (« *yuk phathana* »). La troupe Rangsiman (คณะ รังสิมันต์) conduite par le célèbre couple de *molam* Chawiwan Damnoen (ฉวีวรรณ ดำเนิน) et Thongkham Phendi (ทองคำ เพ็งดี) devient la première troupe à posséder son propre bus et à se faire connaître dans toute la région Isan. Rapidement, d'autres troupes lui emboîtent le pas comme la troupe Ubon Phathana.

Bangkok où Saksayam finit même par rivaliser avec les plus célèbres chanteurs de *luk thung*[118]. Thephon Phet Ubon enregistre de son côté un morceau qui marquera les esprits et fera l'objet de multiples reprises : « Isan Ban Khong Ao » (« Chez nous l'Isan », « อีสานบ้านของเฮา ») écrit par Phongsak Chantarukha (พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) (écouter la piste 11). Après « Tam Nong Khlap Sarakham » et « Isan Ban Khong Ao », de multiples autres chansons seront composées qui projetteront l'expérience de la migration dans l'espace de la culture lao, donnant à la communauté *luk thung* une base régionale durable.

Enfin, les producteurs de *lam* n'emmènent pas seulement les chanteurs lao enregistrer à Bangkok, mais favorisent également la fusion du *luk thung* et du *molam*. À la suite des échanges accrus entre la région du centre et le Nord-Est, le *luk thung* devient en Isan la première partie obligée de tout concert de *lam* (Miller, 1985). Accompagnée d'une troupe de danseurs (*hang khruang*) comme le sont toutes les représentations *luk thung*, une nouvelle forme de *lam* émerge, littéralement un « *lam* joyeux », « divertissant », « jubilatoire » : le *lam phloen*. Voguant sur la vague du *lam phloen*, Surin Phaksiri décide, avec la jeune *molam* Ankhanang Khunchai, de pousser la fusion musicale encore plus loin. Pour un morceau de la bande-son « Isan Lam Phloen » (« อีสานลำเพลิน ») du film *Bua Lam Phu* du réalisateur Rangsi Thasanophayak, sorti en 1974, Surin mélange, au sein d'une même composition, orchestration *luk thung* et orchestration lam (Priwan, 2011). Après une introduction de près d'une minute au khène, accompagnée des ornementations vocales de la voix d'Ankhanang, Surin fait alterner séquences d'arrangements au cuivre et à la sonnaille[119] et séquences d'accompagnements au khène et aux *chin-chap*[120] (écouter le début de la seconde et de la troisième minute de la piste 12). Le mélange marque la naissance d'un nouveau genre, le « *molam luk thung* ».

118 Au début des années 70, Thephabut Satirotchomphu organise avec Surin Phaksiri un concert au stade de Ratchadamnoen, en plein cœur de Bangkok, au cours duquel Saksayam défie le chanteur Sayan Sanya. Le concert rencontre un énorme succès rassemblant, selon Saksayam, entre vingt-cinq et trente mille spectateurs (entretien avec Saksayam Phetchompu, 26 janvier 2015, Nanokthien, district de Nongno).

119 Élément percussif que l'on retrouve notamment dans la musique cubaine et qui a déjà sensiblement marqué la chanson *luk thung*.

120 Le *chin* et le *chap* sont deux idiophones caractéristiques de la musique *lam* et du répertoire classique thaïlandais (*phleng thai doem*).

II – UNE MODERNITÉ EN MODE « *PRAYUK* »

Un ancrage du *luk thung* dans une tradition musicale comme celle du *molam* séduit les publics des musiques du monde 2.0. L'album comme *Isan Lam Phloen*, produit par Surin Phaksiri avec la chanteuse Angkhanang Khunchai, qui reflète la naissance du *molam luk thung*, fera ainsi l'objet d'une réédition par le collectif japonais Soi48 en collaboration avec le DJ bangkokien Maft Sai[121]. À la différence de musique comme le *string* ou la musique *shadow* peut-être trop semblables aux productions musicales étrangères dont elles reçoivent l'influence, le *luk thung* et le *molam* présentent effectivement des formes musicales beaucoup plus ancrées dans la localité. Mais le *luk thung* et le *molam* n'en demeurent pas moins modernes et restent eux aussi à l'écoute de l'actualité musicale internationale.

1. Le *luk thung* à l'écoute du monde

À l'instar d'un mouvement comme le *string* (cf. Chapitre 2), au cours des années 1960-1970, le genre chansonnier ne reste pas insensible aux innovations *sakon* et reçoit l'influence musicale anglo-saxonne. Dans une chanson intitulée « Imiter les stars » (« Lian Baep Dara », **เลียนแบบดารา**[122]), probablement enregistrées à la fin des années 1960, le chanteur *luk thung* Phloen Phromdaen (**เพลิน พรหมแดน**) campe ainsi un jeune imitateur qui souhaite faire carrière et défie quiconque le lui demande d'imiter la « star » (*dara*) de son choix. Le chanteur imite tour à tour les chanteurs Somyot Thatsanaphan, Benjamin et Khamron Sambunanon, mais n'apparaît pas convainquant. Phloen fait alors montre de ses talents de doubleurs (*nakpak*)[123], reproduisant les voix d'une jeune fille, d'un père ou d'une mère, mais ne convainc pas non plus. Il s'essaie alors aux traditions musicales *choï* de la province de Suphanburi, *molam* de la région Nord-Est, ou encore *manora* du Sud, mais son public reste dubitatif. À la fin du morceau, Phloen propose alors de la « musique *sakon* », et suggère un morceau *farang* d'Elvis, « Jailhouse Rock », dont il donne une interprétation dans un anglais très approximatif (écouter la piste 13). À l'image des reprises de Phloen Phromdaen, beaucoup de

121 Le réédition paraît en 2014 sur la maison de disque japonaise EM Records.
122 Le titre est orthographié « *rien baep* » sur le 45 tours d'origine, il est écrit par Niyom Marayat (นิยม มารยาท).
123 Avec l'introduction du film muet 16 mm à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma connaît en Thaïlande un âge d'or. Il donne naissance à une culture cinématographique originale, caractérisée par la présence lors des projections, de doubleurs professionnels (*nakphak*), généralement comédiens de formation dramatique thaïlandaise (Herrera Elias, 2016).

morceaux *luk thung* qui naîtront de l'influence *sakon* s'autorisent à leur tour à reprendre des mélodies (parfois en totalité) en changeant le texte de bout en bout.

Or, les musiques venues d'Occident ne sont pas les seuls modèles musicaux étrangers qui influencent le *luk thung*. Dès son origine, au milieu du XXe siècle, la chanson populaire thaïlandaise est nourrie d'influences du monde entier. Pionnier dans l'introduction de paroles et de thèmes musicaux Isan dans la tradition chansonnière *ramwong*, le chanteur Benjamin l'est aussi pour ce qui est de l'introduction de thèmes musicaux venus d'autres pays asiatiques. À l'occasion de la mobilisation de la Thaïlande au sein des Nations Unies dans la guerre de Corée (1950-1953), Benjamin s'inspire ainsi de la musique *arirang* coréenne dans certaines de ses compositions (écouter la piste 14). Surin Phaksiri rencontre quant à lui en 1968 un premier succès en tant que parolier et compositeur avec le morceau « Ya Doen Show » (« Ne te pavane pas », อย่าเดินโชว์) interprété par Banchop Charoenphon (บรรจบ เจริญพร), inspiré d'un chant traditionnel de pêcheur japonais. Surin s'inspire de la phonétique des paroles originales, « *so-ran so-ran* », qu'il retranscrit dans des paroles qui font sens pour le locuteur thaïlandais : « *ya-doen-show* » (« Ne pas se pavaner ») s'amusant du port des minijupes et questionnant l'écart croissant avec les nouvelles modes vestimentaires venues de l'étranger (écouter les pistes 15 et 16). Comme le suggère Surin la chanson *luk thung* trouve des sources d'inspirations partout à travers le monde :

> Quand les Thaïs aiment les Japonais on écrit des morceaux japonais, quand les Thaïs aiment la Corée, on écrit des morceaux coréens, quand les Thaïs aiment les Américains, alors on écrit des morceaux américains, quand les Thaïs aiment la Chine on écrit des morceaux chinois, quand les Thaïs aiment l'Inde, on écrit des morceaux indiens (entretien avec Surin Phaksiri, 16 avril 2015).

À partir des années 1970, les *filmi geet*, les chansons accompagnant les productions cinématographiques indiennes, inspirent à leur tour de nombreuses compositions *luk thung*. Comme le suggère Peter Doolan, pour la diffusion des productions cinématographiques bollywoodiennes dans le Royaume, des paroliers comme Surin Phaksiri sont chargés d'écrire de nouvelles paroles et des chanteurs *luk thung* de les interpréter : cette pratique déteint alors sur la production musicale thaïlandaise. Ainsi, en 1972, la chanson titre du succès cinématographique *Monrak Luk Thung* (« Charmants enfants des champs ») est reprise de la chanson *filmi* « Neele gagan ke tale »

interprétée par Mahendra Kapoor et composée pour le film *Hamraaz* sorti en 1967 (Doolan *in* Mitchell, 2015 : 71-72)[124].

2. Nophodon Duangphon, un producteur venu d'Isan

Au-delà des reprises, les producteurs de *luk thung* et de musique *molam* tirent de l'écoute de l'actualité musicale internationale de véritables expérimentations par lesquelles ils ancrent une modernité venue de l'étranger dans une réalité locale. Cas incontournable parmi ces innovations : celle du producteur Nophodon Duangphon, célèbre fondateur du groupe Phet Phin Thong qui décide, en 1965, d'amplifier le luth emblématique de la culture musicale lao : le *phin*.

Décédé en 2019, Nophodon Duangphon a 73 ans quand je le rencontre une première fois en octobre 2014[125]. Célèbre fondateur de la troupe Phet Phin Thong, il me reçoit dans sa vaste demeure à Ubon Ratchathani, construite à la mesure de la troupe qui y a parfois résidé. Depuis la dissolution de Phet Phin Thong en 2005, sa maison a quelque chose d'un palais abandonné encore chargé du faste d'autrefois : entre ses balustrades et ses colonnes, ses quantités d'enregistrements et ses restes de décors, il est encore possible d'imaginer les danseurs et les danseuses parés de plumes et de paillettes, dormant à même le sol, les uns sur les autres, dans leurs plus beaux apparats. Quand je m'y rends en octobre 2014, Nophodon attend son frère, parolier, avec qui sa femme doit répéter une de ses dernières compositions : à côté du salon, Nophodon possède son propre studio de télévision, dans lequel il peut procéder à des enregistrements, notamment des émissions hebdomadaires pour la télévision d'Ubon (voir illustration 15) [126].

Nophodon Duangphon (**นพดล ดวงพร**) de son vrai nom Ranong Phongkhap (**รณงค์ พงศ์ภาพ**) est né en 1941 et décédé en juillet 2019 à Ubon Ratchathani (voir carte Annexe).

124 La reprise composée par Surin Phaksiri s'intitule « Sao na khoi khu » (« Fille de la ferme se languissant d'un amoureux »). Elle est interprétée par Buppha Saichon.
125 Je remercie ici le professeur Tinnakorn par l'intermédiaire de qui j'ai été introduit auprès de Nophodon.
126 Entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani.

Illustration 15 : Nophodon Duangphon dans son studio d'Ubon Ratchathani, Degay Delpeuch, 2013

Durant la guerre du Vietnam, l'armée américaine s'installe à Ubon Ratchathani qui devient l'une de ses bases principales. L'armée crée une première radio des forces de l'air (Sathani Withayu Soesan Akat 08) et a parfois recours aux forces militaires thaïlandaises pour la mise en place d'infrastructures. Autour de l'année 1957, l'armée thaïe est appelée pour l'installation d'un radar laissant vacants de nombreux postes, notamment à la radio où Nophodon se voit offrir un premier

poste : il y restera cinq ans, de 1957 à 1962. À 16 ans, sans avoir mené de longues études, Nophodon devient DJ.

Contre de l'argent, Nophodon fait la promotion de produits comme la poudre Namkaen Nakhon, les médicaments Thipfi, les crèmes Muk Ache, mais est aussi chargé de divertir les auditeurs les jours de repos (samedi et le dimanche). Le temps de diffusion est partagé entre les informations officielles et des représentations de troupe de *lam* : Nophodon se fait promoteur conviant de nombreuses troupes tout en étant de plus en plus sollicité par d'autres. Mais en 1962, le maréchal Sarit interdit la publicité à la radio. Nophodon continue quelques mois, puis quitte la radio pour s'installer à Bangkok. Il a alors 21 ans.

À Bangkok, il entre dans le célèbre groupe Chularat (**จุฬารัตน์**), fondé par le très respecté Mongkhon Amatayukun[127]. Au sein du groupe, Nophodon est placer sous la protection de Sanya Chulaphon, parolier originaire de Khonkaen en Isan qui devient son mentor. Sanya Chulaphon écrit pour Nophodon plusieurs morceaux de *luk thung* comme « Jeune d'Ubon » (« Num Ubon », « **หนุ่มอุบล** ») et « Courtiser les filles » (« Aew Sao », « **แอ่วสาว** »).

Nophodon restera dans le groupe de 1962 à 1969, mais commence à revenir régulièrement à Ubon à partir de 1965 pour former sa propre radio Siang Ubon (« la Voix d'Ubon »), à laquelle il consacrera les années 1970 et 1971. D'après Nophodon, Siang Ubon est alors l'une des deux seules radio d'Ubon avec la radio de l'armée. Nophodon y reprend son rôle de DJ, d'annonceur et de promoteur, tout en commençant à prospecter pour former son propre groupe.

En collaboration avec un autre DJ d'Ubon du nom de Cha Churaphong (**จ่าจุรพงศ์**)[128] et alors qu'il fait encore partie du groupe Chularat, Nophodon fait savoir à partir de 1965 qu'il recherche un joueur de *phin*. À cette époque le luth est mal considéré : l'instrument est principalement utilisé pour faire la manche, ou, comme le dit Nophodon, pour jouer de la « musique de mendiant » (« *dontri kho than* »). C'est alors qu'il fait la rencontre de Thongsai Thapthanon (**ทองใส ทับถนน**) qui deviendra le luthiste emblématique de la troupe.

127 Au-delà de son illustre fondateur, le groupe Chularat est connu pour avoir vu naître de nombreux grands chanteurs de *luk thung* tels que Phanom Nopphon, Phon Phirom, Pong Prida, Chai Muangsing, Suang Santi, Lop Burirat, Suchat Thienthong et Nophodon lui-même.

128 Plus connu sous le nom de DJ Suea Mongkon (« Tigre Dragon »).

Avec sa nouvelle formation musicale, simplement nommée « *wong phin prayuk* » ou « *wong dontri phin prayuk* » (littéralement « groupe de *phin* appliqué » ou « groupe de musique de phin appliqué »)[129], Nophodon commence à organiser des tournées dans la région Nord-Est :

> Nous voulions être connus, mais au début nous n'avions pas d'argent, ni pour louer un véhicule et tourner, ni pour acheter des instruments étrangers, alors on allait simplement demander l'accord du chef de district (*nai amphoe*), on délimitait l'espace du concert avec une corde, on posait un tapis à l'intérieur, et ceux qui passaient la corde devaient payer 20 bath, 30 bath. Puis, quand on a eu suffisamment d'argent, on a commencé à tourner [...], on allait jouer partout, dans chaque école, chaque temple, chaque sous-district, chaque district, chaque province, pour les fêtes de la croix rouge (*ngan kachat*), les fêtes de la nouvelle année, les fêtes de *songkran* [[130]]. À cette époque, il y avait beaucoup de monde dans ce genre de fête (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

À partir de 1969, fort de sa réputation, Nophodon développe son réseau et tisse notamment des relations à Khonkaen, situé à plus de 400 kilomètres d'Ubon (voir carte Annexe), auprès de la Section 1 du Centre des Relations publiques (Sun Prachasamphan Khet 1) dirigée par un certain Phun Sombat (พูลสมบัติ), et qui abritait notamment le chaîne télévisée 11 du Ministère des Relations publiques (Sathani Chong 11 Krom Prachasamphan)[131]. Contre une somme dérisoire, Phun Sombat permet au *wong phin prayuk* de louer du temps d'antenne et de passer à la télévision :

> Toute l'année 1969 et l'année 1970 on a joué à la télévision, au début c'était une fois par mois, puis en 1970 c'était deux fois par mois. On jouait du *luk thung*, du *luk thung* indigène (*luk thung phuen muang*), il y avait aussi des morceaux *sakon*, on jouait aussi bien du *lam puthai* et du *lam* indigène de ce genre (*lam phuen muang yang ni*) que du *lam phloen*. À partir de là, on a commencé à enregistrer, à enregistrer beaucoup, puis on a commencé à se faire appeler "Phin Prayuk Phet Phin Thong" (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

129 Le terme « *wong* », littéralement « cercle » est employé à propos des ensembles classiques comme le *mahori wong lek*, ensemble instrumental de petite taille qui accompagne les représentations de théâtre *lakhon*, le terme se réfère à certaines configurations organologiques notamment celle des métallophones *khong wong lek* (« petit cercle de gongs ») ou *khong wong yai* (« grand cercle de gongs »). Le terme est communément utilisé en Thaïlande pour parler de groupe, comme les groupes de musique.

130 « *Songkran* » désigne la nouvelle année en Thaïlande.

131 Autrement appelé la « chaîne 4 de la Section 1 du Centre des Relations publiques » (*Chong 4 Sun Prachasamphan Khet 1*)

3. Le « *phin prayuk* », une innovation inscrite dans la localité

Le terme « *prayuk* », présent dans le nom initial de Phet Phin Thong, renvoie à une innovation stylistique et technologique qui va faire la renommée du groupe. Selon Nophodon, « *prayuk* » signifie « faire de quelque chose d'ancien quelque chose de plus neuf » (« *tham khong kao hai mai khuen* »), en somme « actualiser », « rafraîchir ». La seconde fois que je le rencontre en février 2015, Nophodon prend son petit-déjeuner, confortablement assis dans un fauteuil de cuir et encore revêtu d'un peignoir de soie. C'est en dégustant des toasts tout juste grillés qu'il me donne la définition suivante :

> Tu vois ces vieux toasts, on y ajoute un peu de confiture pour en faire quelque chose d'un peu plus neuf, pour les rendre plus *prayuk*, et plus appétissants, et bien pour le *phin* c'est la même chose (entretien avec Nophodon Duangphon, 15 février 2015, Ubon Ratchathani).

Quand il fonde sa propre troupe autour de l'année 1965, Nophodon n'est pas le premier à faire usage du terme « *prayuk* ». Comme le note l'ethnomusicologue Priwan Nanongkham dans sa thèse de doctorat, un autre musicien lao joueur d'orgue à bouche du nom de Samai Onwong (**สมัย อ่อนวงศ์**) emploie déjà le terme « *prayuk* » pour qualifier l'amplification du khène autour de l'année 1965 dans son propre groupe (Priwan, 2011, p. 187). Le terme est en fait assez généralement utilisé à cette époque, notamment à propos des groupes *shadow* comme ceux formés par Phayong Mukda (cf. Chapitre 2). Il est par exemple aujourd'hui employé comme un terme générique dans le nom de la troupe Khun Narin Sin Phin Prayuk. Dans son souci de promouvoir le groupe Khun Narin auprès d'un public néophyte, la maison de disque Innovative Leisure opte quant à elle pour traduire « *prayuk* » par « électrique »[132]. Le terme est généralement traduit par « modernisé ». Sur certaine pochette de disque, le terme peut être traduit par « modifié » (« *modified* » en anglais). De fait, littéralement « *prayuk* » veut dire « appliquer » comme on pourrait par exemple le dire des « arts appliqués ». Dans le cas de Phet Phin Thong, l'idée d'« application » désigne très concrètement

132 Par cette dernière traduction, il s'agit alors de faire écho à la culture musicale rock anglo-saxonne des années 60-70 de l'album Electric Ladyland du Jimi Hendrix Experience, en passant par un nombre incalculable de groupes tels que les Electric Prunes, les Electric Flag, les Electric Elves, jusqu'à l'Electric Light Orchestra. Selon le blogueur et collecteur américain Peter Doolan qui traduit le terme par « moderne » sur son blogue et dû assumer une bonne partie de la traduction du premier album des Khun Narin, « électrique » (« *faifa* » en siamois) détourne légèrement le terme « *prayuk* » de son sens originel, quoique le groupe en accepte pourtant la traduction.

l'ensemble des difficultés techniques que Nophodon et le luthiste emblématique du groupe, Thongsai Thapthanon, ont eux-mêmes dû résoudre pour adapter le *phin* aux critères de la musique *sakon*, mais aussi pour adapter une musique *sakon* à la singularité du *phin*.

Au milieu des années 1960, Nophodon, qui n'est lui-même pas musicien, incite d'abord Thongsai à adapter au *phin* des compositions musicales *sakon* :

> J'ai choisi Thongsai parce qu'il était doué, il jouait avec talent des morceaux indigènes (*phuen muang*). Toutefois, il ne jouait que des morceaux indigènes ; avec lui on a donc essayé de travailler l'introduction (*inthro phleng*), le solo (*solo phleng*), la coda (*coda*), de sorte qu'il soit possible de jouer nos chansons indigènes comme des compositions *sakon*. Par exemple si un morceau *sakon* avait huit cellules (*hong*) l'enjeu était de composer des morceaux qui puissent remplir chacune d'entre elles. Au début cela n'intéressait personne, ils disaient que c'était de la musique de mendiant, ils disaient que ce n'était pas possible et beaucoup désapprouvaient, mais une fois que l'on y est parvenu, alors on a pu revêtir nos costumes et monter sur scène (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

Afin que le *phin* puisse jouer du *luk thung* et des musiques *sakon*, il faut d'abord adapter sa tonalité à celle des autres instruments *sakon*. Ceci implique de déterminer une échelle (*suansat*) qui soit la même que les autres instruments et de définir des écarts standards entre les différentes frettes qui jalonnent le manche de l'instrument. La musique *lam* est faite de différents modes qui divisent l'octave en cinq tonalités, appelées gammes pentatoniques (Miller, 1985). Les frettes sur le manche du *phin* sont disposées de telle sorte qu'elles permettent au luthiste de générer naturellement ces gammes sans avoir à se soucier des fausses notes[133]. Toutefois, quand Nophodon fonde son groupe les proportions respectées pour espacer les frettes sur le manche n'étaient pas nécessairement les mêmes, générant d'un instrument à l'autre des gammes pentatoniques irrégulières :

> [...] Il y avait […] la question du manche et du frettage : quelle longueur pour le manche, combien de frettes, quelle distance entre les frettes pour que le *phin* puisse jouer avec des instruments étrangers ? Parce que parfois quand on joue d'un *phin*, le son est légèrement différent, donc il fallait penser le frettage. On a donc allongé le manche, on l'a allongé jusqu'à ce que l'on puisse jouer avec un orgue électrique ou un autre instrument, jusqu'à

133 Comme le note Priwan, depuis les années 80, certains luthiers ajoutent des frettes chromatiques qui permettent au luthiste de jouer certains tons diatoniques (Priwan, 2011 : 192).

ce que les sons correspondent et que le frettage fasse raisonner l'instrument de la même manière. Une fois que nous avions les spécifications du frettage, de telles longueurs, avec un tel espacement, alors l'accordage était comme celui d'un orgue, on mettait onze frettes, un, deux, quatre, cinq, six, sept, une fois disposé on obtenait l'accordage de l'orgue, do, ré, mi, fa, sol et ainsi de suite et les instruments pouvaient jouer ensemble. Je voulais que les gens connaissent le *phin* et le khène de nos grands-parents. (entretien avec Nophodon Duangphon, le 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

Autre difficulté : au milieu d'autres instruments *sakon* comme l'orgue ou la batterie, le *phin* ne s'entend pas, ce dont Nophodon se rend compte à la fin 1965 alors qu'il est invité par la télévision de Khonkaen, la première de la région Isan, à jouer pour les fêtes de la nouvelle année :

Notre *phin* n'était pas fort, cela nous inquiétait, les micros utilisés lors du concert n'étaient pas forts, le son était écrasé (*siang pit*), comme ça, pas fort. J'ai donc réfléchi, j'ai réfléchi et j'ai pensé à Elvis Presley. Comme j'étais DJ, j'avais accès à l'actualité, j'ai pensé à Elvis Presley (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

Prenant la guitare d'Elvis Presley pour référence, Nophodon décide donc au milieu des années 1960, d'amplifier le luth :

De par notre position, nous étions techniciens du son […]. Sur la guitare, il y a un, deux, six microcontacts, autant qu'il y a de cordes de guitare, n'est-ce pas ? Mais sur le *phin*, il n'y a que trois cordes, il fallait voir si c'était possible, si ça sonnait clairement (*cheo*). Nous en avons donc acheté pour voir, c'était 2300 bahts le micro. On a gratté la corde, ça grésillait (*ping*) et oho, c'était fort, on s'est tous félicités avec le joueur de *phin*. On a mis le microcontact, une fois que c'était fait, ça grésillait, fort, oho, il y a avait de l'excitation, on s'applaudissait, mais nous avions procédé comme pour une guitare de sorte que le son qu'on obtenait était comme celui d'une guitare. Comment devions-nous faire pour que ce soit le son d'un *phin* ? Avec ces cordes, si nous prenions des cordes de guitares et bien quand nous grattions les cordes nous obtenions forcément le son d'une guitare. La première, la seconde, la troisième corde, toutes produisaient le son d'une guitare. À ce moment on a songé aux cordes authentiques que nous fabriquions (*sai khong rao khon thae thi rao thamkan*), on s'est rappelé à notre vieille intelligence isan (*samong boran isan*), on a pris des câbles de freins de vélo ou de moto déjà utilisés et déjà coupés que l'on a retravaillés et… oho, le son que l'on a obtenu était celui d'un *phin* authentique (*siang ok ma pen phin thae loei*), on avait donc un *phin* authentique. C'était un son

authentique de *phin* qui différait d'une guitare, une fois obtenu, c'était suffisant, nous pouvions jouer, oho !
Tout le monde s'est donc mis à faire des *phin* de la même façon, parce que de cette façon le *phin* pouvait jouer avec tous les sons, les guitares à six cordes, les orgues électriques (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

Illustration 16 : Photographie du groupe Phet Phin Thong, à l'extrême gauche Thongsai Thapthanon tenant un *phin prayuk*, années 1960-1970, avec l'aimable autorisation de Nophodon Duangphon

Nous pouvons voir sur l'illustration 16 que l'amplification du *phin* permet au luthiste de jouer au côté d'autres instruments *sakon* au volume sonore plus élevé comme l'orgue électrique ou la batterie). Retravailler la disposition des frettes le long du manche permet ensuite de s'accorder à leur tonalité et d'arranger pour l'instrument des compositions qui ne font pas partie de son répertoire traditionnel. Au sein du groupe, ces innovations se déclinent et permettent de modifier d'autres instruments comme un *phin* basse électrique que l'on voit dans les mains du musiciens à l'extrême droite de la photographie. À travers l'ensemble de ces dimensions, un éthos musical global,

principalement défini par l'Occident, semble ainsi s'imposer à des normes de performances locales. Or le *phin* ne saurait simplement être la réplique à l'identique de la guitare d'Elvis Presley. Le processus de transformation par lequel l'instrument est « modernisé » introduit des éléments de différenciation par lesquels les normes extérieures qui lui sont imposées se trouvent adaptées, appropriées et réinvesties d'une signification proprement isan.

À propos de la batterie qu'il avait lui-même confectionnée à partir de peaux de buffles, le chanteur Saksayam Phetchompu disait qu'« il l'avait faite *prayuk* » (*tham prayuk*), c'est-à-dire avec ce dont il disposait, impliquant une idée de bricolage ou de « *do-it-yourself* » comme le proposait un ami isan avec qui je discutais de cette notion[134]. L'usage de câbles de frein pour faire des cordes de *phin* est du même ordre. Nophodon, dans son discours, élève ce qui pourrait apparaître comme une décision imposée comme le fruit de la nécessité au statut d'un choix esthétique totalement assumé et même explicitement recherché, qui connecte tout en distinguant la modernité musicale isan de la modernité musicale anglo-saxonne.

4. « Le premier *phin* électrique du monde »

Si le *phin prayuk* est aujourd'hui devenu un style reconnu, un « standard » (*matarathan*), il faut noter qu'avant de disparaître Nophodon Duangphon ne parlait désormais plus de son instrument en termes de « *prayuk* ». Rapidement, dès le début des années 1970, le terme « *prayuk* » (« adapté », « modernisé », plus littéralement « appliqué ») disparaît complètement du nom de la formation qui se fait nationalement connaître comme le groupe du « Diamant Phin Or » (« Phet Phin Thong ») :

> Le *phin* est quelque chose qui a beaucoup de valeur, comme un diamant (*phet*) que les ancêtres ont créé. "Diamant" (*phet*), "*phin*", je ne savais pas trop quoi ajouter d'autre pour compléter le nom, du coup j'ai ajouté "or" (*thong*), ce qui complétait le trio des choses précieuses : un diamant, un *phin* et de l'or (*thong*), « Phet Phin Thong (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

134 Entretien avec Saksayam Phetchompu, 26 janvier 2015, Nanokthien, district de Nongno, je remercie Film pour son aide considérable dans la transcription des entretiens de Saksayam Phetchompu et de Thongsai Thapthanon.

Or l'association du « *phin* » au « diamant » (*phet*) a son histoire qui contribue à la légende de Phet Phin Thong :

> À Khonkhaen, les autorités avaient construit un hôtel gigantesque. Un jour, ils y organisèrent une réunion rassemblant les ambassades de plus de huit pays à laquelle on nous avait demandé de jouer. Ils étaient très heureux de dire que notre joueur de *phin* n'utilisait pas de partitions (*mai chai not*), qu'il intériorisait entièrement les partitions et qu'il pouvait se rappeler de n'importe quel morceau. Nous sommes donc allés jouer en décembre 1971. Nous avions le soutien tant du ministère des Affaires publiques (Krom Prachasamphan) que du patron de la station de télévision qui avait suggéré de présenter ce groupe de *phin prayuk* Phet Phin Thong (qui n'était alors qu'un groupe de *phin prayuk* des plus normaux) à Sa Majesté le roi. Le 20 décembre 1971, un véhicule à six roues avait été affrété pour l'occasion et j'avais déjà mis au point ce *phin*, le premier phin électrique du monde ; je l'ai donc présenté à Sa Majesté et une fois qu'il y a posé son regard, je lui ai proposé d'en jouer pour notre bénédiction (*hai pen prayot*). Sa Majesté a gratté quelques cordes puis s'est rétractée. Il s'agissait du premier *phin* électrique du monde, avec cet accordage, que j'ai offert à Sa Majesté le roi pour qu'il en joue et qu'il m'a retourné. Un autre *phin* a été offert à Sa Majesté pour qu'il le garde au palais. Le 20 décembre, Sa Majesté le roi a donc reçu de ma part un *phin* pour en jouer, "prang, prang, prang prang ! Oh ! Je ne sais pas en jouer !" a dit Sa Majesté, "je ne sais pas, reprends donc ce diamant". L'expression "ce diamant" venait de Sa Majesté le Roi lui-même et j'ai créé la formule "Phet Phin Thong" pour parler du groupe. Désormais je n'utiliserai plus le nom "phin prayuk", mais "Phet Phin Thong" (entretien avec Nophodon Duangphon, 29 octobre 2014, Ubon Ratchathani).

Dans la bouche du roi, le *phin* reçoit un nom à travers lequel il accède à une forme suprême de reconnaissance. Face aux huit ambassades qui selon Nophodon assistent à l'événement, cette rencontre permet d'insister sur ce que le *phin* à d'« universel » (*sakon*) : il est couvert par la presse et donne même l'occasion à une parution dans le journal de la télévision de Khon Kaen que Nophodon me montre quand je le rencontre et qu'il a même reproduit en grand et fait encadré (voir illustration 17). Sous la forme d'une allégeance de Nophodon au Roi Bhumibol, cette rencontre positionne également la figure royale comme l'un des agents privilégiés de la modernité thaïlandaise et en efface le caractère « *prayuk* »[135]. Comme si le terme « *prayuk* » gardait en quelque sorte la trace d'une

135 Suite à la Révolution de 1932 jusqu'à la fin du régime autoritaire du maréchal Phibun en 1957, le Roi est éclipsé de la scène politique. Il s est réinstallé dès les premières années du régime de Sarit dans son autorité symbolique. Le jeune Bhumibol (Rama IX), qui accède au trône en 1946 après que son frère Anantha (Rama VIII) ait été retrouvé mort avec une balle dans la tête, a alors suivi l'essentiel de son éducation en Suisse. Il est amateur de jazz, saxophoniste accompli et pratique en autres passe-temps la photographie. Le jeune roi a déjà tout d'un homme du monde, souverain *sakon* et cosmopolite, « à l'allure d'un monarque "asiatique" progressiste, non sans ressemblance avec le dernier Shah d'Iran, Reza Pahlavi » note Maurizio Peleggi (Peleggi, 2009 : 7). Sous le régime de Sarit, le retour du

adaptation « *à quelque chose...* », la reconnaissance à laquelle le *phin* accède dans les mains du monarque et le qualificatif par lequel ce dernier le rebaptise permettent à l'innovation de Nophodon d'accéder à une autonomie totale par rapport à un modèle qu'elle reproduirait.

Illustration 17 : Photographie de Nophodon proposant son *phin* au Roi, extraite du magasine de la Chaîne TV 5 (Nithayasan TV 5), janvier 1972, avec l'aimable autorisation du Nophodon Duangphon

Dressant des connexions avec la guitare électrique, le *phin prayuk* s'en distingue et offre pour cette raison un modèle original d'innovations musicales et sonores qui interpelle les publics des musiques du monde 2.0. Le son du *phin* amplifié de Phet Phin Thong est superbement introduit sur les deux volumes de la compilation *Sound of Siam* édités par Maft Sai et Chris Menist, à travers deux morceaux instrumentaux : « Soul Lam Phloen » et « Bump Lam Phloen » issus d'un enregistrement

roi est conçu comme la clé de voûte d'une nouvelle philosophie politique censée contrebalancer la phase de modernisation traversée au cours des deux décennies précédentes. Avec Sarit, le prestige de la monarchie est revitalisé et de grandes cérémonies négligées depuis 1932 sont restaurées (Wyatt, 2004). Le couple royal est engagé à apparaître publiquement et à voyager dans tout le pays, ainsi qu'à travers le monde, ils remettent personnellement aux lauréats universitaires leurs diplômes et président à de multiples concours.

original intitulé *Thai Northeast Local Music* (écouter la piste 17). Dans les mains du luthiste Khamao Phoethanon, lui-même élève du luthiste Thongsai Thapthanon, le *phin* est par ailleurs l'un des éléments centraux du groupe que DJ Maft Sai forme en 2012 pour accompagner ses soirées : le Paradise Bangkok Molam International Band. Enfin, au-delà des expérimentations de Nophodon, c'est à nouveau le son du *phin* qui retient l'attention des auditeurs dans la vidéo des Khun Narin.

Or si par ses hybridations avec le *molam* ou des innovations comme celles de Nophodon, le *luk thung* offre un modèle local de modernité par lequel signifier une différence avec l'Occident, les deux genres vont cependant tarder à connaître en Thaïlande une reconnaissance plus générale.

III – LE *LUK THUNG* A DE LA « THAÏTÉ »

La valorisation que des genres comme le *luk thung* et le *molam* connaissent au tournant des années 1970 à travers des prix comme celui du « Disque d'Or » ou dans la considération que leur accorde le monarque, reste timide. Or c'est avec le boom économique que le pays va connaître au cours des années 1980 et la vertigineuse crise que cette reconnaissance va se confirmer.

1. Les conditions d'une reconnaissance

Au début des années 1980, rien ne laisse présager le remarquable décollage économique que le pays va connaître quelques années plus tard. La Thaïlande entre dans la décennie sous le poids du second choc pétrolier (1979-1980) qui conduit à une double dévaluation de la monnaie nationale (*baht*) en 1981, et à une politique favorable au tourisme et à l'export de main d'œuvre auprès des pays du Moyen-Orient. Face à l'insuffisance de ces mesures, la monnaie est à nouveau dévaluée en 1984. Sous la pression du Bureau national de Développement économique et social (NESDB), la Thaïlande décide de favoriser l'investissement étranger et d'orienter son économie vers l'export de produits manufacturés (Pasuk et Baker, 1998).

Or, face au choc pétrolier et en raison d'un essor économique qui fait prendre beaucoup de valeur au yen, le Japon, qui talonne les États-Unis à la tête du classement économique mondial, commence à relocaliser sa production dans les pays alentours. La Thaïlande, avec une main-d'œuvre peu coûteuse et une politique économique repensée pour favoriser l'investissement étranger et l'exportation de produits manufacturés, devient le premier espace de relocalisation de la production nippone (textile, électronique, nourriture). Durant une décennie, de 1987 à 1997, la Thaïlande connaît un « boom économique » et la plus forte croissance au monde[136]. La Banque mondiale est enthousiaste et les technocrates internationaux parlent déjà du Royaume comme d'un Nouveau Pays Industrialisé (NPI), promettant à la Thaïlande de faire à son tour partie du « Miracle est-asiatique » et du cercle très fermé des Dragons[137]. En 1989, le Japon prend la place des États-Unis en tant que premier pays investisseur étranger et, en dix ans, les exportations de produits manufacturés sont littéralement décuplées, conduisant le nombre total des exports à être multiplié par sept (Pasuk et Baker, 1998 : 4).

Avec l'ouverture du pays aux investissements étrangers, c'est la Thaïlande tout entière, nouvel atelier du monde, qui accède aux biens de consommation produits pour le monde. Pour le chercheur thaïlandais Kasian Tejapira, si le consumérisme avait toujours été sous le joug du nationalisme (« *nationalism-above-consumerism* », Kasian, 2002), le rapport s'inverse avec la nouvelle politique économique et le nationalisme se voit assujetti au consumérisme (« *consumerism-above-nationalism* », *ibid*.). La nouvelle génération qui grandit à Bangkok dans les années 1980 prend à revers les vieux concepts identitaires nationalistes. Des séries télévisées prennent pour protagonistes des Thaïlandais d'origine chinoise, mais aussi, en contraste avec les canons de la décennie précédente, des *luk khrueng*, métisses thaï-occidentaux qui deviennent de nouveaux modèles de beauté. « Bird » Thongchai Mc Intyre en est un exemple : avec son look *luk khrueng* qui dit simplement « je suis asiatique, mais je suis emprunté à l'Occident », l'acteur véhicule l'idée que l'identité thaïe ne serait pas incompatible avec celles d'autres cultures (Pasuk et Baker, 1998).

Cependant en 1997, après plus d'une décennie de forte croissance, la Thaïlande, nouvellement intégrée au marché global, connaît une crise de grande ampleur. La croissance des exports chute de

136 De 1985 à 1995, selon la Banque Mondiale, la croissance annuelle moyenne du PIB de la Thaïlande était de 8,4 %, dominant la croissance de la Chine (8,3 %), de la Corée du Sud (7,7 %) et de Singapour (6,2 %), respectivement seconde, troisième et quatrième dans le classement mondial, cf. World Development Report 1997, IBRD, Washington, IBRD, 1997), table 1, tableau 1, Washington, 1997, cité *in* Pasuk et Baker, 1998 : 1, note 1.

137 Au côté de la Corée du Sud, de Taïwan, de Hong Kong et de Singapour.

20 à 0 %, tandis que le marché boursier perd deux tiers de sa valeur. Deux tiers des firmes financières suspendent leurs activités et, sous l'effet de l'action des spéculateurs, la monnaie nationale est conduite à une forte dépréciation, menant alors le FMI à organiser le second plus grand sauvetage économique de son histoire (Pasuk et Baker, 1998). Le *boom* et la crise impactent la Thaïlande. La croissance n'a pas seulement eu des effets majeurs sur l'environnement (pollution urbaine, destruction des forêts, en dix ans la population urbaine double). Pour un pays qui s'était jusqu'alors conçu comme une société rurale, fondée sur la compassion et l'équité, la croissance économique suivie de son arrêt brutal accentue également la fracture sociale (Pasuk et Baker, 2015).

2. Basculements sociologiques et usages politiques du *luk thung*

Avec la crise, remarque l'anthropologue thaïlandais Amporn Jirattikorn, le *luk thung* fait peu à peu des émules auprès de la classe moyenne (Amporn, 2006). Son image rurale et folklorique est cultivée en opposition au monde urbain que certains moralistes thaïlandais stigmatisent en tant que l'« antithèse de l'éthique bouddhiste thaïe de modestie et d'autosuffisance » (Askew, 2002 : 2). Désormais, le *luk thung* semble devoir satisfaire un besoin de plus en plus partagé de « thaïté » (*khwampenthai*).

Au cours du boom économique, quelques signes témoignaient toutefois déjà de cette reconnaissance croissante. En 1989, par exemple, l'Office Nationale de la Culture organisait un événement célébrant « un demi-siècle de musique *luk thung* »[138]. Allant dans le même sens, l'Office de la Culture nationale décidait en 1992 d'accorder, pour la première fois, le statut d'« Artiste national » (*silapin haeng chat*) à une interprète *luk thung*, la chanteuse Phongsi Woranut. À la fin des années 1990 et au cours des années 2000, c'est la Princesse Ubonrat elle-même, première enfant du roi Rama IX, qui commence à donner toute une série de concerts au cours desquels elle interprète plusieurs tubes de la célèbre chanteuse *luk thung* Phumphuang Duangchan (Lamnao, 2006 : 228).

Or pour comprendre cette évolution, il faut revenir aux caractéristiques musicales du genre.

138 Ce moment préfigure l'année 1994 consacrée à « la promotion de la culture thaïe » et annonce un retour des élites politiques sur ce qu'est la Thaïlande et sa culture, donnant l'occasion à la Princesse Sirinthon et au Premier ministre de signifier leur intérêt pour la chanson de l'« enfant des champs » ainsi que son importance au regard de la société thaïlandaise (cf. Amporn, 2006 : 31).

Dans le *luk thung*, comme dans le *molam*, les paroles jouent un rôle capital. Elles connectent la voix et la musique à un contexte social duquel le genre chansonnier tire toute son importance. La voix du chanteur *luk thung* (comme d'ailleurs celle du *molam*) se caractérise par un ensemble d'ornementations vocales (*luk kho* (vibrato) et *uean* (mélisme)) qui le différencient aux oreilles des auditeurs d'autres genres comme le *luk krung* ou la musique *string*[139]. Bien que le *luk kho* et l'*uean* puissent être appréhendés comme des ornementations sémantiquement non pertinentes, elles tombent souvent sur des syllabes auxquels elles ajoutent un sens, un peu comme un accent (*samnieng*) à travers lequel le chanteur *luk thung* engage un dialogue direct avec le personnage qu'il incarne[140]. Encore plus que dans la voix, c'est enfin dans les textes, littéralement la « chair de la chanson » (*nua phleng*) que le *luk thung* se démarque. En effet, l'historien Nithi Aieosiwong remarque que par opposition aux paroles des chansons *luk krung* dans lesquelles la situation flotte, le *luk thung* fait montre d'un puissant pouvoir de « caractérisation » (Nithi, 1985)[141]. Le puissant pouvoir de caractérisation du *luk thung* vient notamment du fait que le public et les interprètes partagent une même origine sociale[142].

---

139 « *Luk* » veut dire « petit », mais renvoie aussi à quelque chose de sphérique, « *kho* » désigne la gorge ou le cou et plus généralement l'ensemble des organes qui relient la tête au buste ; « *luk kho* » peut donc littéralement être traduit « boule de gorge » ou « boule de cou » (Dusadee, 2003, p. 20). De fait, il s'agit d'un terme générique qui désigne un ensemble de petites altérations vocales qui peuvent être réalisées en jouant sur les différents organes impliqués dans la production de la voix : les cordes vocales, le larynx, la bouche, le pharynx, la cage thoracique ou encore les cavités nasales. Acoustiquement, le « *luk kho* » peut être décrit comme un vibrato ou un trémolo et consiste en une variation rapide exécutée sur une note tenue par alternance entre différentes intensités ou différentes hauteurs. On peut désigner par ce terme une ornementation furtive, mais il existe aussi des formes canoniques comme les longs vibratos sur la syllabe « *o* » ou « *ôn* » qui introduisent les chansons du *lam*. L'« *uean* », quant à lui, est une technique mélismatique présente dans la tradition classique thaïlandaise (*phleng thai doem*) qui consiste à moduler la voix à partir de deux voyelles – « *e* » et « *ou* » – et de trois consonnes – la nasale « *ng* », la fricative « *h* » et l'approximative « *y* » (Latartara, 2012, écouter par exemple la piste 18). Le *luk kho* et *l'uean* sont des ornementations par lesquelles on reconnaît un morceau de *luk thung* et forment des passages à travers lesquelles les chanteurs se mesurent les uns aux autres en termes d'intensité et d'amplitude vocale, mais aussi par lesquelles ils expriment toutes la singularité du timbre de leur voix. Le *luk kho* et le *uean* sont donc des qualités distinctives. Elles participent à ce que l'on désigne comme l'« *ekalak* » du chanteur, c'est-à-dire à l'ensemble des qualités par lesquelles il va se distinguer d'un autre chanteur.

140 Dans un entretien diffusé au cours de l'exposition au Musée du Siam, le parolier et célèbre compositeur Lop Burirat (ลพ บุรีรัตน์) parle plus précisément de cet accent. À propos de la chanson « Saona Sang Faen » (« สาวนาสั่งแฟน »), Lop Burirat explique que l'accent à base de « *noe noe* » (*samnieng noe noe*), auquel a recourt la très célèbre chanteuse *luk thung* Phumphuang Duangchan, est précisément utilisé afin de reproduire l'accent caractéristique de la femme de Suphanburi (*mae Suphan*) (écouter la piste 19).

141 Nithi prend l'exemple du morceau « Phieng Kham Diew » (« Rien qu'un mot », « เพียงคำเดียว ») du très célèbre chanteur *luk krung* Suthep Wongkhamhaeng (สุเทพ วงศ์กำแหง) dans lequel un jeune homme, qui pourrait être n'importe quel jeune homme, s'adresse à une jeune fille, qui pourrait être n'importe quelle jeune fille, dont il espère entendre une parole. Nithi oppose ce morceau à la chanson *luk thung* « Chanthana Thi Rak » (« Chanthana que j'aime », « ฉันทนาที่รัก ») interprétée par Rachat Sirichai (รักชาติ ศิริชัย) qui renvoie à une situation beaucoup plus fortement caractérisée : celle d'un jeune ouvrier qui s'excuse d'avoir « une écriture manuscrite maladroite et de ne pas être très éduqué » et d'une fille qui travaille dans une fabrique textile, tous deux vivants dans des quartiers assez proches l'un de l'autre.

142 Ce que les chanteurs et les chanteuses n'ont de cesse de rappeler au cours des chansons par des déictiques. Effectivement, à l'origine du genre ce que racontent les chanteurs ne diffère pas tellement de ce qu'ils sont (Nithi,

La reconnaissance que connaît le *luk thung* a des effets sur ses différentes caractéristiques et sur sa sociologie. Dans son article « Lukthung, Authenticity and Modernity in Thai Country Music », l'anthropologue Amporn Jirratikorn identifie différents traits de cette évolution du *luk thung* dans la société thaïe d'après la crise de 1997 : 1) alors qu'un chanteur sans origine rurale n'aurait jusqu'à présent jamais rencontré de succès, désormais de nombreuses figures urbaines telles que des acteurs sont promues pour chanter du *luk thung* au nom d'une célébrité déjà acquise et non de leur voix ou de leur parcours ; 2) alors que le *luk thung* était dédaigné par les classes moyennes et hautes comme une musique de la province, elles commencent peu à peu à s'y intéresser ; 3) alors que le *luk thung* assumait jusqu'à présent l'idée d'une incompatibilité indépassable entre les différentes couches de la société thaïe, les chanteurs de *luk thung* refusent d'être regardés de haut et appellent à être considérés au même titre que les chanteurs d'autres genres musicaux (Amporn, 1990)[143].

Au sein du *luk thung*, comme je viens de le suggérer, la communauté formée par un chanteur ou une chanteuse et ses fans est traditionnellement caractérisée par des relations réciproques. Partageant des origines sociales et régionales similaires, fans et chanteurs sont unis par un lien intime et aiment penser qu'ils font partie d'une même famille. Pour James L. Mitchell, cette d'horizontalité est généralement visible à l'occasion des concerts au cours desquels la communauté *luk thung* se retrouve. D'une part, elle passe par des échanges réguliers entre les fans qui interpellent les interprètes et ces derniers qui leur répondent, les deux parties recourant à des appellatifs familiers tels que « *nong* », « *phi* », « petit-e frère-sœur », « grand-e frère-soeur ». D'autre part, elle se traduit par des offrandes de guirlandes de fleurs et de billets (*phuang malai*) que les spectateurs présentent aux chanteurs et qui un instant rendent tangible le lien d'intimité qui les unit (Mitchell, 2015)[144].

1985, p. 98). Une chanson, diffusée au cours de l'exposition, comme « Nak Phleng Khon Chon » (« นักเพลงคนจน », « Un Pauvre chanteur ») du très célèbre chanteur de *luk thung* Sayan Sanya (สายัณห์ สัญญา) parle ainsi du véritable Sayan Sanya (écouter la piste 20) :
« *Khwamru mi phieng khae chan po 4* […]
Duei khwamchon yak
Phom chueng tong chak banna
Mai mi ngoenkha chao na
Sayan Sanya chueng ma rong phleng »
« Je n'ai étudié que jusqu'au grade 4 […]
La misère m'a forcé à quitter mon village
Je n'avais même pas l'argent pour louer un champ
Moi, Sayan Sanya, j'ai donc commencé à chanter »

143 Amporn précise aussi que le *luk thung* aurait davantage recours à des influences musicales étrangères. Il me semble qu'un examen détaillé de la production musicale *luk thung* depuis ses origines sous l'influence du mambo et du chachacha, l'influence du disco et du funk au cours des années 1970 pourrait mettre en doute cette affirmation.

144 La confection et l'offrande de *phuang malai* ou de *malai* dérive de la tradition théâtrale like, mais ouvre la voie dans les concerts de *luk thung* à tout un ensemble d'offrandes qui vont du petit objet confectionné chez soi, du *malai*, des roses achetées à l'entrée du concert, jusqu'au billet de banque tendu en direction du chanteur.

Or avec sa reconnaissance récente, cette homogénéité culturelle et sociale spécifique se voit peu à peu effacée[145]. En 2006, suite au renversement du gouvernement de Thaksin Shinawatra, le genre musical, en raison de sa popularité, se voit mobilisé par des formations politiques diamétralement opposées les unes aux autres. Du côté des « chemises rouges » (*sua daeng*), pro-Thaksin et ayant une forte base rurale dans la région Nord-Est, les thématiques des chansons *luk thung* notamment celle de la migration sont réinterprétées à la lumière du sort de l'ancien Premier ministre et de l'exil auquel il est contraint. Du côté des « chemises jaunes » (*sua luang*), anti-Thaksin et ayant bon nombre de soutien dans les provinces du sud de la Thaïlande, le genre musical donne de multiples rengaines à travers lesquelles moquer le leader politique (Mitchell, 2015). Benjamin Tausig, dans l'anthropologie sonore qu'il propose des manifestations qui agitent Bangkok au tournant des années 2010, décrit même l'usage de *luk thung* par certaines brigades spécialisées de l'armée (Tausig, 2019).

3. Le *luk thung* au musée

Le changement de statut que connaît le genre et les débats que cette reconnaissance suscite furent notamment illustrés par une exposition organisée au Musée du Siam en 2010 dont je pus rencontrer l'un des organisateurs du nom de Kob[146]. Particulièrement critique de cet événement, l'exposition illustrait selon Kob la volonté d'une prestigieuse institution culturelle de Bangkok d'« élever » le *luk thung* « aux standards de la classe moyenne ». L'usage d'un vaste podium sur lequel étaient disposés de nombreux mannequins vêtus de costumes de chanteuses et de danseuses était d'après lui particulièrement symptomatique de cette intention (illustration 18).

Dans le synopsis de l'exposition que me remit Kob et qui rassemblait l'ensemble des cartels et des textes de salles, le *luk thung* est ainsi présenté comme une forme culturelle thaïlandaise qui par son « identité locale » (*thong thin niyom*) aurait résisté à l'« occidentalisation » :

145 Aujourd'hui, note James Mitchell, une véritable surenchère est faite aux *malai*. Cette surenchère conduit les fans peu fortunés, contraints de se tourner vers des alternatives peu onéreuses, à jeter par dépit leurs offrandes sur scène à la fin des concerts quand celles-ci n'ont pas été collectées.

146 Inauguré en 2007 et situé au cœur de Bangkok dans le khet Phra Nakhon, non loin des grands temples et des palais royaux, le Musée du Siam est d'abord un musée historique qui présente, sur trois étages, l'évolution de l'identité thaïlandaise de la préhistoire à nos jours. En 2010, le Musée du Siam décide de consacrer une exposition au *luk thung* intitulée : « Luk Thung, The Phenomenon of Thai Country Music ».

> Plusieurs commentateurs ont argumenté que la globalisation a complètement occidentalisé la culture et le folklore traditionnel thaïlandais. Mais l'identité locale est un élément clé du *luk thung* et son influence n'a cessé de croître d'année en année. La soie thaïe, les sarongs tissés, les *ikat* khmers en soie et les éléments décoratifs des différents groupes ethniques thaïlandais sont désormais utilisés comme de nouveaux matériaux pour les costumes des *hang khruang* [147] (cartel, exposition « Luk Thung, The Phenomenon of Thai Country Music », Musée du Siam, 2010).

Si l'on s'en tient à ce synopsis, à aucun endroit de l'exposition de tels sujets comme l'« Isan » ou les « différents groupes ethniques », qui ont été à la source d'enjeux problématiques centraux dans la construction de l'État moderne thaïlandais, ne sont explicités. Invoqués comme de simples « éléments décoratifs » comme le suggère le cartel cité plus haut, l'Isan et les différents groupes ethniques sont maintenus à l'état de simples motifs esthétiques. De la même façon, si l'exposition retrace dans une section l'histoire du *luk thung* et évoque dans un cartel les « nombreux obstacles » qui la jalonnent, aucune précision ne semble être apportée au visiteur. Un cartel se contente par exemple d'une simple allusion aux « troubles économiques et politiques des années 70 » et n'en fournit nulle part une explication détaillée[148]. Seul les « effets de la globalisation », comme au cours de la crise économique par exemple, et la menace que forme l'Occidentalisation sont eux clairement nommés et dénoncés[149].

147 Les « *hang khruang* » désignent les groupes de danseurs qui accompagnent sur scène les chanteuses et les chanteurs de *luk thung*.

148 Avec l'émergence d'une nouvelle classe moyenne, urbaine et éduquée, au cours des années 1960, la société thaïlandaise est de moins en moins encline à accepter un régime qui semble ne servir que les intérêts militaires.
Ce mécontentement et la recherche d'une participation politique plus directe de la société civile va se traduire dès l'année 1973 par plusieurs vastes manifestations rassemblant de 200 000 à 500 000 personnes, principalement des étudiants. Avec le soutien du roi, le 14 octobre 1973, un gouvernement civil est mis en place, une constitution proposant un système parlementaire monocaméraliste pleinement élu est promulguée et des élections sont programmées pour le début de l'année 1975. Sous le nouveau régime parlementaire, la société civile accède à une liberté d'expression inédite : de sévères critiques sont adressées aux factions militaires et, en rapport avec la montée des pouvoirs communistes dans les pays alentours (Cambodge, Laos, Vietnam, Chine), les idées socialistes ont le vent en poupe.
Néanmoins la prise de Phnom Penh le 17 avril 1975 par les Khmers rouges au Cambodge, la victoire des communistes du Vietnam Nord sur le Sud le 30 avril, et la mise en place d'un régime à parti unique au Laos (la « République démocratique populaire lao ») qui conduit à l'abolition de la monarchie laotienne au cours de la même année 1975, sont des sources de souci croissant pour une partie des Thaïlandais qui commencent à s'inquiéter de la radicalité des mouvements étudiants. Avec le retour d'exil de Thanom Kittikachorn (1963-1973), chef du précédent gouvernement militaire, l'escalade de la violence sera alors rapide. Le 6 octobre 1976, elle aboutit au massacre des étudiants de l'Université de Thammasat, lynchés, battus à mort et brûlés vifs, conduisant de nombreux militants à fuir dans les montagnes du Nord ou à partir en exil. Avec ses espoirs et sa résolution dramatique, la période révolutionnaire qu'inaugure le « 14 octobre » (« *sipsi tula* ») a laissé une marque indélébile dans la conscience nationale dont le traumatisme, sujet toujours tabou aujourd'hui, n'est pas encore résolu.

149 Dans le synopsis, le *luk thung* est ainsi présenté comme une « réponse » aux « menaces de l'urbanisation et de l'occidentalisation » :

Faisant l'impasse sur les conflits internes à la société thaïlandaise, à en croire le synopsis l'exposition considère essentiellement le *luk thung* comme un élément de différenciation culturelle à faire valoir à un niveau international contre l'Occident. À ce propos Kob regrettait dans l'exposition un certain effacement de l'origine sociale, mais aussi culturelle du genre chansonnier :

> On devrait considérer le *luk thung* pour ce qu'il fut, pour ce qu'il est, le considérer comme la musique de certaines personnes, pour certaines personnes, plutôt que d'essayer de l'élever à notre niveau. Dans l'exposition, particulièrement sa conception (*design*), ils se sont efforcés de créer, comment dirais-je, une atmosphère d'élite. C'était une bonne occasion d'élever le *luk thung* au niveau supérieur (Kob, entretien du 17 avril 2015, Musée du Siam).

Cet effacement apparaissait particulièrement manifeste dans un enregistrement vidéo que me transmit Kob et qui interrogeait les inflexions vocales si spécifiques du genre musical (*uean* et *luk kho*). Spécialement réalisée pour l'occasion, dans la dernière partie de l'exposition intitulée l'« ADN du *luk thung* », la vidéo devait faire entendre au visiteur un enregistrement de la voix du très célèbre chanteur *luk thung* Chinakon Krailat (**ชินกร ไกรลาศ**) interprétant, avec son phrasé propre, le morceau « Chuang Di Thi Sut » (« De délicieux moments », « **ช่วงที่ดีที่สุด** ») du chanteur rock alternatif Pod, accompagné par le groupe The Impossible. La voix de Chinakon Krailat, montée sur la vidéo de Pod, devait donner l'impression au visiteur que le morceau original de rock alternatif pouvait devenir un morceau de *luk thung* simplement par un simple effet d'intonation. Comme s'il était possible de réduire le *luk thung* à une simple inflexion vocale, indépendamment de son origine et du sens de ses

---

« La musique est ainsi une "nouvelle invention" qui fut créée par un processus à travers lequel la population put répondre aux menaces de l'urbanisation et de l'occidentalisation, plus particulièrement à un moment où la popularité de la musique folklorique traditionnelle s'évanouissait. La musique folklorique fut donc adaptée et transformée en un nouveau genre ».

Dans les encadrés en langue thaïe, l'idée d'« occidentalisation » (traduite en anglais par le terme « westernization ») n'est pas exprimée par un seul mot, mais par une périphrase décrivant le fait pour une « culture indigène » (*wathanatham phuenban*) d'être « absorbée » (*dut kluen*) au point d'« être presque dissoute dans l'Occident » (*sunsalai klai pen farang*) « jusqu'à disparaître complètement » (*pai sia mot*). À l'exception d'un encadré à propos de la chanteuse Banyen Rakkaen, le terme « *sakon* » n'est de fait pas utilisé et se voit remplacé dans les descriptifs en langue thaïe et en anglais par les expressions « *farang* » et « *western* », éventuellement secondées par d'autres expressions « *radap lok* » et « *world class* » ou « *inter* » et « *international* ». Dans l'un des encadrés de la section « Luk Thung Inter : International Luk Thung » où l'on voit apparaître les premières robes de scène de la chanteuse *molam-luk thung* Banyen Rakkaen, c'est le terme « *lokaphiwat* » (« globalisation ») qui doit le remplacer. Là où le terme « *sakon* », « universel », « international », comme nous l'avons vu, inviterait à dissocier la modernité de ses origines occidentales pour le rendre appropriable au-delà de ses spécificités culturelles (cf. Chapitre 2), son omission est ici significative.

chansons. En haut à droite de la vidéo, un texte invoquait : « Puisse la magie des phrasés *luk kho* et *uean* transformer ce morceau en *luk thung* » (écouter la piste 21).

Illustration 18 : Photographie du podium sur lequel sont exposés les costumes de scène du *luk thung*, « Luk Thung, The Phenomenon of Thai Country Music », Musée du Siam, 2010.

Comme l'indique le synopsis, à un autre endroit de l'exposition un cartel suggérait :

> la modernité (*khwamthansamaimai*) ne signifie pas toujours l'adoption de la culture occidentale (*farang*).

À travers son histoire, le *luk thung* fournit effectivement des éléments par lesquels signifier un modèle original de modernité qui aujourd'hui séduit tout autant les publics des musiques du monde 2.0 que les classes moyennes de Bangkok. Cherchant à satisfaire les nouveaux standards d'une musique *sakon* qui s'impose à lui de l'extérieur, le *luk thung* dresse des ponts avec le monde. Par ses hybridations multiples avec des genres comme le *molam*, le genre chansonnier ne reste pas moins soucieux de se distinguer et d'affirmer ses différentes appartenances locales et régionales. L'amplification du *phin* par Nophodon Duangphon au début des années 1970 en donne un témoignage. Essayant d'élever le volume de l'instrument et de fixer sa tonalité pour que celui-ci puisse jouer avec des instruments comme la batterie ou l'orgue électrique, Nophodon veille cependant à préserver son identité locale et à le distinguer d'autres instruments *sakon* comme la guitare.

Si l'aperçu que l'on peut avoir d'une exposition comme celle du Musée du Siam est évidemment biaisé par le point de vue très critique de Kob et les contenus limités auxquels j'ai pu accéder, il est toutefois possible d'envisager malgré ces biais certaines interrogations que la valorisation du *luk thung* comme une forme alternative de modernité peut faire surgir d'un point de vue thaïlandais. Comment faire valoir à travers le *molam* et le *luk thung* une différence culturelle sans révéler les profondes divisions qui traversent la société thaïlandaise ? Comment « considérer le *luk thung* pour ce qu'il est » sans confronter le Royaume à sa propre altérité ? En effet faire du *luk thung* un élément d'identité nationale, qui signifierait une forme de différenciation internationale, et revisiter le genre comme s'il n'avait jamais été un objet controversé de reconnaissance pour la culture dominante du centre du Royaume, pose question. Observant les médias qui circulent au fond d'un terrier de lapin depuis le point de vue d'un auditeur thaïlandais, c'est cette question que je propose de développer dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IV – RENCONTRER SA PROPRE ALTÉRITÉ

En 2019, après deux albums et plusieurs dates de concerts à l'étranger, les Khun Narin commencent à susciter un intérêt en Thaïlande. Invités en 2015 au festival des Transmusicales de Rennes, la vidéo de leur performance est partagée sur YouTube et les réseaux sociaux thaïlandais et atteint plus d'un million de vues. Pourtant, au moment où les auditeurs nord-américains découvrent un premier média du groupe et le partagent sur la blogosphère comme une « musique psychédélique », rien ne saurait distinguer les Khun Narin aux yeux de la plupart des auditeurs thaïlandais. Les quelque quatre cent mille vues que génère rapidement leur média ne sont rien en Thaïlande comparées aux millions de visionnages que connaissent d'autres vidéos virales en provenance de la même région[150].

Localement incomprises, au tournant des années 2010 des appellations comme « *thai psychedelic* » ne sont pas moins reprises par un éditeur bangkokien du nom Maft Sai qui sous le nom de *Thai Funk* commence à rééditer au sein de son propre label des enregistrements de musiques *string*, *luk thung* et *molam*. Mais si ces appellations ne font pas sens à un niveau local comment donc expliquer qu'elles finissent par être reprises ?

Dans les deux premiers chapitres j'ai prêté attention aux représentations musicales qui émergent dans le réseau des musiques du monde 2.0 à propos de la Thaïlande. Dans le chapitre précédent, je me suis intéressé au modèle original de modernité musicale et sonore auquel ces représentations pouvaient correspondre dans le Royaume. Or l'expérience qu'un auditeur étranger peut faire en écoutant un média comme celui des Khun Narin ne saurait être la même que celle d'un auditeur de Phetchabun qui rencontre le même média. À travers les enregistrements thaïlandais, les publics des musiques du monde 2.0 cherchent à repeupler un imaginaire global de la modernité de représentations musicales qui ne sont pas centrées sur l'Occident. Nous avons vu qu'une institution

150 Voir par exemple la vidéo d'un groupe de marionnettes jouant du rock publiée au même moment, cf. https://www.youtube.com/watch?v=4tJuA9dlkvU, consulté le 16 juin 2020. Des millions de vues ne sont pas exceptionnelles en Thaïlande et en 2017, par exemple, une vidéo de la compétition télévisée *The Mask Singer*, présentant un chanteur vêtu d'un costume d'huître devient même le vidéo la plus virale de l'année de toute la plateforme YouTube rassemblant cent quatre-vingts millions de vues (Solsman, 2017).

nationale comme le Musée du Siam était prête à faire valoir par des musiques comme le *luk thung* et le *molam* un modèle originale de modernité. Mais le *luk thung* et le *molam* sont des musiques qui expriment les divisions profondes que connaît la Thaïlande. Comment donc faire valoir un modèle original de modernité sans confronter la Thaïlande à ses propres divisions ? Comment faire valoir une modernité alternative sans confronter à sa propre altérité ? Pour autant reconnaître en Thaïlande les divisions profondes dont ces genres musicaux se font l'expression est compliquée. Revenant à Lomsak dans le contexte des festivités auxquelles participent les Khun Narin, puis à Bangkok où Maft Sai réédite des compilations de *molam* et *luk thung* c'est cette confrontation que ce chapitre propose de mettre en lumière.

I – LES KHUN NARIN, UN GROUPE COMME TANT D'AUTRES

En juin 2016, le groupe Khun Narin est appelé pour une ordination bouddhique (*ngan buat*) dans le district de Lomkao. Il s'agit de l'ordination d'un vieil ami de Pao, le batteur habituel du groupe. À cette occasion la troupe dont la géométrie varie en fonction des circonstances est composée de Bas au *phin*, Beer Noi à la basse, Ot et Lot aux grosses caisses, Narin alternativement aux cymbales *ching* et *chap*, Pao à la batterie solo et un jeune homme du nom de Phet alternativement à la grosse caisse et à la batterie *solo* quand Pao, trop occupé par les devoirs et les réjouissances de l'ordination de son ami, ne peut pas remplir cette fonction au sein de la troupe. Le « *chaophap* », l'organisateur de la festivité, n'a donné aucune indication musicale précise à Narin, simplement les Khun Narin doivent jouer leur « *step* ». L'anglicisme désigne aussi bien la « séquence » de la festivité qui revient à la troupe, qu'une certaine façon de conduire cette « étape » en musique laissée à la libre appréciation du groupe.

Arrivée sur les coups de six heures du matin, du *phleng lae*, chanson laïque à caractère religieux, sort déjà à plein volume d'un système son (*khruang sieng*) loué pour l'occasion. Des tubes incontournables des fêtes d'ordination comme « Waiphod labuat » (« Waiphod se retire pour l'ordination », « ไวพจน์ลาบวช ») résonnent dans les airs et chacun peut reconnaître les voix de deux maîtres du genre : celle du célèbre chanteur de *luk thung* Waiphod Phetsuphan (ไวพจน์ เพชร สุพรรณ) accompagné de Thesaphon Himaphan (ทศพล หิมพานต์) (écouter la piste 22). À peine arrivé, la troupe décharge le système son de son pick-up et Narin reçoit de quoi accomplir à la cérémonie

d'« hommage aux maîtres » (*wai khru*) auquel tout groupe se doit de procéder avant chaque performance, à savoir : cinq paires de feuilles blanches, cinq paires de bâtons d'encens, cinq paires de bougies, une bouteille d'alcool rouge (généralement du rhum ou du whisky), un paquet de cigarettes, un pot de talc, conformément à la liste figurant au dos de la carte de visite de la troupe, à laquelle ne manquait que 49 bath (voir l'illustration 19). De son côté, le *phithikon*, le maître de cérémonie, annonce dans un haut-parleur les différentes étapes de la festivité : l'événement est d'importance, aujourd'hui trois jeunes hommes se font ordonner.

Illustration 19 : Narin, à gauche, allumant de l'encens pour procéder au rituel du *wai khru* sur le système son du groupe, Lomkao, Degay-Delpeuch, juin 2016

Alors que la troupe se met en place, branchant son système son au secteur, une file déjà se profile devant les trois ordinands, celle des personnes les plus âgées et les plus respectables qui les premières reçoivent les honneurs de la cérémonie de la tonsure (*kanplongphom*). Le *chao phap* vient donner à Narin les 49 bath manquant à la cérémonie d'« hommage au maître » et une fois le rituel

accompli, le groupe commence sa performance par un « *lam puthai* » entre autres suivi d'un « *soeng bangfai* »[151].

Dans l'assemblée, j'interroge quelques femmes d'un certain âge, image de la respectabilité à la mise en plis parfaitement égalisée : aucune d'elles ne connaît le groupe qu'elles désignent simplement par le terme de « *hae khruang* » (« procession appareillée »), par opposition au « *khruang* » déjà en place, le système son par lequel s'exprime le *phithikon*, qui lui n'est pas mobile[152]. Mais la troupe elle non plus n'est pas encore mobile, branchée sur l'électricité du secteur ; elle joue en continu, tout au long de la cérémonie de la tonsure jusqu'à l'arrivée d'un nouveau spécialiste du rituel, le *mokhwan*, littéralement le « spécialiste des âmes » aussi désigné comme « *phram* »[153]. Débarquant d'un pick-up blanc au pare-buffle étincelant, le *mokhwan* a l'air prospère voir presque suffisant de quelqu'un qui s'est fait attendre. Il n'a aucun égard pour le groupe qui n'en attend aucun d'ailleurs.

Un peu avant dix heures, trois moines s'installent sur de larges fauteuils de bois ornés d'or, tous équipés de micro et d'une petite console sonore. Alors qu'on entend encore les voix de Waiphod et de Thesaphon en fond sonore, le volume est progressivement coupé pour laisser la place aux sermons successifs, qui lancent parfois quelques plaisanteries pour amuser l'assemblée. Beer Noi se saisit d'une grosse caisse pour souligner le rythme de la psalmodie qui ressemble à celui du *molam*. Pour plaisanter, il parle même de « *molam phra* », c'est-à-dire de « moine chanteur de *lam* ». Car dans le bouddhisme theravada tel qu'on le rencontre en Thaïlande, les moines ne « chantent » pas, ils psalmodient.

Vers midi, une fois les sermons achevés, les moines se retirent et le groupe est invité à reprendre du service, mais à peine a-t-il le temps d'égrener quelques accords au *phin* que le son est subitement coupé par un discours du *phithikon*. Toujours branché à l'électricité du secteur, le groupe n'a d'autres choix que de s'arrêter. La voix du *mokhwan* résonne et l'on comprend que vient maintenant le moment de son office. La psalmodie du *mokhwan* a quelque chose dans l'intonation et

151 Le « lam phuthai » (ลายภูไท) se réfère à une minorité ethnique isan fortement représentée dans la province de Kalasin, les Phuthai ; le « soeng bang fai » (ลายเซิ้งบั้งไฟ) renvoyant à une forme musicale responsoriale propre aux festivités des fusées qui précèdent l'entrée dans le carême bouddhique.

152 « *Khruang* » par extension « *khruang sieng* » renvoyant ici au système sonore.

153 De « *brahmane* », le « *phram* » est un homme d'âge mûr dont le pouvoir a été renforcé par le mérite (*bun*) accumulé au cours des vies antérieures ou après avoir été ordonné moine durant son jeune âge (*buat*) au point d'être capable d'officier, comme un *phram*, dans des rituels qui le mobilisent au-devant des pouvoirs surnaturels de type *itthirit* (Wong 2001, ; Tambiah, 1985).

l'usage des rimes, en anaphore, qui rappelle le chant du *molam*. Emplissant les airs de tout le volume de sa voix, nul espace n'est laissé à d'autres paroles.

Une heure plus tard, la voix du *mokhwan* finit par s'estomper suivie des premières notes du morceau « Ho 3 La Waiphot Khlong Yao » (« Les trois "*ho*" des tambours longs de Waiphot », โห่3 ลาไวพจน์กลองยาว) du chanteur Waiphot Phetsuphan joué sur un système son aux alentours (piste 23). Annonçant le début prochain de la parade, la métrique caractéristique des frappes de tambours accompagnée de trois exclamations « *ho hio* » est instantanément reconnaissable à l'oreille des auditeurs. En un rien de temps, le groupe se met en place et Narin se tourne vers Bas, le joueur de *phin* à qui il demande de jouer du molam puis de string. Sans plus attendre Bas commence, mais une agitation du côté de la cérémonie se fait sentir, le *phithikon* s'insurge : « on n'en a pas fini avec la cérémonie du rappel des âmes ! » et demande à nouveau au groupe de s'arrêter. L'audience est quant à elle partagée : assommée par le déroulée interminable des cérémonies, l'abondance de nourriture et l'ivresse de l'alcool, certains parmi les plus impatients se sont déjà levés aux premiers accords de *phin* pour aller danser.

Comme me le disait quelques minutes plus tôt le jeune Bas, « dans mon esprit, on doit être capable de *charmer/impressionner* (*prathapchai*) le spectateur »[154]. Au bout de quelques minutes, Narin, n'y tenant plus, s'approche du générateur électrique du groupe qu'il lance d'un puissant coup de bras : fracas mécanique que recouvrent instamment de premiers accords de basses, suivi d'un premier arpège au *phin* (mi, la, mi). Sans que l'on ait le temps de comprendre si le *mokhwan* a fini son office, les danseurs s'amassent autour du groupe. Quelles que soit les protestations du *phithikon*, le groupe, avec son propre générateur allumé, n'a plus à souffrir les coupures d'électricité incessantes. Or voilà que les trois jeunes hommes qui aujourd'hui reçoivent l'ordination, portés à bout d'épaules, surgissent dans la foule avant d'être installés chacun à l'arrière de trois pick-up pompeusement apprêtés pour les conduire au temple. Sans faire grand cas des danseurs, le groupe charge en un tour de main le système son à l'arrière de son propre véhicule et s'installe de part et d'autre : il ne s'agit pas de s'en aller, mais de précéder en musique les trois pick-up dans leur trajet jusqu'au temple. Entassés tant bien que mal autour du système son à l'arrière du véhicule, les musiciens ne continuent pas moins de jouer. Quelqu'un frappe à la fenêtre côté conducteur, faisant signe à Narin de baisser la vitre : « Allez-y ! Foncez ! N'attendez pas ! ».

154 « *Prathapchai* » décrit un état émotionnel (« *chai* » veut dire « cœur ») fait d'une affection globalement positive ressenti de façon plus ou moins violente, c'est être « charmé », c'est être « impressionnée ».

1. Un groupe de *phin prayuk*

Comme son nom l'indique « Khun Narin Sin Phin Prayuk » le groupe Khun Narin est un groupe de *phin prayuk*. Une appellation qui l'inscrit dans la filiation directe de l'innovation de Nophodon. Équipé d'un système son électrique qui peut être mobile ou immobile, dans l'économie des festivités de la province de Phetchabun, petite province de la région Nord à la frontière de la région Isan (voir carte Annexe), les Khun Narin animent des processions qui aboutissent généralement dans un temple des environs. Les Khun Narin occupent ici la fonction des ensembles de tambours longs (*klong yao*) associant notamment à l'usage de percussions (« *klong yao* » signifie littéralement « tambours longs »), celui d'un *phin* amplifié[155]. Loin de former un cas isolé, avec leur système son électrique (*khruang siang*), ils participent à la culture des *sound systems* qui animent la plupart des festivités en Thaïlande (Prouteau, 2021)[156].

Formation à géométrie variable, uniquement composée d'hommes, au moment de mon étude, le groupe Khun Narin compte en moyenne huit musiciens : un joueur de phin, un joueur de basse, deux joueurs de cymbales (*ching chap*), un batteur équipé d'une petite batterie portative nommée « *solo* », deux joueurs de grosses caisses (*klongchut*), ainsi qu'une dernière personne qui pousse le système son lors des parades (*khruang* ou *rabop sieng*). Au sein du groupe, Narin est en quelque sorte un « manager » ou comme on le dit en Thaïlande le « *hua na wong* », c'est-à-dire la « tête du groupe » : Narin prend en charge la logistique des Khun Narin, amène les musiciens de date en date avec son propre pick-up, trouve des concerts, s'occupe du système son et procède au rituel d'« hommage aux maîtres » (*wai khru*) auquel les musiciens doivent procéder avant toute performance[157]. Au sein du

155 Les tambours longs se sont durablement imposés comme des ensembles iconiques de la culture musicale populaire thaïlandaise et tous les grands chanteurs de *luk thung* qu'il s'agisse de Waiphot Phetsuphan, de Chinakon Krailat, de Sayan Sanya parmi tant d'autres ont, à un moment donné, consacré une pièce de leur répertoire à ces formations. Aussi, dans les festivités, il n'est pas rare pour annoncer le moment de la parade d'entendre des chansons qui y font explicitement référence comme le morceau « Ho 3 La Waiphot Khlong Yao » (« Les trois "ho" des tambours longs de Waiphot », « โห่3 ลาไวพจน์กลองยาว ») du célèbre chanteur Waiphot Phetsuphan. Ces morceaux, issus de CD ou de fichiers numériques sont généralement diffusés sur des systèmes son qui entrent directement en concurrence avec les systèmes sons de groupes comme les Khun Narin.

156 Pierre Prouteau a consacré une thèse aux *sounds systems* de la région de Phetchabun. La perspective qu'il apporte prend en compte leur histoire en Thaïlande et les dimensions sonores, musicales et religieuses, tout autant qu'économiques, sociales et politiques qui les caractérisent (Prouteau, 2021).

157 En Thaïlande, le « *wai khru* » ou « *tham bucha khru* » désigne littéralement un rituel dans lequel un élève « témoigne du respect » (*wai*) à ses « maîtres » (*khru*). En tant qu'expression de la gratitude de l'élève à son professeur, le *wai khru* s'impose à toute performance qui traduit une compétence acquise au cours d'un apprentissage. Elle s'impose pour cette raison à de très nombreux praticiens (comédiens, musiciens, danseurs, sculpteurs, boxeurs, thérapeutes…) (Wong, 2011).

groupe, Narin reçoit lui-même le dénominatif filial du père : « *pho Narin* » ou plus communément « *pho Rin* ». Si de fait Narin ne joue véritablement d'aucun instrument si ce n'est épisodiquement des cymbales *ching chap*, le groupe ne porte pas moins son nom précédé de l'appellatif « *khun* » titre que Narin a reçu après avoir occupé une fonction administrative officielle dans la municipalité de sa ville[158].

Le groupe anime des processions qui aboutissent généralement dans un temple des environs. Comme de multiples ensembles de processions (*wong hae*), les Khun Narin agissent à un moment clé des événements religieux : ils accompagnent le déroulement des cérémonies et animent les parades (*hae*) au cours desquelles l'assemblée des participants qui prennent part à la festivité chemine de la maison qui en est l'instigatrice au temple que les organisateurs auront choisi. Qu'il s'agisse d'une ordination (*nganbuat*) ou d'une cérémonie d'offrande des robes (*kathin*)[159], le groupe sait qu'à certains contextes cérémoniels correspondent certaines musiques. Au-delà de ce répertoire imposé par la nature des festivités auxquelles ils participent, la musique des Khun Narin est à l'image de leur public et reflète les chansons que la plupart des habitants de la province écoutent à la radio ou sur leur téléphone portable et dont le groupe ne fournit qu'une interprétation instrumentale. À l'occasion des festivités, les Khun Narin mélangent ainsi au répertoire des festivités religieuses des ballades populaires *luk thung* et des airs régionaux *molam*. Les membres du groupe parlent en effet le lao et sont baignés de culture musicale *molam* à l'image des habitants de la région Isan au nord-est de la Thaïlande. Ayant pour la plupart vécu un temps à la ville, les musiciens trouvent par ailleurs leur propre expérience reflétée dans les textes évocateurs du *luk thung*. Aob, premier luthiste du groupe, âgé d'une trentaine d'années au moment de mon étude a ainsi suivi une formation d'ingénieur à Bangkok. Beer qui joue du *phin* sur le premier album enregistré par Josh Marcy, travaille régulièrement dans les hôtels de la côte touristique thaïlandaise. Narin, lui-même qui aujourd'hui a un peu plus de cinquante ans, a travaillé durant de nombreuses années comme personnel de service à bord des nombreux trains qui sillonnent le pays.

Le mélange de ces différents répertoires prend plus exactement forme au sein d'un enchaînement mélodique de plusieurs dizaines de minutes que le groupe désigne par le terme « *medley* » directement translittéré de la langue anglaise. Ce *medley* est constitué de chansons à succès (*phleng hit*) que les musiciens jouent en intégralité ou dont ils interprètent parfois simplement

158 « *Khun* » (ขุน) est à ne pas confondre avec la particule de politesse « *khun* » (คุณ) qui s'orthographie différemment.
159 Le *kathin* désigne la cérémonie à travers laquelle, au sortir du carême (*phansa*), la communauté des laïques remet aux moines bouddhistes de nouvelles robes (Prouteau, 2021).

quelques sections. Les *medley* associent également au *luk thung* et au *molam*, un répertoire plus *sakon* fait de quelques chansons string, mais aussi de chansons *phuea chiwit*, un genre protestataire qui émerge au milieu des années 1970[160]. Au sein de ce mélange se trouve aussi différents morceaux venus de l'étranger, comme la chanson « Zombie » du groupe Cranberries, ainsi que différents emprunts plus tacites qui ne sont pas identifiés comme tels par les musiciens comme les premières mesures du morceau « Rasputin » de Boney M popularisé en Thaïlande au cours des années 1970 ou l'introduction du morceau « Cherry Pink and Apple Blossom White » du compositeur colombien Pérez Prado (écouter par exemple la piste 3, dix secondes après la première minute)[161].

Dans une formation essentiellement composée de cuivres et de percussions, d'idiophones et de membranophones, l'amplification permet d'adapter le luth au volume sonore d'une formation orchestrale. Nous l'avons dit, dès les années 1970, cette « amélioration » du *phin* a un effet plus ou moins direct sur le répertoire : elle permet à l'instrument d'accompagner de son répertoire des formations *sakon*, elle permet aussi d'« appliquer » un répertoire *sakon* au luth. Or par rapport à l'innovation originelle de Nophodon, le *phin prayuk* se voit amélioré dans le groupe Khun Narin de quelques effets. La configuration de ces effets au sein du système son répond à l'idée que les musiciens se font de la configuration générique du *phin* au sein d'autres systèmes sons. Elle appartient à ce titre à une « norme » ou au « standard » (*matarathan*) de ce type de formation.

Plus particulièrement, les effets que les différents luthistes de la troupe appliquent au son du *phin* font glisser l'oreille des auditeurs dans le domaine de la catégorisation sonore émique.

Au moment de mon enquête, les luthistes du groupe Khun Narin utilisent un module BOSS DD-3, une pédale à effet dérivée des premiers modèles de pédale de délai massivement commercialisés sur le marché mondial des instruments de musique. La petite machine en question capture une partie du signal sonore, le digitalise et lui applique un léger retard avant de le reconvertir en un signal analogique dont une partie sera à nouveau recapturée par la machine, générant une boucle dans laquelle le son se dégrade passage après passage. D'un autre côté, le son du *phin* passe

160 La Révolution démocratique du 14 octobre 1973 voit émerger un nouveau genre musical marqué par l'influence du mouvement des *protest songs* associé aux États-Unis à des figures comme Bob Dylan ou Joan Baez (Lockard, 1998). Comme le *luk thung*, la « chanson pour la vie » (*phleng phuea chiwit*) fait le pont entre la ville et la campagne.

161 Le *medley* de Aob, l'un des luthistes du groupe est ainsi composé de différentes mesures des chansons « Bua Loy » (« บัวลอย ») et « Long Wat » (« Perdition culturelle » « หลงวัฒน์ ») du célèbre groupe *phuea chiwit* Carabao, du morceau « Ska Variety » (« สกาวาไรตี้ ») du groupe Ok Mocca, de différents passages de *molam* comme un extrait de la chanson « Thang Yai Thang Yao » (« Aussi grand que long » « ทั้งใหญ่ทั้งยาว ») de la chanteuse Dala Thanyaphon, et enfin de la célèbre séquence introductive de « Cherry Pink And Apple Blossom White » de Pérez Prado.

par une autre pédale, la Metal Zone-2. Ici, le signal est distordu par un effet d'écrêtage : l'amplitude du signal est augmentée et ses extrémités sont coupées. Saturée dans tous ses harmoniques, la note se maintient également plus longtemps sans avoir à être rejouée (effet de « *sustain* »).

Directement appliqués au signal du *phin*, les effets impliquent différentes appréciations esthétiques.

Ainsi la pédale BOSS DD-3 produit un effet de délai qui permet, selon Narin, de « compléter le son du *phin* en le rendant plus long ». La distorsion produite par la pédale Metal Zone-2 provoque, elle, un son que le groupe qualifie généralement de « *taek* », un son volontiers décrit comme « dur », plus exactement « brisé »[162]. Enfin à ces effets mentionnés s'ajoute parfois un troisième effet que n'utilise pas nécessairement tous les joueurs de *phin* du groupe, celui d'une pédale BOSS Shifter, un modulateur de phase ou comme on le dit en anglais un « *phaser* » lequel s'applique également directement au signal émis par l'instrument. Avec ce troisième effet, le signal passe dans un filtre qui crée une série de haut et de bas dans le spectre des fréquences lesquelles sont modulées pour varier dans le temps. L'effet obtenu est alors celui d'une vague qui fait successivement ressortir les harmoniques les plus aigus et les plus graves des notes jouées. Ce son est décrit par le groupe comme « sirupeux », voir « sucré » (*siang wan*) comme on le dirait par exemple d'un dessert.

Les différents effets auxquels le joueur de *phin* a recours entretiennent des correspondances avec les différents genres musicaux à travers lesquels le groupe navigue durant ses prestations. Ils dessinent ainsi un système d'aiguillage à travers lequel le luthiste introduit le son du *phin* en fonction du répertoire qu'il interprète. Le *phaser* (BOSS Shifter) et le délai (BOSS DD-3) sont joués alternativement avec la distorsion (Metal Zone-2) et jamais en même temps. La pédale de distorsion permet d'obtenir un son qu'Aob, l'un des joueurs de *phin* de la troupe, qualifie volontiers de « rock », dont la texture sonore s'accorde parfaitement avec des compositions musicales caractérisées par le son d'une guitare électrique. D'un autre côté, l'effet de délai de la pédale BOSS DD-3 et l'effet de phase de la pédale BOSS Shifter sont utilisés par certains joueurs de *phin* pour colorer l'interprétation de la musique *molam*. Le délai complète et allonge le son du *phin* notamment quand le luthiste multiplie les trilles, tandis que l'effet de phase en flatte les harmoniques. Comme le disent les

162 On parle par exemple de « *taek* » à propos d'un verre qui se brise en éclat

membres du groupe, ces effets participent à rendre le son du *molam* encore plus « mélodieux » (*phairo*)[163].

Les effets sont donc des modules qui permettent au joueur de *phin* de naviguer entre plusieurs genres et dans le cas de la distorsion de transformer le son du *phin* pour le faire correspondre au son rock de morceaux originellement composés pour la guitare. L'usage du *phin* rend bien ici compte d'un aller-retour entre une esthétique *sakon* et un répertoire aux résonances beaucoup plus locales, celui du *molam* par exemple. Il reproduit donc à sa manière l'idée du « *prayuk* » telle que Nophodon pouvait la mobiliser dans le nom originel de son groupe (le « *wong phin prayuk* »). Toutefois, là où Nophodon cherchait explicitement à distinguer le son du *phin* de celui d'une guitare, dans le cas des longs enchaînements fondus de morceaux que jouent les Khun Narin (*medley*) cette correspondance est explicitement recherchée.

2. Un groupe à rebours d'« un certain idéal folklorique »

Le 27 novembre 2015, à l'occasion d'une compétition sportive organisée à l'école de Lomkao, à quelques kilomètres au nord de Lomsak dont les Khun Narin sont originaires, je fais la rencontre de Suphot, Youtubeur du district. Équipé d'un appareil photo professionnel, Suphot est venu spécialement à Lomkao couvrir l'événement. À la compétition, les Khun Narin ont été invités par un petit groupe d'étudiants pour soutenir leur équipe. J'interroge alors Suphot sur le petit groupe de Narin que de toute évidence il ne connaît pas : « Vous êtes intéressé par *ce* groupe ? » dit-il d'un air étonné.

Suphot est un vrai *pro*. Avec plusieurs centaines de vidéos, le Youtubeur alimente reportage après reportage une chaîne qui compte près de cent mille abonnés[164]. Depuis 2013, il fournit à son

163 « *Phairo* », plus communément entendu sous sa forme abrégée « *phro* », se dit précisément de la voix d'un chanteur et de l'ensemble des effets qu'il peut produire tels que les tremolo (*luk kho*) ou les variations microtonales (*uean*) desquels le délai et l'effet de phase se rapprochent. Appliqué à un instrument, « *phairo* » peut éventuellement marquer cette convergence des timbres, selon lequel un luth peut par exemple se rapprocher du son d'une voix, comme celle du chanteur de *lam*.

Si les effets sont complémentaires, ils sont toutefois simultanément incompatibles. En effet, mélanger le phaser ou le délai avec la distorsion ne se fait pas. Une fois sortie du domaine d'appréciation esthétique auquel elle est habituellement assignée, la distorsion est volontiers associée à une perte d'information. Comme le disent les musiciens, la distorsion rend la mélodie du *lam*, qui est intimement liée à la voix, à la prosodie et au texte, littéralement « incompréhensible » (*khao chai mai dai*).

164 Cf. https://www.youtube.com/channel/UC47odknY8pWja7M2hEm1GSw/about, consulté le 1er juillet 2021.

public des vidéos toujours plus actualisées à propos, comme il l'indique dans le descriptif de sa chaîne, de « diverses traditions que l'on rencontre en voyageant » (*prapheni kanthongthieaw prapheni tang tang*). Or, Suphot ne prend pas sa tâche à la légère, comme je l'ai dit, c'est un « professionnel » dont la profession (*achip*) quand je la lui demande est de photographier, filmer et publier. Le jour de la compétition, ce statut est affiché par son équipement vidéo de qualité et le gilet qu'il porte de son sponsor YouTube. Sur sa chaîne, l'éthique professionnelle est encore rappelée par le bandeau « *Full Hd* » (pour « Haute Définition ») qui figure sur la vignette de chacun de ses reportages. Dans les vidéos, ce sont ses propres commentaires qui en donnent la garantie, défilant en haut et/ou en bas sur de larges bandeaux comme sur les grandes chaînes télévisées, le tout sur fond de pièces musicales symphoniques, comparables à celle que le téléspectateur entend dans les grands *jingles* d'informations. Pourtant, sur les seize reportages d'une longueur variant d'une à dix minutes qu'il consacrera à la compétition sportive annuelle de l'école de Lomkao, retraçant scrupuleusement les temps forts de la cérémonie, Suphot n'aura publié aucune image de la parade des Khun Narin. Rien qui ne justifie qu'ils soient filmés, rien qui ne justifie qu'on retransmette leurs performances.

Si le groupe fait partie intégrante du monde des festivités de Phetchabun, rien ne justifie aux yeux d'un YouTubeur comme Suphot que l'on s'y intéresse. Au regard des reportages à propos des « diverses traditions que l'on rencontre en voyageant » (*prapheni kanthongthieaw prapheni tang tang*) que Suphot fait paraître sur sa chaîne, les représentations que les Khun Narin suscitent dessinent un contraste. De retour du festival des Transmusicales de Rennes, en 2015, une journaliste du blogue thaïlandais *Voice TV* consacre à ce titre un article aux Khun Narin dans lequel elle introduit le groupe comme l'antithèse d'« un certain idéal folklorique et de beauté qui refléterait la simplicité des campagnes »[165]. Comme le note la journaliste, pour la « classe moyenne thaïlandaise » (*chon chan klang thai*) le groupe est plutôt « représentatif du déclin de la société rurale sous l'influence du capitalisme tout autant à travers l'alcool, l'ivresse, les instruments de musiques occidentaux, que les systèmes son qui amplifient le volume sonore »[166]. L'intérêt que le groupe fait naître à l'étranger met ainsi en relief :

165 « *Mai chai phuenban nai udomkhat thi sathon hai hen thueng khwamngam rieap ngai khong chonabot nai adit* » cf. https://www.voicetv.co.th/read/469230 consulté le 17 avril 2017.

166 « *Thep cah pen tuathaen khong khwamsuemsam nai sangkhom chonabot thi thukruk khuep duie thung niyom mai wa ca pen lao khwammaomai khrung dontri baep tawantok lamphong khayai siang thi naen khwam dang an khachonchachai* », *ibid.*.

l'identité thaïe (*khwampenthai*) telle que les Thaïlandais la conçoivent et la façon dont celle-ci est reconnue à l'étranger[167].

Dès le XIXe siècle, l'élite siamoise voyage, écrit, organise des expositions et produit des représentations à propos de son propre territoire semblables à celles que les empires coloniaux produisent à propos de leurs propres colonies. À travers des genres littéraires particuliers comme les *nirat*, l'élite intellectuelle produit une vision archétypale de la campagne, des villages et des « habitants de la jungle » qui se distingueraient d'abord des habitants villes par leur moindre degrés d'achèvement sur l'échelle de la civilisation (*siwilai*) (Thonchai, 2000). Face à la crise, cette vision est revue, valorisée et cultivée pour la faire correspondre à une « éthique bouddhiste thaïe de modestie et d'autosuffisance » qui s'opposerait à la globalisation et ses périls (Askew, 2002 : 2 ; voir aussi Keyes, 2012)[168]. Or comme le suggère la journaliste de *Voice TV*, les Khun Narin ne sauraient répondre à cette idée romantique que le monde rural « aurait échappé à la mondialisation et au capitalisme »[169]. Regarder la campagne de Phetchabun à travers un terrier de lapin, permet donc à un auditeur ou une auditrice thaïlandaise de reconsidérer un certain idéal folklorique pour y inclure un rapport avec le monde globalisé. Contre l'idée romantique que la campagne serait restée plus proche de la nature, c'est aussi réévaluer sa propre perception du processus « civilisateur » et en un mot de la « modernité ».

Or cette nouvelle vision de l'identité thaïlandaise que ferait ressortir un groupe comme les Khun Narin ne saurait être la seule réflexion d'un regard étranger. Le jour de la compétition sportive où je rencontre Suphot et alors que j'interroge les étudiants qui participent aux festivités sur les raisons qui les ont motivés à engager le groupe, c'est justement la « thaïté » des Khun Narin qui est mise en avant.

---

167 « *Khwamnasonchai kandoenthang khong wong dontri Khun Narin khoe khwampenthai nai chintanakan khong khon thai kap khwampenthai nai kanrapru khong khon tang chat* ».

168 Comme le suggère Charles Keyes, l'expression « économie d'autosuffisance » (*sesakit phophiang*) apparaît dans un discours donné par le Roi Bhumibol en 1997. Comme le suggère Charles Keyes, elle correspond à peu près à la réalité économique, mais aussi morale et politique qui pouvait être celle d'un village du nord-est de la Thaïlande au cours des années 1960 (Keyes, 2012).

169 Comme le suggère l'article de *Voice TV* :
« Il faut abandonner cette vaine illusion d'un campagne vierge (*Dangnan rao phuengloek fan wan thueng chonabot an phut phong*) [...] car le folklore de la Thaïlande n'a jamais été séparé de la globalisation et du capitalisme (*phro wa khwampenphuenban khong thai mai khoei yaek ok cak lokaphiwat lae thunniyom* ».

> Ce qu'il y a de plaisant avec ce groupe, c'est leur jeu mélodieux (*phairo*) et en même temps amusant (*sanuksanam*), ils ont de la thaïté [*khwampenthai*].

Selon les étudiants, la « thaïté » des Khun Narin repose sur une dimension sonore, sur leur « jeu mélodieux » (*phairo*), dont j'ai pu suggérer plus haut qu'il était notamment accentué par l'amplification et l'utilisation d'un effet de phase qui permet de le faire correspondre aux mélodies de *molam*. Mais leur « thaïté » tient aussi à un autre élément : leur côté « plaisant », « *sanuk* ».

3. Un groupe *sanuk*

Le 27 novembre 2015, la compétition sportive de l'école de Lomkao touche à sa fin. L'heure de la remise des prix est arrivée et nous rejoignons avec les Khun Narin et le groupe d'étudiants qui les a engagés, la large pelouse de l'hippodrome où le palmarès commence à être annoncé. Chaque équipe a une couleur et celle de l'équipe que nous supportons est le violet.

Le soleil est accablant. L'énorme carriole du système son qui restera éteint tout du long est un abri bienvenu pour se protéger. Face à l'arrivée du groupe, au son de sa cloche et de sa grosse caisse, l'équipe violette debout, fanion volant, se retourne avec joie. Mais voilà que sur la pelouse une autre grosse caisse se met à résonner. Celle d'une autre équipe, l'équipe verte, qui aujourd'hui défie les violets. Au sein de notre équipe, l'excitation monte et différents étudiants exhortent la troupe : « Plus fort ! Plus fort ! » (*dang kwa*, *dang kwa* !), tandis que d'autres laissent éclater dans des cris leur ivresse, « Waoow j'suis bourré, waoow j'suis bourré » (*mao wow, mao wow*) ». Difficile de dire qui d'un côté, qui de l'autre est le plus gagné par l'ivresse de la fête, car l'excitation faite de cris de joie, de rires, monte à mesure que les prix et les récompenses tombent aussi bien du côté des violets que du côté des verts. La musique participe à cette montée : à chaque récompense les voix s'épuisent au rythme de la batterie, les cris deviennent vociférations, les vociférations deviennent meuglements avant de s'éteindre au dernier son de cloche.

À l'écart de l'agitation étudiante, Aob, luthiste du groupe, commence à fredonner un rythme, « top, top, top, toptoptop, top, top » tandis que Beer, autre luthiste, pressé par les circonstances, suggère : « Va pour un *molam* ? Le *molam* c'est bien non ? » (*aow molam* ? *aow molam didi...*), « Du

molam ? Pourquoi pas... » (*molam no* ?) rétorque Aob en guise d'approbation Beer qui commence alors à fredonner le morceau qu'il veut jouer. L'échange est rapide, précis : il s'agit de prendre une décision sans se laisser déborder par l'atmosphère alentour. Le nom de l'équipe violette détonne dans le micro de l'animateur. Le rythme accompagné de la section percussive du groupe suscite un peu partout des cris enthousiastes « *Molam* ! *Molam* ! ». Mais encore aucun son de *phin*, ni aucun son de basse : le palmarès final n'a pas encore tombé et le système son n'est pas encore été allumé. L'équipe verte et l'équipe violette ont toutes deux déjà une idée du résultat au vu des épreuves précédemment remportées, chacune sait plus ou moins à quelle place elle peut prétendre, mais le sommet du *podium* reste encore à déterminer par l'annonce du résultat des épreuves intermédiaires.

« Seconde place.... les Verts ! » entend-on dans le micro. Déception du côté des Verts que narguent joyeusement les Violets. De petits « jouez ! jouez ! » et de discrets « *molam* ! *molam* ! » se font entendre au plus profond de l'attente, mais une fois de plus on repousse la mise en marche du système son : « peut-être qu'on attend le classement définitif » remarque Aob.

Alors que le soleil, l'excitation, la fatigue et l'alcool ont fini d'échauffer les esprits, la voix de l'animateur résonne à nouveau dans les airs : « Première place de l'épreuve d'éducation sportive.... les Violets ! ». Vacarme violet auquel s'ajoutent seuls la percussion de la batterie et le tintement de la cloche : tonnerre de joie et voix qui s'égosillent jusqu'à recouvrir la voix amplifiée de l'animateur.

Illustration 20 : L'équipe violette montrant ses médailles à l'équipe verte lors de la compétition sportive, Lomkao, 2015

Le moment du palmarès final est enfin venu. Sans surprise, la troisième place revient aux Rouges, et comme si le classement n'en finissait pas de se répéter, l'équipe verte et l'équipe violette se retrouvent de nouveau face à face, se défiant l'une l'autre et portant déjà tout haut les médailles obtenues (voir l'illustration 20).

« Seconde place.... les Verts ». Explosion de joie épuisée du côté des Violets qui n'attendent pas l'annonce de la première place pour hurler à en perdre la voix – « Viooolet, viooooooooleeeeeeeeeeet !!!!!! viooooeeuuuuleeeeeet !!!!..... » – toujours accompagnés de la cloche et de la batterie solo. Le verdict final va tomber retenu d'interminables instants par l'animateur : « Première place..... les..... …. Violeeeeeeeeeeeeets ! ». Frénésie de gestes et de sons accompagnés à grands renforts par la troupe, on saute et l'on nargue les perdants de violents mouvements du bassin (*dao*) (voir illustrations 21 et 22). Les hurlements n'en finissent plus de s'étirer, au final on ne démêle plus ce qui tient de la joie, du soulagement, de l'enfièvrement, de l'euphorie ou du pur énervement... Comme si le désordre sonore entendu n'était pas à la hauteur de l'annonce de la victoire, l'animateur toise les ardeurs de nouveaux encouragements : « les Violets vous pouvez faire du bruit ! Les Violets vous pouvez faire du bruit ! »[170]. Mais sans l'énergie d'un système son comme celui qui porte la voix du commentateur, il est difficile de se relancer.

Illustration 22 : L'équipe verte défiant l'équipe violette, Lomkao, 2015

Illustration 21 : L'équipe violette narguant l'équipe verte d'énergiques coups du bassin (dao), Lomkao 2015

170 Ou plutôt du « son » : « *si muang tham sieng dai !* ».

Le système son de la troupe reste encore silencieux et ne saurait interrompre le discours du maître de cérémonie qui, comme à son habitude dans ce genre d'événement, s'éternise au micro, remerciant ici, remerciant là, délivrant un commentaire du déroulement des festivités un peu trop solennel au vu de l'excitation ambiante :

> Tout le monde a eu de la joie (*thuk khon mi khwamsuk*), que ce moment de joie dure une minute ! Ou dix minutes ! Ou plus, des fois une heure ! Ou une semaine ! Ou plus qu'une semaine, des fois un mois ! Ou une année ! Il faut garder la joie des moments que nous partageons pour toute la vie et la prolonger pour la période qu'on veut ! Si ce bonheur dure une seconde, il faut le prolonger une minute ! S'il dure une minute, il faut le prolonger cinq minutes ou dix minutes ! ou davantage ! Ce bonheur par moment s'attache à la morale (*tham*) !... Par moment, va chercher le plaisir (*man*) !... Ce bonheur par moment, il ne faut pas y prêter attention !... (*mai tangchai*) quand le plaisir survient (*man*), il ne faut pas y prêter attention ! C'est... c'est...

Perdant le fil de son discours, le maître de cérémonie se ressaisit avec la promesse d'une synthèse :

> L'idée c'est que... les gens sont solidaires (*tuk khon chuei khan*) ! Mais toutes les fois où le bonheur s'attache au plaisir, on obtient de la haine (*kliet*) !... Laquelle est très proche du plaisir (*man*) ! Mais aujourd'hui est un jour de bonheur véritable (w*an ni mi khwamsuk ching ching*) !

Reprenant une énième fois son éloge des vertus de « solidarité », de « bienveillance », d' « encouragement » qu'il faut cultiver au-delà de l'« école quand on rentre chez soi » et qui reviennent à ceux qui accomplissent leur devoir (*nathi*), l'animateur donne un commentaire de l'excitation ambiante. Or voilà que depuis une minute ou deux, le maître de cérémonie vient de perdre l'essentiel de son auditoire qui, dans l'indifférence de sa recette très protocolaire du bonheur, s'attelle à préparer sa propre célébration de la victoire. Tandis que l'animateur ne décroche plus de son micro, saluant et remerciant à nouveau les assistants, ceux qui ont aidé, les enseignants, le recteur, un seul tour de bras suffit à Narin pour démarrer le générateur électrique de son système son mettant enfin en sourdine les discours officiels, sous les cliquetis de l'amplificateur et les encouragements de l'équipe violette. Réunis autour de la troupe, certains étudiants chantent en chœur,

« La ! La ! La ! La ! », et au premier arpège de *phin* qui fait sonner les cordes à vide (mi, la, mi) des cris de joie renouvelés résonnent dans les airs.

Les sentiments et plus exactement le plaisir que l'on trouve dans les festivités de Phetchabun confinent à l'excitation, à l'ivresse, exprimée dans la langue thaïe par des termes tels que « *man* » ou « *sanuk* », en Isan « *muan* », parfois à la limite de l'euphorie qui peut mener à la confusion. Autant de sentiments qui prennent racine dans la musique, la danse, mais également dans l'alcool, le désir sexuel ou encore les substances qui visent à l'altération de la conscience et se trouvent notamment prohibés par l'éthique bouddhique la plus rigoriste. Dans le nom de la nouvelle formation que certains membres du groupe formeront après avoir quitté les Khun Narin, « Sipsi Dikri » (« 40 degrés »), ce parallèle sera rendu explicite : le nom du groupe renvoie précisément au degré des bouteilles d'alcool de riz, dont certains étudiants d'ailleurs s'abreuvent au cours de la compétition. Le « *sanuk* », remarque Wankwan Polachan, est au cœur des performances artistiques, mais aussi cérémonielles et festives du Royaume (Wankwan, 2014). L'amusement et le plaisir léger qu'il implique font par ailleurs partie intégrante des performances *molam* et *luk thung*, suggère l'historien thaïlandais Nithi Aiosiwong, et existe à ce titre bien avant l'influence de l'Occident (Nithi, 1985). Comme le suggère Ubonrat Siriyuvasak, le corpus du *luk thung* donne la part belle à l'expression du désir sexuel diamétralement opposée à l'idéal de l'amour romantique tel qu'on le retrouve par exemple dans les chansons *string* ou un genre musical comme le *luk krung* (Ubonrat, 1990 ; voir aussi Mitchell, 2015)[171]. Excité par les chaudes paroles du *luk thung* et les mots parfois licencieux du *molam*, l'ivresse associée au « *sanuk* » finit de s'accomplir au cours des concerts par des mouvements évocateurs du bassin (*dao*), d'avant en arrière, qui rappellent très explicitement la copulation sexuelle. Dans la chanson de molam « Sao Loei Yang Ro » (« La fille attend toujours », « สาวเลยยังรอ ») interprété par la chanteuse Sao Yae Chetiya (สาวแย้ เจติยา), succès incontournable de l'année 2014, ce mouvement du bassin est par exemple directement appelé dans le texte de la chanson par une interjection, « *tueng* », qui invite à un mouvement vif et qui défoule :

> *Lom Phattueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* !
> *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! *Tueng* ! (écouter la piste 24)

171 Ubonrat donne à ce titre l'exemple de chansons comme « Godemichet » (« Ham Thiem », « ห้ำเทียม ») ou « Diplômée sur le dos d'un buffle » (« Parinya Khi Khwai », « ปริญญาขี่ควาย ») (Ubonrat, 1990).

Pendant la compétition c'est précisément par ce mouvement-ci (*dao*), comme nous pouvons le voir dans l'illustration 21, que chaque équipe provoque son adversaire.

Des ingrédients de la fête comme l'alcool, l'ivresse sont précisément des éléments que l'article de *Voice TV* cité plus haut met sur le compte des ravages du capitalisme dans les campagnes. Dans le contexte de la compétition sportive, ils dessinent un contraste avec une conception beaucoup plus policée du bonheur (*khwamsuk*) : celle que le maître de cérémonie n'en finit pas d'expliquer au microphone.

Le *man*, le *sanuk* et le *muang* sont des sentiments essentiels à la fête qui contribuent à ce que celle-ci ait de la thaïté. Il s'agit aussi de sentiments qui doivent être canalisés. Comme le remarque Deborah Wong, du point de vue de la cosmologie bouddhiste, ces états mettent au-devant d'un pouvoir surnaturel amoral potentiellement néfaste (*itthirith*) qui caractérise certains êtres maléfiques tels que les fantômes ou les démons (Wong, 2001). Ce pouvoir se trouve à l'opposé du *bun*, un pouvoir acquis à travers des actes méritoires tels qu'ils sont définis par la morale bouddhiste (Tambiah, 1985). Au-delà de l'hommage rendu à une lignée, Deborah Wong suggère ainsi qu'il revient aux musiciens à travers la cérémonie d'« hommage aux maîtres » (*wai khru*) d'appeler et de conjurer ces forces qui font concurrence à la voie du Bouddha (Wong, 2001) :

> *Namo Satsa Phakhawato Arahato Samasamphut Thatsa* (x 3)[172]
> *Sathu* ! *Sathu* ! Ô Libellules, ô Scorpions, ô petits Coins secrets, ô Fruits de la passion, ô Brindilles, ô Riz, ô Divinités donnez aux moussons consistance, donnez aux moussons ce qu'elles sont, Nymphes du Tamarin en poudre[173] qui veillez sur les hauteurs célestes, jeunes filles des alentours et petits enfants de la cité de Thaen[174] qui avez entendu le son du *phin* et le son du khène, faite que les Divinités se ruent et ne restent pas en place, faite que les Divinités se ruent et viennent danser !
> (Une fois l'encens lancé) *Sathu* ! *Sathu* ! Maîtres tous autant que vous êtes, tant les Divinités des lieux que les Divinités des chemins, Dame Thorani[175], que ce plat (que vous tend celui qui parle) fasse que la performance ne disperse pas ce dont on se souvient et ce qui est clair, faite que celui qui doute se régale davantage et fasse encore plus de fêtes !

172 Inscription pali : « Louange au Bienheureux, à l'Exalté, à l'Illuminé ! »
173 *Dialium cochinchinense*.
174 Thaen est l'autre nom de Phi Fa, fantôme à la figure féminine dans la cosmologie lao, aussi connu sous le nom de Nang Fa. Potentiellement malveillant et réputé cannibale, Phi Fa serait responsable de catastrophes naturelles et de maladies. Sous la forme de Phi Thaen, il apparaît plutôt comme une divinité (*thewada*) et serait notamment un avatar du dieu Indra.
175 Phra Mae Thorani est une divinité associée à la terre dans la cosmologie thaïe-lao. Ses cheveux contiendraient l'eau des ablutions accomplies par le Buddha durant ses précédentes existences : en les essorant, Phra Mae Thorani libère un torrent qui terrasse le démon tentateur Mara.

Namo Satsa Phakhawato Arahato Samasamphut Thatsa x 3 (c'est bien aussi) (quand on ouvre le talc, *Cha Pha Ka Sa* x 3)

(*Khatha* de la cérémonie du *wai khru* des Khun Narin, cf. Degay-Delpeuch, 2018a)[176].

Ainsi que nous pouvons le voir, la formule (*katha*) prononcée par Narin à l'occasion de la cérémonie d'« hommage aux maîtres » est l'occasion de convoquer un nombre incalculable d'entités. Il fait à ce titre figure d'un véritable « *et caetera* rituel » comme le propose Deborah Wong après Robert Textor (Textor, 1973 ; Wong, 2001 ; Degay-Delpeuch, 2018a).

L'ensemble de ces entités amorales existent depuis longtemps et participe à la définition d'un bouddhisme vernaculaire et composite qui, sans être le résultat d'agrégats tardifs, remonte au moins aux premiers temps d'émergence de la doctrine. (Tambiah, 1985). Ainsi, les processions comme celles auxquelles participent les Khun Narin ne font pas que confronter l'auditeur thaïlandais au capitalisme, à la mondialisation et à une modernité venue d'Occident. Elles le confrontent à l'altérité cosmologique profonde qui traverse le monde des festivités en Thaïlande. Cette confrontation confine à un renversement sociétal et spirituel que certains auteurs, à propos des festivités du *molam*, rapprochent du « carnavalesque rabelaisien » (Suriya et al., 2001).

Mais les publics thaïlandais sont-ils prêts à faire démonstration aux yeux du monde d'une telle confrontation à leur propre altérité ?

Au début de mon enquête, c'est en soulignant le penchant de sa formation pour l'amusement et la légèreté et en invoquant les notions de « *sanuk* » et de « *man* » que Narin désamorçait lui-même l'intérêt dont le groupe pouvait faire l'objet auprès d'un public étranger.

Aux dires des musiciens, participer aux festivités était d'ailleurs au moins autant un divertissement qu'un travail. Au côté de leur engagement dans le groupe, tous les musiciens avaient d'ailleurs une autre activité qui leur permettait de vivre. Narin, la « tête du groupe » tenait une boucherie avec sa femme, Pao qui s'occupait de la batterie solo était auxiliaire dans une école, les deux joueurs de *klongchut* conduisaient des triporteurs et les joueurs de luth aussi avaient d'autres

176 Un « *khatha* » est une formule ayant une certaine efficacité magique, ici, elle permet d'activer le *waikhru*. Ce texte m'a été transmis par Narin qui l'a reçu lors de son passage au temple. Je l'ai d'abord publié dans une note de 2018 du journal *Moussons*. Je le reproduis ici, ainsi que les explications qui l'accompagnent avec l'aimable autorisation de Narin.

emplois : Aob état ingénieur technique dans une usine à cigarettes, Beer était serveur aux quatre coins du pays, Bas, plus jeune, menait des études de droit. Il n'y avait peut-être que Beer Noi, le joueur de basse, qui, ayant fini ses études depuis peu, passait de tranquilles journées chez ses parents à faire de la musique. Cette importance relative de l'activité musicienne se retrouvait aussi au niveau de la rémunération, laquelle, jamais très élevée, diminuait en fonction du poste occupé au sein de la troupe. Aussi les Khun Narin demandaient généralement 6500 bath pour une fête (aux alentours de 150 euros) arrondissant parfois le montant de deux jours de fête à 10 000 bath. Sur 6500 bath, Narin qui s'occupait de l'argent, de trouver les concerts, d'acheminer la troupe d'un lieu à l'autre et d'entretenir le système son, prenait généralement 1000 bath pour lui, 1000 bath pour le système son et 200 bath pour l'essence. Il divisait ensuite le reste entre les différents musiciens : généralement 500 bath pour chaque joueur de *phin*, 300 bath pour le joueur de basse et 300 bath pour le joueur de batterie, le reste pour les joueurs de *klong* et la personne qui poussait le système son. Pour chacun des membres du groupe, l'implication dans le groupe de Narin, au moins une fois par semaine, relevait donc du « petit boulot ». La troupe demandait donc pour fonctionner un engagement plus ou moins lâche de chacun d'entre eux. En un sens, la musique, les fêtes, tout ça, comme ne cessait de le dire Narin, n'avaient jamais été quelque chose de « très sérieux » (*mai serious*).

II – MAFT SAI ET LE LUK THUNG SUR LA SCÈNE ALTERNATIVE

En décembre 2014, sous le titre « La Thaïlande entre au Beat-Parade »[177], Arnaud Dubus, correspondant du quotidien français *Libération*, consacre un grand format de quatre pages aux Khun Narin. J'assiste à la réalisation de ce reportage. C'est la seconde fois que je rencontre le groupe. Celui-ci m'a déjà été présenté une première fois par Peter Doolan qui a contacté les Khun Narin grâce au numéro indiqué dans la vignette de la vidéo YouTube. Alors que Peter a quitté la Thaïlande pour retourner aux États-Unis faire des études, je décide de contacter le groupe pour aller moi-mêmeleur rendre visite. Les Khun Narin m'invitent à assister à un *kathin* dans le village de Pakong Deng, non loin de Lomsak, d'où le groupe est originaire. Pour moi, la rencontre avec l'équipe de *Libération* est une coïncidence.

177 Accessible en ligne :http://next.liberation.fr/musique/2014/12/12/la-thailande-entre-au-beat-parade_1162451, consulté le 17 avril 2014.

Au village de Pakon Deng personne ne saisit la raison de tout ce manège. En compagnie du photographe thaïlandais Dow Wasiksiri spécialement engagé pour le reportage, à peine arrivée l'équipée commande à la troupe d'« aller par ici » ou d'« aller par-là » suscitant peu à peu la méfiance des hôtes. En charge du reportage, Arnaud Dubus lui-même est confus :

> Quand on m'a demandé d'écrire quatre pages sur ce groupe, je n'ai pas trop compris, il me semble que c'est un groupe comme il y en a partout dans la région.

Au milieu d'une situation qui semble tenir du malentendu tant pour ceux qui la provoquent que pour ceux qui la subissent, seul Dow Wasiksiri, ancien photographe de mode et maintenant photographe d'art reconnu, notamment invité à la manifestation « Photoquai » au Musée du Quai Branly en 2013, semble pouvoir amener des éléments de réponse. Ce qui intéresse dans la troupe Khun Narin, c'est son caractère « brut » (*daep*), la « rugosité du son », suggère Dow, censé satisfaire ce que le photographe reconnaît à Bangkok comme « le sentiment plus général d'une perte d'identité ».

1. Petite histoire de la maison de disque ZudRangMa

Loin d'être le fait des seuls éditeurs étrangers, alors que je commence mon enquête, la scène thaïlandaise des musiques du monde 2.0 se distingue par la présence sur son territoire d'un éditeur bangkokien du nom de Maft Sai, créateur de la maison de disque ZudRangMa.

En 2013, Maft Sai est déjà un collectionneur et un éditeur de disques bien établi. De nombreux articles lui ont été consacrés dans la presse thaïlandaise, mais aussi dans la presse musicale anglo-saxonne et japonaise. De son vrai nom Nattapon Siangsukon, DJ Maft Sai donne des interviews à la télévision thaïlandaise, mais aussi à d'autres chaînes télévisées étrangères. Plus exactement, selon le jargon des collectionneurs de disques, Maft Sai est un « *digger* » ou un « *crate digger* » (« excavateur », « creuseur », « défricheur »), c'est-à-dire un collectionneur reconnu pour sa capacité à « découvrir » des morceaux de musiques pour d'autres collectionneurs. Dans le royaume de la collection, le *digger* est donc aux avant-postes et fait figure de véritable « prédateur ». Une courte

bande dessinée, sur laquelle nous reviendrons, livrée avec une compilation de DJ Maft Sai dépeint le *digger* comme un véritable « pilleur de tombe », Indiana Jones du vinyle (voir l'illustration 23). Alfred Pawlin, collectionneur autrichien dont j'ai pu parler au second chapitre appelait « chasse » (« *hunting vinyl* ») les excursions diurnes et nocturnes au cœur des marchés thaïlandais à la recherche de nouveaux disques. Collectionneur, musicien, producteur et éditeur qui participe avec Maft Sai et Chris Menist à la réalisation de la compilation *Thai ? Dai ! The Heavier Side of The Luk Thung Underground* en 2010, Andy Votel a même fait de l'adage des explorateurs « *finders, keepers* » (« Qui trouve, garde ») le nom de sa maison de disque.

Illustration 23 : Couverture d'une bande-dessinée par Lewis Heriz dépeignant Maft Sai et son collaborateur Chris Menist, Paradise Bangkok et Lewis, Heriz, 2013

L'émergence de la figure du *digger* participe plus généralement du renouveau que l'industrie mondiale du disque vinyle connaît depuis le début du XXIe siècle, enregistrant des records de vente qui n'avaient pas été atteints depuis des décennies. Sans faire exception à la règle, à la fin des années 2000, le réseau des musiques du monde 2.0 connaît aussi cet engouement et le disque vinyle devient

l'un des supports privilégiés à travers lequel les compilations de musiques thaïlandaises sont éditées[178].

Littéralement « *zud-rang-ma* » veut dire « force extrême du cheval-vapeur » ou « extrême cheval-vapeur »[179], il s'agit d'abord d'un écriteau fixé à l'arrière d'un triporteur, avec lequel Maft Sai tombe un jour nez à nez au nord-est de la Thaïlande. ZudRangMa est d'abord une radio créée par DJ Maft Sai en 2008. Celle-ci devient ensuite une maison de disque qui va progressivement décliner son activité de réédition musicale sous différents labels (ZudRangMa, Studio Lam et Eastern Connection). Peu à peu, l'appellatif « ZudRangMa » va se trouver associé à des soirées régulières (Paradise Bangkok et Isan Dancehall), des magasins de disque successifs (Elephant Heads Records puis ZudRangMa Records), un groupe (le Paradise Bangkok Molam International Band) avant qu'en 2014 le DJ n'ouvre son propre lieu de concert : le Studio Lam.

En 2008, Maft Sai, lance une radio internet du nom de « Radio ZudRangMa : Operation Bangkok » avec pour vocation de diffuser sur les ondes des morceaux « bizarres, mais vrais » (*plaek tae chin)* directement issus d'une sélection de morceaux étiquetés « *molam* », « *luk thung* », « *isan beatdown* », « *african roots* », « *reggae* », « *soul & jazz* » ou encore « *thai funk* ».

L'année suivante en 2009, les intitulés « *thai funk* » et « ZudRangMa » réapparaissent et se trouvent cette fois associés à une série de compilations que le DJ commence à éditer (*Thai Funk ZudRangMa* et *Thai Funk ZudRangMa volume 2*), mélanges de *string*, de *luk thung*, de *molam*, de morceaux de *wong shadows* parmi lesquels de nombreuses reprises de tubes internationaux des années 1960-70. La radio ZudRangMa s'associe à la radio The Right Side of Left derrière laquelle se cache le collectionneur et DJ anglais, Chris Menist avec lequel Maft Sai décide d'organiser une première soirée du nom de « Paradise Bangkok Music From de Beaten Track », dans un petit bar bangkokien non loin de l'avenue Rama IV. Tout en enchaînant les soirées, Maft Sai poursuit son travail de compilation et d'édition, associant parfois les deux activités. L'événement Paradise Bangkok se transforme ainsi par moment en « *release* » ou « *launch party* », pour le lancement de

178 Publié 2004 en CDs, les premières compilations *Thai-Beat A Go-go* sont rééditées en disque entre 2009 et 2010. Il en est de même pour les compilations *Molam Thai Country Groove from Isan* sorties entre 2004 et 2005 et qui commencent à être rééditées en vinyles à partir de 2013. Pareillement, les compilations *Thai Funk* sorties en 2009 sont à nouveau rééditées en disque en 2011. Les compilations suivantes comme *Thai? Dai!, Sound of Siam*, *Diew Sor Isan* seront immédiatement publiées en deux formats : disque vinyle et cd. De l'avis des éditeurs, le CD gardait effectivement une importance sur le marché japonais.

179 L'expression est en elle-même un peu étrange dans la langue thaïe. Elle est difficile à traduire en français, car si l'on parle de « 2 chevaux » ou de « 4 chevaux » on parle peu de « cheval vapeur. »

nouveaux albums. Avec le soutien de Chris Menist, Maft Sai commence alors des projets éditoriaux avec différentes maisons de disques à l'étranger (la compilation *The Sound Of Siam : Leftfield Luk Thung, Jazz & Molam In Thailand, 1964-1975* sortie en 2010 en CD en collaboration avec la maison de disque londonienne Soundways). En 2010, le DJ est invité par le Musée du Siam à participer à l'exposition « Luk Thung, The Phenomenon of Thai Country Music » et ouvre son propre magasin de disque sous le nom d'Elephant Heads Records non loin du pont Hua Chang, au cœur de Bangkok.

Fin septembre 2010, le magasin de disque Elephant Heads Records devient le lieu d'une nouvelle soirée, la « Bangkok Standard Time » où se rencontrent de multiples musiciens. L'événement devient aussi l'occasion d'inviter d'autres DJs comme le japonais Masa Niwayama, à l'origine des soirées Giant Swing à Bangkok, ou encore Tul Waitoonkiat par ailleurs chanteur du célèbre groupe rock alternatif thaïlandais, Apartment Khunpa.

Parallèlement, les collaborations éditoriales internationales ont un effet boule de neige ?faisant de Maft Sai et de ZudRangMa des acteurs incontournables pour quasiment toutes les maisons de disques étrangères qui souhaitent réaliser une compilation de musiques thaïlandaises : *Thai! Dai! - The Heavier Side Of The Lukthung Underground* sortie en 2011 sur la maison de disque londonienne Finders Keepers, *Diew Sor Isan: The North East Thai Violin Of Thonghuad Faited* sortie en 2012 sur la maison de disque japonaise EM Records d'Osaka, *Theppabutr Production : The Man Behin The Molam Sound 1972-1975* d'abord sortie en CD en 2012 chez ZudRangMa avant d'être rééditée en vinyle en 2013 en collaboration avec la maison de disque Light in The Attic basée à Seattle.

À leur tour, Maft Sai et Chris Menist commencent alors à organiser leur propre soirée à l'étranger. En 2010 et 2011, les soirées Paradise Bangkok sont transportées au Japon, notamment pour célébrer la sortie japonaise de la compilation *Sound of Siam*, mais font aussi un premier tour en Europe : Londres, Genève, Lausanne, Munich, Nuremberg, Vienne, Berlin, Hamburg.

De retour à Bangkok, Maft Sai lance un nouveau concept de soirées, les soirées « Isan Dancehall » au Cosmic Café dans le quartier RCA qui mettent l'emphase sur les cultures du « *sound systems* ». Au-delà du simple répertoire thaïlandais, la soirée devient alors un lieu d'ouverture qui permet à des DJ venus des quatre coins du globe de jouer des morceaux du monde entier : en janvier 2012, Jérôme Doudet, DJ franco-suisse aussi connu comme The Dude of The Stratosphear commence à s'y produire, ainsi que Vikram Sohonie notamment connu pour ses compilations de

musiques angolaises des années 1960-1970 du nom d'« Analog Africa ». Ils sont suivis du DJ Frank Gossner, collectionneur de disques africains autrement connu comme Voodoo Funk et de certaines figures méconnues du reggae comme Tippa Irie ou Hollie Cook, la fille du batteur des Sex Pistols. En décembre 2012, c'est John Clewley du *Bangkok Post* qui s'y produit. À la manière des soirées Paradise Bangkok, les soirées Isan Dancehall commencent peu à peu à s'exporter : Tokyo en novembre 2011, Hanoi en avril 2012, Ho Chi Minh et à nouveau Hanoi en janvier 2013. De façon plus sporadique, ZudRangMa est appelé pour l'organisation de concerts inédits à l'occasion de la venue d'artistes alternatifs étrangers (concert de Dam Funk en novembre 2012).

La soirée Paradise Bangkok bien loin de disparaître change plutôt de forme. Alors que Maft Sai et Chris Menist s'étaient jusqu'à présent contentés de jouer des disques, tous deux commencent à inviter des artistes de musique *luk thung* et *molam*. Le 24 juin 2011, le chanteur Dao Bandon est le premier de tous les artistes thaïlandais que ZudRangMa réédite à venir chanter, à l'occasion de la soirée Paradise Bangkok. Plus rare, l'événement devient également plus important et quitte les petits bars comme le Rain Dogs ou le Cosmic Café pour investir une fois l'an à l'occasion de son anniversaire des espaces de plus en plus grands comme le Sonic Ekkamai sur l'avenue Ekkamai. Or, en 2012, à l'occasion du troisième anniversaire du Paradise Bangkok Maft, Sai fait la rencontre de différents musiciens d'Isan : le joueur de luth (*phin*) Kamao Phoetthanon et le joueur d'orgue à bouche (khène) Sawai Kaewsombat avec lesquels il forme un groupe pour les soirées Paradise Bangkok : le « Paradise Bangkok Molam International Band ». Avec Phusana Treeburut à la batterie et le guitariste Piyanart Jotikasthira du groupe de rock alternatif Apartment Khunpa à la basse, au côté de Chris Menist aux congas, le Paradise Bangkok Molam International Band fait ses débuts au Cosmic Café en novembre 2012.

2. « Trop thaï pour être international, trop international pour être thaï »

Au moment de mon enquête, la scène bangkokienne qui s'organise autour de Maft Sai et de son activité est volontiers décrite par certains observateurs comme une enclave cosmopolite relativement petite.

Dans les quartiers de Thonglo et d'Ekkamai, où se trouve la boutique de Maft Sai se succèdent des coffee shops branchés, des dancing-clubs de la haute société bangkokienne. Une population

multiculturelle et bourgeoise, mais décalée, peut à loisir y passer d'un salon de coiffure *teddy boy* vendeur de fripes et de jeans de marque à un magasin de voiture de sport affichant Ferrari et Formule 1 en vitrine. Ici fleurissent peu à peu les magasins de « seconde main » (*moe 2*) fournis de meubles, de vêtements, de cartes postales, de lampes et de curiosité diverses importées d'Occident et arrangées avec beaucoup de soin. Le bassiste du Paradise Bangkok Molam International band et guitariste du groupe rock alternatif Apartment Khunpa possède l'un de ces magasins et gère avec toute une bande d'amis, d'autres lieux dans le quartier comme le Moose Bar, récemment ouvert en haut de l'avenue Ekkamai. Décoré de vieilles machines à écrire, d'anciennes petites fioles de chimistes, de caractères d'imprimerie, d'animaux empaillés, de vieilles bicyclettes suspendues au plafond ou encore de plusieurs exemplaires du *Petit Parisien*, il est possible tout au long de l'avenue de passer de boutique en bar comme le Moose sans jamais rompre avec l'atmosphère *vintage* du quartier. Olivier que je rencontre au Moose, âgé d'une quarantaine d'années et originaire de Suisse, qui connaît l'équipe qui gère l'établissement, est dans le commerce du *vintage* ou du « faux vieux » comme il le souligne lui-même. Installé en Thaïlande depuis trois ans, Olivier travaille dans une boutique de décoration sur l'avenue Sukhumvit qui importe des produits en cuivre d'Inde et des bicyclettes à l'allure ancienne de Suisse. Selon Olivier, la dernière tendance est celle du « *French classic* ». L'importation d'antiquités d'Europe est un commerce prometteur pour les « *farangs* » souhaitant s'installer dans la capitale. Relativement chers et surtaxés à l'importation, les antiquaires thaïlandais préfèrent, eux, acheter des objets venus de pays frontaliers comme le Vietnam, la Birmanie, le Laos ou le Cambodge qui sont pourvus de tout l'ameublement occidental que la colonisation a amené et dont la Thaïlande ne dispose pas.

Or au début de mon enquête, Maft Sai ne possède pas encore de lieu à lui où organiser ses propres soirées. Le DJ doit s'associer à la scène rock alternative locale parmi laquelle il a de multiples amis. Maft Sai n'affectionne pas particulièrement cette scène, qu'à l'instar de multiples collectionneurs étrangers il tient pour la pâle imitation de ce qui se fait mieux ailleurs (cf. Chapitre 2). Or ce désintérêt est réciproque. Loin d'être tenus pour des valeurs créatives qui pourraient connecter la Thaïlande à une scène alternative globale, pour la scène alternative bangkokienne, des genres musicaux comme le *luk thung* ou le *molam* incarnent tout sauf une « alternative ».

Historiquement associées aux populations ayant migré des différentes provinces de Thaïlande pour venir occuper les emplois peu qualifiés de la capitale, à Bangkok et plus particulièrement pour

les classes moyennes et supérieures dont Maft Sai fait lui-même partie, les musiques *luk thung* et *lam* ou *molam* pâtissent encore d'un véritable stigmate. Un important vendeur de cassettes et de disques *molam* et *luk thung* dont la boutique, fermée depuis peu, jouxtait le pont *saphan lek* le long de l'avenue *charoen krung* à Bangkok et à qui je demandais ce qu'il préférait parmi *ces* musiques, me répondit sans sourciller et de façon assez énigmatique que « comme tout le monde, il n'aimait pas la musique ». Quoiqu'anecdotique, sa réponse résonne pourtant avec le rapport que beaucoup d'habitants de Bangkok entretiennent encore aujourd'hui avec les musiques *luk thung* et *molam*.

En 2014, la plupart des soirées organisées par Maft Sai se produisent dans les quartiers de Thonglo, d'Ekkamai et le long de la route Phetburi. Les soirées Paradise Bangkok prennent place au Sonic Ekkamai, tandis que les soirées Isan Dancehall ont généralement lieu au Cosmic Café, autant d'endroits dévolus à la culture musicale rock indie ou rock alternative.

Pour les auditeurs thaïlandais que je rencontre qui fréquentent ces lieux comme le Cosmic Café, l'« indie rock » et le rock alternatif dressent des connexions directes avec le monde : la scène alternative rock thaïe est active depuis le milieu des années 1990 et ses connexions avec l'étranger sont multiples. Irrigué par l'ouverture de l'économie thaïlandaise au marché mondial de la consommation et la plus forte croissance mondiale du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, le rock alternatif thaïlandais (« *altaenetif rok* » en langue thaïe) se nourrit d'abord de la disponibilité inédite de références musicales venues de l'étranger sur le marché thaïlandais. À travers les magazines, les CDs, les cassettes et les émissions radio, les auditeurs de rock alternatif thaïlandais peuvent dès lors entrer en rapport direct avec l'actualité musicale d'une autre partie du monde. DJ Wasana, ancienne étudiante de la faculté d'architecture de l'Université de Chulalongkorn dont le rôle est crucial dans le développement de la scène alternative thaïlandaise, favorise la diffusion de la *britpop* à travers ses émissions « Nite Spot Show » et « 107 FM Radio Active ». Le groupe Modern Dog, groupe emblématique du « premier label indépendant thaïlandais de musique alternative », Bakery Music, est lui beaucoup plus influencé par la scène grunge américaine et des groupes de Seattle comme Nirvana (Viryia, 2007). Invités par DJ Wasana, en retour, des groupes célèbres de la scène alternative anglo-saxonne, comme le très célèbre groupe de britpop Blur, viennent se produire à Bangkok. En 2004, Owen Morris, le producteur d'Oasis décide même de produire l'album *For God's Sake* du musicien rock alternatif thaïlandais Sek Loso (Viriya, 2007).

Or organiser des soirées *luk thung* dans un espace dévolu à la musique alternative, comme le propose Maft Sai, fait alors toujours l'objet d'un certain conflit de goût. Lors des soirées organisées par Maft Sai, le propriétaire du Cosmic Café manifeste ainsi un désintérêt assez marqué pour les musiques que joue le DJ. Pour Bot, un jeune amateur de rock alternatif originaire d'Isan dont je fais la rencontre à Mahasarakham, le *molam* est par excellence la musique d'une « communauté » (*klum*), celle des conducteurs de taxis de Bangkok qui ont « une vision encore très attachée à la localité » (*khwamhen phuenthin*) », « *phuen* » et « *thin* » renvoyant tous deux à l'idée de territoire, de sol, de localité. Selon Bot, la musique *lam* est une musique en rapport avec les « racines », les « origines » (*rakngao*), s'adressant à des auditeurs « encore peu intéressés par d'autres genres de musiques » :

> Moi, par exemple, je suis quelqu'un d'Isan et si j'y pense, ça m'arrive d'écouter du *molam*, mais j'en écoute vraiment très peu [...] quand j'en écoute [...] ce sera avec un certain groupe de personnes (*klum*), une certaine communauté (*sangkom*), mais j'ai des amis par exemple qui sont de vrais Isans (*Isan thaethae*) et n'écoutent que du *molam* (Bot, 23 février 2015, Mahasarakham[180]).

Quand je discute avec lui, Bot insiste sur le fait que les Isans sont aujourd'hui exposés aux influences étrangères et écoutent de la musique occidentale (*phleng farang*) ou d'un peu partout en Asie, comme la K-Pop. Selon lui, seuls les « vrais Isans » (*Isan thaethae*) écoutent encore la musique *lam*.

Pour un autre amateur du nom de Duk, ami de Bot, le *molam* est associé au passé (*adit*) :

> Par exemple mon père, il est parti en ville, puis il a découvert une autre société (*sangkom uen*), mais il a oublié de résister à son passé (*totan adit tua eng*), le *molam*, ça concerne une petite communauté (*sangkom suan no*i), en Isan, il y a plein d'endroits où l'on écoute autre chose, où il y a des gens qui résistent (*totan*)... Les provinciaux (*khon bannok*), comme moi, on part en ville pour apprendre, pour progresser (*ma ha khwamcharoen*), mais alors que tu recherches le progrès, le *molam* et toutes ces choses te manquent, et avec le *molam* tu oublies de changer, tu oublies de te changer toi-même... Je ne déteste pas, je peux en écouter, mais avec des amis, en groupe, quand on est en troupe (Duk, 23 février 2015, Mahasarakham).

180 Bot et Duk sont deux étudiants de l'Université des Beaux-Arts de Mahasarakham en Isan que j'ai rencontré au cours de mon enquête en fréquentant des lieux comme le Small Loft ou le Mahaniyom autour desquels la scène musicale alternative locale s'organisait.

Dans la bouche de ces deux amateurs de *rock alternatif*, le *lam* renvoie donc d'abord à l'« enracinement » (*rakngao*), au « passé » ou plus exactement à une certaine inertie du passé : Duk parle du fait de « résister au passé ».

Le *luk thung* et le *molam* sont tellement « thaïs » et tellement populaires, que les regarder comme une alternative revient pour un Thaïlandais comme Maft Sai à questionner sa propre « thaïté ». L'un de mes amis, lui-même directeur d'un petit label indépendant de musique alternative à Chiang Mai (Nord de la Thaïlande), et dont le concours fut inestimable pour m'introduire auprès de Maft Sai, doutait par exemple que ce dernier soit Thaïlandais. Mon ami se demandait s'il n'était pas plutôt Japonais. Beaucoup de Japonais entourant la maison de disque ZudRangMa, la confusion était possible, mais aussi elle faisait sens : Maft Sai avait notamment collaboré avec le collectif Soi 48 de Tokyo et label de disque indépendant EM Records situé à Osaka. Une autre connaissance, à qui je dois une grande partie des rencontres que j'ai pu faire en Isan, ne doutait pas que Maft Sai ait la nationalité thaïlandaise et l'avait même rencontré. Il doutait plutôt qu'il soit ethniquement « Thaï » : « ne serait-il pas chinois » ? Dans tous les cas, sur les marchés de disques, dans les coulisses des musées et sur les pages web, la rumeur grossissait autour de Maft Sai qui disait qu'il s'était fait beaucoup d'argent avec la vente de disques, qu'il n'était même pas musicien et qu'il ne connaissait rien ni à « la musique » ni à la « culture thaïe ».

3. Quelle alternative ?

La « musique alternative » ou la « pop indie » émerge au début des années 1980 aux États-Unis et en Angleterre en réaction à la musique de la génération précédente. Selon Holly Kruse, l'engagement dans le scène musicale alternative des années 1980 est aiguisé par une conscience claire du marché musical et de ce qui s'y vend (Kruse, 1993). Jamais donnée une fois pour toutes, comme le propose le chercheur en *popular music studies* Viriya Sawangchot, elle doit être conçue comme une « manière de vivre » (« *a way of life* » *in* Viriya, 2007 : 68-69), une attitude qui prend pleinement acte du fait que l'alternative d'hier est le mainstream d'aujourd'hui et que l'alternative d'aujourd'hui sera sûrement le mainstream de demain. Aussi le mouvement alternatif implique une « conception émergente du temps », faite d'un avant et d'un après, associée en Thaïlande à des notions comme

celle de « civilisation » (*siwilai*) et de « développement » (*charoen*) (Thongchai, 2000, p. 531). Une conception « selon laquelle l'histoire, le progrès et la nostalgie deviennent envisageables » remarque l'historien Thongchai Winichakul, laquelle tranche avec la récurrence, le caractère prédéterminé et statique du temps dans la pensée hindou-bouddhiste, et (*ibid.*). Si la notion d'« alternative » confine à une fuite continue en avant, dans le rock alternatif thaïlandais, suggère Viriya Sawangchot, ce mouvement est donné comme le mouvement même de la modernité. Pour ceux qui ne se retrouvent ni dans le *string*, ni dans le *luk thung*, ni dans tout ce qui finit par devenir *mainstream*, le rock alternatif offre l'infini possibilité de choisir quelque chose d'autre, en somme la possibilité infini d' « être de son temps », d'« être moderne » (*than samai*) :

> « Le Rock Moderne en Angleterre et en Amérique sont tellement différents. On ne peut décrire R.E.M. comme du *college sound* davantage. Ce groupe est simplement « populaire » maintenant. Donc si on veut comprendre ce genre de rock moderne, il faut écouter davantage. Il faut qu'on achète leurs cassettes. Lire simplement des magazines ne suffit plus désormais !... La bonne musique alternative change nos idées, et ceux qui veulent être à la mode, mais n'écoutent pas de rock moderne, ne peuvent pas s'appeler "moderne" » (Dj Wasana citée par Weerachatplee, 1993 *in* Viriya, 2007 : 65).

Pour Will Straw, la perte de vitesse du rock aux États-Unis et en Angleterre au cours des années 80, son incapacité à signifier, s'explique d'abord par son « ethnicisation » tardive (Straw, 1991 ; Frith, 1981). Si le mythe de la communauté rock ne fait plus davantage rêver, c'est que cette communauté apparaît étrangement blanche, anglo-américanocentrée par rapport à d'autres mouvements musicaux tels que le funk, la soul, le disco, ska, le reggae ou le rap entre bien d'autres courants. Or au cours des années 1990, la scène *rock* alternative anglo-saxonne que les auditeurs thaïlandais prennent pour modèle, avec des groupes *grunge* comme Nirvana aux États-Unis ou des groupes *britpop* comme Blur et Oasis en Angleterre, semble passible de la même critique.

Affichant tout haut une nostalgie pour un « âge d'or perdu » des années 60, la *britpop* apparaît ainsi au célèbre critique Simon Reynolds, à qui l'on attribue l'invention du terme « post-rock », comme :

> une évasion de la nature multiraciale et empreinte de technologie de la pop-culture anglaise des années 90. Si ça a commencé il y a quelques années comme une révolte contre le grunge américain […], maintenant elle s'épand dans l'effacement symbolique de la Grande-Bretagne noire telle que celle-ci apparaît dans la jungle et le trip-hop (Reynolds, 2014).

En guise d'exemple musical, Simon Reynolds prend notamment le cas du groupe Blur « dont l'hommage à la tradition music-hall du Royaume-Uni s'emploie à faire rompre les Kinks du R&B, Madness du ska et Ian Dury de l'affinité des Blockheads avec le funk et la disco ». Revenant à son leader, Damon Albarn, l'auteur poursuit :

> L'accent pseudo-yob[181] de Damon Albarn atteste d'une nostalgie pour une ethnicité blanche perdue, qui se serait vite érodée sous la triple attrition de l'Amérique, de l'Europe et de la population indigène non blanche de cette nation (*ibid*.).

Pour un musicien comme Damon Albarn, ancien leader de Blur, le signifiant de l'alternative finit toutefois lui aussi par changer au cours des années 2000. Après le projet *Gorillaz* et un dernier album sorti en 2003, Damon quitte la scène et commence à collaborer avec la maison de disque indépendante Honest Jon's Records, connue pour ses compilations de folk britannique, de *soca* de Trinité-et-Tobago, de jazz afro-cubain du Bronx, de *dancehall* jamaïcain ou encore d'electro *shangaan* d'Afrique du Sud. Damon Albarn ouvre son horizon d'écoute à d'autres cultures que celles de l'Occident blanc et s'associe à des musiciens maliens comme Afel Bocoum ou Toumani Diabaté avec lesquels il mène plusieurs projets. Comme il le confie au *Bangkok Post*, à propos de ses échappées africaines :

> Ça donne un plus grand vocabulaire […] et plus votre vocabulaire est important, au plus vous êtes articulés (interview de Damon Albarn *in* Dave Itzkoff, « From Blur to Gorillaz and more », *Bangkok Post*, 29 avril 2014 : 4).

181 Verlan de « *boy* » terme utilisé en anglais pour désigner l'antithèse d'un bon garçon.

En 2014, enrichi de ses explorations extra européennes, Damon Albarn revient au-devant de la scène avec un nouvel album solo du nom d'*Everyday Robots* et invite même le Paradise Bangkok Molam International Band à ouvrir l'un de ses concerts berlinois.

Or si les signifiants globaux de l' « alternative » ont évolué depuis des groupes comme Oasis et Blur pour incorporer des formes musicales qu'une modernité trop blanche aurait rejetées dans son altérité, dans quelle mesure les auditeurs bangkokiens sont-ils prêts à reconsidérer leur propre rapport à l'alternative ?

4. La Thaïlande dans l'Atlantique noire

Le 27 avril 2014, au *soi* 51 de Sukhumvit[182], dans le quartier de Thonglo, Christopher Wise propriétaire de plusieurs lieux dans le *soi* dont le bar branché WTF, organise un petit événement nommé « What the Festival ». Christopher Wise connaît bien Maft Sai : il participe à la radio numérique qu'à mis en place le DJ et suite à la fermeture d'un restaurant japonais dans le *soi* 51, trouve même un lieu où Maft Sai pourra installer sa boutique. Pour le « What the Festival », il n'est donc pas étonnant que Christopher invite le groupe de Maft Sai, le Paradise Bangkok Molam International Band, à se produire.

Dans le *soi* se trouvent différentes étales : un stand de bières Beervana, un stand Bacardi, et un petit traiteur à l'entrée à gauche de la rue dont le prix des sandwichs oscillait entre cent quatre-vingts et deux cents – soit entre cinq et sept euros. Par comparaison avec les étals marchands que l'on trouve à peu près partout en Thaïlande auprès desquels on peut se nourrir avec trente ou quarante bahts, les prix sont donc ici extrêmement chers.

Alors que le concert commence enfin, je retrouve une connaissance du nom de Choï, ami d'ami de Chiang Mai et ami de Maft Sai, fils d'un grand écrivain thaï et par ailleurs récemment interviewé par le magasin *Hip* de Chiang Mai à propos de sa collection de vinyle. Quoique Thaïlandais, Choï est parfaitement anglophone de sorte que la conversation peut se dérouler en anglais. « C'est *cool* », je lui

182 Organisée suivant une logique de subdivision en axe perpendiculaire, à chaque avenue ou route majeure de la ville thaïe correspondent des « soi » qui désignent les artères mineures qui la croisent. Chaque *soi*, s'il est suffisamment grand ayant à son tour ses propres *soi* qui désignent les axes de moindre dimension qui lui sont perpendiculaires.

lance à propos du récent interview de *Hip* comme une perche tendue à la conversation. « En fait le rédacteur en chef du magazine est un ami » me répond Choï :

> Donc il m'a sollicité pour cet article, oui "c'est cool", mais je n'aime pas "être cool". […] Tu sais, il y a trois ans, avant que Maft Sai le fasse reconnaître, le *molam*, tout le monde s'en foutait, maintenant ils disent que "c'est *cool*".

Au moment de mon enquête, la reconnaissance que Maft Sai rencontrait en Thaïlande commençait à faire l'objet d'une certaine fierté : de retour de ses tournées européennes, le groupe que le DJ avait créé, le Paradise Bangkok Molam International Band était invité sur les plus importantes chaînes de télévision du pays. En 2010, Maft Sai avait été choisi pour animer la soirée d'ouverture de l'exposition que le Musée du Siam consacra à la musique *luk thung*. En 2014, c'est toute une partie de l'exposition *Joyful Khaen, Joyful Dance*, organisée à la Maison Jim Thomson au sujet du *molam* qui lui était consacrée.

À propos du réalisateur Apichatpong Weerasethakul, couronné de multiples prix au Festival de Cannes dont la palme d'or en 2010, Rachel Harrison souligne que la reconnaissance internationale peut nourrir en Thaïlande une fierté nationale, à l'endroit d'entreprises artistiques qui par ailleurs sont jugées difficiles d'accès et pas véritablement pertinentes dans le contexte thaïlandais (Harrison, 2011 ; May Adadol et MacDonald, 2011). Après Maft Sai, un artiste hip-hop thaïlandais comme Daboyway du groupe Thaithanium à s'associera à la chanteuse *molam* Ankghanang Khunchai que le fondateur de ZudRangMa a pu mettre en valeur à travers ses compilations. En collaboration avec la maison de disque japonaise EM records, à l'origine de multiples compilations thaïlandaises sur les réseaux de la World Music 2.0, le chanteur thaïlandais JUU4E de la toute nouvelle génération de musique *trap* de Bangkok s'inspirera pour sa part dans plusieurs de ses albums de multiples compositions *luk thung* et *molam*. La médiation du regard étranger joue un rôle non négligeable dans la reconnaissance du *molam* ce que Choï, quand je l'interrogeais, soulignait en disant de Maft Sai qu'il l'a « fait connaître ». Mais cette reconnaissance pose question : est-ce que le fait que les Bangkokiens trouvent cette musique « *cool* » change quelque chose ?

Plus exactement, c'est en adoptant un vocabulaire tout droit sorti de la scène musicale londonienne de la fin du XXe siècle, influencée par la culture jamaïcaine et la musique *house*, que le

DJ reconceptualisait un rapport au *luk thung* et au *molam* qui permettait notamment de les faire apprécier sur auprès d'un public étranger. Maft Sai dressait des liens entre le *luk thung*, le *molam*, Kingston, le reggae, le disco ou la musique funk. Dans les dépliants des premières soirées « Paradise Bangkok » organisées en 2009, Maft Sai entendait ainsi allier « racines jamaïcaines exigeantes, funk brut jusqu'au *molam* et psyché d'Extrême-Orient le plus profond ». En 2011, pour son nouveau concept de soirées « Isan Dancehall », le DJ promettait à ce titre un « clash sonore afro/asiatique » :

> Mettant l'emphase sur les musiques conçues pour les *sound systems*, les fêtes en plein air et les *dancehall* du monde entier, de Kingston à Ubon, d'Accra à Khon Kaen, joignez-vous à cette balade à travers les lignes de basses rudes, les percussions lourdes et les musiques conçues pour faire bouger n'importe quelle foule à travers le monde. Isan Dance – tenez-vous prêts pour le clash sonore afro/asiatique...[183].

Dans la notice accompagnant la première compilation *Thai Funk*, l'équivalence que propose Maft Sai entre les « Thaïs » et les « Noirs » est rendue encore plus explicite (voir l'illustration 24) :

> La musique a été créée sur notre belle planète terre pour soigner notre âme,
> Je crois profondément en la musique, toutes les musiques : jazz, disco, funk,
> La musique n'a pas de nationalité, ne fait pas de discrimination, n'a pas de frontières,
> Écoutez et dansez au son de la musique, laissez là circuler de lieu en lieu,
> Des hommes aux femmes, des noirs aux blancs, des pères aux fils,
> des frères aux frères, de l'âme à l'âme
> Peu importe s'il s'agit d'une véritable musique thaïe ou d'une autre.
> Vous verrez que les Thaïs jouent les Noirs... pour de vrai.[184]

Comme le rappelle Denis-Constant Martin, la « musique noire » est d'abord une construction « discursive » difficile à définir musicalement : elle peut donc être critiquée à ce titre (Martin, 2011). Cette catégorie prend racine dans le contexte spécifique de créolisation qu'a formé la traite négrière entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Elle résulte plus exactement d'un long processus de racialisation à travers lequel l'identité « blanche » a rejeté dans la « noirceur » des esclaves africains l'ensemble des métissages dont les relations interraciales sont le fruit. À travers ce processus,

183 Voir en ligne, http://www.zudrangmarecords.com/index.php?option=com_content&view=article&id=32:isan-dancehall-1&catid=23&Itemid=138, consulté le 10 octobre 2017.

184 Cf. *Thai Funk-ZudRangMa*, vol. 1, album compilé par Maft Sai, ZudRangMa, Bangkok, août 2008.

souligne Denis-Constant Martin, des caractéristiques vont alors être attribuées aux « musiques noires » qui de fait se retrouvaient autant du côté des musiques apportées par les colons anglais au début de la colonisation que dans des musiques africaines. Mais les catégories « noires » et « musiques noires » n'en sont pas moins « porteuses d'effet » suggère Martin : signe d'une altérité radicale, elles apparaissent à l'origine comme une forme identitaire imposée de l'extérieur, mais qui n'en ont pas moins été récupérées et appropriées jusqu'à acquérir « des singularités qui, dans le cas des arts afro-américains, furent autant de causes de fierté » (Martin, *op. cit.* p. 29). Mais que veut dire penser le « noir » des musiques thaïes ?

Illustration 24 : Pochette intérieure du premier volume de la compilation *Thai Funk*, ZudRangMa, 2009

Dans le contexte de l'État de Quintana Roo au Mexique, marqué par une culture maya dominante, l'anthropologue Elisabeth Cunin montre comment pour des groupes de musique afro-caribéenne donner sens à une « musique noire sans Noirs » est une façon de reconquérir un rapport à l'altérité par lequel faire valoir une différence et affirmer une identité minoritaire dans un contexte général d'effacement (Cunin, 2014). Dans un contexte plus global, face à l'Occident penser le

« Noir » des musiques thaïes, c'est aussi en faire la matrice d'une autre modernité ou, comme le propose Paul Girloy, d'une « contre-modernité » (Gilroy, 2017)[185].

Mais si les « Thaïs jouent les Noirs... pour de vrai » et sont prêts à reprendre les signifiants globaux suivant lesquelles une alternative à l'Occident peut être affirmée, sont-ils prêts à reconsidérer leur propre rapport à l'altérité ?

Pour Maft Sai lui-même ce rapport à l'altérité était difficile à reconnaître.

Un jour que je lui demandais son avis sur le *molam* actuel et sur une très célèbre troupe du nom de Siang Isan, Maft Sai m'expliqua que sur demande de son ami Chris Menist il s'était rendu à l'une de ses représentations. Sur scène, un comique en compagnie d'un enfant qui n'avait pas plus de sept ou huit ans, comme l'âge des enfants de Chris, plaisantait sur la taille de son pénis, ce qui avait profondément choqué le DJ bangkokien. La teneur licencieuse des textes *luk thung*, qui explique que le genre fasse encore aujourd'hui à Bangkok l'objet d'un certain stigmate, détournait assurément Maft Sai du contenu de certaines chansons. Pour autant, elle n'aboutissait pas chez le DJ à une condamnation sans équivoque :

> Les paroles peuvent m'intéresser, mais des fois quand je demande à un ami ce que ça signifie ou ce que le chanteur veut dire, la traduction révèle des choses banales, voire idiotes, ce qui n'empêche pas à la musique d'être bonne (entretien avec Maft Sai, 22 avril 2014, Bangkok).

Si les représentations qui émergent dans le réseau des musiques du monde 2.0 ne semblent ne pas faire sens, dire qu'elles n'ont strictement rien avoir avec la façon dont un auditeur thaïlandais peut concevoir sa propre culture semble quant à elle une simplification à outrance. Au contraire, l'expérience éprouvée par un auditeur thaïlandais lui aussi confronté à d'autres médias thaïlandais au fond d'un terrier de lapin apparaît comme un puissant révélateur de ce que peut être une « culture thaïlandaise » et de la façon dont les Thaïlandais la conçoivent. Qu'il s'agisse du regard que pose un

185 Dans *L'Atlantique noir, modernité et double conscience* (Gilroy, 2017), Paul Gilroy propose de concevoir l'océan Atlantique comme la matrice d'une critique de la modernité, laquelle s'oppose aux particularismes nationaux pour mettre en valeur le rôle des échanges, des circulations et des diasporas dans l'émergence d'une identité et d'une pensée noire. Selon Gilroy, l'« Atlantique noire » est la matrice d'une critique, car elle interroge, à travers l'esclavage à l'origine de la dissémination des populations venues d'Afrique dans l'hémisphère et Occidental, l'irrationalisme et la violence que la modernité a toujours rejetée dans sa préhistoire.

journaliste de *Voice TV* sur un groupe de Phetchabun qui tranche avec « un certain idéal folklorique et de beauté qui refléterait la simplicité des campagnes » ou de Choï qui s'interroge sur le rapport des Bangkokiens au *molam* que Maft Sai aurait fait connaître, les représentations qui émergent dans le réseau des musiques du monde 2.0 interrogent sur le rapport qu'un auditeur thaïlandais peut avoir à sa propre identité. Or dans ce rapport, ce sont les nouveaux objets auxquels les musiques du monde 2.0 s'attachent qui à leur tour posent question. Si le *luk thung* et le *molam* ou la musique des Khun Narin peuvent devenir de nouveaux signifiants de la modernité par lesquels signifier une alternative au niveau global, dans quelle mesure un auditeur thaïlandais est-il prêt à reconsidérer son rapport à sa propre altérité ?

CHAPITRE V – DES ÉVIDENCES POUR LES MUSIQUES DU MONDE 2.0

Un soir que je discute avec le DJ thaïlandais Maft Sai d'un enregistrement de la *molam* Chawiwan Damnoen intitulé « Sao Lam Phloen », réédité en 2011 sur la compilation *Sound of Siam* et qui reprend le riff introductif du morceau « Jumpin' Jack Flash » des Rolling Stones, le DJ me raconte l'histoire d'un admirateur de Chawiwan qui refusait de reconnaître que la chanteuse de *molam* ait pu enregistrer un tel morceau, quand bien même le DJ lui présentait l'enregistrement (écouter la piste 25). Si Chawiwan Damnoen, elle, se rappelait bien du morceau quand je la rencontrais, la référence aux Rolling Stones cependant lui échappait totalement[186].

Dans le réseau de musiques du monde 2.0, les enregistrements sont mobilisés comme des évidences. Pour le dire dans les termes d'une sociologie de la médiation, du point de vue des auditeurs, l'enregistrement apparaît comme un « médiateur » qui agit au moins autant qu'il est agi et impose des représentations plus qu'on ne les lui impose (Hennion, 1993). Or le pouvoir persuasif que les enregistrements ont envers certains publics des musiques du monde 2.0 ne saurait aller entièrement de soi. Antonia Walford emploie volontiers à ce propos le terme d'« esthétique » pour suggérer comment les *data*, à l'instar des œuvres d'art, présupposent de multiples évaluations à un niveau formel, par lesquelles leur objectivité se trouve façonnée (Walford, 2020). Si donc les données des musiques du monde 2.0 ne correspondent véritablement à aucune représentation qui les précède, alors comment sont-elles produites ?

Considérant ces évidences des musiques du monde comme des réalités en installation constantes plutôt que comme des réalités qui auraient toujours et partout déjà été installées (Hennion, 1993 ; Laborde, 2001), dans ce chapitre, je prêterai attention aux différentes actions et négociations qui se croisent autour de la qualification d'un média. Quels enregistrements se trouvent choisis pour circuler dans le réseau des musiques du monde 2.0 ? Quels enregistrements ne le sont pas ? Quelles évidences forment-ils pour la production (ou la reproduction) de nouvelles représentations à propos de la Thaïlande et de sa modernité musicale et sonore ?

186 Entretien avec Chawiwan Damnoen, 5 novembre 2014, Roi-Et.

À bien des égards, remarque Eric J. Schmidt, la structure des musiques du monde 2.0 se fonde dans l'architecture des précédents régimes de circulation des musiques du monde. Elle passe par des interactions entre producteurs et artistes, les uns venus d'Occident, les autres de régions du monde qui n'en font pas partie, et aboutit parfois à la production d'un album (Schmidt, 2019). Accompagné par le blogueur Peter Doolan, en 2014, un auditeur américain des Khun Narin du nom de Josh Marcy vient enregistrer un premier album du groupe. De retour en 2015 pour enregistrer un second album, en l'absence de Peter rentré aux États-Unis, je suis appelé pour assister Josh et les Khun Narin, en qualité de traducteur. Les sessions d'enregistrement de ce second album formeront pour moi une première occasion d'observer les questions de ce chapitre.

Or dans le réseau des musiques du monde 2.0, la plupart des enregistrements ne résultent pas d'une collaboration internationale. Ils sont, à l'origine, produits par les musiciens eux-mêmes ou prélevés au sein d'industries musicales locales sans *a priori* passer pas des intermédiaires, qu'il s'agisse des producteurs de musiques du monde ou même d'anthropologues. Le son d'un *molam* moderne que Maft Sai compile à Bangkok est ainsi issu d'enregistrements réalisés il y a plus de cinquante ans en Thaïlande. Mais si le son du *molam* d'hier n'est plus celui d'aujourd'hui, comment donc le faire revivre ? Pour répondre à cette question, je m'arrêterai aux soirées « Paradise Bangkok » que le DJ organise dans la capitale.

I – ENREGISTRER LES KHUN NARIN

En 2014, après avoir découvert une première vidéo des Khun Narin, Josh Marcy forme le projet d'enregistrer le premier album du groupe. Josh est ingénieur du son studio et habite à Los Angeles.

> J'étais en train de regarder les vidéos YouTube… et… ensuite je suis parti de mon boulot, je voulais faire quelque chose, quelque chose pour ma propre satisfaction […], non pas de la musique où une grande assemblée de personnes décident de comment ça doit sonner, simplement, je voulais quelque chose de plus…, qui soit en dehors de ce monde (Josh Marcy, 9 avril 2015).

Josh en parle à Jamie Strong, Nate Nelson et Hanni El Khatib, de la maison de disque Innovative Leisure, qui sont emballés par le projet[187] :

> Avec l'équipe d'Innovative Leisure, c'était possible. Le fait est qu'ils sont tous amis, mais en même temps que c'est un label avec un panel très large : toutes les sorties, tous les groupes sont sur des trucs différents, d'un côté ils ont du *rétrogarage*, puis le truc suivant, ce sera de la *modern-pop*, un disque de house, puis ce sera Nick Waterhouse et du *rhythm and blues*, puis les Black Keys et Dan Auerbach […], donc c'était le genre de label sur lequel il était possible de sortir Khun Narin et que ça fasse sens, quoique qu'ils n'aient jamais rien réalisé de tel (Josh Marcy, 9 avril 2015).

Josh compose alors simplement le numéro qui accompagne la notice de la vidéo YouTube du groupe et est directement mis en relation avec Narin qui ne parle pas anglais et désigne le blogueur Peter Doolan comme le seul interlocuteur avec lequel il accepte de dialoguer[188]. Quand Josh Marcy contacte Peter en 2014 pour l'enregistrement d'un premier album du groupe, celui-ci n'est alors au courant de rien.

Suite à ces échanges, Peter se renseigne. Le « *deal* » que propose Josh est le suivant : la troupe recevra directement 500 dollars pour la session d'enregistrement, puis cinquante pour cent du revenu des ventes après que les frais productions de l'album aient été couverts. Peter, qui n'est pas très au fait des contrats en vigueur dans l'industrie musicale indépendante, envoie un exemplaire dudit contrat à différents amis plus renseignés qui jugent l'offre tout à fait honnête. Peter fait traduire le document, mais Narin ne veut pas davantage en discuter au téléphone. Aussi, quand Josh arrive à Bangkok et qu'il rencontre Peter, c'est avec une grande incertitude qu'ils partent pour la province de Phetchabun.

Une fois arrivés dans le district de Lomsak, tous deux retrouvent Narin. Peter lui fait lire le contrat, mais Narin a déjà à l'esprit plusieurs questions. Tout d'abord, combien la troupe va-t-elle devoir payer pour enregistrer ? Ensuite, la troupe pourra-t-elle être poursuivie pour les morceaux qu'elle reprend ? Enfin, le contrat comprend-il une clause d'exclusivité qui empêcherait le groupe de jouer comme avant ?

187 La maison de disque Innovative Leisure a été créée en 2010 à Los Angeles par Jamie Strong et Nate Nelson, deux anciens membres de la célèbre maison de disque hip-hop angeline Stone Throw Record dont Innovative Leisure est un peu l'émanation rock.

188 Depuis leurs premières vidéos, Peter a effectivement contacté le groupe et s'est lié d'amitié avec eux.

Comme stipulé dans le contrat, Peter explique au groupe qu'ils n'ont rien à payer et qu'au contraire chacun sera rémunéré pour l'enregistrement. Concernant les reprises, le contrat spécifie qu'en cas de litige au niveau du droit d'auteur, c'est la maison de disque qui devra payer les frais d'indemnisation aux auteurs, en ponctionnant les frais sur les revenus de l'album à 50 % sur la part qui lui revient, et à 50 % sur la part qui revient au groupe, mais qu'en aucun cas le groupe n'aurait à payer quoique ce soit de sa poche. Enfin, comme le relève Peter, le contrat ne comprend aucune clause d'exclusivité, simplement il formalise juridiquement l'achat par la maison de disque des enregistrements nécessaires à la réalisation de l'album.

1. Accéder au studio

Louise Meintjes, dans son ethnographie des sessions d'enregistrement de musique zoulou d'un studio d'Afrique du Sud, souligne à quel point le studio est un lieu de mystère, dont l'accès, derrière le « fétichisme technologique », est défini socialement, économiquement et racialement (Meintjes, 1997). Dans l'industrie musicale thaïlandaise, le studio est aussi un lieu difficile d'accès.

Très célèbre chanteur de *luk thung*, meneur de troupes et promoteur de nombreux artistes, Waiphot Phetsuphan (ไวพจน์เพชรศุภพันธ์), dans la chanson « Samnieng Yu Nai » (« Samnieng où es-tu ? », « สำเนียงอยู่ไหน »), narre les pérégrinations tragiques d'une jeune fille de la campagne dont le nom est « Accent » (*Samnieng*), venue à Bangkok « en quête de succès » (*ma dang tem thi*) « pour enregistrer un disque » (*ma at phaen siang*), mais « dont la voix n'est pas bonne » (*tae siang mai di*). Le récit que narre Waiphot fait évoluer Samnieng dans le quartier de Saphan Lek, le long de l'avenue Charoen Krung, entre autres quartiers de la capitale où se rencontrent les maisons de disque, donnant alors lieu à une longue énumération. Lucky Bamboo, Krung Thai, Metro, Kamol Sukoson, aucune maison de disque n'accepte d'enregistrer Samnieng qui, désespérée, finit par se rendre auprès du célèbre producteur et parolier Phaibun Butkhan, l'implorant de lui donner l'argent pour s'acheter un billet retour (*kho ngoen khru Phaibun pen kha rot khlap ma*) (écouter la piste 26).

À l'instar des pérégrinations de Samnieng, dans l'industrie musicale *luk thung* et *molam,* l'accès au studio est d'abord défini par des intermédiaires, parfois nommés « *phuchatkan* » (littéralement « ceux qui organisent »), tour à tour managers, promoteurs, tourneurs, paroliers éventuellement élevés au rang de « maître » (*khru*) comme Phaibun Butkhan. Le chanteur Saksayam

Phetchomphu, batteur dans la troupe Rangsiman, est ainsi promu au rang de chanteur par Thephabut Satirotchomphu et la *molam* Ankhanang Khunchai enregistre grâce à Surin Phaksiri (voir Chapitre 3). Pour Thongsai Thapthanon, joueur de *phin* dans la troupe Phet Phin Thong, l'accès au studio (comme à la scène d'ailleurs) est une opportunité octroyée par Nophodon lui-même :

> Nous on était que des membres du groupe, il (Nophodon) nous a permis d'enregistrer et c'était déjà bien, quand on jouait sur scène, c'était la même chose (entretien avec Thongsai Thapthanon, 13 février 2015, province d'Ubon Ratchathani).

À la périphérie de cette industrie, personne parmi les Khun Narin en 2014 n'avait jamais songé à enregistrer un album. D'ailleurs, personne n'avait jamais pensé que cela soit possible : le système son, grosse tour métallique de quelques deux mètres de haut, ne pouvait, de fait, entrer dans aucun studio. Sur un plan pratique, la proposition de Josh ouvrait donc de nouveaux horizons : le producteur américain ne proposait pas au groupe de les emmener enregistrer à Bangkok ou dans un studio des environs, mais plutôt de venir lui-même les enregistrer en extérieur. Josh ne leur demandait aucun argent et proposait même de les payer.

Mais comment enregistrer les Khun Narin dans le bouillonnement de ces festivités ?

2. Un son fort

Le 27 novembre 2015, alors que la troupe est engagée pour participer à la compétition sportive annuelle de l'école de Lomkao, deux jeunes documentaristes américains du nom de Cyrus et Brittany sont venus spécialement à Phetchabun pour filmer le groupe.

Habitués à ces tournages en « situation », Cyrus et Brittany ont pris leurs précautions. Pour ce qui est de l'image, Cyrus, équipé d'un appareil reflex numérique, multiplie les plans de qualité au cœur de la foule, tandis que Brittany, équipée d'un petit appareil photo compact numérique semi-professionnel, s'attache aux plans d'ensemble, permettant à Cyrus de se déplacer et de multiplier les points de vue, sans risquer de manquer de séquences *a posteriori* pour restituer le défilé dans toute sa continuité.

Mais avec le son, la difficulté est tout autre : si Cyrus et Brittany ont les yeux sur la caméra, qui va s'occuper des enregistreurs audio ? L'appareil photo de Cyrus a beau être équipé d'un micro multidirectionnel professionnel, celui-ci, noyé par le son, saturé par les ondes, devient totalement inopérant quand Cyrus plonge dans la parade en quête d'images. Cyrus et Brittany ont donc également prévu une prise de son fixe grâce à un enregistreur Zoom H-6 équipé de deux micros auxiliaires dans le but d'assurer une stéréo de qualité. Mais où placer ce micro ?

Alors que la troupe ne sait pas encore s'il s'agira d'abord de parader ou non, Cyrus se demande effectivement où disposer son second enregistreur. La personne à qui s'adresser pour s'assurer de ne pas déranger les musiciens quand ils commenceront à jouer est évidemment Narin, lequel répond qu'il n'y a aucun problème à poser l'enregistreur sur l'engin. Mais comment parer au volume sonore des haut-parleurs ? Un nouveau problème surgit d'ailleurs quand la troupe se déplace et démarre son générateur électrique : l'infernal brouhaha mécanique.

« Si tu places l'enregistreur sur l'"engin" (*khruang*), il va exploser ! » nous signale par un jeu de mimiques Beer, l'un des deux joueurs de *phin* appelés par Narin à l'occasion de la compétition, tandis que les voix amplifiées des animateurs de la compétition, les chants enfiévrés entonnés par les étudiants installés sur les gradins alentours et les cris exaltés venus des quatre coins du stade s'ajoutent les uns aux autres dans un amas sonore qui rend déjà tout échange de parole incertain.

Quand il arrive, en 2014, pour enregistrer le premier album du groupe, Josh Marcy considère qu'il faut, pour cette raison, choisir un lieu autre que celui des festivités. L'un des soucis principaux est de trouver un site isolé du bruit ambiant, éloigné de la rumeur de la ville et des vrombissements des moteurs. Un petit aérodrome qui se trouve en bordure de l'aire urbaine de Lomsak apparaît comme le lieu idéal. Mais une fois sur la piste, isolés des bruits alentours et alors que l'on songe à installer le système son, un nouveau problème se pose, celui du manque d'électricité :

> Comment pouvions-nous faire ? Un des membres du groupe a alors proposé de régler ce souci en ramenant le générateur électrique, mais à l'origine, c'était le générateur qui faisait partie du problème, parce qu'il faisait trop de bruit (entretien avec Peter Doolan, 4 juin 2014, bus de Lomsak).

Délibérant sur l'endroit le plus propice qui soit à proximité d'une source d'énergie susceptible d'alimenter le système son en électricité, tout le monde convient que la maison de Narin est de loin le site idéal. Derrière sa maison, Narin possède des champs à l'écart des bruits environnants :

> Tout le monde est alors parti chez lui chercher des câbles et, de retour chez Narin, on les a mis bout à bout jusqu'à avoir suffisamment de longueur pour relier la machine à l'électricité (entretien avec Peter Doolan, 4 juin 2014, bus de Lomsak).

Quand le producteur américain décide de revenir en 2015 pour enregistrer un second album, le site est donc déjà tout choisi. Le lieu est suffisamment silencieux et proche de la maison pour éviter les tracas d'un générateur et des bruits parasites. Enfin, c'est la vue sur les rizières alentour, *ses* rizières, qui semble achever de convaincre Narin.

3. Des réalités distordues

Sur les enregistrements que les Khun Narin réalisent avec leurs téléphones portables, le son fort a généralement pour effet de produire une distorsion. Au côté d'autres dimensions comme le son ambiant des festivités ou le cliquetis mécanique provoqué par le système son, la distorsion permet en quelque sorte d'authentifier le média. Qu'il s'agisse de « magnétophones bon marché, de vieux téléviseurs, de vidéos floues qui sont la copie d'une copie d'une copie », la distorsion peut être le résultat de « la reproduction de biens médiatiques dans des situations de pauvreté et d'illégalité » (Larkin, 2004 : 310, *in* Novak, 2011). Elle peut être le résultat de dispositifs d'amplification produits avec les moyens du bord : tel est le cas par exemple du son du groupe Konono No. 1 que David Novak prend pour exemple[189]. Dans tous les cas propose David Novak :

189 Le groupe Konono no. 1 est originaire de République démocratique du Congo. Il fait usage d'un *likembé* amplifié par un système de manufacture artisanal. Le *likembé* est un lamellophone très similaire à d'autres lamellophones que l'on trouve en Afrique, autrement connus sous les appellatifs *mbira* ou *kalimba*. Le groupe Konono no. 1 s'est particulièrement fait connaître au cours des années 2000 et 2010, à travers la série d'albums *Congotronics,* édités par le label belge Crammed Discs, à partir de 2004.

> [la distorsion] certifie qu'une musique populaire régionale est encore "brute" (*raw*) et n'a pas encore été soumise aux impératifs de fidélité sonore de l'industrie musicale (Novak, 2011 : 627.

Pour cette raison, la distorsion est activement cultivée par les labels indépendants qui cherchent à se distinguer des normes de « hautes fidélités » (*hifi*) de l'industrie musicale. Elle est aussi recherchée par les ethnomusicologues qui veillent de cette façon à limiter la circulation de leurs propres enregistrements dans les grands circuits commerciaux de la musique (Feld, 1994 ; Turino, 2008 *in* Novak, 2011). Cette esthétique « brute », « *lofi* » ou de « basse qualité » comme on pourrait le dire en français, apparaît, en un sens, « fidèle » au contexte technologique et médiatique dans lequel l'enregistrement a été créé, au point qu'il permet de l'authentifier.

Or, si Josh propose d'enregistrer le groupe à Phetchabun plutôt que de le faire venir dans un studio professionnel, des bruits comme le cliquetis sonore du générateur électrique ne répondent pas à l'idée qu'il entend retransmettre du son des Khun Narin, capté dans leur environnement local. Pour les documentaristes Cyrus et Brittany, le volume trop élevé du système son est quant à lui un problème technique. Si Josh arrive plus ou moins à maîtriser ce problème, il le fait en extrayant le groupe du contexte des festivités.

Pour le second album, plus exactement, Josh enregistre les Khun Narin au sein d'un espace dessiné par deux microphones spécialement choisis pour l'occasion : un microphone cardioïde et un microphone bidirectionnel (voir illustrations 25 et 26). Comme il le suggère :

> […] Ce micro-ci dessine un motif comme ça (il dessine un oméga du bout des doigts), une figure en "8" comme ils disent, ce micro-là est dit "cardioïde", comme un "cœur", "cardio, cardiaque, cardioïde", parce qu'il fait comme ça (il dessine un cœur avec sa main), donc il a la forme d'un cœur. En fait, c'est une astuce d'enregistrement dont je n'avais même pas connaissance avant d'enregistrer cet album. C'est comme si tu obtenais trois voix pour le prix de deux, parce que tu as la directivité gauche-droite [avec le micro bidirectionnel] et tu as aussi le centre [avec le microcardioïde], donc tu as la gauche, le centre et la droite, en utilisant seulement deux micros (Josh, 13 avril 2015, Lomsak, voir illustration 27).

Comme son nom l'indique, le micro cardioïde dessine un diagramme directionnel en forme de cœur : il s'agit d'un micro unidirectionnel, sa directivité le poussant à privilégier les sources sonores placées vers l'avant, à rejeter les sons provenant de l'arrière et à atténuer ceux provenant des côtés. Juste au-dessous de ce premier micro, Josh ajoute un second micro à directivité en 8, dit micro « bidirectionnel » dont le diagramme de directivité dessine, lui, deux sphères identiques collées l'une à l'autre.

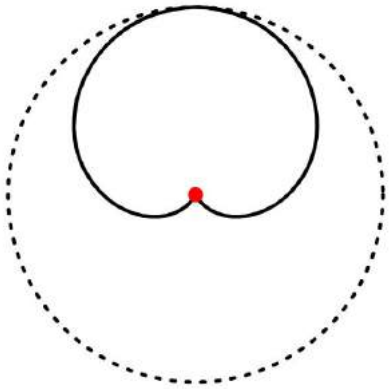


Illustration 25 : Schéma de directivité d'un microphone cardioïde

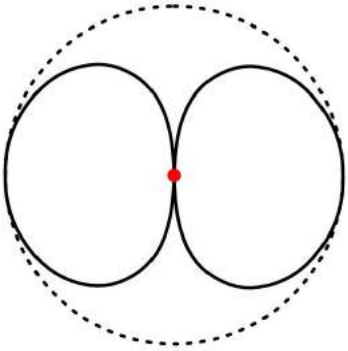


Illustration 26 : Schéma de directivité d'un microphone bidirectionnel

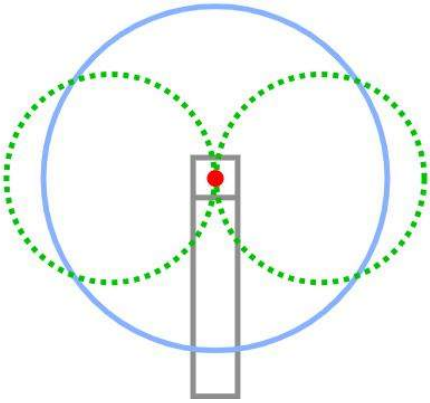


Illustration 27 : Configuration Middle-Side

À l'arrière de la maison de Narin, avec les rizières au loin, Josh demande ensuite aux musiciens de se placer devant les micros en suivant la forme d'un « V » inversé : on trouve sur la colonne de gauche les deux grosses caisses (*klong*), celles alternativement jouées par Lot et deux jeunes membres de la formation : un jeune Pao (à ne pas confondre avec le Pao plus âgé qui joue de la batterie) et Hot. Un peu plus au centre, on retrouve le vieux Wan, lequel pousse habituellement l'engin à l'occasion des processions, mais qui, ici, joue de la cloche *ching*. Sur la colonne de droite on trouve Pao, jouant de la batterie portable (*klong chut*), un autre Hot, lui aussi relativement jeune et qui joue de la cymbale *chap* en alternance avec Narin et Bas (quand ce dernier ne joue pas du *phin*). Au centre, légèrement en retrait par rapport aux deux colonnes, à l'intersection des deux barres du « V », trône le système son des Khun Narin, entouré des instruments amplifiés : la basse jouée par le jeune Beer et le *phin* joué soit par Aob, soit par le jeune Bas (voir l'illustration 28).

Illustration 28 : Josh Marcy enregistrant les Khun Narin avec une configuration Middle-Side, Lomsak, 13 avril 2015

Dans le langage technique des ingénieurs du son, on appelle « Middle-Side » ou « Mitte Seite » (MS) le type de configuration décrit par Josh. Le système MS permet d'obtenir une captation à plusieurs voix avec seulement deux micros. Cette configuration permet une restitution stéréophonique du son, mais s'adapte aussi relativement bien à des systèmes de diffusion monophoniques, à la différence d'autres systèmes de captation stéréo[190]. Aussi, durant toute la session, Josh porte un casque monitoring qui lui permet d'envisager, dès le moment de la captation, le son enregistré, comme si celui-ci était retransmis à distance. Les oreilles recouvertes par des oreillettes qui en englobent complètement les lobes, le casque recrée un microcosme sonore, où Josh est totalement isolé de l'environnement extérieur. Comme le remarque Josh à propos du casque :

190 Un premier micro cardioïde ou omnidirectionnel est dirigé vers le centre de la scène sonore, un second, à directivité en 8, est placé perpendiculairement, aussi près du premier que possible. (cf. https://de.wikipedia.org/wiki/Mid/Side-Stereofonie, consulté le 30 septembre 2022).

> son rendu est neutre, il n'augmente pas trop les aigus, ni trop les basses, tu entends pour de vrai… c'est réaliste[191].

Mais que veut dire « réaliste » dans le contexte de cet enregistrement ? L'historien Jonathan Sterne suggère que :

> Tout débat sur la soi-disant fidélité d'un enregistrement par rapport à sa source est en fin de compte un débat sur l'esthétique des sons (comment devraient sonner les enregistrements) ? (Sterne, 2005 : 50)[192].

Les idées de « neutralité », de « réalisme » qu'implique l'évaluation de Josh ne font donc pas sens par elles-mêmes. Plus exactement, elles se voient accompagnées d'autres évaluations par lesquelles elles prennent sens dans la circulation.

4. Les effets : « les mêmes, mais un petit peu mieux »

Dans les musiques du monde 2.0, remarque Novak, la distorsion ne permet pas simplement d'authentifier un média. Elle le connecte incidemment à l'esthétique *lofi* (« basse fidélité ») de la scène expérimentale américaine (Novak, 2011). Selon cette connexion, elle appelle donc à être esthétisée.

À l'issue des sessions d'enregistrement du premier album, Josh n'était pas véritablement satisfait des effets utilisés par le groupe qui, selon lui, « avaient failli tuer l'enregistrement ». D'après Josh, une fois enregistré, le son de la pédale de distorsion Metal Zone utilisée par le groupe avait quelque chose de « positif », de « trop claire », si bien que le producteur avait dû le « compresser et voir avec l'ingénieur studio ce qu'il pouvait faire ». Quand il revint à Phetchabun l'année suivante, pour enregistrer un second album, Josh espérait donc quelque chose « de mieux que ça ».

191 « You hear real… it's realistic » (Josh, 13 avril 2015, Lomsak).
192 La parenthèse est dans la citation.

En avril 2015, Josh amène donc deux pédales en guise de cadeau : une pédale Roland Space Echo RE-201 Cosm de la marque BOSS et qui doit remplacer le délai du BOSS DD-3 et une pédale Hoof Earth Quaker Devices qui doit remplacer la Metal Zone. Selon le producteur, les deux pédales sont « les mêmes, mais un petit peu mieux » et sont censées améliorer le son des Khun Narin. Or, des deux effets, la pédale Hoof, pour Josh, se distingue « particulièrement » et lui permet d'établir une connexion avec la scène alternative nord-américaine :

> Le Hoof, la distorsion, c'est quelque chose que tu ne trouveras pas ici, tu pourras trouver le délai à Bangkok… parce que c'est japonais, mais pas l'autre. Le mec qui l'a fabriqué, il a commencé avec les Black Keys, en tant que technicien sur les tournées, puis après, il a juste commencé à faire des pédales, tu vois, c'est ce son. Ce n'est pas que je veuille qu'ils sonnent comme les Black Keys… écoute la Metal Zone, c'est un petit peu trop fin et pas aussi remarquable (*it's a little bit thin, it's not quite as nice*), mais celle-là (la pédale Hoof) mord vraiment, mord méchamment (*this one really bites, bites angry*). Je pense qu'ils étaient vraiment excités quand ils l'ont entendue, enfin ils avaient l'air satisfaits… Et pour ce délai, s'ils s'y penchent un peu plus, je pense qu'ils s'y retrouveront… (Josh, 10 avril 2015, Lomsak).

Formés en 2001 par les deux musiciens américains Dan Auerbach à la guitare et à la voix et Patrick Carney à la batterie, les Black Keys deviennent, au cours des années 2000 et des années 2010, un groupe emblématique de la renaissance du rock *garage*[193]. La connexion qu'entrevoit Josh avec le son distordu des Black Keys fait d'ailleurs sens pour Dan Auerbach lui-même qui, séduit par le son des Khun Narin, proposera même au groupe d'ouvrir la première partie des concerts de son tout nouveau projet, The Arcs, formé en 2015. La pédale produit donc une connexion entre la scène *garage* américaine et l'univers des Khun Narin.

Loin de faire immédiatement sens pour les Khun Narin, les pédales sont d'abord appréciées par le groupe en vertu des « standards » (*matarathan*) qui font correspondre leur propre univers musical avec celui du producteur américain. Dans quelle mesure peuvent-ils s'approprier les effets à leur tour ? Quand le producteur américain leur offre les pédales, les musiciens observent le cadeau d'un regard distant et interrogateur. « Quel est le prix de ces pédales ? Combien d'effets y a-t-il dessus ? » s'empressent de demander Aob et Narin, avant de les brancher sur leur système son, suivi

193 Le rock *garage* est un style de rock qui serait initialement apparu dans les « garages » où répétaient de multiples groupes de rock amateurs nord-américains durant les années 1960, faisant notamment un usage abondant de la distorsion sur les accords de guitare.

attentivement par Josh dans leurs opérations. Une fois branchée, Aob ne se laisse pas aller à découvrir les nouvelles possibilités que ces effets permettent, et encore moins à rechercher les sonorités *garages* des Black Keys, mais essaye de retrouver, au contraire, les sons d'effet de délai et de distorsion qui lui sont familiers. C'est uniquement une fois qu'il y parvient que le groupe dans son ensemble commence à accompagner le *phin* de premières mesures de grosses caisses, de batterie et de *ching*.

« Emblème sonique d'une créativité locale dans des conditions d'accès limité à la technologie » (Novak, 2011 : 627), la distorsion révèle les conditions dans lesquelles le média a été produit. Dans le cas des Khun Narin, elle est le résultat d'un son fort. Mais la saturation, la réverbération et la distorsion, remarque David Novak, n'apparaissent pas seulement comme les marqueurs d'une limitation technique, elles sont aussi susceptibles de faire écho à l'esthétique de la scène alternative nord-américaine. Les « connexions accidentelles » qui en résultent, poursuit Novak, rendent le son produit par un enregistrement amateur étrangement similaire à celui activement recherché par un musicien sur la scène alternative. Ce type de connexion permet aux enregistrements « de glisser quelque part entre l'underground et les musiques du monde » (Novak, 2011 : 628). Or cette connexion n'est pas simplement appréciée, elle est aussi esthétisée. Dans la session d'enregistrement, c'est précisément au niveau du jugement que le producteur pose sur les effets qu'utilisent les Khun Narin et dont il dit qu'ils ont failli « tuer l'enregistrement » que cette esthétisation apparaît la plus claire. Elle aboutit à imposer aux Khun Narin une nouvelle pédale à effet et change sensiblement la configuration de leur système son de sorte à rendre l'esthétique sonore du groupe plus ressemblant à celle d'une autre scène musicale.

II – LE BANGKOK MÉDIATIQUE DE MAFT SAI

Comme le proposent les chercheurs en études médiatiques Jay David Bolter et Richard Grusin, si le média établit des significations avec le réel, il le fait en dressant des liens avec la façon dont cette réalité a elle-même déjà pu être représentée par d'autres médias (Bolter et Grusin, 2000). Selon cette perspective, le média laisse donc aussi envisager la « réalité » sous un mode hypothétique, c'est-à-dire comme un horizon d'attente, quelque chose à atteindre, dont la distance par rapport à celui qui l'observe ne peut être paradoxalement évaluée que par l'expérience pourvue par les médias qui ont précédé. En ce sens, « un média est d'abord ce qui remédie » :

> C'est ce qui s'approprie les techniques, les formes et la signification sociale d'autres médias et qui tente de les concurrencer ou de les remodeler (*refashion them*) au nom de la réalité (Bolter & Grusin, 2000 : 68)[194].

Or « par "au nom du réel", Jay David Bolter et Richard Grusin ne veulent pas simplement dire "au nom du Réalisme" » (Silvio, 2000, p. 286). Teri Silvio suggère, à ce titre, que les évidences que produisent les médias peuvent être aussi évaluées sur le terrain de leurs possibilités utopiques et dystopiques[195]. Dans les vidéos de spectacle de marionnettes (*shuwei wuxia budaixi*) que Silvio étudie, les médias :

194 Le concept de « remédiation » est généralement utilisé pour montrer comment une forme médiatique peut être appréhendée à travers une histoire médiatique qui lui est propre et non plus seulement comme le simple reflet d'une réalité qu'elle représenterait. Bolter et Grusin soulignent ainsi comment les médias numériques, pour établir leurs significations, peuvent reproduire la disposition graphique des journaux papiers là où, par ailleurs, la télévision puise dans des formes empruntées aux arts dramatiques pour rivaliser avec le cinéma. Philip Auslander utilise ce concept au début des années 2000 pour montrer comment l'enregistrement influence les arts du spectacle et notamment les performances musicales (Auslander, 2008). Dans le domaine francophone, le concept reste d'abord attaché aux études littéraires.

195 Selon Teri Silvio :
« Pour être convaincant, un nouveau média doit capter les réalités psychiques et sociales d'une époque et d'un lieu particulier, ce qui inclut les expériences procurées par d'anciens médias, ainsi que les espoirs et les angoisses entourant l'introduction de nouvelles technologies médiatiques elles-mêmes. Pour cette raison (entre autres), de nombreux théoriciens des nouveaux médias s'intéressent davantage aux genres fantastiques (comme la science-fiction *cyberpunk*) qu'aux genres réalistes. Dans les genres fantaisistes, les possibilités utopiques et dystopiques de la remédiation tendent à être thématisées, plutôt que de faire l'objet d'un débat. » (Silvio, 2000 : 286).

> donnent chair à un modèle de ce à quoi ressemblerait la globalisation si la culture chinoise en était le moteur et si Taiwan était en son centre plutôt qu'à sa périphérie (Silvio, 2007 : 286).

Dans le cas de la session d'enregistrement des Khun Narin, la réalité qu'entend figurer Josh à travers l'enregistrement prend sens à travers le casque, la pédale à effet et tout un environnement à par lequel le producteur rapporte le son des Khun Narin à celui de l'esthétique *garage* américaine. Qu'en est-il à Bangkok de la réalité que Maft Sai signifie par ses compilations et les soirées qu'il organise ? Qu'en est-il du son moderne du *luk thung* et du *molam* que Maft Sai entend produire ?

1. Filtrer la réalité à travers le média

Les représentations, que des éditeurs comme Maft Sai et son associé Chris Menist développent, découlent d'abord d'un important travail de sélection. Or, pour sélectionner un disque, l'enjeu est d'abord de savoir ce qu'il y a dessus. Différentes stratégies sont alors être envisagées. D'un côté, on peut se fier à la pochette, à son aspect, essayant de deviner un peu de son contenu par la couleur ou l'arrangement visuel. Mais l'apparence d'un disque est souvent trompeuse et une image attrayante peut tout à fait être utilisée à dessein pour un contenu qui ne le serait pas *a priori*. Deborah Wong, dans l'article pionnier qu'elle consacre aux cassettes thaïlandaises, note, à propos de la pochette d'une compilation de pièces classiques interprétées à la flûte de bambou (*khlui*), sur laquelle figure une photo de l'actrice Suphansa Nuangphirom, comment les éditeurs rendent parfois trouble la lisibilité du contenu des enregistrements en lui associant des images « dignes d'attirer le regard » (« *na du* ») (Wong, 1989). À ce titre, le compilateur Chris Menist, DJ et fidèle collaborateur de Maft Sai, note :

> Ce qu'il y a de marrant avec les LP [196], c'est que tu peux te dire : "Oh, regarde cette pochette ! Elle est fantastique, ouah !" Mais en fait c'est naze. Et puis tu peux en trouver une autre à propos de laquelle tu penseras, "je jurerais qu'il n'y a rien de bon dedans" avant de te dire "non, mais écoute ça, c'est incroyable !". Au final, tu conclus donc que tu

196 On désigne par « LP », « *Long Play* » les disques vinyle de diamètre douze pouces capables d'enregistrer une durée suffisamment longue pour constituer un album. En Thaïlande, la plupart des disques LP sont pourvus de pochettes, à la différence des disques « Sp » « *Short Play* », de diamètre sept pouces, qui, probablement parce qu'ils étaient plus communément utilisés pour les jukebox, n'en sont généralement pas pourvus.

ne peux faire aucun jugement, que tu n'en sais absolument rien (entretien avec Chris Menist, 10 décembre 2014, Bangkok).

Or, sur un disque, poursuit Chris, il est aussi possible de s'aider des inscriptions :

Prends par exemple un disque de jazz, si c'est 1968, et que son nom est ésotérique et que les intitulés sont très abstraits, et que la notice indique qu'il y a de la clarinette basse, de la batterie, des percussions, du marimba, de la flûte, de la contrebasse et du violoncelle, tu peux être sûr que ce sera bon, qu'il y aura au moins un bon morceau sur le disque (entretien avec Chris Menist, 10 décembre 2014, Bangkok).

Illustration 29 : 45 tours de la chanson « Lian Baep Dara » (« Imiter les Stars ») du chanteur *luk thung* Phloen Phromdaen, avec indiqués de gauche à droite et de haute en bas le label Somyot Khamron Disciple Records, le compositeur et parolier Niyom Marayat (*kamrong thamnong*), la mention du droit d'auteur (*songwon likhasit*), le nom du morceau, son interprète et l'ingénieur du son qui a réalisé l'enregistrement Thanok Sinphon

Une vraie différence se dessine donc sur le terrain de la collecte de disque thaïlandais entre ceux qui savent déchiffrer l'alphabet thaïlandais et ceux qui ne le peuvent pas. Sur la pochette, mais plus encore sur l'étiquette qui se trouve au centre du disque, le collecteur peut ainsi apprendre le nom du morceau. En dessous figure celui du chanteur, généralement précédé ou suivi de l'indication « *nakrong* » ou « *khaprong* » pour « chanteur » ou « chant ». L'indication « *khamrong-thamnong* » pour « parole-mélodie » peut suivre, plus rarement accompagnée de l'indication « *praphan* » qui implique l'idée de « composition » et désigne le nom du compositeur-parolier (voir par exemple l'illustration 29). Mais du point de vue des collecteurs, un bon chanteur, un bon parolier ou un bon arrangeur ne font pas nécessairement de bons morceaux et réciproquement.

S'il ne connaît ni la pochette ni le scripte thaïlandais, ou que les indications ne lui disent rien, la meilleure façon pour le collecteur d'accéder au contenu du disque est alors de l'écouter. Chez les disquaires et sur les différents marchés de « seconde main », les collecteurs que je rencontre recourent à de petites platines de disques portables, qui leur permettent de naviguer dans les bacs de disques, comme on pourrait, par exemple, cliquer de vidéo en vidéo sur une barre de recommandation (voir l'illustration 30). Or les collecteurs n'écoutent généralement pas les disques dans leur intégralité, mais procèdent par écoute ciblée : repérant sur chaque disque les zones non imprimées qui indiquent le passage d'un morceau à l'autre, ils se saisissent du bras de la platine pour venir déposer l'aiguille par intermittence au cœur du sillon en procédant de l'extérieur jusqu'au centre, de sorte à balayer l'ensemble des morceaux, à raison de quatre à six morceaux par face de disque douze pouces, et d'un morceau par face de disque sept pouces. Quelques secondes leur suffisent pour juger de l'intérêt de chaque séquence sonore. Pour gagner en rapidité, les collecteurs présument de la structure sonore des morceaux (introduction, refrain, couplets, pont) plongeant ainsi l'aiguille trois à quatre fois dans le sillon de chaque morceau et sautant directement à la section suivante quand ils reconnaissent dans la section qu'ils écoutent une séquence déjà entendue. Plus rapide qu'une écoute intégrale, le travail d'écoute n'en est pas moins laborieux pour qui prétend à une certaine exhaustivité. Se rendant dans le quartier de Saphan Lek, au cœur de Chinatown, où se trouvaient alors la plupart des grands disquaires de l'âge d'or de l'industrie du disque thaïlandais, Chris Menist explique :

Je suis arrivée à Chinatown dans un premier magasin, j'ai pris une pile de disques, celui-ci "oui", celui-là "non", ça m'a pris deux ans pour aller d'un bout à l'autre de la rue (entretien avec Chris Menist, 10 décembre 2014, Bangkok).

Illustration 30 : Chris Menist faisant usage d'une platine portable sur un marché de Bangkok

Au moment de l'écoute, beaucoup de collecteurs restent sensibles à une structure plus générale dans laquelle le morceau peut s'insérer. Chris Menist est DJ, mais aussi compilateur, et beaucoup d'enregistrements qu'il découvre vont ensuite être réédités sur les labels ZudRangMa, Soundways ou Finders Keepers. Jérôme Doudet, DJ aussi connu comme The Dude of the Stratosphear, pense, quant à lui, davantage au *mix*, c'est-à-dire à l'enchaînement continu de morceaux, dans lequel il peut intégrer les chansons qu'il écoute, qu'il s'agisse de mixer pour une soirée ou pour une radio. Un jour que nous collectons des disques à Bangkok et que nous nous trouvons face à un enregistrement de *lam mu*, forme dramatique de *molam* présentant simplement une ou plusieurs voix accompagnées d'un orgue à bouche, Jérôme, qui commence à écouter le disque, me signale par un simple « *no beat* » le fait que cet album ne fait pas son affaire. De même, certains morceaux de *phleng phut*, où la musique est interrompue toutes les demi-minutes par des échanges verbaux à teneur essentiellement humoristique, sont très compliqués à utiliser pour le DJ. Jérôme reste ainsi sensible à la pulsation

(*beat*) et à tout ce qui lui permet d'entretenir un pas de danse continu ; l'absence de mesure frappée peut à ce titre suffire à le désintéresser.

Loin d'être tous acceptés, les enregistrements que les collecteurs mettent en circulation dans le réseau des musiques du monde 2.0 sont sélectionnés. Or les sélections que réalisent les collecteurs font sens en vertu de l'univers médiatique spécifique auquel ils les introduisent.

2. « Conflicted Visions »

Auteur d'une thèse sur l'usage du son dans les manifestations à Bangkok, Benjamin Tausig est aussi un auditeur des compilations de Maft Sai. En 2011, il écrit une critique de l'album *Thai ? Dai ! The Heavier Side of The Luk Thung Underground* publiée par Maft Sai et Chris Menist, sur lequel figure notamment le morceau « Khuen khuen long long » (« Monte et descend », « ขึ้นๆลงๆ ») du chanteur *luk thung* Suang Santi, inspiré du tube « Iron Man » de Black Sabbath et qui ouvre la compilation (voir Chapitre 2, écouter la piste 27) :

> « [...] Quand "Kuen Kuen Lueng Lueng" [*sic*] de Sroeng Santi [*sic*] ouvre cette compilation en se lançant sans gêne dans le riff de "Iron Man" [...] vous êtes flattés [...]. De même que les grosses basses et les guitares fuzzy vous rappelleront un psychédélisme européen indigène, vous entendrez dans ces citations musicales la confirmation que, dès ses débuts, l'intérêt pour le *metal* [...] était universel comme vous le supposiez. Mais la vérité est que les auditeurs thaïlandais, quoique souvent charmés par la musique occidentale, n'écouteront pas nécessairement ni de la même façon ni les mêmes choses que vous espériez. [...] *Thai? Dai!* n'est pas tant la rétrospective d'un passé musical thaïlandais oublié, que le témoignage d'un présent cosmopolite florissant, mais petit dans l'absolu, celui d'une scène qui a dû filtrer à travers de nombreux disques pour trouver les morceaux qui répondaient à ce que son goût préfigurait. » (Tausig, 2011).

La vision que produit un éditeur comme Maft Sai prend sens dans les compilations qu'il réalise. Plus particulièrement, elle s'exprime par un intérêt prononcé pour les productions musicales *luk thung* et *molam* du tournant des années 1970. En 2012, par exemple, Maft Sai consacre une compilation du nom de *Theppabutr Productions : The Man Behin The Molam Sound 1972-1975* au producteur isan Thephabut Satirotchomphu. Thephabut est un important producteur de *molam* et de

luk thung qui, commence à réaliser, en concurrence avec le producteur Surin Phaksiri, des premiers enregistrements de groupes venus d'Isan (cf. Chapitre 3). Le livret de la compilation est alors rédigé par John Clewley, photographe d'origine britannique, rédacteur de la rubrique « World Beat » au *Bangkok Post*.

Dans le livret du double album *Theppabutr Productions*, John Clewley introduit la compilation comme la première d'une série consacrée aux producteurs clés de la « musique *molam* moderne ». Thephabut est alors présenté comme un visionnaire, véritable « Berry Gordy » thaïlandais[197], « [fasciné] quant au développement d'un son *molam* moderne et de qualité ». Comme le suggère John Clewley, les expérimentations de Thephabut s'inscrivent jusque dans la musique et l'enregistrement sonore, « introduisant au sein du même morceau les rythmes soul, funk venus des États-Unis, y compris des guitares aux accents « santanaesques » au côté du *molam* et de la musique *luk thung* ». De plus, précise la notice, Thephabut « retravaille et réenregistre ses premières productions *molams*, dont le son était distordu, pour y ajouter une pulsation plus marquée et un rythme plus funky ». Associé à un « âge d'or » (*golden era*) de la musique thaïlandaise, le son moderne du *molam* apparaît dans la compilation comme un donné des enregistrements d'origine. Il donne chair à cette expérience médiatique dont les musiques du monde 2.0 se font la promesse, à savoir : une rencontre avec une modernité musicale et sonore qui ne résulte plus d'une appropriation technologique effectuée par un opérateur venu d'Occident.

Mais dans le contexte des événements politiques qui agitent la Thaïlande depuis le milieu des années 2000, la fascination de Maft Sai pour le son moderne de productions musicales datant de plus de cinquante ans interroge.

Quelques années après la crise qui frappe la Thaïlande au milieu des années 1990, une figure politique émerge du nom de Thaksin Shinawatra. Thaïlandais d'origine chinoise, ancien officier de police ayant fait fortune dans l'informatique et dont l'entreprise a continué de prospérer malgré la récession économique, Thaksin devient ministre de 1994 à 1995 sous le gouvernement de Chuan Liphai, puis Vice-premier ministre d'août à novembre 1997 sous le gouvernement de Chawalit Yongchaiyut. Suite aux élections de février 2001, il est nommé Premier ministre par le roi Rama IX et est reconduit pour un second mandat à la suite des élections du 6 février 2005. N'appartenant ni à l'aristocratie bangkokienne et ne s'étant pas élevé dans la société thaïlandaise par la carrière militaire,

197 Berry Gordy est un important producteur de musique *soul* américain à l'origine de la maison de disque Motown.

Thaksin est une figure marginale dans les plus hautes sphères du pouvoir du Royaume. À la tête de son parti, le Thai Rak Thai (« les Thaïlandais aiment les Thaïlandais »), il mène une politique volontairement populiste qui s'adresse aux franges les plus modestes de la population. Un camp adverse se forme et fustige le Premier ministre comme un démagogue dont la politique populiste cacherait surtout le souci de s'enrichir. Plus particulièrement, alors que le roi Rama IX vieillit, on commence à s'inquiéter de sa renommée grandissante : Thaksin est un homme riche et désormais un homme de pouvoir, dans la presse thaïlandaise, certains commencent même à parler de lui comme d'un nouveau monarque. Dès 2005 des manifestations contre le pouvoir sont organisées par l'opposition à Bangkok qui s'habille de chemises jaunes (*sua luang*) et font de la couleur du roi leur emblème. Le 19 septembre 2006, en déplacement à l'étranger, Thaksin Shinawatra est renversé par l'armée : pays longtemps sous le joug militaire, voilà plus de dix ans que la Thaïlande n'avait pas connu de coup d'État. À l'origine, les différentes organisations anti-coup d'État ne sont pas pro-Thaksin, certaines mêmes affichent leur souci de la démocratie au côté d'une certaine neutralité avec le slogan « Ni Thaksin, Ni Coup d'État ». Peu à peu, ces différentes organisations sont subsumées par l'Alliance démocratique anti-dictature (DAAD[198]) qui est une émanation directe du Thai Rak Thai (Mériaux, 2013, p. 27). Face au projet de réforme de la constitution et l'annonce d'un référendum en 2007, le DAAD multiplie les manifestations : avec quelques dizaines de manifestants au début, progressivement ils deviennent des milliers, remplissant des cars entiers principalement venus du Nord et d'Isan. Adoptant le rouge pour couleur, on commence peu à peu à parler d'eux comme des « chemises rouges » (*sua daeng*). Devenu UDD (Front démocratique uni contre la dictature), l'ancien DAAD célèbre la victoire aux législatives décembre de 2007 du Phalang Prachachon (« Pouvoir du Peuple »), successeur du Thai Rak Thai désormais dissous. Lui aussi dissout à la fin de l'année 2008, le Phalang Prachachon laisse la place à Abhisit Vejjajiva et au parti Démocrate, principale force d'opposition, appelant de nouveau les chemises rouges à manifester. Au cours des deux années qui vont suivre, les manifestations vont s'intensifier pour culminer au mois d'avril-mai 2010, rassemblant plusieurs dizaines de milliers de manifestants, causant de nombreux dégâts et faisant de nombreuses victimes. À Bangkok, où les affrontements sont les plus intenses, l'État d'urgence est déclaré pendant plus de neuf mois. Mais aux élections législatives de juillet 2011, à la tête du parti Phuea Thai (« Pour les Thaïlandais ») émanation directe des précédents partis pro-Thaksin, Yingluck Shinawatra, la sœur de Thaksin, remporte la majorité absolue et est nommée Première ministre à son tour.

198 Pour « Democratic Alliance Against Dictatorship » ou « No Po Ko ».

Dès son arrivée au pouvoir, Yingluck est critiquée : la nouvelle Première ministre ne serait que la marionnette de son frère et toutes les raisons sont bonnes pour mettre en doute sa légitimité : on dénonce notamment les manipulations de son administration pour soustraire Thaksin désormais en exil, des nombreuses accusations que fait peser sur lui la juridiction thaïlandaise. Au moment où je commence mon enquête, c'est plus généralement sa politique rizicole qui est critiquée. En novembre 2013, le député Suthep Thueaksuban conduit dans les rues de nouveaux cortèges de chemises jaunes en opposition à Yingluck et à son gouvernement.

En avril 2014, un mois avant que le pouvoir militaire ne renverse le gouvernement de Yingluck Shinawatra et ne mette en place un nouveau régime à la tête duquel le commandant en chef de l'Armée royale thaïlandaise Prayut Chan-o-cha siège toujours aujourd'hui, les propriétaires du bar WTF organisent une exposition dans le petit *soi* où se trouve la boutique de disque de Maft Sai. Intitulée « Conflicted Visions », l'exposition, installée au second étage de l'établissement, confronte différents points de vue artistiques sur la situation politique actuelle.

Illustration 31 : Nu « Narcissist » de la série *Obscene Mantra* représentant la Première Ministre Yingluck Shinawatra sous les traits d'une « Grande Odalisque », Manit Sriwanichpoom, Thaïlande, 2014

Entre autres œuvres, le travail de Manit Sriwanichpoom propose une série de photographies décrites comme des « nus politiques » (*political nudes*)[199] qui représentent très explicitement Yingluck. Dans le texte explicatif de l'exposition, ces « nus » dénoncent ce qui est alors considéré comme le « Mantra obscène » (« *Obscene Mantra* ») suivant lequel la Première ministre arrivée

199 Les inscriptions sont données en langue thaïe et en anglais au cours de l'exposition.

démocratiquement au pouvoir se maintient (voir illustration 31). À l'œuvre de Manit est associé le commentaire suivant :

> […] les images de narcissisme et de mégalomanie apparaissent encore plus obscènes sous une apparence démocratique. Le refrain obsessionnel "Je suis issue de l'élection" est utilisé pour conférer une légitimité et justifier des actions qui contredisent, obstruent et même détruisent de manière flagrante les principes mêmes de la démocratie qu'elle [Yingluck] et son administration récitent volontiers.

Dans un autre espace de l'exposition se trouve le travail de Prakit Kobkijwattana intitulé « Vivre dans une ville prétentieuse, nos existences doivent être pop ! » (« *Living in a pretentious city, our lives gotta be pop !* »). Accompagné du commentaire suivant, Prakit dénonce au contraire la prétention de Bangkok à vouloir imposer sa vision au reste du pays :

> Je vis dans la ville de Bangkok qui est connue comme le centre de la Thaïlande à tous les niveaux – politique, sociétale et économique. Cependant, les attitudes de plus en plus clivantes et les signes agressifs laissent apparaître Bangkok comme un autre pays (à l'intérieur de la Thaïlande). Je m'interroge souvent sur le conflit extrême qui se produit tout autour de moi. Je suis témoin de l'inégalité, de l'hypocrisie, des attitudes politiques et religieuses extrêmes ainsi que des styles de vie basés sur la superficialité et la prétention. Parfois, je me demande si quelqu'un d'autre voit ce que je vois ? J'ai toujours pensé que les deux poids deux mesures qui prévalent dans la société thaïlandaise pouvaient être aussi bien charmants que laids – cette dichotomie fut une inspiration pour commencer à travailler sur cette exposition.

Parmi les œuvres de Prakit figurent une peinture de Bangkok représentée avec la silhouette d'une petite Thaïlande (voir illustration 33) et une image d'une conserve de soupe Campbell tout droit sortie d'une œuvre d'Andy Warhol sur laquelle est dessiné un autocollant « Coup d'État » avec la mention « Démocratie prête à l'emploi » (« *Instant Democracy* » ou en langue thaïe « *prachathipathai samret rup* », voir illustration 32).

Illustration 32 : « Démocratie prête à l'emploi » (*Intstant Democracy*), série *Living in a pretentious city, our lives gotta be pop !* de Prakit Kobkijwattana, Thaïlande, 2014

Illustration 33 : « Le Pays de Bangkok » (*Country of Bangkok*), série *Living in a pretentious city, our lives gotta be pop !* de Prakit Kobkijwattana, Thaïlande, 2014

En choisissant des œuvres comme celle de Manit Sriwanichpoom et de Prakit Kobkijwattana, les organisateurs de l'exposition « Conflicted Visions » mettent en regard deux visions qui s'opposent dans le contexte thaïlandais du milieu des années 2010. L'une critique la Première ministre Yingluck, le clan Shinawatra et le « refrain » démocratique, comme le suggère Manit, suivant lequel les pro-Thaksin imposent une nouvelle vision politique à la Thaïlande. D'un autre côté, une vision plus nuancée lui répond. Une vision consciente des clivages importants qui traversent la Thaïlande et qui critique l'obstination d'une partie de la population, celle de Bangkok, dont les « styles de vie » sont notamment « basés sur la superficialité et la prétention », à refuser de prendre conscience de ces divisions (« Parfois, je me demande si quelqu'un d'autre voit ce que je vois ? » indique Prakit). Ce commentaire fait particulièrement écho dans la petite galerie du WTF, dans l'un des quartiers les plus fortunés de la capitale, Thonglo, autour de l'avenue Sukhumvit.

L'exposition appelle et confronte à d'autres visions la vision des habitants de Bangkok, et parmi eux des plus privilégiés, tout en invitant ce public à une certaine réflexivité sur ses propres pratiques. Qu'en est-il alors du rapport de Maft Sai à des musiques comme le *molam* et la chanson *luk thung* dans le contexte politique thaïlandais du milieu des années 2010 ? Que dire de sa réflexivité ?

En avril 2014, le coup d'État qui se profilait allait en grande partie être la conséquence des divisions profondes qui partageaient et partagent toujours la nation thaïlandaise depuis son origine, entre ville et campagne, « gens de Bangkok » et « gens d'en dehors », « *khon muang* » et « *khon bannok* ». Historiquement associés aux populations ayant migré des différentes provinces du pourtour du Royaume pour venir occuper les emplois peu qualifiés de la capitale, le *luk thung* et le *molam,* entre autres musiques que Maft Sai compilait à la ville, étaient d'abord des musiques « d'en dehors ». Face aux protestations des chemises jaunes et au coup d'État, les populations venues d'Isan étaient pour la majorité de fervents défenseurs du pouvoir en place et arboraient fièrement la « chemise rouge ». Pourtant en mai 2014, au moment du « Coup », Maft Sai, la maison de disque ZudRangMa et le petit milieu cosmopolite qui l'entourait ne firent pas un seul commentaire sur la prise de pouvoir. Au chapitre précédent, nous avons vu qu'à la fin du XXe siècle un journaliste comme Simon Reynolds s'interrogeait sur la nostalgie de la scène rock alternative britannique pour un « âge d'or perdu » des années 1960, se demandant si elle n'était pas « une évasion de la nature multiraciale et empreinte de technologie de la pop-culture anglaise des années 1990 » (Reynolds, 2014, cf. Chapitre 4). Que dire de la vision de Maft Sai ? La fascination du DJ pour un âge d'or perdu du *molam* et du *luk thung* des années 1960-1970 ne pourrait-elle pas aussi être perçue comme une évasion de la nature profondément clivée, culturellement, socialement et économiquement divisée de la société thaïlandaise ?

3. Les soirées « Paradise Bangkok »

Si, au début de mon enquête, depuis quelques années déjà, DJ Maft Sai, au sein de la maison de disque ZudRangMa, sélectionnait, mixait et publiait des compilations de funk thaïlandais, la pertinence de la vision que l'éditeur proposait devait cependant se vérifier en un endroit donné. Comme Chris Menist le confiait dans un article de la revue musicale *The Wire*, c'est sur la « piste de

danse » (« *dancefloor* ») que les connexions multiples envisagées par les DJs entre les « musiques thaïes » et les « musiques noires », le *luk thung*, le *molam* et la musique éthiopienne prenaient sens :

> Ces liens ne sont pas nécessairement directs, mais il existe des tropes comparables qui connectent naturellement sur le *dancefloor* (Chris Menist, *The Wire*, n° 260, février 2014 : 18).

Dans son étude de la musique *country* à Lockhart, dans l'État du Texas, aux États-Unis, l'ethnomusicologue Aaron A. Fox note l'importance des lieux, et plus particulièrement des bars musicaux *honky tonk,* pour donner réalité à une culture musicale (Fox, 2004). Le *honky tonk* n'est pas seulement un bar équipé d'une scène où des musiciens peuvent se produire, c'est aussi un lieu de solidarité essentiel à la socialisation de classe : on y rencontre les routiers, les ouvriers, les employés de petites entreprises. Par son inscription territoriale, le *honky tonk* est le lieu où la culture des classes laborieuses blanches du sud des États-Unis devient « réelle ». Comme une métonymie de cette réalité sociale, c'est par ce lieu, souligne Aaron Fox, que les amateurs de *country* authentifient la « *vraie* musique country » (« *real* country music »). Au cours des années 2010, les quelques lieux réguliers où écouter du « vrai *luk thung* » (*luk thung thae thae*) à Bangkok étaient des lieux dont l'identité était ancrée dans celle d'un territoire, l'Isan : Isan Lam Sing dans le quartier de Huai Khwang, Isan Tawandaeng non loin sur l'avenue Phatthanakan ou encore plus récemment, Tamnan Khon Isan sur l'avenue Charoenrat. Or les soirées Paradise Bangkok où Maft Sai donnait chair à sa vision des musiques thaïlandaises n'étaient pas le genre de lieu où le fandom *luk thung* se rendait.

La première soirée Paradise Bangkok[200] à laquelle j'assiste, le 30 mars 2013, prend place dans l'un des poumons de la « *global city* » thaïlandaise, une avenue longue de quelques trois kilomètres, située du côté de Sukhumvit, dans le *soi* 63 autrement appelé Ekkamai. Le lieu où se tient ce soir-là le « Paradise Bangkok 4th Anniversary », le Sonic Ekkamai, se trouve du côté des *soi* pairs, entre le *soi* 8 et le *soi* 10. Grande salle de réception munie de deux bars, l'endroit se distingue d'abord par une statue haute de quatre mètres d'un homme sans bras aux traits manifestement cartoonesques, vêtu d'une combinaison blanc d'œuf dégoulinant, arborant pour seuls accessoires une moustache et une

200 Le nom « Paradise Bangkok », « *Sawan Bangkok* » en langue thaïe, vient d'un album lui-même nommé « *Paradise Bangkok* » enregistré par les groupes string P.M.7 et Jupiter. La pochette du disque affiche une image d'une danseuse du théâtre de cour thaïlandais, joignant les deux mains dans un geste de salutation typiquement thaïlandais, le « *wai* ».

paire de lunettes noires. Une occasion inouïe étant annoncée sur les flyers, la foule grouille devant le lieu au moment où j'arrive :

> *ZudRangMa Records* est fier de présenter…
> Le 4e ANNIVERSAIRE de PARADISE BANGKOK, Des musiques hors des sentiers battus (*Music From Off The Beaten Track*)
> Une performance exclusive et unique de l'authentique reine du *molam* "Angkanang Kunchai" [*sic*] avec le Paradise Bangkok Molam International Band et les Djs Maft Sai & Chris Menist !
> Le 4e anniversaire du Paradise Bangkok "Isan Lam Plearn" [*sic*] sera une occasion spéciale. Tout d'abord, elle célébrera quatre année que les DJs Maft Sai et Chris Menist présentent leur mélange unique de *luk thung*, *reggae*, *molam*, *jazz* et *afro-grooves* à une foule variée au cœur de la capitale. Deuxièmement, elle permettra de lancer la quatrième sortie sur leur label du même nom. Attendez-vous à d'autres surprises en vinyle en 2013.
> Pour cette célébration, nous avons invité l'une des reines de la musique *molam*, Angkanang Kunchai, qui jouera avec nous pour la première fois. Avec une carrière qui a débuté au début des années 70, elle possède l'une des voix les plus reconnaissables du genre et exerce toujours une énorme influence sur la scène aujourd'hui. Elle sera bien sûr soutenue (accompagnée) par le Paradise Bangkok Molam International Band, un groupe unique en son genre, réuni pour interpréter du *molam* vintage, avec des vibrations du XXIe siècle. Le mélange de la musicalité d'Isan, alimenté par l'une des sections rythmiques les plus *funky* de Bangkok, a déjà valu au groupe des éloges et des invitations à jouer à l'étranger. Personne d'autre dans toute la Thaïlande ne ressemble ou ne sonne comme ce groupe !
> Paradise Bangkok a toujours eu pour but de faire passer l'ancien au nouveau (*taking the old to the new*). Venez nous rejoindre pour célébrer cette 4e année, car nous passerons au niveau supérieur – vous n'êtes pas près de faire l'expérience de ces sons ailleurs, ni de sitôt ! (*you're not going to experiences these sounds anywhere else, any time soon!*)

Avec un ticket à 400 bath (une dizaine d'euros) le spectateur se voit offrir, en complément, deux boissons gratuites, une bière et un remontant fortement alcoolisés qui reçoit en Thaïlande le nom de « *ya dong »,* ainsi qu'une compilation CD spécialement réalisée pour la soirée. A côté du guichet qui se trouve à l'entrée du Sonic Ekkamai, un stand présente les dernières productions de la maison, vinyles 33 et 45 tours, ainsi que quelques CDs. À l'intérieur, après avoir dépassé le bar et avoir passé une seconde entrée à main droite, le visiteur trouve un grand espace aménagé en salle de concert où la foule se fait encore éparse. Au fond, une scène vide est aménagée, entourée de colonnes d'enceintes et ayant pour arrière-plan un mur tendu de divers *pakhaoma*, pièces de soie habillement tissées dont l'industrie artisanale a été remise au goût du jour par Sa Majesté la reine Sirikit elle-

même. Devant la scène, se trouve un pupitre lui aussi recouvert où deux platines sont installées derrière lesquelles opèrent DJ Maft Sai et, fraîchement débarqué du Royaume-Uni pour l'événement, DJ Chris Menist.

Sur fond d'une sélection musicale vinyle qui mélange des morceaux issus d'Inde, du Pakistan, d'Éthiopie, de Turquie, d'Indonésie et bien évidemment de Thaïlande – en évitant soigneusement l'Occident – le concert se met peu à peu en place, les musiciens s'installent et la salle se remplit. Dans la foule, mêlée de *farang*, de Japonais et de la jeunesse dorée thaïlandaise, émergent quelques figures comme John Clewley du *Bangkok Post*, spécialement venu pour couvrir l'événement, Christopher Wise qui dirige le bar branché WTF situé dans le *soi* 51, Tul Waitoonkiat, le chanteur du célèbre groupe alternatif Appartment Khunpa, et qui possède le Cosmic Café un peu plus au nord sur l'avenue RCA. Enfin Piyanart Jotikasthira, guitariste d'Appartment Khunpha, propriétaire d'une brocante sur l'avenue Ekkamai, vieil ami de Maft Sai, se trouve aussi être ce soir le bassiste du groupe que Maft Sai a spécialement créé pour ses soirées : le Paradise Bangkok Molam International Band.

Sur scène, le luthiste Kamao Phoetthanon accorde son *phin* accompagné du joueur de khène Sawai Kaewsombat. À leurs côtés, un jeune homme prénommé Ham occupe le poste de batteur. Enfin, Chris Menist lui-même complète le groupe en venant s’asseoir derrière une paire de congas.

Angkhanang, vêtue d'une veste de soie bleue très cintrée, d'un *pakhaoma* bleu et arborant un volumineux chignon choucroute est la dernière à arriver sur scène. La précèdent trois danseuses vêtues de façon similaire, parmi lesquelles sa fille qui commence tout juste à se lancer dans la chanson (voir l’illustration 34).

Illustration 34 : Le joueur de *phin* Khamao Phoetthanon et la chanteuse Angkhang Khunchai au premier plan, le bassiste Piyanart Jotikasthira et le joueur de khène Sawai Kaewsombat au second plan lors du 4e anniversaire de la soirée Paradise Bangkok, Bangkok, 2013

Alors que la salle est pleine et que le public amassé devant la scène attend le début du spectacle, un incident, quelque chose que le spectateur ne peut identifier, empêche toutefois le concert de commencer. S'agit-il de l'amplification du khène qui, depuis la première électrification de l'instrument à demi couronnée de succès dans les années 1970, laisse toujours à désirer ? De celle du *phin*, le luth de Khamao qui *a priori* pose beaucoup moins de problèmes ? Ou de quelque autre chose, chaque instrumentiste grattant, soufflant, frappant par intermittence son instrument sans qu'aucun son n'en sorte.

Dans le brouhaha général, Angkhanang, à l'avant de la scène, munie d'un micro qui lui ne rencontre aucun problème, dissimulant autant qu'elle le peut l'anxiété sous un visage souriant, rattrape coûte que coûte une situation qui manifestement aussi lui échappe, lançant des paroles rassurantes à la foule que seuls les locuteurs de langue siamoise peuvent comprendre :

Cai yen, tuk khon ca mi khwamsuk ko dicai kha,
Restez calme, tout le monde aura son comptant de bonheur, donc restons joyeux !

Dans un écart furtif, Maft Sai, monté sur scène pour prendre en main la situation, glisse quelques mots dans l'oreille d'Angkhanang, auxquels celle-ci acquiesce directement dans le micro, « *kha kha* », avant d'enchaîner :

> *Hai Khun Mae rong kon na, ro dontri ko dai, « Sao Ubon Rorak » rong kon, di mai kha ?*
> Permettez-moi de chanter d'abord, hein ? La musique peut attendre ; chantons d'abord "Sao Ubon Rorak", ça vous dit, hein ?

Sans véritablement chercher à recueillir l'assentiment des spectateurs et alors que le joueur de khène tend son micro à la bouche du bassiste pour qu'il constate de lui-même qu'aucun son n'en sort, « Mae Angkhanang » (« Mère Angkhanang ») comme elle s'autodésigne, contrôlant d'un bref regard ce qui se passe derrière elle, n'attend pas une seconde pour entonner*, a capela*, celui qui, de tous ses morceaux, est assurément le plus connu :

> *Siang thuang sanya / Thi dang waeo ma cak sao Ubon*
> Thueng khon thi luem khwamlang / Fang lam nam Mung...
> L'air qui rappelle la promesse / Résonne et vient de la fille d'Ubon
> Jusqu'à celui qui oublie le passé / Et les berges de la rivière Mun...

Mais à part les exclamations isolées de quelques enthousiastes qui de part et d'autre du public ont reconnu la chanson dès sa première mesure, « Sao Ubon Rorak » (« La fille d'Ubon qui attendait l'amour », « สาวอุบลรอรัก ») ne provoque pas l'effet escompté, et le public reste globalement insensible à la plainte lascive de « la fille d'Ubon » qui, depuis une trentaine d'années, fait chavirer le cœur de tant d'Isan. Mae Angkhanang, constatant le peu d'enthousiasme que son morceau le plus célèbre produit dans une foule trop cosmopolite pour n'avoir jamais entendu parler ni d'elle, ni de ses succès, s'interrompt dès la fin du huitième vers. Elle argue dans une langue isan qui est encore moins accessible au public que ne l'est déjà la langue thaïe, que ce morceau n'est manifestement « pas très marrant » et qu'il est grand temps de jouer un « *toei* »[201] (*bo muang sadaeng ao toei*) interpellant par-là même les musiciens vers lesquels elle vient de se retourner et sondant rapidement le joueur de

201 Le *toei* est un motif mélodique relativement court qui peut être de divers styles (*phama*, *khong, thamada*) et autour duquel se construisent la plupart des styles musicaux de la musique *lam*.

khène, à distance du micro voix, sur ce qu'il fabrique. Mais le groupe n'est pas encore prêt, poussant Ankhanang à se retourner à nouveau vers le public et à signifier à nouveau, avec de larges sourires, que le moment n'est pas encore venu :

> *Diew ro cai yen yen, yak du fang di, tong cai yen yen chai mai kha*
> Il faut attendre encore un moment, rester calme, vous êtes impatients d'écouter, alors il faut rester bien calme, d'accord ?

Les danseuses qui, juste devant Mae Angkhanang, tiennent depuis un moment déjà une attitude sereine (celle d'un « cœur froid » « *cai yen* » comme on le dit en langue thaïe), les mains sagement croisées l'une devant l'autre, semblent, elles aussi, s'impatienter, dodelinant d'un côté de l'autre, en évitant de croiser du regard l'un des spectateurs. Mais quoique les paroles d'Ankhanang soient restées incomprises d'une bonne partie du public, l'ambiance est plutôt bon enfant, les esprits pour le moins échauffés par un *shot* de *ya dong* et de la bière, accueillent avec une ivresse bonhomme les aléas de la mise en place du concert. Si l'on ne comprend pas véritablement ce qui se passe, l'excitation est à son comble, convaincu que quelque chose de toute façon va se passer.

Mae Ankhanang entreprend alors de chanter un nouveau morceau *a cappella*, « Phi Ca Lap Ta Wai », « Amour, allonge-toi et ferme les yeux », qui a quelque chose de moins mélancolique et de beaucoup plus entraînant que le morceau précédent. En guise de seul accompagnement et par-dessus la cacophonie générale, on entend les clappements de mains de quelques enthousiastes esseulés, en rythme avec la ballade. Mais alors que le morceau touche à sa fin, une agitation heureuse se produit derrière la chanteuse, suivie des premières résonances du *phin* et de la basse dans les haut-parleurs, du premier battement de la grosse caisse en rythme avec les clappements de mains, qui ont l'effet inverse de ce que la chanteuse nous signifie dans les deux derniers vers de son couplet :

> *Ankhanang ca rong phlaeng klom non / Angkhanang ca rong phlaen klom non*
> Angkhanang va vous chanter une berceuse / Ankhanang va vous chanter une berceuse...

Avant même qu'Angkhanang n'achève totalement le morceau, la foule en liesse accueille l'entrée de la section instrumentale à grands cris de joie et dans la cacophonie des vociférations de

toutes sortes. La chanteuse qui s'est elle-même prise au jeu du public en frappant des mains le rythme de « Phi Ca Lap Ta Wai », ne se fait pas attendre, annonçant avec emphase l'arrivée tant attendue du morceau :

Aw toei pen toei !
Vous vouliez du *toei*, voici du *toei* !

Après un court motif introductif au khène et au *phin* qui annonce la couleur du *toei*[202], l'arrivée de la section rythmique (basse, batterie et conga), dans le fracas d'un roulement de batterie, donne consistance à ce que Dj Maft Sai et Chris Menist décrivaient dans le *flyer* de la soirée comme « les plus funk*y* ».

Emporté par la puissante rythmique et les résonances chaudes des congas, ainsi que par une ligne de basse constante, le *toei* en question, « Toei salap phama », est issu d'un enregistrement réédité sur compilation par Maft Sai, mais aussi par la maison de disque américaine Sublime Frequencies et, plus récemment, par la maison de disque japonaise EM Records. Joué régulièrement au cours des soirées Paradise Bangkok, le morceau est un moment fort pour Maft Sai et Chris Menist à travers lequel ils entendent produire « naturellement » une connexion musicale plus globale sur le *dance-floor* (écouter la piste 28). Et ce soir-là, effectivement, tout le monde danse.

Or pour créer une telle connexion, l'enregistrement est posé comme une référence. Au moment des concerts, les organisateurs des soirées Paradise Bangkok demandent aux chanteurs et aux musiciens d'interpréter leurs compositions comme elles ont initialement été enregistrées. Pour Saksayam Phetchomphu, très célèbre chanteur de *luk thung* des années 1970, invité au troisième anniversaire de Paradise Bangkok, cette opération impliqua notamment de réajuster et de transposer à une tonalité plus basse l'orchestration qui avait initialement été arrangée pour la voix de Saksayam quand il était jeune homme, de sorte qu'elle puisse s'accorder désormais à la voix d'un vieil homme[203]. Pour la chanteuse de *molam* Angkhanang Khunchai, il s'agissait bien plus d'une question de répertoire. Très célèbre depuis le début des années 1970, Angkhanang Khunchai avait connu une carrière jalonnée de grands succès tels qu'« Isan Lam Phloen » écrit par le parolier Surin Phaksiri (cf.

202 Il s'agit ici d'un *toei* « birman » (*phama*).
203 Entretien avec Saksayam Phetchomphu, 26 janvier 2015, Nanokthien, district de Nongno.

Chapitre 3) ou « Sao Ubon Rorak » écrit par Phongsak Chantaruka. Or, très peu d'importance fut accordée, durant la soirée, au patrimoine musical reconnu de la chanteuse ayant accédé à une certaine notoriété auprès de son public en Thaïlande, comme au morceau « Sao Ubon Rorak » que seule une petite partie de l'audience récitait en chœur. À ce morceau, la programmation de Paradise Bangkok préféra substituer des compositions beaucoup plus obscures comme le « Toei salap phama ». Enregistrement mineur du point de vue de la discographie habituellement reconnue d'Ankhanang Khunchai, le « Toei salap phama » tant attendu au début de la soirée semblait même inconnu de toute une partie des auditeurs originaires d'Isan. Angkhanang elle-même, qui avait improvisé les paroles du morceau au moment de l'enregistrer à la fin des années 1970, ne s'en souvenait d'ailleurs plus. Pour l'événement elle se vit obligée de retranscrire les paroles de la chanson de sorte à pouvoir les réapprendre par cœur[204].

Qui aurait cru, dans tous les cas, qu'un morceau comme « Toei salap phama », composition mineure d'une chanteuse de *molam* originaire du nord-est de la Thaïlande, puisse devenir, cinquante ans plus tard, un tube funk écouté dans les milieux les plus cosmopolites de la capitale ? Qui aurait cru qu'une vidéo comme celles des Khun Narin, enregistrée avec la caméra amateure d'un téléphone portable, puisse entrer si fortement en résonance avec l'esthétique musicale de la scène nord-américaine ?

Si à Phetchabun, le média permet d'envisager une connexion suivant laquelle la musique des Khun Narin peut être refaçonnée, pour faire sens par rapport à une scène musicale *garage* nord-américaine, l'horizon médiatique hypothétique que Maft Sai invite à considérer à travers les soirées Paradise Bangkok est plus incertain. D'un côté, il invite à penser ce que des musiques comme le *luk thung* et le *molam* pourraient être si, au moment de leur émergence, et plus particulièrement de l'âge d'or qu'elles auraient ont connu dans les années 1960 et les années 1970, elles avaient été écoutées en rapport avec d'autres formes musicales modernes à travers le monde. J'ai montré, dans le chapitre précédent, que Maft Sai dressait effectivement des connexions entre les deux genres chansonniers thaïlandais et des musiques comme le funk, la soul ou le reggae. À cet endroit, on peut donc se demander : aurait-il alors été plus facile, pour une audience bangkokienne, de reconnaître les musiques *luk thung* et *molam*, si elles avaient été définies par les termes à travers lesquelles la

204 Entretien avec Angkhanang Khunchai, 17 février 2015, province d'Amnat Charoen.

domination occidentale a pu déterminer les relations internationales ? Aurait-il été plus facile de les reconnaître si elles avaient été des musiques « noires », comme le proposait Maft Sai (cf. Chapitre 4) ? Aurait-il été plus facile de les reconnaître si, comme ose le suggérer Benedict Anderson, la Thaïlande avait été une colonie (Anderson, 1978) ? Mais que deviennent à leur tour le funk, la soul et la sens oppositionnelle qu'auraient les musiques « noires » face à l'Occident blanc quand on commence à les écouter comme des musiques thaïes ? Que deviennent à leur tour le *luk thung* et le *molam* quand on les abstraits d'une actualité politique brûlante et des clivages profonds qui traversent toujours aujourd'hui la Thaïlande pour les projeter dans un horizon médiatique idéalisé ?

Les déplacements qui se produisent à travers la remédiation sont multiples et ne sauraient aller que dans un sens. Ils invitent, à ce titre, à considérer, comme le propose Tamara Loos, l'identité partagée de la Thaïlande, qui la rend éminemment comparable aux pays colonisateurs autant qu'aux pays colonisés et, en même temps, susceptible d'« illuminer la limite de ces catégories » (Loos, 2006, p. 3). Sans privilégier un solution interprétative plutôt qu'une autre, Maft Sai et Chris Menist, quand je les rencontrais, affirmaient ne pas trop apporter de significations à ce qu'ils faisaient. Ils laissaient, à ce titre, l'équation médiatique soulevée par « Paradise Bangkok » s'effacer dans l'incertitude de la situation thaïlandaise. En 2013, avant que Maft Sai n'ouvre son lieu, le « Studio Lam », les soirées Paradise Bangkok étaient de toute façon organisées de façon bien trop sporadique pour donner à une quelconque vision du *molam* et du *luk thung* une consistance véritable. « Paradise Bangkok » n'était pas un nom anodin et le Bangkok rêvé du DJ restait encore à créer. Beaucoup d'auditeurs initiés aux deux genres, à travers les compilations *Thai Funk*, *Thai ? Dai !*, *Sound of Siam* ou *Theppabutr Production*, une fois sur place, devaient se rendre compte que la réalité de ces musiques ne correspondait pas à celle qu'ils avaient envisagée à travers le média.

Aussi, retravaillés dans le réseau des musiques du monde 2.0 par différents intermédiaires, les médias se perdent au fond d'un terrier de lapin et échappent aux perspectives de ceux qui les ont originellement produits. Comment les artistes se rapportent-ils à la circulation de leurs propres enregistrements ? Quelle expérience se produit-elle pour eux au fond d'un terrier de lapin ?

CHAPITRE VI – LA MODERNITÉ EN DROIT D'AUTEUR

Comme le suggère l'essayiste, DJ et artiste multidisciplinaire Jace Clayton, à qui l'on peut attribuer l'expression « World Music 2.0 » :

> les musiques du monde 2.0 commencent avant les groupes, avant même leurs morceaux (Clayton, 2016, p. 101).

Dans les musiques du monde 2.0, les artistes sont souvent les derniers appelés. Comme le propose David Novak, la logique informationnelle de ce réseau repose sur « une architecture de documentation en ligne renversée » où l'identification de l'auteur ne se produit généralement qu'après que leur œuvre a été mise en circulation et rendue globalement accessible (Novak, 2011). Il faut faire circuler pour pouvoir identifier. Aussi, comment les musiciens se rapportent-ils à leurs enregistrements et aux représentations qui s'accumulent dans le devenir médiatique incertain du terrier de lapin ?

Dans le réseau global des musiques du monde 2.0, c'est souvent à travers la notion de « propriété intellectuelle » qu'un enregistrement est rapporté à sa source. Dès les années 1990, c'est d'ailleurs à travers la question du *copyright* que l'on interroge les producteurs de musiques du monde sur leur rapport aux artistes à l'origine (Feld, 1996, 2004). Mais l'anthropologie a été plutôt critique à l'égard de cette notion. Le *copyright* ferait appel à des idées, comme celles d'« œuvre », d'« auteur », de « propriété », qui ne sauraient faire sens en dehors d'une tradition philosophique et intellectuelle avant tout européenne (Guillebaud et al. 2010). La propriété intellectuelle nourrit donc le débat à propos de la modernité et de ses alternatives. Est-il seulement possible d'affirmer l'autorité artistique globale d'une œuvre au-delà de catégories qui trouvent leur origine en Occident ? De nombreuses œuvres qui circulent dans le réseau des musiques du monde 2.0 apparaissent par ailleurs étrangement familières aux oreilles des auditeurs nord-américains et européens. À ce propos, l'affirmation de ce que ces œuvres auraient de typiquement « thaïlandais » se ferait en même temps un aveu de ce que la « culture thaïlandaise » devrait à des modèles venus de l'étranger. Comment donc affirmer la

propriété d'une œuvre ou d'une musique en Thaïlande, si celle-ci n'est que la reproduction d'une esthétique musicale venue d'ailleurs ?

La notion de propriété intellectuelle n'a pas moins largement influencé la façon dont nombre de communautés à travers le monde se rapportent à leur ressource et envisagent la façon dont elles peuvent être appropriées à travers le monde (Strathern, 2013 ; voir aussi Brush, 1993). Dans ce chapitre, j'essayerai donc d'aller au-delà de ce débat, pour comprendre comment le droit d'auteur peut être traduit et comment il l'a, de fait, déjà été, en Thaïlande.

Par ailleurs, nous verrons que, dans les musiques du monde 2.0, cette législation n'est pas mobilisée dans le sens d'une affirmation de la référence occidentale. Autant qu'ils le peuvent, les producteurs et les éditeurs mobilisent le droit de la propriété intellectuelle pour produire une structure de revendication à travers laquelle les artistes peuvent envisager et se réapproprier la circulation de leurs propres enregistrements. Face aux dilemmes de la modernité, il s'agira donc d'envisager avec eux une issue plus générale aux problématiques de notre thèse et de plonger à notre tour au fond du terrier de lapin à travers leur propre regard.

I – ÊTRE OU NE PAS ÊTRE DES AUTEURS ?

Lors de la session d'enregistrement d'un premier album, le producteur Josh Marcy et le blogueur Peter Doolan conviennent avec les Khun Narin qu'ils préfèrent enregistrer des morceaux plutôt « traditionnels », visant par-là même un répertoire libre de droits. Les Khun Narin demandent à Peter la longueur de l'enregistrement que Josh souhaite réaliser, ce à quoi Josh répond sans grandes précisions, expliquant simplement qu'ils veulent un « mix », c'est-à-dire un « peu de tout ». De fait, Josh enregistre une première session de vingt minutes qui occupera toute la première face du disque vinyle, puis deux sessions, l'une de cinq minutes, l'autre de onze minutes censées remplir toute la seconde face de l'album. Une fois les enregistrements réalisés, le groupe veut immédiatement les écouter. Josh fait alors passer ses écouteurs aux musiciens et, sur leur demande, copie les fichiers sur une clé USB. À l'issue la session, Peter et Josh réécoutent les enregistrements dans leur ensemble :

> On entendait alors parmi d'autres titres, certains morceaux trop connus pour être publiés, "Rasputin" ou "Zombie" des Cranberries et un autre morceau de Jennifer Lopez [205], l'un de ses derniers, dont aucun de nous ne parvenait à se souvenir quel était le nom, et qu'ils ne connaissaient d'ailleurs pas non plus quand on le leur demandait, supposant qu'il provenait probablement d'un film de Bollywood. De même pour le morceau des Cranberries, ils avaient entendu parler du nom du morceau, mais ils n'avaient jamais entendu parler du groupe (entretien avec Peter Doolan, 4 juin 2014, bus de Lomsak).

Dans le terrier de lapin, les œuvres sont introduites à une circulation qui révèlent des filiations ou des emprunts à d'autres œuvres que les musiciens n'auraient à l'origine peut être pas soupçonnés. Comment les artistes les appréhendent-ils ?

1. L'Angoisse de Lot

En 2015, alors que nous discutons avec les membres du groupe des morceaux à enregistrer pour un second album, assis devant l'échoppe de Narin, chacun y va de sa propre suggestion. D'une part Josh a relevé certains morceaux que le groupe joue à l'occasion des parades comme le morceau « Baisi » (บายศรี) associé à la cérémonie du rappel des âmes (*prapheni baisi sukwan*)[206], le tube « Phua Kao » (ผัวเก่า) de la superstar *molam luk thung* Son Sinchai (ศร สินชัย) ou des morceaux de *ska* comme « Chak Kim » (จั๊กกิ๊ม) du groupe Tokto (ต๊กโต) et « Phom Rak Muang Thai » (ผมรักเมืองไทย) du groupe Mocca Garden (วงมอคค่าการ์เด้น), des « morceaux vraiment nouveaux » comme les qualifie le groupe. Narin de son côté suggère d'enregistrer un « Soeng Bangfai » (เซิ้งบั้งไฟ), chant responsorial associé aux processions de fusées qui ont lieu au début de la saison des pluies. Pour ma part, je suggère le morceau « Sao Ubon Rorak » (สาวอุบลรอรัก) originellement écrit par Phongsak Chantharukha (พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) pour Angkhanang Khunchai (อังคนางค์ คุณไชย) et que le groupe reprend déjà sur la première vidéo qui les a fait connaître sur YouTube. Mis bout à bout, la durée de l'ensemble de ces morceaux ne dépasse pas une vingtaine de minutes, ce qui est bien insuffisant au

205 Il s'agit d'une reprise de la « lambada » enregistrée par Jennifer Lopez en duo avec l'artiste Pitbull en 2011 baptisée « On The Floor ».

206 « *Baisi* » est un morceau créé, selon Bas, l'un des luthistes des *Khun Narin*, dans le *Nathasin* de Kalasin. Il fait explicitement référence au montage conique, fait de feuilles de bananier remplies de riz, surmonté d'un œuf dur et décoré de fleurs de jasmin, notamment utilisé dans la cérémonie du « rappel des âmes » (*prapheni baisi sukhwan*). Le « *baisi* » parfois orthographié « *bai sri* » ou « *baci* » peut être associé à la ritualité lao, mais selon Pattana Kitiarsa, il peut aussi renvoyer aux rituels de cour brahmaniques. Il représente le Mont Méru, la montagne cosmique au centre de l'univers dans la mythologie hindou et bouddhiste, voir à ce propos Thao Nhouy Abhay, 1956 ; Pattana Kitiarsa, 2005, p. 472-473.

regard des quarante minutes que Josh entend enregistrer pour un album, à condition, bien sûr, qu'il en obtienne les droits. Mais le producteur américain est confiant à ce sujet : « il n'y aura pas de problème de droit, les licences seront obtenues »[207].

Quels morceaux le groupe peut-il ajouter pour compléter les minutes restantes ?

Alors que le débat s'installe au sein des Khun Narin, le choix n'en semble pas moins conditionné par la question du droit d'auteur. Pao le batteur habituel du groupe vient me demander : « Edouard, Edouard, à propos des morceaux… C'est Josh qui investira pour obtenir l'ensemble des droits n'est-ce pas ? ». Derrière Pao, Lot, petit monsieur d'une cinquantaine d'années, jouant de la grosse caisse dans la formation, fait part de ses inquiétudes : Lot est conducteur de triporteur et ne veut pas courir le risque d'avoir à payer une amende pour les reprises que le groupe fait. Avec Narin nous discutons donc des dits « auteurs » à qui l'on devrait payer l'amende : alors que le chef de la troupe suggère que l'auteur d'un morceau comme « Sao Ubon Ro Rak » est Angkhanang Khunchai, son premier interprète, je suggère qu'il s'agit plutôt du parolier et compositeur du morceau, à savoir Phongsak Chantharukha. Aob, le principal luthiste du groupe, semble peu préoccupé par le sujet et se concentre plutôt sur la liste des morceaux déjà choisis par Josh : le groupe doit-il les jouer au sein d'un *medley* ou séparément ? « Séparément » répond Josh qui envisage chaque morceau comme une piste individuelle de l'album.

Mais tandis que nous discutons avec Aob de la sélection, derrière nous, une partie du groupe continue à débattre de la question du droit d'auteur. La voix de Lot s'élève sur le ton de la plaisanterie, poussant Aob, au caractère plus tranché, à venir résoudre le débat en demandant de nouveau à Josh, sur un ton peu concerné et légèrement exaspéré : « les droits des morceaux, c'est Josh qui s'occupera de les *clearer*, pas vrai ? »[208]. Encore une fois Josh se montre rassurant et adopte l'attitude de quelqu'un qui n'a pas l'ombre d'une inquiétude :

> Ce n'est pas un problème, qu'ils laissent le label se charger de ça… il existe d'une part une redevance mécanique (*mechanical royalty*), mais tu es dans ton droit, tu peux reprendre n'importe quel morceau dans le monde si tu veux et aucun artiste ne peut t'empêcher de réaliser ton propre enregistrement de ces morceaux (Josh Marcy, 9 avril 2015).

207 « *No licensing issue, we'll clear* ». Les termes « *clear* » et « *clearing* » ou « *licensing* » désignent en anglais le processus juridique suivant lequel les droits et notamment les droits d'auteur sont obtenus.

208 Le terme utilisé par Aob en siamois est le même qu'en anglais.

En guise d'aparté, Josh s'empresse d'ajouter que, d'ailleurs, « [c'est] un fait établi à propos de l'obtention des droits (*licensing*) [que] personne n'en a jamais après toi si tu ne vends qu'une centaine de disques ».

Mais Lot ne veut pas en démordre. Bas, le second luthiste du groupe, et la copine d'Aob recentrent avec lui le débat sur le fait que la question du droit d'auteur est d'abord une question de « paperasse » (*ekasan*). Ce dernier mot pèse assez fortement dans le raisonnement de Lot qui souligne alors que ce n'est peut-être pas tant la question du « droit d'auteur » (likhasit) qui l'inquiète, mais une question de « privilège » (*ekasit*) et que ce « privilège » n'est peut-être pas une question de « droit de papier comme celle du droit d'auteur »[209]. Narin rassure à son tour Lot sur le fait que la question du droit d'auteur est réglée par un paragraphe dans le contrat signé avec Innovative Leisure, un paragraphe à propos de la « clause d'indemnité » précise Josh à l'appui de Narin. Le débat est ainsi clos au sein du groupe qui est déjà parti sur le futur lieu de l'enregistrement, continuant à discuter des quelques morceaux qu'il faut encore choisir pour compléter l'album et laissant Lot à l'arrière. Mais Lot ne se trouve pas rassuré pour autant et vient directement me voir, me demandant de comprendre qu'il est quelqu'un de pauvre, qu'il n'a pas les moyens d'assumer un éventuel problème à propos du droit d'auteur et que dans ce dernier cas, de bonnes paroles ne suffiront pas.

2. « *Phongnan* » : le « fruit du travail »

Dans l'économie relationnelle traditionnelle de la musique classique en Thaïlande, comme le remarque Deborah Wong, l'identification de l'auteur d'une œuvre est liée à un privilège (Wong, 1989). Jusqu'à ce que les ensembles de la cour royale du Siam ne soient autorisés à jouer en dehors des palais et qu'ils ne finissent par être complètement dissous après la révolution de 1932, la possibilité d'assister à la représentation de certaines pièces classiques (*phleng thai doem*) est ainsi le privilège de l'aristocratie. Transmise de maître à disciple (*khru-luksit*), l'identification de l'œuvre et

209 « *Ekasit an ni bo maen likhasit, likhasit man tua nangsoe* ». Tel que j'ai compris la situation, Lot parle plus précisément de « livre » (*nangsoe*) que de « papier » invoquant suivant des termes plus techniques, l'idée de droit scriptural. Avec Pao, Lot joue sur la consonance de trois termes : « *ekasan* » (document), « *ekasit* » (privilège) et « *likhasit* » (droit d'auteur), « *ekasit* » ayant en commun avec « *ekasan* » la particule « *ek* » qui invoque l'idée de « premier », de « majeur », mais aussi de singulier. « *Ekasit* » partage avec le terme « *likhasit* » la particule « *sit* » qui se rapporte au domaine juridique, à la notion de « droit ».

de l'interprète qui l'exécute sont ensuite le privilège d'une filiation. Dans l'article qu'elle consacre aux pochettes de cassettes thaïlandaises, Deborah Wong fait ainsi cas d'un enregistrement sur la pochette duquel ne figure aucune inscription qui permettrait d'attribuer la cassette à un auteur. Si elle parvient tout de même à identifier l'interprète, c'est d'abord parce que son propre maître de flûte (*khlui*) en était le disciple (Wong, *op. cit.*)[210]. Deborah Wong ajoute que la notion d'« œuvre » dans la tradition classique aussi est relative. Elle est habituellement traduite par le terme « *phon ngan* », qui renvoie davantage à quelque chose de créé au sens matériel. « *Phon* » signifie « résultat » ou « aboutissement » et est également un mot élégant pour désigner un « fruit », « *ngan* » signifie « travail », la combinaison des deux termes signifiant au final : le « résultat » ou le « fruit du travail ». Mais si l'œuvre d'un peintre est considérée comme « *phon ngan* », celle d'un musicien ne l'est pas, car elle est éphémère. Elle devient une œuvre pour autant qu'elle accède à une forme tangible par exemple à travers un enregistrement[211]. À sa manière, l'enregistrement permet donc de donner chair à la relation entre une interprétation musicale et son interprète.

Dans le chapitre précédent, j'ai montré que la possibilité d'enregistrer au sein l'économie de la musique *luk thung* et *molam* était octroyée aux musiciens par des « managers », producteurs, parfois promoteurs, DJ ou paroliers que l'on peut communément désigner comme des « *phuchatkan* » (cf. Chapitre 5).

Quand je les rencontre, Saksayam Phetchomphu et Angkhanang Khunchai parlent volontiers de Surin Phaksiri comme d'un « maître » (*khru*). Au sein de Phet Phin Thong, la relation de Thongsai Thapthanon à Nophodon est elle-même davantage considérée comme une relation familiale : Thongsai parle volontiers de Nophodon comme d'un « père » (*pho*). Au sein de la troupe, les relations et les conduites sont alors soumises à un ensemble de règles d'ascèse comme le fait de ne pas boire ou l'abstinence sexuelle. Parlant de sa propre troupe, Thongsai rapproche volontiers l'ensemble des règles qui conditionnent la relation maître-élève (*khru-luksit*) de celles qui au sein de la communauté monastique conditionnent la relation du jeune disciple au moine bouddhiste. Sous la

210 L'enregistrement en question est une collection de pièces classiques interprétées sans accompagnement par une flûte de bambou appelée « *khlui* ». L'interprète des pièces de *khlui* qu'identifie Deborah Wong est maître (*khru*) Thiap Khonglaithong.

211 Wong parle à ce propos d'un ouvrage de commémoration paru à la mort de Khru Thiap. L'ouvrage fait alors état, parmi ses *phon ngan*, de l'instrument qu'il a créé, de ses performances radio ainsi que ses nombreux enregistrements, alors que ses autres performances qui n'ont pas fait l'objet d'un enregistrement ne sont décrites que comme un témoignage de ses qualités de grand musicien (voir Wong, 1989).

figure d'une autorité traditionnelle, tantôt celle du père, tantôt celle du bonze, tantôt celle du maître[212], un certain ordre s'impose donc à la façon dont un musicien peut accéder à la reconnaissance. Quand Thongsai commence lui-même à réaliser ses propres enregistrements à Bangkok, il reste très anxieux à l'idée de tomber par hasard sur Nophodon. De la même manière, il se trouve lésé quand il apprend que certains de ses élèves font usage de sa réputation à leur propre profit. Tel est par exemple de Khamao Phoethanon, le joueur de *phin* du groupe Paradise Bangkok Molam International Band créé par Maft Sai au début des années 2010, lui-même élève de Thongsai dont il a repris le patronyme. Découvrant par hasard à la télévision que Khamao faisait usage de son propre nom sans par ailleurs admettre qu'il en avait été l'élève Thongsai fut extrêmement fâché et convoqua Khamao et l'ensemble de sa famille à venir se prosterner devant lui pour présenter ses excuses et pour obtenir l'autorisation d'utiliser son nom[213]. De tels épisodes à travers lesquels un musicien ou un artiste accèdent à la reconnaissance médiatique indépendamment de la relation qui le soumet à une forme de hiérarchie traditionnelle jalonnent l'histoire récente du *molam* et du *luk thung*. Au moment de mon étude, on racontait ainsi que Thongsai avait lui aussi été conduit à se prosterner au pied de Nophodon pour avoir tenté de se soustraire à son influence. Au-delà du studio, du point de vue de Thongsai, la relation maître-élève devait même conditionner la transmission de l'innovation technologique : Thongsai était ainsi également fâché que Khamao ait installé lui-même les micros sur son *phin* pour l'amplifier sans laisser à son maître le privilège de le faire.

Qu'en est-il des Khun Narin ? Découvert à partir d'un média enregistré puis publié par le groupe lui-même sur la plateforme YouTube, le cas des Khun Narin semble à sa manière redéfinir la façon dont un groupe peut accéder à une reconnaissance médiatique court-circuitant les réseaux plus traditionnels de l'industrie musicale *luk thung* et *molam*.

Si dans l'économie de la musique *luk thung* et *molam*, la possibilité d'enregistrer est traditionnellement octroyée aux musiciens par un manager (*phuchatkan*) sous la figure d'une autorité traditionnelle, le maître (*khru*), auquel le groupe rend hommage au cours de la cérémonie du « *wai khru* » ne renvoie pas nécessairement à une figure réelle. Selon Narin par exemple :

212 En Thaïlande, le maître ou *« khru »*, du sanskrit « *guru* » est une figure respectée et d'un statut important. Comme le suggère Deborah Wong, il concentre ce que les plus jeunes doivent tenir le plus en estime, en l'occurrence : l'âge, le savoir et la spiritualité. La relation aux *khru* est donc un pivot de l'organisation sociale thaïlandaise au même titre que la relation parent/enfant ou que la relation moine/laïque (Wong, 2001 : 62).

213 Entretien avec Thongsai Thapthanon, 13 février 2015, province d'Ubon Ratchathani.

> [Le *khru*] est un être à l'origine (*phu ton kamnoet*), le pionnier, le grand-père anachorète *(pu ruesi*) qui a conçu le *phin*, l'ancien (*pho kae*) qui est le premier à l'avoir fabriqué, le grand-père anachorète qui est le premier a en avoir eu l'idée (Degay-Delpeuch, 2018a : 223)

Deborah Wong remarque que la figure du vieil ermite, du grand-père anachorète (« *pu ruesi* », « grand-père » au sens de « père du père ») ou du vieux père (*pho kae*) peut à bien des égards être considérée comme mythique (Wong, 2001)[214]. Aussi la filiation qu'un groupe comme les Khun Narin peuvent revendiquer à l'égard des auteurs d'œuvres de *molam* ou de *luk thung* qu'ils reprennent est problématique. Comment réaliser un album avec un label étranger et bénéficier par-là même de la reconnaissance dû à un « auteur » sans par là même manquer de gratitude envers les véritables auteurs de ces chansons ?

II – DES AUTEURS THAÏLANDAIS

La législation de la propriété intellectuelle reflète les rapports cryptocoloniaux suivant lesquels la Thaïlande fut obligée d'adopter des normes qui s'imposaient à elle de l'extérieur. Dès la fin du XIXe siècle, l'impératif d'une « modernisation juridique » forme un axe privilégié à travers lequel les nations d'Occident imposent leur vision civilisationnelle au reste du monde (Liu, 1999, voir Loos, 2006)[215]. L'émergence d'une législation moderne de la propriété intellectuelle protégeant les œuvres musicales et vidéos enregistrées se fait sous la pression internationale des grandes firmes du disque, dans le contexte d'un vaste marché de la copie (cf. Chapitre 2). Dans le Royaume, la réforme de la juridiction thaïlandaise est considérée comme injuste[216]. Quoique critiquée, une nouvelle législation

214 Selon Deborah Wong, il existe dans la culture thaïlandaise au moins deux figures de l'ermite. D'un côté, on associe l'ermite Phra « Phrotruesi » ou « Pharotruesi », qui est la version thaïe du nom indien Bharatamuni, à la danse. D'un autre côté, Phra Phrotruesi ou Pharotruesi pourrait renvoyer à Narot, la version thaïe du nom indien Narada, considéré comme l'ermite de la musique et un grand musicien qui divertit les divinités (Wong 2001). Mais l'explication que donne Narin ne saurait être aussi précise. Pour les musiciens, comme le suggère Deborah Wong, le consensus ne concerne d'ailleurs pas tant l'identification précise du maître que la reconnaissance de sa relation à l'élève.

215 Au Siam, note Tamara Loos :
« Le droit a été l'arène centrale dans laquelle les dirigeants du Siam ont négocié la modernité, prouvé leur statut "civilisé" aux puissances étrangères et légiféré sur la signification de la modernité pour leurs sujets. De plus, le discours du droit fut le langage par lequel les puissances impériales européennes articulèrent et traduisirent une modernité "universelle" aux dirigeants du Siam. » (Loos, 2006 : 3).

216 En 1980, la Thaïlande demande à l'UNESCO un consultant pour « assister les autorités nationales compétentes du Royaume dans la création d'un bureau d'information du copyright » (Latman, 1981 : 3). Le professeur Alan Latman

n'en est pas moins adoptée en 1978[217]. Mais du point de vue des rapports internes au Royaume, le droit d'auteur n'en demeure pas moins un instrument de pouvoir pour les autorités du centre.

1. La notion juridique de « droit d'auteur »

En Thaïlande, on désigne la notion juridique de propriété intellectuelle par le terme « *likhasit* ». « *Likhasit* » est composé de la racine khmère « *likhit* » qui signifie « écrire » et de la racine sanskrit-pali « *sit* » qui désigne le droit ou le domaine des actions que l'on est libre ou tenu de faire en tant qu'elles sont désignées par le droit. Au XIXe siècle, la notion de droit d'auteur accompagne la diffusion dans le Royaume des techniques de reproduction mécanique et plus exactement l'imprimerie. La création des premiers caractères d'imprimerie favorise la dissémination des textes et en particulier des textes de loi, menaçant comme le suggère Tamara Loos, le pouvoir d'une certaine décentralisation : désormais chaque autorité provinciale est à même de se référer à la loi et de faire valoir ses droits. C'est en revendiquant le caractère sacré du corpus juridique conservé dans la capitale et en en appelant à leur protection pour en interdire la reproduction que les autorités de Bangkok affirment alors leur hégémonie (Loos, 2006).

Après la protection des textes de loi eux-mêmes en 1892, avec la déclaration de la bibliothèque de Vajiranana, la législation siamoise décide de protéger les œuvres littéraires (romans, poèmes et articles) et en condamne la reproduction non autorisée. Limitée aux seuls ouvrages de la bibliothèque royale de Vajiranana, qui fusionne avec deux autres bibliothèques royales en 1905 pour devenir la Bibliothèque Nationale, cette protection est élargie à l'ensemble des auteurs d'œuvres écrites du

---

du New York University Law Center est chargé de conduire cette mission en décembre 1980. Il conduit ses recherches en janvier 1981 accueilli par la Bibliothèque Nationale de Bangkok. Son travail consiste alors à consulter les textes de lois, mais aussi à interroger de multiples acteurs impliqués dans une activité où la notion de propriété intellectuelle peut s'appliquer (métiers du livre, de l'audiovisuel, de la musique). Comme le note Alan Latman :
« Certains considèrent comme inappropriées les poursuites judiciaires à l'encontre des citoyens thaïlandais pour la duplication de musique étrangère. Ils argumentent que les nécessités économiques de la vie thaïe et que la balance du commerce empêche le paiement de droits d'auteurs étrangers, particulièrement aux taux demandés qui sont considérés comme exorbitants. » (Latman, *op. cit.* : 7).

217 Un an après la promulgation de la loi, le pays ne possède toujours pas d'organe véritablement efficace qui veille à son application. Il faut attendre 1992 pour qu'un Département de la Propriété intellectuelle (*Krom Sapsin Thang Panya*) soit créé sous le Ministère du Commerce et 1997 pour que les différends concernant le droit d'auteur soient traités par un tribunal spécialisé. De fait, la Thaïlande restera une source d'inquiétude majeure pour l'industrie musicale internationale jusqu'au milieu des années 1990. Encore aujourd'hui, concède Thaveechai Jariyaiamudom, directeur de la maison de disque *luk thung* Top Line et ancien employé de la maison de disque EMI, les autorités de régulations thaïlandaises restent très peu concernées par le sort des auteurs étrangers (entretien avec Thaveechai Jariyaiamudom, 27 juin 2016, Bangkok).

Royaume par une loi de 1901. La législation de 1901 est influencée par le *Statute of Anne* de 1709 et le *Literary Copyright Act* de 1842 alors en vigueur au Royaume-Uni, qui donnent aux auteurs le droit exclusif d'imprimer et de reproduire leurs œuvres et condamne toute reproduction sans leur autorisation. En 1931, le Royaume du Siam signe la Convention de Berne qui protège internationalement les œuvres littéraires et artistiques et élargit également la protection aux œuvres scientifiques et étrangères. D'après Watcharas Leelawath, Danupon Ariyasajjakorn et Poonsri Sakhornrad, c'est la première fois que l'expression « droit d'auteur » (*likhasit*) apparaît dans la législation du Royaume (Watcharas, Danupon & Poonsri)[218]. La loi de 1931 sera renforcée décennie après décennie, mais devient obsolète avec la multiplication des copies d'œuvres audiovisuelles non autorisées au cours des années 1960 et 1970.

En 1978, quand la nouvelle loi est promulguée, il existe déjà en Thaïlande de multiples sociétés d'auteurs : une association d'écrivains (quatre cents membres, dont certains paroliers), une association d'éditeurs et de vendeurs de livres (cent soixante-douze membres), une association musicale (avec deux milles membres, des musiciens, des chanteurs, mais aussi trois cents compositeurs et arrangeurs), une récente association de compositeurs, une association de disque et de bobine (*record and tape*), une association de bande magnétique et des vendeurs de disques (d'un total de plus de mille membres) et une association de films cinématographiques (cent cinquante membres) (Latman, 1981).

La réforme du droit d'auteur est bien accueillie par toute une partie de l'édition musicale et favorise l'émergence de nouveaux monopoles. Au milieu des années 1970, le parolier et producteur *luk thung* Surin Phaksiri est ainsi très conscient de l'avantage qu'il y a à tirer d'un calcul en termes de droit d'auteur. Ce calcul devient d'ailleurs un argument de poids pour convaincre le directeur de la maison de disque Krung Thai d'enregistrer de premiers disques de *molam* (cf. Chapitre 3)[219]. Plus généralement, avec le boom économique des années 1980-1990, la nouvelle législation de la propriété intellectuelle accompagne la naissance de premiers gros conglomérats médiatiques. En 1982, l'entreprise RS Sound, spécialisée dans la production de cassettes et de juke-box, devient la

218 Watcharas, Danupon & Poonsri, « The Economic Contribution of Copyright-Based Industries in Thailand », World Intellectual Property Organization, accessible en ligne https://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/en/performance/pdf/econ_contribution_cr_th.pdf, consulté le 28 novembre 2018.

219 Comme le suggère Surin Phaksiri auprès du directeur de Krung Thai :
« Il faut peut-être encore dix ans ou vingt ans avant que le *molam* se vendent, mais quand ça se vendra, alors nous aurons le droit d'auteur des œuvres que nous aurons produites, alors nous aurons le droit de notre côté » (entretien avec Surin Phaksiri, Bangkok, 16 avril 2015).

première major du pays avec un capital de plus trois millions trois cent mille bahts (Nalin, 2011 : 75). L'année suivante, une autre major, la compagnie Grammy Entertainment est fondée par Phaibun Damrongchaitham et Rewat Phutthinan, ancien membre du groupe The Impossible, avec un capital initial de quatre cent quatre-vingt mille bahts (*ibid*.). Un peu plus d'une décennie plus tard, GMM Grammy devient le plus gros conglomérat médiatique que la Thaïlande ait jamais connu, employant, à l'horizon 1996, mille huit cents personnes et réalisant un chiffre d'affaires de huit milliards de bahts (Pasuk et Baker, 1998 : 157-158).

Or, au début des années 1990 et jusque dans les années 2000, porté par la croissance, GMM Grammy fait finalement son chemin dans les colonnes du magazine *Billboard* pour enjoindre à son tour l'ensemble de l'industrie musicale à lutter contre le piratage sur le sol thaïlandais[220]. Dans un article de 2016, l'anthropologue Akiko Hirata relève ainsi le cas d'un fameux chanteur de *molam* du nom de Xieng Sawan, originaire de la province de Nakhon Phanom, arrêté par la police de la Kalasin en Isan, pour avoir réenregistré l'une de ses compositions les plus fameuses au Laos sans s'être assuré d'obtenir préalablement les droits auprès de la maison de disque avec laquelle il l'avait premièrement enregistrée (Hirata, 2016, voir aussi Mitchell, 2015). Invoquée à l'origine par les souverains du Siam comme un principe de protection pour empêcher la diffusion du droit au XIXe siècle, la propriété intellectuelle apparaît dans les mains de l'industrie musicale comme un moyen pour affirmer une autorité sur les auteurs. Que devient l'inquiétude que cet usage de la propriété intellectuelle peut susciter auprès de musiciens à la marge de l'industrie musicale comme les Khun Narin ? Que se passe-t-il quand l'œuvre musicale est introduite à un processus global de circulation ?

2. Devenir des auteurs

Là où une inquiétude, comme celle de Lot, se fait sentir à l'origine de l'enregistrement, la circulation et la reconnaissance internationale des Khun Narin apparaît au contraire comme une validation à travers laquelle les notions d'« œuvres » et d'« auteur » prennent sens pour le groupe.

Si le rituel du « *wai khru* » ne crédite pas nécessairement les auteurs au sens où on peut le comprendre à travers la notion juridique de propriété intellectuelle, quand le groupe vient à Rennes

220 Voir par exemple les articles d'Andrew Hiransomboon « Leading Thai Labels Cut Prices In Anti-Piracy Move », *Billboard*, 29 septembre 2001 et « Thai Government Toughens Anti-Piracy Stand », *Billboard*, 8 février 2003.

en France en 2015 pour le festival des Transmusicales le rituel occupe une place centrale, finissant par rythmer l'ensemble des festivités. La cérémonie du *wai khru* n'est pas seulement un moyen de préparer l'espace de la performance, de canaliser et de conjurer les forces potentiellement négatives que les festivités peuvent réveiller. Elle est aussi un moyen de connecter cosmologiquement la performance de Rennes à Phetchabun. Le dernier jour du festival, alors que les Khun Narin devaient jouer dans l'un des grands halls d'exposition du festival, devant quelque trois mille personnes, le beau-père de Narin (le père de son épouse) mourut. À la différence des *wai khru* exécutés précédemment durant le festival, toujours contraints par les normes de sécurités auxquelles chaque événement est obligé de se plier en France[221], Narin put à cette occasion donner un *wai khru* digne de ce nom. À l'issue du *wai khru* et à l'issue du concert, ivre de joie, ivre de tristesse, ivre de tous les spiritueux qui avaient pu passer par là et finalement ivre de la fête, Narin était satisfait, il se savait connecté à son « père » (*pho*) qui était mort là-bas et le savait satisfait.

Mais de retour des Transmusicales et de retour à Phetchabun, le « *khru* », le « maître », prit une autre signification pour le groupe, comme une façon de faire valoir une certaine compétence artistique. Au début de l'année 2016, alors que je commence à présenter au Portugal les premiers résultats de mes recherches, le groupe se scinde en deux[222]. Aob, Beer yai, un des joueurs de luth de la troupe et Beer noi, le joueur de basse, quittent la formation pour créer leur propre groupe du nom de Dekree Music, référence explicite selon Aob aux « degrés » d'alcool que peut contenir une boisson. Le groupe investit dans un nouveau système son et loue un équipement de scène, décidé à donner un nouveau tournant à sa carrière. Aob qui est luthiste dans le groupe, mais apprécie beaucoup le karaoké, peut alors monter sur une estrade interpréter ses chansons préférées de *luk thung*. Mais alors que de nouvelles tournées internationales s'annoncent et que la moitié des membres du groupe de la première tournée en France ont déserté la formation, la question se pose de déterminer si le groupe Dekree Music aurait le droit d'utiliser le nom « Khun Narin » pour jouer à l'étranger. Un débat s'engage entre Narin, d'un côté, qui refuse que son nom soit utilisé par une formation constituée de musiciens qui ont quitté son groupe et choisi de promouvoir un nouveau joueur de *phin*, le jeune Bas, et, d'un autre côté, les membres de Dekree Music qui reprochent à Narin de les écarter et de négliger le fait que la réputation du groupe repose sur leur talent et toisent

221 Notons que l'édition 2015 du festival des Transmusicales est la première grande manifestation publique à se tenir en France après les attentats du 13 novembre 2015.

222 Le groupe Khun Narin est lui-même issu d'une autre formation du district de Lomsak, dans la province de Phetchabun. Au sein de la formation, il existe un roulement régulier des musiciens.

le jeune Bas que Narin a promu comme nouveau joueur de *phin*. Rapidement dans la discussion Messenger qui s'installe entre les différents musiciens, les échanges deviennent vifs :

> Aob – Est-ce Bas qui a fait la réputation du groupe ? Est-ce lui qui a pris la vidéo du groupe ? Est-ce lui qui a fait que le groupe est devenu connu ces derniers temps ? On ne sait pas reconnaître à qui revient le mérite[223], ce que nous ressentons, moi et Beer yai, c'est un profond manque de respect[224]… À partir de maintenant, ça se passera comme ça pour tout, il s'agira simplement d'apprécier ce qui nous est utile ou non, bonne chance Khun Narin.
> *Triple like de Beer yai.*
> Beer Yai – Oui, bonne chance Khun Narin
> J'attendrais avec Aob de voir ce que ça donne à l'étranger.
> Narin – Tout le monde est bon, et il faut que sois équitable avec tout le monde, il faut le comprendre, tout le monde le comprend
> Aob – Avec Beer nous avons agi pour le mieux avec le groupe et nous nous sommes investi de toutes les manières qui soient possibles, sans qu'aucun bénéfice ne nous revienne, c'est vraiment chacun pour soi.
> Narin – Il faut me comprendre, chacun a sa place dans le groupe.
> Beer Yai – C'est pas grave, laissons donc faire Bas.
> Narin – Tout le monde a la même valeur[225].
> Aob – Moi, ça ne me convient pas du tout, que rien ne nous revienne, c'est Beer et moi qui avons ouvert la voie
> Beer Yai – C'est sûrement Bas qui va rendre le groupe encore plus connu, c'est lui qui va le perfectionner.
> Narin – Tout le monde participe à faire le groupe.
> Beer Yai – Comment ça tout le monde ? La vidéo YouTube, c'est mon nom, c'est moi qui l'ai mise en ligne. La vidéo connue… c'est ma vidéo ou non… ?
> Aob – Tout à fait, je suis d'accord.
> Beer – C'est moi qui l'ai mise en ligne, je peux également la retirer.
> Narin – J'ai de l'affection pour chacun de vous.
> Beer Yai – C'est bon, finissons-en.
> Aob – Avec Beer nous allons faire le groupe Dekree Music, bonne chance à vous tous, bye…
> *Double like de Beer.*
> Beer – À l'avenir, il n'y aura plus de vidéo YouTube des Khun Narin, tout ce qu'il restera ce sera une légende...[226]
> Aob – Vous pensez que vous pouvez faire aussi bien que nous ? Mais je vous en prie.

223 « *Mai dai thuang bun khun arai rok* ».
224 « *Tham kham na kham ta Beer kap phom koen pai* »
225 « *Thuk khon mi kha thaokan* ».
226 « *Khong luawai khae phieng tamnan* ».

> Beer – Ce que font les ingrats ne peut pas mener bien loin...[227] Je demande au très honorable maître (*khrubaachan*) que je vénère de faire que vous, les ingrats, vous finissiez par vous perdre vous-mêmes… Qu'il en soit ainsi...[228]
> *Huit smileys mécontents de Beer, un like de Aob.*
> (Conversation Messenger entre Aob, Beer Jai et Narin, avril 2016)

Dans les échanges, assez virulents qui s'installent entre Narin d'un côté, Aob et Beer yai de l'autre, c'est finalement la figure du maître qui est convoquée (« *khrubaachan* ») comme un garant du mérite, censé condamner les ingrats (« *khon nerakhun* ») qui ne reconnaissent pas cette valeur. Le débat engage alors deux conceptions : l'une défendue par Narin suivant laquelle chaque musicien a la même valeur dans le groupe et qu'il est de son devoir de donner la même chance à tous. D'un autre côté, la perspective défendue par Aob et Beer selon qui la réputation des Khun Narin revient d'abord à leur investissement qui n'est pas justement récompensé.

Alors que les vidéos originellement publiées sur YouTube ne faisaient pas véritablement l'objet d'un débat au sein du groupe, une discussion commence à s'installer entre les musiciens à propos du média qui a le plus fait connaître les musiciens. Qui en est l'auteur ? À côté de la vidéo publiée par le fils de Narin où l'on voit le groupe jouer lors d'une cérémonie d'ordination assis près d'une table jonchée de bouteilles d'alcool vides, et où ni Beer, ni Aob, ni Bas ne figurent, Beer fait valoir une autre vidéo qu'il a lui-même publiée sur laquelle le producteur Josh Marcy finit lui-même par tomber au fond d'un autre terrier de lapin. Une vidéo composée de différentes captations des prestations des Khun Narin où l'on voit notamment le groupe interpréter une reprise de la chanson « Zombie » des Cranberries (écouter la piste 3). Comme le remarque Beer, cette vidéo a son importance. S'il ne s'agit pas de la première vidéo grâce à laquelle Richard Kamerman découvre le groupe, c'est finalement cette vidéo qui décide Josh à venir enregistrer le groupe à Phetchabun (cf. Chapitre 1). Alors qu'avant l'échange la vidéo sur la chaîne YouTube de Beer était créditée au nom des « Khun Narin », à l'issue de cette dispute, qui consommera définitivement la scission du groupe, Beer finira par renommer le média au nom de « Dekree music ».

227 « *Khon nerakhun tham arai ko khong mai khun rok* »
228 « *Om prasit mae* ».

3. Devenir thaï dans le terrier de lapin

Si les premières vidéos deviennent un enjeu de revendication pour les Khun Narin, celles-ci ne seront jamais véritablement « découvertes » en Thaïlande comme elles purent l'être dans la blogosphère nord-américaine et européenne. De même le groupe restera globalement inconnu jusqu'à ce qu'ils finissent par être filmés en train de jouer aux Transmusicales de Rennes, que l'enregistrement de ce concert soit mis en ligne, puis finalement repartagé à travers YouTube et les réseaux sociaux thaïlandais en 2018, soit trois ans après leur venue en France et près de sept ans après la publication d'une première vidéo du groupe sur les réseaux numériques (voir la piste 29). Les Khun Narin seront-ils alors découverts comme un groupe de « rock psychédélique » ou comme un groupe de « *phin prayuk* » ? En 2018, quand la vidéo du concert des Transmusicales est à son tour traduite et transcrite de script latin au script thaïlandais et partagée sur les réseaux sociaux aucun cas n'est véritablement fait du « rock psychédélique » ni même du « *phin* appliqué » (*wong phin prayuk*). Dans la notice de la première vidéo traduite, l'origine du groupe est relocalisée en Isan et les Khun Narin sont finalement réintroduits à une audience thaïlandaise plus large comme un « ensemble classique instrumental isan » (« *wong mahori isan* »)[229]. De culture lao, mais originaire d'une province qui administrativement fait partie de la région Nord et non pas de la région Nord-Est, cette réattribution participe à la reconnaissance de l'identité « isan » du groupe. Invités sur les plateaux de grandes chaînes télévisées nationales, la reconnaissance internationale des Khun Narin apparaît aussi comme une validation plus large de leur « thaïté ».

Or cette validation apparaît indissociable des réseaux globaux à travers lesquels elle est affirmée. En effet, la reconnaissance du groupe comme un « ensemble classique isan » se produit sur la scène d'un festival européen et par les captations réalisées à l'occasion de cet événement. Elle ne passe pas par la vidéo amateur que le groupe de Phetchabun a lui-même réalisée. Alors que les Khun Narin commencent à accéder à une certaine reconnaissance en Thaïlande, c'est d'ailleurs par l'intermédiaire du label Innovative Leisure, puis au final par mon propre intermédiaire que les organisateurs de grands festivals de musique de Bangkok décident de passer pour contacter le groupe, plutôt que de composer le numéro qui figure sur la notice de leur vidéo et de directement les appeler.

229 L'expression « ensemble *mahori* » (*wong mahori*) désigne littéralement un ensemble instrumental. Comme le suggère Terry E. Miller, l'expression a fini par désigner des ensembles qui incluent spécifiquement des idiophones, des cordophones et une flûte. La première fonction de l'ensemble *mahori* était de divertir, mais il a peu à peu remplacé l'ensemble percussif *piphat* dans l'accompagnement des représentations de théâtre masqué *lakhon* (Miller et Williams, 2008 : 132-133).

Si les publics thaïlandais peuvent à l'origine douter de la « thaïté » du groupe et de l'intérêt que celui-ci peut représenter aux yeux du monde (cf. Chapitre 4), dans quelle mesure cette part négligée de la « thaïté » des Khun Narin leur est-elle révélée par le regard de l'étranger ? Michael Herzfeld, dans l'article qu'il consacre aux « dilemmes » et aux « ambiguïtés » de la notion de « cryptocolonialisme » en Thaïlande, propose que la notion de « cryptocolonialisme » ne soit pas tant considérée comme une catégorie typologique que comme un processus. Un processus à travers lequel l'affirmation de la souveraineté par des termes comme ceux de l'identité ou de la « thaïté » se fait à l'endroit d'une forte dépendance symbolique vis-à-vis de pays et de modèles auxquels la Thaïlande fut assujettie (Herzfeld, 2011). Dans quelle mesure ce processus se reproduit-il ici ? Dans quelle mesure l'affirmation de l'identité thaïlandaise se fait-elle ici dans la reconnaissance implicite de ce que la « thaïté » elle-même a de cryptocolonial ?

III – DES AUTEURS POUR LES MUSIQUES DU MONDE 2.0

Si la circulation participe à la reconnaissance du groupe en Thaïlande, comment s'affirme-t-elle à un niveau international ? Est-il seulement possible d'affirmer l'autorité artistique des œuvres thaïlandaises au-delà des catégories mobilisées par le public étranger ? Par ailleurs, si les œuvres qui circulent ne font que reproduire les exigences d'un regard occidental, alors qu'ont-elles d'original ? Comment peuvent-elles repeupler un imaginaire global de la modernité de représentations qui ne seraient pas centrées sur l'Occident ? Comme nous allons le voir, c'est à ces problématiques fondamentales que la question de la propriété intellectuelle confronte les acteurs des musiques du monde 2.0.

1. « All tracks fully licensed »

Pour les publics des musiques du monde 2.0 et plus généralement, du point de vue de la réception, le droit d'auteur offre une filiation à travers laquelle se rapporter à la source de l'enregistrement. Comme un gage de traçabilité, les mentions « *all tracks fully licensed* » ou « *issued under license from...* » inscrites au dos des compilations apparaissent ainsi comme une garantie éthique et leur absence questionne. C'est un point, par exemple, que le photographe John Clewley,

journaliste au *Bangkok Post*, ne manque pas d'aborder par des allusions plus ou moins directes quand il fait la revue critique d'un album. Ainsi, quoique les éditeurs puissent être animés par le désir de rendre accessible et de publier des enregistrements coûte que coûte, le respect des droits n'en est pas moins une condition à laquelle la reconnaissance de leur propre travail est suspendue. Tous ne sont pas enclins à s'en affranchir : Maft Sai aurait ainsi mis plusieurs années à rassembler les droits de la première compilation de *Sound of Siam*.

Plus exactement, dans le réseau des musiques du monde 2.0, la législation semble être appelée pour corriger la circulation. Les publics des musiques du monde 2.0 mettent ici le doigt sur les défaillances de la structure juridique, appelant à réinstaller le droit là où au niveau international celui-ci fait défaut. Sur Internet, si les publications semblent mettre en suspens le droit d'auteur, publiant les enregistrements la plupart du temps sans autorisation, les blogueurs appellent par ailleurs à le réaffirmer. Sur les blogues par exemple, la publication, quand bien même elle se ferait sans aucun accord, est souvent précédée d'une mention indiquant que le propriétaire du blogue ne possède aucun droit, invitant le potentiel ayant droit à se faire connaître. Comme le suggère le blogueur Cliff Sloane sur sa page *Asian Classical Music in MP3 Format* :

> La musique présentée sur ces pages Web provient d'enregistrements, le plus souvent des cassettes, qui sont soit épuisés, soit disponibles uniquement dans le pays d'origine, soit les deux. Dans la plupart des cas, ils apparaissent ici avec l'aimable autorisation des artistes ou des maisons de disques. Parfois, si je ne parviens pas à localiser les personnes concernées, je les mets à disposition en supposant que personne ne s'y opposera. Si vous avez une connaissance directe que les droits de quelqu'un sont violés, je supprimerai ces chansons du serveur. Veuillez me contacter en cas de problème juridique à l'adresse suivante [...][230].

Véritable correctif à un niveau juridique, les blogueurs comme Cliff Sloane rappellent donc la propriété intellectuelle à son principe, convoquant la protection des auteurs sans condamner la circulation de leurs œuvres pour autant.

Cependant, même quand les éditeurs parviennent à retrouver les ayants droit, leur capacité à corriger le régime juridique du droit d'auteur pour une meilleure reconnaissance des artistes s'avère dans les faits très limitée. En 2014, un cas qui concerne la compilation *Sound of Siam* éditée par Maft

230 Cf. https://asianclassicalmp3.org/ consulté le 21 juillet 2021.

Sai et Chris Menist fait parler de lui. Le morceau « Ding Ding Dong » reprise sensiblement transformée de la bande-son de la comédie italienne *Quand les femmes font Ding Dong* sortie en 1971 et originellement interprétée par les Alluminogeni sous le titre « Troglomen », est incontestablement le titre qui fait le plus connaître le chanteur *luk thung* Waiphot Phetsuphan auprès de l'audience étrangère. Réédité sur le premier volume de la compilation *Sound of Siam* sorti en 2010, le morceau est utilisé en 2012 pour une publicité néerlandaise de la marque Coolbest (écouter la piste 30). En 2014, le clip publicitaire de Coolbest est redécouvert en Thaïlande suscitant l'engouement de multiples médias qui apprécient par-là la reconnaissance dont la musique thaïlandaise bénéficie au niveau international. Mais cette emballée est suivie d'un petit scandale, à mesure que la fille du maître Chiew Phichit (ครูจิ๋ว พิจิตร) qui a arrangé la version thaïlandaise de « Ding Dong » fait savoir que son père n'a reçu aucun droit et que Maft Sai n'est d'ailleurs jamais venu les voir[231]. Maft Sai, premier accusé, est convoqué sur les plateaux télévisés pour en répondre. Le fondateur de ZudRangMa dénie avoir reçu une quelconque rémunération de son côté : lui-même aurait obtenu les droits auprès de Waiphot Phetsuphan qui les aurait directement cédés à l'agence publicitaire néerlandaise sans l'accord du maître Chiew Phichit.

En ce sens, si la mention « *all tracks fully licensed* » sur les pochettes de disque a parfois quelque chose d'un label qui garantirait la qualité éthique d'un enregistrement aux auditeurs, ce label semble lui-même n'avoir pas véritablement à être garanti : effectivement, même si le droit d'auteur est respecté, rien n'assure que les artistes le soient effectivement. Publié en 2012 par Maft Sai et Chris Menist en collaboration avec la maison de disque japonaise EM Records, l'album *Thonghuad Faited - Diew Sor Isan - The North East Thai Violin of Thonghuad Faited* est un autre exemple de ce genre d'impasse. Célébré comme un virtuose dans les notes de la compilation, Thonghuat Faithed (ทองฮวด ฝ่ายเทศ) est un joueur de vièle (*so*) qui a accompagné de très célèbres chanteurs de *luk thung* et de *molam* comme Waipot Phetsuphan, Onuma Singsiri, Banyen Rakkaen, Angkhanang Khunchai ou encore Suphap Daoduangden. Chose rare pour un instrumentiste, son nom figure sur la plupart des enregistrements originaux auxquels il a participé. Associé à de multiples producteurs comme Doi Inthanon ou Thephabut Satirotchompu, Maft Sai et Chris Menist décident d'entrer en contact avec ce dernier pour obtenir les droits nécessaires à la réalisation d'une compilation de ses morceaux et

231 Voir « *Thayat khru Chiew chaeng mai ru ruang khosana nok ao "Ding Ding Dong » pai chai* » (« Les héritiers du maître Chiew affirment qu'ils ne sont pas au courant que la chanson "*Ding Ding Dong*" a été utilisée par une publicité », 17 août 2014, *Nation Tv*, en ligne https://www.nationtv.tv/main/content/378420335/?=MOSTVIEW_FULLPATH.%27day/%27.$news_model_list[0][%27CategoryNameEng%27].%27/%27?%3E consulté le 13 août 2020.

obtiennent l'accord du producteur, ce que confirme sur le livret de l'album, la mention : « *Issued under license from Thonghuad Faited* (*courtesy of Theppabut Satirodchompu*) ». Thonghuad Faited devenu professeur de musique et retiré dans la province de Roi-Et en Isan est alors atteint d'une maladie qui le prive progressivement de l'usage d'une de ses mains. Les fonds alors récoltés pour la compilation, comme indiqué dans le livret, serviront à financer les frais médicaux nécessaires à sa guérison. Mais à en croire Maft Sai, plusieurs années après la parution de l'album, la part des revenus de la compilation dévolue au musicien ne lui était pas encore parvenue.

Les moyens légaux offerts pour obtenir l'autorisation de reproduire un enregistrement ne sont donc pas nécessairement ceux qui, dans les faits, mènent à la protection ni à la reconnaissance des artistes. Aussi, face à la difficulté à définir une conduite éthique vis-à-vis de la juridiction de la propriété intellectuelle, le droit d'auteur apparaît parfois simplement aux éditeurs comme une question à éviter. Un éditeur, à qui je posais la question « délicate » du droit d'auteur, me répondit à ce titre qu'« il valait mieux que celle-ci reste sans réponse ».

2. « Qu'ils jouent leur propre style »

S'il est parfois difficile d'établir juridiquement la filiation d'un enregistrement jusqu'à sa source, toujours est-il que, dans le réseau des musiques du monde 2.0, les éditeurs et les producteurs ne sont pas prêts à abandonner les notions d'« œuvre » et d'« auteur » à un niveau artistique.

Quand il revient en avril 2015 pour l'enregistrement d'un second album du groupe, le producteur Josh Marcy arrive avec une demande toute particulière : une sélection de morceaux qu'il veut proposer au groupe de reprendre[232]. En l'occurrence, Josh veut proposer au groupe de reprendre le morceau « Two Brothers » d'Hanni El Khatib, l'un des principaux artistes de la maison de disque américaine Innovative Leisure avec laquelle il collabore, « Blue Clouds » du duo de musique électronique allemand Modselektor, mais aussi, et tout particulièrement, le morceau « Planet Caravan » du groupe rock britannique Black Sabbath. « Pourquoi "Planet Caravan" ? » demandé-je à Josh, il me répond :

232 La description suivante a fait l'objet d'une publication dont je reprends ici le développement (cf. Degay Delpeuch, 2018b).

> Égoïstement, c'est quelque chose que j'aimerais entendre… bien sûr, je sais que c'est audacieux, assurément très différent de ce que l'on connaît déjà du groupe, mais le fait est que… il faut faire confiance à son goût (Josh Marcy, 9 avril 2015, Lomsak).

Sorti en 1970 sur l'album *Paranoid*, « Planet Caravan » n'a rien du son saturé attendu des Black Sabbath. Sur le morceau, le chanteur Ozzy Osbourne utilise une cabine leslie[233] pour créer un vibrato vocal. Une flûte jouée par le guitariste Tommy Iommi est ensuite augmentée d'un délai stéréo qui lui donne une présence fantomatique. Le tout se mêle à un son très clair de guitare électrique et à une ligne de basse auxquels s'ajoutent au milieu du morceau, deux accords plaqués au piano joués par Tom Allom, l'ingénieur studio de l'album. À en croire Geezer Butler, le bassiste du groupe, le morceau a quelque chose d'une errance amoureuse à travers l'espace (écouter la piste 31)[234].

Illustration 35 : Josh montrant au petit Beer le motif mélodique de « Planet Caravan » à la basse, Lomsak, avril 2015

233 Une cabine *leslie* est un dispositif originellement conçu pour être utilisé avec des orgues électriques dont le but est de produire un effet semblable au vibrato. L'appareil est équipé de haut-parleurs dirigés vers des diffuseurs rotatifs situés en bas et en haut de la cabine qui produisent un effet *doppler*.

234 Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Planet_Caravan, consulté le 30 juin 2019.

Pour Josh, un morceau comme « Planet Caravan » présente une composition « super simple, deux accords et un petit truc ». Selon Josh, « [le groupe doit] simplement reprendre la basse et la structure, puis simplement faire leur *riff* »[235].

Le petit Beer ne met pas longtemps à reproduire à la basse le motif du morceau, Josh qui joue aussi de cet instrument lui a d'ailleurs montré comment faire (voir l'illustration 35). Mais la tâche est plus difficile pour Aob qui joue du *phin* et sur lequel Josh projette la guitare de Tony Iommi, membre fondateur de Black Sabbath, et dont les fans les plus enthousiastes vont jusqu'à dire qu'il est l'un des plus grands guitaristes de metal de tous les temps. La première difficulté pour Aob et Josh, consiste à transposer les accords de « Planet Caravan » d'un instrument à l'autre. Quand ils y parviennent, Josh devient très enthousiaste. Alors qu'Aob s'entraîne à répéter le motif de guitare qu'il vient juste d'apprendre au *phin*, Josh, à grands coups d'éclats, fait circuler sur son portable une photographie du groupe Black Sabbath au restant de la troupe : « c'est à eux que vous rendez hommage […], Black Sabbath, 1970, Ozzy Osbourne : ça déchire (*that's rock*) ».

Alors, le groupe sort son système son ; une tour de métal de près d'une demi-tonne, faite d'un énorme amplificateur de basse couronnée d'un bouquet d'enceintes médium et hautes fréquences. La machine fait grande impression sur Josh qui, la connaissant pourtant déjà, ne peut cacher son profond contentement : « oh, ça va défoncer ! »[236].

Après les premiers accords de basse, suivis du motif de guitare répété à l'identique par Aob, Josh ne paraît pas très satisfait. Le groupe doit interpréter le morceau avec « leur propre style (*their own style*) ».

Alors qu'il existe des termes propres à la langue thaïe pour traduire la notion de « style », tel que « *rup baep* » ou « *laksana baep* » qui indiquent une « orientation formelle », des termes comme « new » qui avoisinerait plutôt la notion de « tendance » ou « *chanit* » propre à désigner la « nature » ou l'« espèce » de quelque chose, j'utilise plutôt l'expression « *satai* » relativement transparente, puisque translittéré de l'anglais « style » pour traduire la demande. L'expression fait sens pour Aob qui l'a reprend en guise de confirmation : « Donc, vous voulez le *satai* de Khun Narin, mais avec ce morceau, c'est ça ? », « Ok, donc on enchaîne sur du hip-hop », Aob se met à fredonner un rythme de

235 Selon le *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, un riff est un court motif musical qui se répète propre aux musiques populaires ou au *jazz*. Nous verrons que dans l'emploi que Josh fait du terme, celui avoisine véritablement la notion d'improvisation.

236 « *Oh, it's gonna work so fucking well.* »

hip-hop : « tooop, top, toop, top ». Le groupe répète alors plusieurs fois les quatre premières mesures de « Planet Caravan » introduisant de petites variations comme un effet de distorsion sur le *phin*, ou un rythme de hip-hop, avançant pas à pas et s'arrêtant à chaque étape pour demander à Josh son consentement : « Peut-on introduire du *molam* ? », « Peut-on introduire un rythme disco juste avant le *molam* ? ».

Josh reste attentif à chaque proposition, mais ne semble pas vraiment satisfait : passer simplement d'un rythme à l'autre, du disco au hip-hop ne répond pas véritablement à l'idée que Josh se fait du « propre style » du groupe et de la façon dont celui-ci doit procéder à un hommage. Alors qu'il écoute Aob répéter une fois de plus les quatre premières mesures de « Planet Caravan », Josh fait cette remarque :

> Ça serait bien s'il se lançait dans un solo et faisait son propre truc (*It would be nice if he took a solo and did his own thing*), tu vois ce que je veux dire ?… comme dans le morceau : il y a la ligne de basse et juste lancer un solo par dessus.

Mais plus je demande à Aob de jouer « selon son propre style », plus la confusion semble grandir au sein du groupe et Josh de son côté s'impatiente :

> Je veux simplement qu'il joue "Planet Caravan" à leur propre manière…, tu vois ce que je veux dire, plutôt qu'un *medley*… ils peuvent simplement faire le morceau – je ne sais pas véritablement comment le leur expliquer – tu comprends, et puis juste faire un solo, juste commencer à jouer sa propre mélodie par-dessus le tout.

Attentif à la demande de Josh, je me trouve bien embarrassé n'étant pas du tout sûr des mots que je dois utiliser pour traduire. Saisi d'un côté par Josh qui considère que le groupe, suivant son propre « style » de composition, peut satisfaire les demandes qu'il formule en termes d'improvisation et de solo, je suis saisi de l'autre par le groupe et la compréhension qu'Aob a de son propre « style ». Un « style » qui consiste d'abord en un enchaînement de morceaux ou de sections de morceau préalablement mémorisées au sein d'un *medley*. Comment puis-je donc communiquer ce que Josh signifie par « *solo* » ? Le terme « *solo* » ne sonne pas tout à fait étranger au groupe, mais pour eux il

désigne davantage toute séquence spécifique de notes fixes qu'un instrumentiste peut enchaîner pour par exemple introduire une variation dans la longue séquence de morceaux qui composent leurs *medley*. Comme Pao me l'a montrée à la batterie, le « *solo* » c'est la montée d'à peine quelques secondes enchaînant les frappes de la caisse claire jusqu'à la plus aiguë des cymbales. De façon plus générique, une introduction de *lam* ou les quatre premières mesures du morceau de Black Sabbath, en tant que séquences de notes fixes peuvent tout à fait être appelées « *solo* ». Ainsi, alors que j'ai recours au terme « *solo* » pour les inviter à introduire une variation mélodique originale, le groupe s'emploie simplement à alterner une séquence de notes fixes et une autre. L'idée que demander au groupe de jouer un « *solo* » puisse de fait les conduire à improviser n'est pas évidente. Encore moins certaine est l'idée que « leur propre style » pourrait être autre chose qu'un *medley*.

En tant que traducteur, je suis très concerné par ma tâche. Il s'agit pour moi de trouver le bon mot, sans être certain que ce bon mot existe effectivement ou puisse désigner bel et bien quelque chose pour les Khun Narin. « Le problème » note Peter Doolan un jour que nous discutons de la question de la traduction :

> C'est que le traducteur ne sait jamais véritablement si c'est lui qui traduit mal ou simplement si c'est la notion elle-même qui ne fait pas sens dans la langue thaïe.

Plusieurs locuteurs thaïlandais avec qui je discute après coup de ce problème de traduction me suggèrent que j'aurais peut-être été mieux compris si j'avais axé ma demande sur le moment de la performance. Le terme « *sot* » désigne en langue thaïe ce qui est « frais », « vivant », « vert » et devient parfois un synonyme de « cru » (*dip*) dans lequel cas il s'oppose au terme « *suk* » qui désigne quelque chose de « mûr », de « cuit ». À propos de performances, le terme « *sot* » est à la langue thaïe, ce que le terme « *live* » est à langue anglaise : juxtaposé à un autre terme, il désigne une exécution en direct. L'inscription « *dontri sot* », littéralement « musique fraîche », sur le dépliant publicitaire d'un restaurant ou sur une affiche, annonce que des musiciens joueront en direct de la musique. Pour le cas qui nous intéresse, les quelques personnes avec qui je parlais du problème de la reprise convinrent que l'expression la plus appropriée était sûrement « *doen sot* », « avancer pas à pas » au rythme de l'exécution, de façon « fraîche » et « vivante » ; « *doen* » signifiant « avancer », « marcher ».

Mais au moment de la reprise, je suis également saisi d'un doute : l'idée même de « *solo* » existe-t-elle pour les Khun Narin ? Plusieurs ethnomusicologues mettent effectivement en doute le fait que l'improvisation puisse correspondre à quelque chose dans la culture musicale thaïlandaise et nord-est thaïlandaise Dans l'article « Thailand », du *Garland Handbook of Southeast Asian Music*, l'ethnomusicologue Terry Miller affirme que « la composition impromptue simultanée à une performance, comme en Inde (*raga*) ou au Vietnam (*rao*) n'existe pas dans la musique classique thaïlandaise » soulignant que les étudiants apprennent tout au plus « à jouer par cœur certaines versions spécifiques de leurs maîtres » (*thang khru*). Dans certains répertoires, poursuit Terry Miller, comme celui des *naphat*[237], l'idée de variation est totalement exclue tandis qu'une certaine souplesse est tolérée dans l'exécution de certaines pièces musicales instrumentales, particulièrement quand il s'agit d'interprètes aguerris. Si un sens de la modalité est par ailleurs défendu par le musicologue David Morton à propos de la Thaïlande, ce sens, suggère Miller, est mobilisé dans des phases préparatoires, quand de nouvelles compositions sont créées, mais jamais véritablement à l'occasion de performances. Selon Terry Miller, l'improvisation musicale thaïlandaise n'existe donc qu'au sens de « réalisations idiomatiques ». Aussi on ferait mieux de parler du caractère « improvisatoire »[238] de la musique thaïlandaise que de véritables « improvisations » (Miller et Williams, 2008 ; Morton, 1976)[239].

Aurait-il été simplement difficile de trouver le terme pour parler d'« improvisation » simplement parce que la notion même d'« improvisation » elle n'existerait pas ?

La traduction culturelle, remarque Homi Bhabha, échoue parfois à aboutir non à cause d'un problème linguistique de signifiant ou de signifié, de la difficulté à trouver le « bon mot » ou du doute quant à l'idée que celui-ci puisse véritablement renvoyer à quelque chose, mais tout

237 Selon Terry Miller, ce répertoire est le « plus sérieux de toutes les musiques thaïes », il concerne des compositions instrumentales associées tout autant au théâtre de cour qu'à certaines cérémonies (Miller et Williams, 2008 : 151).

238 Ou selon la formulation de Miller :
« Thus, Thai musical improvisation exists only in idiomatic realizations, which might better be described as improvisatory rather than improvisations. » (Miller et Williams, 2008 : 149).

239 Selon Terry Miller, la culture classique thaïlandaise (*phleng thai doem*) ne connaît pas de véritable improvisation. D'abord parce que le moment de la composition ne correspond pas à celui de la performance, le musicien étant moins le véritable opérateur de la création qu'il serait « agi » par un langage qu'il aurait appris par cœur. Cette idée, Terry Miller la développe préalablement à propos du *lam* auquel il consacre, en 1985, une monographie majeure qui demeure toujours aujourd'hui une étude de référence, *Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlam Singing in North-east Thailand* (Miller, 1985). Ayant les apparences d'un art vocal *improvisé*, le *lam* est selon Miller d'abord une récitation dont la métrique pourrait être assez librement décrite comme oscillant entre *tempo giusto* et *tempo rubato*. Le *lam*, précise Miller, requiert donc un long apprentissage auprès d'un maître et une grande maîtrise des inflexions de la voix.

simplement parce que la situation ne fait pas sens (Bhabha, 2007) : chaque tentative d'Aob est désarmée par l'insatisfaction de Josh qui tout en attendant que le groupe joue le morceau de Black Sabbath suivant « leur propre style » semble avoir une idée beaucoup plus précise qu'il ne veut le laisser paraître de la façon dont la reprise doit sonner. Plus exactement, quoiqu'il demande une reprise, Josh manifeste une certaine aversion à l'idée que cette reprise de Black Sabbath puisse sonner un peu trop identique à la version originale. En un mot Josh est travaillé par une modalité du mimétisme selon laquelle la chanson doit sonner la même, mais pas tout à fait, ce qui en soit confine presque à l'absurde, mais indique en fait un chemin bien particulier suivant lequel le morceau « Planet Caravan » doit être reproduit.

De fait, la reprise ne fonctionne pas pour Josh dans la mesure où elle semble trop identique au morceau original pour faire valoir ce que le groupe aurait de spécifique. Là où elle devrait être une affirmation de « leur propre style », elle apparaît au contraire pour Josh comme un aveu implicite de l'impossibilité pour le groupe de signifier globalement son autonomie artistique au-delà des références que le producteur propose.

3. Regarder le terrier de lapin à travers l'œil des musiciens

Alors que le groupe semble ne pas parvenir à affirmer son style propre, au-delà des termes que propose Josh, le cas de la reprise invite à réfléchir à la façon dont les Khun Narin conçoivent eux-mêmes cette connexion à l'étranger. Plus généralement, si en Thaïlande la reconnaissance du groupe passe par une valorisation internationale et alimente, à terme, un profond sentiment d'autodétermination qu'est la thaïté, comment concevoir cette valorisation au-delà de catégories et de normes qui marquent sa forte dépendance symbolique à l'égard de l'étranger (Herzfeld, 2011) ?

Dans la bouche de Narin, la reconnaissance du groupe ne saurait effectivement être dissociée d'une affirmation de son caractère global. Alors que je retrouve le groupe, en 2016, pour préparer un nouveau départ pour le Roskilde festival qui se déroule au Danemark, Narin me fait part de son point de vue et de la nouvelle perspective que la précédente tournée en Europe vient d'ouvrir. « Il faut que le groupe soit plus international, il faut que l'on soit plus *sakon* » me dit Narin avec grand enthousiasme.

L'expression « *sakon* » émerge dans l'économie mimétique que la Thaïlande tisse avec les grandes puissances occidentales installées dans la péninsule Sud-est asiatique à partir du XIXe siècle (cf. Chapitre 2). L'expression, notamment utilisée comme une catégorie musicale, est généralement employée pour parler de quelque chose qui trouve son origine en Occident, mais qui désormais n'en fait plus partie. En ce sens, elle est mobilisée dans la littérature scientifique comme un euphémisme pour désigner l'« Occident » (Wong, 1989 ; Miller et Williams, 2008). Pour cette raison, la déclaration de Narin me fait tressaillir et je m'y oppose, lui expliquant que, précisément, ce qui intéresse le public à l'étranger, c'est que le groupe se distingue des groupes qu'on peut rencontrer sur les scènes européennes ou nord-américaines. Prenant littéralement l'expression « *sakon* » comme cet euphémisme, je dévalue la réponse de Narin comme le reflet des attentes d'un public en Occident et par là même de mes propres attentes.

Comment le groupe peut-il effectivement avoir le sentiment de s'affirmer à un niveau international s'il ne fait que correspondre aux catégories qu'un public étranger projetterait sur lui ? Qu'en est-il plus généralement des œuvres comme « Planet Caravan » et des emprunts plus tacites comme « Rasputin » de Boney M ou le morceau « Zombie » des Cranberries qui, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, se font entendre au cours de leur *medleys* ?

Après la répétition et sans avoir obtenu aucun solo satisfaisant à enregistrer, Josh revint vers moi pour démêler ce lien manquant qui rendait, selon lui, la reprise de Black Sabbath si difficile :

> Tu sais, le chaînon manquant dans l'histoire de leur musique, c'est le *blues*, tu joues une mélodie, ou tu chantes une mélodie, puis tu fais un solo et tu le joueras différemment à chaque fois, même si tu peux l'avoir travaillé d'une certaine façon, mais c'est marrant parce que sans cette référence au *blues*, comme point de départ, c'est difficile, tu comprends, il est impossible de revenir à un substrat commun (*you can't go back to any sort of bedrock*) (Josh Marcy, 10 avril 2015, Lomsak).

Si la « thaïté » produit un sentiment d'autodétermination, elle le produit du point de vue d'une profonde déconnexion avec le monde et de l'impossibilité, à un endroit ou à un autre, de revenir, comme le suggère Josh, à un « substrat commun ». Pays dont la narration nationale est profondément structurée par l'idée de son indépendance, qui le distinguerait à l'époque moderne, de tous pays des alentours et de l'essentiel des nations du globe (Loos, 2006 ; Jackson, 2011), la Thaïlande n'entrevoit

de connexion avec le monde qu'à travers ce qui est « universel » (*sakon*). Du point de vue d'un jeune chercheur français en anthropologie, le *sakon* peut certes être réduit à un euphémisme pour parler de l'Occident. Mais du point de vue d'un musicien thaïlandais, il permet d'envisager un horizon international au-delà de tout rapport *a priori* à l'Occident et auquel lui-même peut se connecter. Si, de ce point de vue, une connexion devient finalement possible, à travers laquelle les différents acteurs de la circulation finissent par se retrouver, cette connexion se produit à une condition : que finalement, à un moment donné, une partie des acteurs acceptent que ce qu'ils considèrent *a priori* comme leur référence puisse être appropriée au-delà du privilège d'une culture à l'origine au point qu'à un certain niveau, comme dans le cas de Josh, il ne leur soit plus vraiment possible de signifier une filiation. Cette disparition de la filiation produisait, au moment de mon enquête, une certaine frustration chez plus d'un auditeur. En 2014, un commentateur étranger à qui un YouTubeur thaïlandais faisait remarquer que la musique des Khun Narin était une « musique traditionnelle thaïlandaise » qui n'avait rien à voir avec le psychédélisme, et qui était connue en Thaïlande, depuis de « NOMBREUSES ANNÉES », s'emporta :

> Dire que c'est de la musique traditionnelle thaïlandaise Isan, c'est comme dire que le Sanda est du Kungfu traditionnel chinois en gardant un visage impassible... c'est clairement fortement influencé par le rock psychédélique moderne... qui... comme vous l'avez souligné, existe depuis de NOMBREUSES ANNÉES... plus de 60 ans...[240].

Or la frustration que dessine un tel effacement, comme l'énervement que peuvent parfois susciter les affirmations en matière de « thaïté », apparaissent comme la contrepartie nécessaire à ce que de nouvelles formes de modernité puissent s'affirmer au fond d'un terrier de lapin. Comme le souligne Salman Sayyid, professeur à l'Université de Leeds, « un discours devient universel dans la mesure où il peut effacer les marques de sa spécificité » (Sayyid, 2000, p. 263). L'horizon qu'ouvre le « *sakon* » en ce sens et la prise de conscience à laquelle la reprise de Black Sabbath aboutit chez Josh invitent ainsi tous deux à envisager des pistes suivant lesquelles la référence musicale à l'Occident peut être « provincialisée » dans un imaginaire global de la modernité (Chakrabarty, 2009).

240 Réponse de Aaron4820, 14 août 2014, https://www.youtube.com/watch?v=IYGl-l0Toig, consulté le 12 février 2015.

CONCLUSION – UN TERRIER DE LAPIN AU-DELÀ DES MUSIQUES DU MONDE

I – D'UNE REPRISE À L'AUTRE

À la fin des années 1980, entendre une référence thaïlandaise dans une composition musicale nord-américaine n'était pas chose courante. En 1987, le groupe de punk rock expérimental américain The Butthole Surfers fit usage d'un enregistrement du célèbre chanteur thaïlandais Phloen Phromdaen. Simplement ponctué d'un puissant délai et doublé d'une voix à la tessiture modifiée, « Kuntz », le morceau en question faisait s'écrouler la voix de Phloen Phromdaen en une véritable déflagration sonore. Il contribua à faire de l'album *Locust Abortion Technician* l'une des plus étranges réalisations musicales de la scène expérimentale nord-américaine de l'époque (voir Bécourt, 2018). Le morceau « Kuntz » ne sonnait alors comme nul autre morceau et le public nord-américain n'avait à sa disposition aucun moyen pour en comprendre la provenance (écouter la piste 32)[241].

Par la médiation des réseaux numériques, un morceau tel que celui à l'origine de la composition des Butthole Surfers peut être ainsi renseigné, facilitant la circulation globale des références thaïlandaises dans d'autres scènes musicales à travers le monde.

En 2015, le rappeur Dr Dre, figure emblématique de la scène hip-hop californienne, utilise ainsi un extrait de la chanson « Fangchai Vientiane » (« L'Esprit de Ventiane », « ฝั่งใจเวียงจันทร์ ») du chanteur *luk thung* Thephon Phetubon dans un morceau de son nouvel album intitulé « Just Another

241 Au début des années 2016, à travers sa chaîne YouTube, le blogueur Peter Doolan apporta finalement un éclairage sur cette étrange composition et le morceau qui en était à l'origine. Originellement intitulé « Klua Duang » (« Effrayé par la divination », « กลัวดวง »), d'après Peter la chanson de Phloen Phromdaen joue sur le double sens du terme « *duang* » qui désigne une forme de divination, mais aussi, sous une forme argotique, les pathologies liées aux champignons dermatophytes plus communément désignés en français comme la « teigne ». Les chansons de Phloen Phromdaen sont généralement ponctuées d'humour et font souvent appel à des équivoques, alternant entre séquences chantées et séquences parlées au cours desquelles Phloen s'entretient généralement avec un interlocuteur. Dans le morceau « Klua Duang », Phloeng dialogue avec un ami qui lui conseille d'aller voir un diseur de bonne aventure pour qu'il lui révèle sa fortune (« *duang* »), mais finit par attraper la teigne au cours de sa consultation. Le refrain prolonge à de multiples reprises la syllabe « *khan* » qui désigne les « démangeaisons » produisant le motif obsessionnel qui hante le morceau des Butthole Surfers
Voir le commentaire de Peter Doolan https://www.youtube.com/watch?v=u-tqI0D1CAU consulté le 14 janvier 2021.

Day ». Originellement enregistré au cours des années 1970, le morceau apparaît dans le second volume de la compilation *Sound of Siam* édité en 2014. En 2011, un morceau du chanteur Dao Bandon, compilé sur le premier volume de *Sound of Siam* est déjà utilisé pour la bande originale de la comédie américaine *The Hangover 2* (*Very Bad Trip 2*).

Plus étonnant, suite à la publication du second volume de la compilation *Siamese Soul Thai Pop Spectacular* par la maison de disque Sublime Frequencies, en 2011, le groupe rock américain My Morning Jacket reprend l'intégralité d'une chanson de la très célèbre chanteuse d'*isaew* Khwanchit Siprachan (**ขวัญจิตร ศรีประจันท์**) intitulée « Isaew Tham Panha Huachai » (« l'Isaew questionne les problèmes de cœur », « **อีแซวถามปัญหาหัวใจ** »)[242]. Créditant le morceau original sur le livret de son album, le groupe américain le rebaptise « Holdin On To Black Metal » y adjoignant des paroles en anglais (écouter les pistes 33 et 34).

Au cours de la décennie, différents groupes à travers le monde rendirent ainsi un hommage plus explicite aux musiques d'Asie du Sud-Est. Suite à la publication sur le blogue *WFMU* de la compilation *Cambodian Rocks*, le groupe Dengue Fever formé par les frères Holtzman en 2001 à Los Angeles autour de la chanteuse khmère Chhom Nimol initie un mélange de pop khmère et de musique psychédélique reprenant les succès des plus grands chanteurs cambodgiens de la période pré-Khmer rouge tel que Sinn Sisamouth, Ros Serey Sothea ou Pan Ron. Le projet est suivi en 2009 par un autre projet de rock psychédélique intitulé le Cambodian Space Project formé par le musicien australien Julien Poulson avec la chanteuse cambodgienne Channthy Kak. L'ensemble de ces projets participe aujourd'hui au *revival* de la scène rock cambodgienne à Phnom Penh. En 2014, le documentariste américain John Pirozzi consacre à cette scène le film *Don't Think I've Forgotten*.

Revendiquant explicitement l'influence du blogue *Monrakphlengthai* de Peter Doolan, le trio texan Laura Lee, Mark Speer et Donald Johnson forment en 2009 un groupe du nom de Khruangbin (« avion » en siamois)[243]. Multipliant les accords pentatoniques majeurs à la guitare électrique et ne manquant pas de leur appliquer une légère réverbération, les Khruangbin rappellent à certains égards les premiers groupes *string* de Thaïlande. Le groupe n'enregistre finalement son premier album qu'en 2015. Suite aux publications de compilations thaïlandaises par le collectif Soi48, l'organiste japonais

242 L'« *isaew* » est une forme dramaturgique chantée de la province de Suphanburi au nord de Bangkok fondée sur la répartie entre un chanteur et un chœur aux allures antiphoniques et très souvent comiques. Khwanchit Siprachan, qui aujourd'hui en est la principale figure en Thaïlande, est aujourd'hui élevé au rang très prestigieux d'« artiste national » (*silapin haeng chat*).

243 Cf https://www.vulture.com/2018/01/khruangbins-feel-good-funk-is-undeniable.html, consulté le 15 janvier 2021.

Emerson Kitamura réalise en 2017 une série de compositions inspirées de *molam* sur le label EM Records à Osaka. Enfin à Bangkok, depuis 2012, c'est le Paradise Bangkok Molam International Band qui alimente le *revival* de la scène musicale *luk thung* et *molam* des années 1970.

II – DES INTERMÉDIAIRES PROBLÉMATIQUES

Les musiques du monde 2.0 ouvrent des accès, par lesquels entrer en contact avec d'autres modernités musicales à travers le monde. Mon postulat de départ était que bien des problématiques liées à la question de la circulation et de l'appropriation dans les réseaux de l'industrie des musiques du monde n'avaient plus à se poser, pour autant que les musiciens pouvaient désormais se passer d'intermédiaires (Zemp, 1996 ; Feld, 2004). Désormais, il leur serait possible de réaliser et de publier leurs propres médias et de les rendre accessibles à des publics distants.

Pour mettre à l'épreuve ce postulat, j'ai donc pris comme objet le réseau des éditeurs de musiques du monde 2.0 que j'ai circonscrit à un terrain qui, quoique multisitué, pouvait rendre son étude ethnographique possible. Au-delà du seul terrain des collecteurs et des éditeurs qui pouvaient bouillonner dans la capitale du Royaume, autour de la maison de disque ZudRangMa et des soirées Paradise Bangkok, mon objet m'a conduit à rencontrer de multiples producteurs, paroliers, chanteurs, musiciens, arrangeurs. C'est par ces connexions que j'ai fini par rencontrer et finalement participer à cet objet médiatique contemporain que constitue le cas des Khun Narin.

Or par sa définition même, l'objet de ma recherche était problématique : si le numérique permet aux musiciens de se passer des intermédiaires des musiques du monde, alors quel rôle ces nouveaux acteurs, DJs et éditeurs comme Maft Sai à Bangkok, blogueurs comme Peter Doolan, ou producteurs comme Josh Marcy, pouvaient-ils donc bien jouer ? Rééditant, sélectionnant et retravaillant parfois les enregistrements mis en circulation, dans quelle mesure la structure de ces musiques du monde 2.0 réactualisait-elle l'architecture problématique des précédents régimes de circulation des musiques du monde (Schmidt, 2019) ?

Comme le proposent Rachel Douglas-Jones, Antonia Walford et Nick Seaver, l'un des enjeux principaux pour une « anthropologie des datas » est de déterminer dans quelle mesure les réseaux numériques et l'économie de l'information qui s'en dégage permettent de dépasser les formes

sociales qui les ont précédés ou au contraire les reproduisent (Douglas-Jones et al. 2021). Suivant cette orientation, il a donc s'agit de comprendre comment le réseau des musiques du monde 2.0 permettait de dépasser les formes relationnelles problématiques qui pouvaient caractériser les musiques du monde ou au contraire les reproduire.

Plus exactement l'enjeu était de questionner par l'ethnographie la nature de l'information produite par ces auditeurs. Les musiques du monde 2.0 investissent un champ éditorial qui a traditionnellement été celui des musiques du monde. Or, au début de mon enquête, de tels médias comme la vidéo des Khun Narin ou les enregistrements de *luk thung* et de *molam*, caractérisés par des esthétiques musicales modernes comme l'amplification et enregistrés en dehors des grands réseaux internationaux de distribution de la musique, étaient ignorés des différents intermédiaires des musiques du monde. Dans ce travail, j'ai donc formé l'hypothèse que l'expérience produite par la découverte d'un média au fond d'un terrier de lapin était celle d'un contact avec une modernité musicale qui ne résultait pas d'une appropriation technologique par un opérateur venu d'Occident. Comment le réseau des musiques du monde 2.0 repeuplait-il donc, pour un auditeur en Europe ou en Amérique du Nord, l'imaginaire global de la modernité de représentations qui n'auraient pas été centrées sur l'Occident ? Dans quelle mesure, au contraire en réaffirmait-il la référence ?

III – DÉPASSER OU REPRODUIRE LES MUSIQUES DU MONDE

Le premier chapitre de ma thèse montre que les réseaux numériques produisent un conditionnement qui complique l'accès aux médias thaïlandais. Un conditionnement qui est construit par un environnement linguistique et scriptural qui limite la navigation sur Internet. Mais un conditionnement, aussi, qui est façonné par les suggestions des algorithmes de recommandations et attendu de certains les usagers (cf. Chapitre 1). À ce niveau, les publics des musiques du monde 2.0 produisent un dépassement. Ils se réapproprient des technologies comme le moteur de recommandation grâce auquel l'internaute nord-américain Richard Kamerman découvre la vidéo des Khun Narin et créent un accès qui court-circuite les conditionnements imposés par le numérique. Dans cette continuité, ils favorisent un accès vers une autre forme de modernité musicale et sonore (Chapitre 2).

Mais les auditeurs de musique du monde 2.0 cultivent aussi une certaine forme de différence et cherchent à valoriser des musiques dont la modernité se distinguerait d'une modernité qui leur est familière. Si le pays a été officiellement épargné par le colonialisme des empires européens, l'image internationale de la Thaïlande a pourtant été durablement été construite par le regard de l'Occident. Contrainte de se réformer suivant les critères imposés par les puissances coloniales au reste du monde, la Thaïlande se modernise, mais accède à une reconnaissance limitée : sa modernité est jugée insuffisamment différente. Les auditeurs considèrent des médias qui ont historiquement été disqualifiés des infrastructures médiatiques globales, mais s'amusent et disqualifient à leur tour, à travers leur ironie, certaines formes musicales qu'ils jugent trop ressemblantes à des références qui leurs sont familières. À nouveau, ils se tournent vers des traditions qu'ils jugent plus spécifiques, plus « thaïlandaises » et cultivent un certain exotisme. Mais à leur tour, ils reproduisent les dynamiques historiques à travers lesquelles des opérateurs occidentaux ont limité la reconnaissance de la modernité sonore et musicale thaïlandaise (cf. Chapitre 2). Si les musiques du monde 2.0 semblent dans une certaine mesure reproduire leur logique, sur un point précis cependant, elles introduisent une nuance.

IV – UNE MODERNITÉ THAÏLANDAISE

À la différence des précédents régimes de circulation, dans les musiques du monde 2.0, les auditeurs écoutent des enregistrements qui ont déjà été enregistrés en Thaïlande pour un public thaïlandais. Si donc les publics des musiques du monde 2.0 exhument des médias thaïlandais qui ont directement été réalisés par des acteurs thaïlandais eux-mêmes, alors que nous disent ces enregistrements du rapport de la Thaïlande à sa propre modernité ?

Les troisième et quatrième chapitres explorent ces problématiques. Nous avons vu dans le Chapitre 3 que, au-delà du regard que les puissances occidentales posent sur la Thaïlande, le souci de différencier la modernité thaïlandaise du restant des autres modernités à travers le monde est partagé par de nombreux acteurs de la vie politique et culturelle du Royaume. Dans des institutions nationales comme le Musée du Siam, l'usage qui est fait de genres comme le *luk thung* et la musique *molam*, auxquels les auditeurs de musique du monde 2.0 finissent par accorder toute leur attention,

permet d'affirmer une différence culturelle aux yeux du monde. À ce titre, cet usage alimente le sentiment de multiples acteurs thaïlandais de pouvoir déterminer eux-mêmes leur propre modernité.

Or les objets médiatiques que les musiques du monde 2.0 font émerger, comme la vidéo des Khun Narin, ne font pas que confirmer les rhétoriques institutionnalisées dans le sentiment d'une identité thaïlandaise qu'elles peuvent produire. Les musiques du monde 2.0 mettent le doigt sur des éléments de modernité que le sentiment de « thaïté » n'a pas encore conciliés et confrontent les auditeurs thaïlandais à leur propre altérité (cf. Chapitre 4).

De par les catégories à travers lesquelles elle s'affirme, la « thaïté » est un processus éminemment cryptocolonial. Elle témoigne d'une forme de dépendance à l'égard de normes venues de l'extérieur (Herzfeld, 2011). De cette manière, elle est profondément travaillée par le regard que le monde pose sur la culture thaïlandaise. Toutes les représentations qui circulent dans le réseau des musiques du monde 2.0 ne sont pas acceptées pour autant. J'ai pu montrer plusieurs exemples des incompréhensions que cette circulation suscitait tout au long de ma thèse. Mais dans la mesure où les acteurs thaïlandais s'y confrontent, il m'a intéressé d'observer les effets que cela pouvait avoir sur la « thaïté » et sur sa plasticité. Comment concilier les représentations des musiques du monde 2.0 pour faire valoir une forme de modernité qui ne serait pas celle de l'Occident ? Comment se positionner vis-à-vis de l'Occident en évitant les termes que la colonisation a pu donner aux relations globales ? En même temps, comment ne pas reconnaître à travers ces termes, les dynamiques de dominations à travers lesquelles la Thaïlande moderne s'est elle-même construite ? À travers l'exemple des Khun Narin et encore plus à travers celui de Maft Sai et de ses rééditions de *luk thung* et du *molam* j'ai essayé de montrer comment la musique et l'utilisation par l'élite bangkokienne de genres chansonniers associés aux franges les plus marginalisées de la société thaïlandaise pouvaient incarner ces débats (cf. chapitres 4 et 5).

V – DES RÉALITÉS HYPOTHÉTIQUES ?

Les représentations qui émergent de la circulation, loin d'être simplement imposées par les auditeurs, semblent au contraire, pour ces mêmes auditeurs, s'imposer d'elles-mêmes. À travers certaines dimensions comme la qualité sonore de l'enregistrement ou le son appauvri d'une distorsion (voir Novak, 2011), l'enregistrement devient un moyen d'authentification qui définit le substrat

objectif de multiples représentations des musiques du monde 2.0. Mais la logique informationnelle, qui s'instaure à travers le média, finit par s'imposer au contenu du média lui-même. Elle déforme tout autant qu'elle informe les musiques dont elle accompagne la circulation. Qu'il s'agisse dans les soirées Paradise Bangkok de demander à d'anciens chanteurs *luk thung* de réinterpréter des chansons comme elles ont été enregistrées dans les années 1970, ou qu'il s'agisse dans le cas des Khun Narin de venir en Thaïlande enregistrer un album qui fasse correspondre le son du groupe à celui d'une scène *garage*, à travers l'enregistrement ce sont finalement les artistes eux-mêmes et leur environnement musical et sonore qui se trouvent remodelés (cf. Chapitre 5).

Avec le concept de « remédiation » (Bolter et Grusin, 2000), j'ai voulu montrer comment le média fait envisager un horizon hypothétique selon lequel une esthétique locale est subordonnée à une esthétique musicale venue d'Amérique du Nord. De la même manière, le média permet à des auditeurs bangkokiens d'écouter le *luk thung* et le *molam* comme s'il s'agissait de musiques funk. Par-là même, il permet de les envisager au-delà des dynamiques politiques qui déterminent leur émergence au sein de la société thaïlandaise. À travers les déplacements multiples qu'il produit, le média révèle plus généralement l'identité partagée du Royaume de Thaïlande, « aussi bien colonisateur que colonisé » et le rend « éminemment comparable aux deux tout en étant capable d'illuminer la limite de ces catégories » selon la formule proposée par Tamara Loos propose (Loos, 2006 : 3).

Les enregistrements apparaissent donc non plus comme des intermédiaires qui représenteraient simplement une réalité musicale, mais comme des « médiateurs » au sens où Antoine Hennion le propose dans sa sociologie de la médiation, c'est-à-dire des entités qui agissent sur les réalités qu'elles enregistrent (Hennion, 1993 ; Hennion & Latour, 1993 : voir aussi Hennion, 2018).

Bien évidemment, de multiples incertitudes théoriques apparaissent quand on engage le média à travers de telles notions : pour autant que l'on considère cette capacité des médias à agir, faudrait-il les rendre par-là même responsables de leur action ?[244] Peut-on leur attribuer des intentions et par-là même une capacité de choisir ? Ou faut-il adopter une position plus prudente et considérer que la puissance d'agir, que certains acteurs attribuent à leurs représentations et aux objets qui les supportent, quoique bien réelle ne vient pas des représentations elles-mêmes ? Faut-il considérer que

244 Comme le remarquent Jason Stanyek et Benjamin Piekut : pour autant que l'on considère les réponses des médias comme effectives (*responsivity*), doit-on pour autant les considérer comme responsables (*responsibility*) (Stanyek et Piekut, 2011) ?

cette puissance d'agir des médias sur les réalités qu'ils enregistrent vient des auditeurs qui la leur attribuent ou plus généralement, suivant une position plus durkheimienne, vient de la société à laquelle ils appartiennent ? Enfin la position à adopter doit-elle être intermédiaire, considérant que les musiciens ne sauraient être entièrement passifs, ni non plus entièrement actifs, mais peuvent être un peu des deux par la médiation des enregistrements ?

VI – QUELS AUTEURS DE LA GLOBALISATION ?

C'est à ces questions que j'ai proposé de revenir dans un dernier chapitre. Il s'agissait de comprendre comment les artistes eux-mêmes se rapportent à leurs œuvres à travers la circulation. L'enjeu était aussi de mettre en lumière le sens suivant lequel ils envisagent une connexion à une modernité globale (cf. Chapitre 6). Plus exactement, c'est à travers la question de la propriété intellectuelle et de la figure de l'auteur que j'ai proposé d'aborder ces interrogations.

La question du droit d'auteur suscite des inquiétudes à un niveau national, pour les artistes. Ces inquiétudes révèlent les dynamiques de pouvoir et les hiérarchies très fortes qui entrent en jeu quand une composition musicale peut être reprise et enregistrée en Thaïlande. Mais qu'en est-il à un niveau international ? Comment revendiquer une œuvre musicale moderne, si la modernité ne peut être dissociée d'une origine occidentale ? Nous avons observé dans ce chapitre que le public des musiques du monde 2.0 ne manque pas de rappeler la propriété intellectuelle à son principe en s'employant à trouver les auteurs ou à signifier leur absence là où la structure du droit semble faire défaut. Avec les moyens qui sont les leurs, ils cherchent à favoriser la circulation des enregistrements thaïlandais tout en œuvrant à développer la protection des auteurs. S'il est parfois difficile d'établir juridiquement la filiation d'un enregistrement jusqu'à sa source, je montre dans ce chapitre que pour autant les éditeurs et les producteurs ne sont pas prêts à abandonner la notion d'auteur à un niveau artistique. Pour être digne d'intérêt, une fois de plus, une œuvre doit signifier sa différence et se faire un minimum créatrice. Mais comment apprécier cette différence quand une composition, comme la reprise des Black Sabbath de Khun Narin s'affirme à travers des traits qui semblent simplement être empruntés au morceau original ? Plus généralement comment la « thaïté » peut-elle produire le sentiment d'une profonde autodétermination quand elle semble ne pouvoir s'affirmer qu'à travers des catégories venues de l'étranger ? À cet endroit la nature cryptocoloniale du sentiment identitaire

national thaïlandais semble répéter davantage que dépasser l'impasse que rencontre toute forme alternative de modernité, à savoir ne de ne pouvoir échapper à une référence à l'Occident ?

Dans ce chapitre, nous avons vu que la circulation de la musique des Khun Narin et sa réception tardive en Thaïlande aboutissent à renforcer le sentiment de « thaïté » qui entoure le groupe. Or ce sentiment n'est pas dissociable de la dimension « internationale » (*sakon*) que le groupe acquière. L'importance de cette dimension *sakon* ne vient pas du fait qu'elle affirmerait la filiation cryptocoloniale qui planerait derrière toute affirmation identitaire thaïlandaise. Du point de vue thaïlandais, selon lequel la Thaïlande n'a jamais été sous la domination d'aucune puissance étrangère, le *sakon* répond à ce souci de se savoir en lien avec le monde là où ce lien *a priori* serait absent. De là même façon, il universalise les références occidentales au-delà du privilège d'une culture à l'origine et permet d'envisager une connexion à une modernité globale, en dehors de tout rapport de subordination à l'Occident.

Pour un auditeur comme Josh, l'effet que le « *sakon* » produit est quelque peu désarmant et se traduit par l'impossibilité de revenir à une référence musicale commune (« *you can't back to any sort of bedrock* »). Mais le « *sakon* » semble pourtant bien répondre à cet objectif que j'ai proposé d'assigner aux musiques du monde 2.0. Il repositionne la modernité dans un horizon universel au sein duquel l'Europe et l'Amérique du Nord ne seraient que des provinces.

VII – « PROVINCIALISER » LA MODERNITÉ AU-DELÀ DES MUSIQUES DU MONDE 2.0

Les musiques du monde 2.0 renouvellent donc la circulation globale de la musique et la complexifient par rapport à de précédents régimes. Là où les artistes semblent pouvoir rendre accessible leur musique à des publics à distance en faisant l'économie des circuits de l'industrie musicale de la *World Music*, les réseaux numériques laissent à leur tour apparaître de nouveaux intermédiaires. Ce réseau dessine certes de nouvelles ouvertures où des formes alternatives de modernité musicale jusque-là disqualifiées des infrastructures médiatiques globales deviennent accessibles. Mais ces ouvertures transforment au moins autant qu'elles informent les contenus auxquels elles donnent accès.

Selon cette perspective, de nouvelles pistes de recherche pourraient être approfondies.

On pourrait davantage s'intéresser à l'intérêt, par exemple financier, que les différents intermédiaires des musiques du monde 2.0 peuvent tirer de la circulation et de la redistribution des enregistrements. J'ai pu en dire quelques mots, à propos de la question du droit d'auteur. Dans les débats anthropologiques qui ont entouré la *World Music* au tournant du XXIe siècle, ces questions ont cristallisé de multiples angoisses et ont globalement limité la compréhension que l'on pouvait avoir de la circulation globale d'une musique sous une forme médiatique. Or les profits que de grandes maisons de disques pouvaient retirer d'une économie de la musique enregistrée durant les années 1990 n'ont strictement rien à voir avec ceux que de petites structures comme ZudRangMa, Innovative Leisure ou Sublime Frequencies, peuvent générer aujourd'hui ; l'effondrement du marché du disque sous l'influence du numérique au tournant des années 2000 forme l'une des principales raisons de cette reconfiguration. Force est de constater que les gains financiers étaient loin de représenter une motivation première pour les auditeurs, les collecteurs, les éditeurs à propos desquels j'ai enquêté. La plupart d'entre eux se sont engagés dans cette activité par passion et avaient par ailleurs un autre emploi pour assurer leur subsistance. Ceci n'empêche pas que certains conflits puissent émerger, par exemple à propos de l'exploitation publicitaire de certains enregistrements réédités (cf. Chapitre 6). La question financière a pu former, par moments, l'objet de tensions au niveau de la répartition des revenus entre le label américain et le groupe, puis au niveau de leur redistribution équitable par Narin au sein du groupe lui-même. Durant la pandémie, et alors que le groupe doit arrêter toute activité, les revenus générés par les ventes des albums ont cependant formé pour les Khun Narin une aide non négligeable.

Aussi me semblerait-il pertinent d'élargir la perspective pour interroger l'économie plus globale dans laquelle la petite économie des musiques du monde 2.0 s'insère. En dépit des oppositions que les collecteurs et les éditeurs peuvent signifier à l'égard d'acteurs plus institutionnalisés de la circulation musicale, il serait intéressant de comprendre comment au final les nouveaux accès qu'ils dessinent peuvent, à leur tour, être récupérés. Des appellations comme celles qui entourent la circulation des enregistrements thaïlandais rebattent les cartes de la mondialisation musicale telles que celles-ci ont pu être battues par l'industrie des musiques du monde et par le domaine institutionnalisé de l'ethnomusicologie (cf. Chapitre 1). Dans quelle mesure l'épistémologie « psychédélique » qui ressort de la découverte de la vidéo des Khun Narin et l'accès qu'elle produit

peuvent-ils être récupérés par de grandes plateformes comme YouTube et utilisés à leurs profits ? Une pratique musicale comme celle du *phin prayuk* est, nous l'avons vu, globalement ignorée par le public thaïlandais au moment où le média émerge (cf. Chapitre 4). Comment l'intéressement que produit la circulation de cette musique et qui renforce à terme un sentiment de « thaïté » peut-il être mobilisé pour renforcer des narrations identitaires plus générales ? Je noterais par ailleurs que les acteurs des musiques du monde 2.0 sont avant tout des hommes. En 1997, Will Straw notait à ce titre que la collection musicale formait un domaine à travers lequel la masculinité se trouve façonnée, mais aussi valorisée (Straw, 1997). Suivant cette perspective, déjà ouverte par certains auteurs (Kim & Veal, 2016 ; Salois, 2017), il pourrait être intéressant de se demander dans quelle mesure les musiques du monde 2.0 participent à la reproduction musicale globale de certaines masculinités.

De la même manière, il serait intéressant d'enquêter davantage sur la réception des musiques du monde 2.0 au sein de leurs différentes scènes en Amérique du Nord, en Europe ou au Japon. Il s'agirait par-là même d'approfondir la compréhension des univers médiatiques à travers lesquels les auditeurs de musiques du monde 2.0 envisagent et « remédient » les enregistrements qu'ils découvrent. Pareillement, mesurer davantage l'impact que la circulation globale peut avoir sur les publics du *luk thung* me semblerait intéressant. De fait, au moment de mon enquête, un phénomène comme celui des Khun Narin ou des objets comme les rééditions de Maft Sai et l'intérêt qu'ils généraient à l'étranger ne suscitait pas véritablement l'attention des fans de *luk thung* ou de *molam* en Thaïlande. Peut-être n'en avaient-ils pas connaissance, peut-être n'avaient-ils simplement pas besoin d'un regard étranger pour redécouvrir des musiques qui leur appartenaient déjà. Dans tous les cas, les quelques critiques, parfois très violentes, assénées au nom du *luk thung* et du *molam* contre les musiques du monde 2.0, émanaient d'acteurs très périphériques à ces mouvements. Compte tenu des récupérations nationalistes dont le *luk thung* et le *molam* font l'objet dans la rhétorique manipulée par plusieurs institutions (cf. Chapitre 3), il serait intéressant d'observer l'effet que produirait la reconnaissance plus générale de la dimension internationale de ces deux genres.

Dans un contexte où les nationalismes vont croissant à travers le monde, le projet que dessine le réseau des musiques du monde 2.0 me semble permettre de nuancer le regard qu'une partie de la planète peut poser sur d'autres parties du monde qui lui sont méconnues. En France, des projets formés par des collectifs comme Acid Arab, par des labels comme Akuphone ou par des groupes comme Ko Shin Moon, qui seront toujours passibles d'une critique en termes d'appropriation, me

semblent valoriser, à travers la musique et par les enregistrements, des communautés si souvent stigmatisées dans le débat public. Par la musique, ces acteurs font reconnaître les trajectoires de ces différentes cultures à travers un monde moderne que nous partageons. Sans effacer leurs différences, ils contribuent à les faire apprécier au même titre que n'importe quelles autres « musiques de France » au-delà des dichotomies qui dans bien des esprits continuent à réduire leur histoire à une origine toujours étrangère et leur culture à un archaïsme à jamais religieux[245].

Personnellement, c'est dans la continuité du « *sakon* » et de l'horizon qu'il permet d'ouvrir que j'entrevoie les directions les plus prometteuses suivant lesquelles le projet des musiques du monde 2.0 pourrait être poursuivi. Au-delà du *sakon*, il s'agirait de réfléchir à d'autres notions à travers le monde qui permettraient de traduire la modernité en un langage d'universalité qui la rend appropriable au-delà d'une origine occidentale. Mais les auditeurs en Amérique du Nord ou en Europe sont-ils prêts à voir l'origine culturelle de leurs catégories musicales s'effacer derrière un horizon universel ?

La musique des Khun Narin est parsemée d'emprunts parfois tacites qui ne sont pas identifiés comme tels par les musiciens. Tel est le cas des premières mesures du morceau « Rasputin » de Boney M et de l'introduction du morceau « Cherry Pink and Apple Blossom White » du compositeur colombien Pérez Prado qui sont reprises dans de multiples compositions de *molam*. Ils font, à ce titre, partie intégrante de cette tradition. Diffusé dès sa sortie en 1978 sur les radios de Bangkok, le morceau « Rasputin » du groupe d'*eurodisco* allemand Boney M, fit l'objet de multiples reprises dont certaines furent compilées et rééditées par DJ Maft Sai. Au tournant des années 1980, une version isan fut même enregistrée par la chanteuse Nuchanarot Nanthana (นุชนารถ นันทนา) sur le très prolifique label *luk thung* Eua Ari sous le nom de « Raspoutine… Riz gluant » (« Rasputin… khao niao », « รัสปูติน... ข้าวเหนียว », écouter la piste 35)[246]. Mais que devient « Rasputin » quand on le redécouvre via les oreilles d'un auditeur thaïlandais ? En 2013, un internaute thaïlandais du nom de Seksan Suktan fit ainsi la découverte sur YouTube d'une vidéo d'un concert en Europe où le public dansait au rythme du célèbre morceau de Boney M. Avec étonnement, il repartagea le média sur les réseaux thaïlandais, comme un groupe de « *farang* qui dansaient sur du *molam* » (*farang ten molam*) (écouter la piste 36)[247].

245 « Musique de France » est le titre du premier album du collectif Acid Arab.
246 Le riz gluant est un élément central de la gastronomie lao.
247 « *Farang* » désigne plus généralement une personne occidentale en Thaïlande.

Les musiques du monde 2.0 posent la question de la référence, de son universalisation et de leur réattribution. Si l'auditeur apprécie l'expérience que produit au fond d'un terrier de lapin le contact avec une musique comme celle des Khun Narin, la frustration que peut produire l'identification de cette musique comme traditionnelle ou typiquement thaïlandaise en apparaît comme l'envers nécessaire. Elle est la condition pour qu'une autre modernité musicale s'affirme. Selon cette perspective elle doit inviter l'auditeur à réfléchir aux limites culturelles de ses propres catégories musicales et à envisager la possibilité d'autres modernités. Si derrière un groupe de Phetchabun ou dans une musique *luk thung* il est possible d'entendre un morceau de funk ou de rock psychédélique, alors combien de groupes de *molam* se cachent derrière des morceaux disco ? Combien de chansons de *luk thung* derrière des mélodies chachacha ? Combien de groupes de *string* derrière des groupes de surf ? Sur YouTube ou le long d'un flux médiatique, il appartient à un autre terrier de lapin d'en apporter la réponse.

BIBLIOGRAPHIE

AALTONEN Lari, 2016, « Crate-Digging Columbuses and Vinyl Vespuccis—Exoticism in World Music Vinyl Collections » dans Regis Machart, Fred Dervin et Minghui Gao (eds.), *Intercultural Masquerade*, Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg (coll. « Encounters between East and West »), p. 67-79.

ABÉLÈS Marc, 2008, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 280 p.

ADAMS Christian, 2013, *Yes, Thai Psychedelia Is A Real Thing – Black Sunshine Media*, https://blacksunshinemedia.com/2013/04/23/yes-thai-psychedelia-is-a-real-thing/ , 2013, consulté le 6 juillet 2022.

AITKEN Stuart, 2011, « Charanjit Singh on how he invented acid house ... by mistake », *The Guardian*, 10 mai 2011 p.

AKRICH Madeleine, 2006, « Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action » dans Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (eds.), *Sociologie de la traduction*, s.l., Presses des Mines, p. 179-199.

AMICO Marta, 2018, « La fabrique d'une musique touarègue: Analyse comparée, du Sahara à la World Music », *L'Homme*, 1 octobre 2018, n° 227-228, p. 179-208.

AMPORN JIRATTIKORN, 2006, « Lukthung: Authenticity and Modernity in Thai Country Music », *Asian Music*, 2006, vol. 37, n° 1, p. 24-50.

AMSELLE Jean-Loup, 2001, *Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 265 p.

ANDERSON Benedict R. O'G, 2002, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte/Poche, 212 p.

ANDERSON Benedict R. O'G, 1998, *The spectre of comparisons: nationalism, Southeast Asia, and the world*, London ; New York, Verso, 374 p.

ANDERSON Benedict R. O'G, 1978, « Studies of the Thai State: The State of Thai Studies » dans *The Study of Thailand: Analyses of Knowledge, Approaches, and Prospects in Anthropology, Art History, Economics, History, and Political Science*, Ohio, Ohio University, Center for International Studies (coll. « Papers in International Studies, Southeast Asia Series »).

APPADURAI Arjun (ed.), 2017, *The social life of things: commodities in cultural perspective*, 15th printing., Cambridge, Cambridge University Press, 329 p.

APPADURAI Arjun, 1996, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press (coll. « Public worlds »), 229 p.

ARNOUX Pierre, 2018, « " Overdrive " : théorie d'une sonorité électrique: », *Audimat*, 1 février 2018, N° 9, n° 1, p. 13-48.

ASCH Michael, 2007, « Folkways Records and the Ethics of Collecting: Some Personal Reflections », *MUSICultures*, 2007, vol. 34-35, p. 111-127.

ASKEW Marc, 2002, *Bangkok, place, practice and representation*, London ; New York, Routledge (coll. « Asia's global cities »), 358 p.

AUSLANDER Philip, 2008, *Liveness: performance in a mediatized culture*, 2nd ed., London ; New York, Routledge, 208 p.

BARTHES Roland, 2016, *La chambre claire : note sur la photographie*, Nachdruck., Paris, Gallimard Seuil (coll. « Cahiers du cinéma »), 192 p.

BASSETT Caroline, 2013, « Silence, delirium, lies? », *First Monday*, 4 mars 2013, vol. 18, n° 3.
BÉCOURT Julien, 2018, « Après le psychédélisme : dépasser l'entendement: », *Audimat*, 1 octobre 2018, N° 10, n° 2, p. 39-66.
BHABHA Homi K., 2007, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot.
BOELLSTORFF Tom, 2013, « Making big data, in theory », *First Monday*, 21 septembre 2013.
BOLTER J. David et GRUSIN Richard Arthur, 2000, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
BRUSH Stephen B., 1993, « Indigenous Knowledge of Biological Resources and Intellectual Property Rights: The Role of Anthropology », *American Anthropologist*, septembre 1993, vol. 95, n° 3, p. 653-671.
BUGBEE Tim, 1999, *Sun City Girls- Rick Bishop interview*, https://www.furious.com/perfect/suncitygirlsinterview.html , 1999, consulté le 10 septembre 2021.
BURRELL Jenna, 2008, « Problematic Empowerment: West African Internet Scams as Strategic Misrepresentation », *Information Technologies and International Development*, octobre 2008, vol. 4, n° 4, p. 15-30.
CATE Sandra, 2003, *Making merit, making art: a Thai temple in Wimbledon*, Honolulu, University of Hawaii Press, 218 p.
CHAKRABARTY Dipesh, 2009, *Provincialiser l'Europe: la pensée postcoloniale et la différence historique*, traduit par Olivier Ruchet et traduit par Nicolas Vieillescazes, Paris, Éd. Amsterdam.
CLAYTON Jace, 2016, *Uproot: travels in twenty-first-century music and digital culture*, First edition., New York, Farrar, Straus and Giroux, 274 p.
CLIFFORD James, 1988, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 381 p.
COLEMAN E. Gabriella, 2010, « Ethnographic Approaches to Digital Media », *Annual Review of Anthropology*, 21 octobre 2010, vol. 39, n° 1, p. 487-505.
COPE Julian, 2012, *Japrocksampler: l'incroyable explosion de la scène rock japonaise*, traduit par Claire Cuisinier, Marseille, le Mot et le reste (coll. « Attitudes »).
COTTEREAU Alain, 2011, « " Quel prix pour la garde d'un bébé ? " Un exemple d'anthropologie de l'évaluation, ou « ethnocomptabilité ". », s.l.
COULDRY Nick et MEJIAS Ulises A., 2019, « Data Colonialism: Rethinking Big Data's Relation to the Contemporary Subject », *Television & New Media*, mai 2019, vol. 20, n° 4, p. 336-349.
COVINGTON Paul, ADAMS Jay et SARGIN Emre, 2016, « Deep Neural Networks for YouTube Recommendations », Boston Massachusetts USA, ACM.
CUNIN Élisabeth, 2014, « S'approprier l'altérité: Musique afro-caribéenne dans l'État de Quintana Roo, Mexique », *Cahiers d'études africaines*, 5 octobre 2014, n° 216, p. 889-917.
DEGAY DELPEUCH Edouard, 2018a, « Les maîtres de la fête : une cérémonie du wai khru de la province de Phetchabun (Thaïlande) », *Moussons*, 31 mai 2018, n° 31, p. 219-240.
DEGAY DELPEUCH Edouard, 2018b, « When Non-Western Music Sounds Psychedelic : Producing Thai Marching Band as True Guitar Heros », *Ethnomusicology Review, UCLA*, 2018, (coll. « Notes from the Field »).
DESBOIS Henri, 1960, « Les Conventions de Berne (1886) et de Genève (1952) relatives à la protection des œuvres littéraires et artistiques », *Annuaire français de droit international*, 1960, vol. 6, n° 1, p. 41-62.

DEWEY John, 2010, *Le public et ses problèmes*, traduit par Joëlle Zask, Paris, Gallimard.
DOUGLAS-JONES Rachel, 2021, « Bodies of data: doubles, composites, and aggregates », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, avril 2021, vol. 27, n° S1, p. 159-170.
DOUGLAS-JONES Rachel, WALFORD Antonia et SEAVER Nick, 2021, « Introduction: Towards an anthropology of data », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, avril 2021, vol. 27, n° S1, p. 9-25.
DUBUS Arnaud, 2014, *La Thaïlande entre au beat-parade*, https://www.liberation.fr/musique/2014/12/12/la-thailande-entre-au-beat-parade_1162451/ , 12 décembre 2014, consulté le 11 octobre 2022.
FADER Lainna, 2014, *Khun Narin's Electric Phin Band: The Psychedelic Rock Band Discovered in a Remote Village in Thailand*, https://www.newsweek.com/khun-narin-phin-sing-psychedelic-rock-band-discovered-remote-village-thailand-266649 , 26 août 2014, consulté le 6 juillet 2022.
FARRAM Steven, « Wage War against Beatle Music! Censorship and Music in Soekarno's Indonesia », *Review of Indonesian and Malaysian affairs*, vol. 41, n° 2, p. 247-277.
FAVRET-SAADA Jeanne, 1994, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio Essais »), 427 p.
FEATHERSTONE Mike, 2006, « Archive », *Theory, Culture & Society*, mai 2006, vol. 23, n° 2-3, p. 591-596.
FELD Steven, 2004, « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L Homme*, 1 décembre 2004, n° 171-172, p. 389-408.
FELD Steven, 2000, « A Sweet Lullaby for World Music », *Public Culture*, 1 janvier 2000, vol. 12, n° 1, p. 145-171.
FELD Steven, 1996, « Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis », *Yearbook for Traditional Music*, 1996, vol. 28, p. 1.
FELD Steven, 1995, « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourse and Practice of World Music and World Beat » dans George E. Marcus et Fred R. Myers (eds.), *The trafic in Culture, Refiguring Art anf Anthropology*, University of California Press., Berkeley, p. 96-126.
FERRARI Olivier, HINSHIRANAN ARUNOTAI Narumon, IVANOFF Jacques et LEVEAU Arnaud, 2010, *Thaïlande: Aux origines d'une crise*, s.l., Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est contemporaine.
FOX Aaron A., 2004, *Real country: music and language in working-class culture*, Durham, Duke University Press, 363 p.
FRITH Simon, 1981, « 'The magic that can set you free': the ideology of folk and the myth of the rock community », *Popular Music*, janvier 1981, vol. 1, p. 159-168.
GAONKAR Dilip Parameshwar, 1999, « On Alternative Modernities », *Public Culture*, 1 janvier 1999, vol. 11, n° 1, p. 1-18.
GEISMAR Haidy, 2017, « Instant Archives? » dans Larissa Hjorth, Heather Horst, Anne Galloway et Genevieve Bell (eds.), *The Routledge companion to digital ethnography*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 331-343.
GIBBS Jason, HARNISH David D., MILLER Terry E., MURRAY David, SOOI BENGTAN et YOUNG Kit, 2013, *Longing for the past: the 78 rpm era in Southeast Asia*, Atlanta, Dust-to-Digital, 271 p.
GIBSON James J., 1979, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 332 p.

GILROY Paul, 2017, *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 381 p.

GUILBAULT Jocelyne, 1993, « On Redefining the 'Local' Through World Music », *The World of Music*, 1993, vol. 35, n° 2, p. 33-47.

GUILLEBAUD Christine, STOICHITA Victor A. et MALLET Julien, 2010, « La musique n'a pas d'auteur: Ethnographies du copyright », *Gradhiva*, 24 novembre 2010, n° 12, p. 5-19.

HALL Stuart, 1994, « Codage/décodage », *Réseaux*, traduit par Michèle Albaret et traduit par Marie-Christine Gamberini, 1994, vol. 12, n° 68, p. 27-39.

HARRISON Rachel V, 2011, « The Allure of Ambiguity: The "West" and the Making of Thai Identities » dans Rachel V Harrison et Peter A Jackson (eds.), *The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand*, The Southeast Asia edition., Chiang Mai, Thailand, Silkworm Books, p. 1-36.

HENNION Antoine, 2018, « L'objet, la croyance et le sociologue: La sociologie de l'art comme œuvre à faire », *Transposition*, 9 mai 2018, Hors-série 1.

HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié (coll. « Collection Leçons de choses »), 406 p.

HENNION Antoine et LATOUR Bruno, 1993, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, 1993, n° 6, p. 7-24.

HERRERA ELIAS Aliosha, 2016, *Histoire du cinéma thaï de 1945 à 1970 : l'ère des fictions populaires en 16mm*,Paris 3, s.l.

HERZFELD Michael, 2011, « The Conceptual Allure of the West: Dilemmas and Ambiguities of Crypto-Colonialism in Thailand » dans Rachel V Harrison et Peter A Jackson (eds.), *The Ambiguous Allure of The West: Traces of the Colonial in Thailand*, The Southeast Asia edition., Chiang Mai, Thailand, Silkworm Books, p. 173-186.

HICKEY Helen Maureen, 2010, *Driving globalization: Bangkok taxi drivers and the restructuring of work and masculinity in Thailand*, s.l.

HORST Heather et MILLER Daniel, 2012, « Normativity and Materiality: A View from Digital Anthropology », *Media International Australia*, novembre 2012, vol. 145, n° 1, p. 103-111.

HOSOKAWA Shuhei, 1999, « Soy Sauce Music: Haruomi Hosono and Japanese Self-Orientalism » dans Philip Hayward (ed.), *Widening the horizon: exoticism in post-war popular music*, Sydney, John Libbey, p. 114-144.

HOUDART Sophie et THIERY Olivier (eds.), 2011, *Humains, non-humains: comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 368 p.

JACKSON Peter A., 2004a, « The Performative State: Semi- coloniality and the Tyranny of Images in Modern Thailand* », *Journal of Social Issues in Southeast Asia*, octobre 2004, vol. 19, n° 2, p. 219-253.

JACKSON Peter A., 2004b, « The Thai Regime of Images* », *Journal of Social Issues in Southeast Asia*, octobre 2004, vol. 19, n° 2, p. 181-218.

JACKSON Peter A. et HARRISON Rachel V, 2011, *The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand*, The Southeast Asia edition., Chiang Mai, Thailand, Silkworm Books, 268 p.

JACKSON Peter A., JACKSON Peter A. et HARRISON Rachel V, 2011, « The Ambiguities of Semicolonial Power in Thailand » dans *The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand*, The Southeast Asia edition., Chiang Mai, Thailand, Silkworm Books, p. 37-56.

JAISER Gerhard, 2012, *Thai popular music*, Bangkok, White Lotus Press (coll. « Thai popular culture »), 258 p.
KASIAN TEJAPIRA, KEYES Charles et TANABE Shigeharu, 2002, « The Postmodernisation of Thainess » dans *Cultural Crisis and Social Memory*, Routledge., s.l., p. 150-172.
KEIL Charles et FELD Steven, 1994, *Music grooves: essays and dialogues*, Chicago, University of Chicago Press, 402 p.
KELTY Christopher M., 2008, *Two bits: the cultural significance of free software*, Durham, Duke University Press (coll. « Experimental futures »), 378 p.
KELTY Christopher M., FISCHER Michael M. J., GOLUB Alex « Rex », JACKSON Jason Baird, CHRISTEN Kimberly, BROWN Michael F. et BOELLSTORFF Tom, 2008, « Anthropology in/of Circulation: The Future of Open Access and Scholarly Societies », *Cultural Anthropology*, 2008, vol. 23, n° 3, p. 559-588.
KEYES Charles, 2012, « 'Cosmopolitan' Villagers and Populist Democracy in Thailand », *South East Asia Research*, septembre 2012, vol. 20, n° 3, p. 343-360.
KLOET Jeroen DE, 2005, « Popular Music and Youth in Urban China: the ***Dakou*** Generation », *The China Quarterly*, septembre 2005, vol. 183, p. 609-626.
KOBKUA SUWANNATHAT-PIAN, 1995, *Thailand's durable Premier: Phibun through three decades, 1932-1957*, Kuala Lumpur, Oxford Univ. Press, 332 p.
KORNPHANAT TUNGKEUNKUNT, 2013, « Rediffusion : History of Broadcasting and Chinese Society in Thailand, 1950S-1970s », *Rian Thai: International Journal of Thai Studies*, 2013, Volume 6/2013, p. 99-135.
KRUSE Holly, 1993, « Subcultural identity in alternative music culture », *Popular Music*, janvier 1993, vol. 12, n° 1, p. 33-41.
LABORDE Denis, 2001, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, 1 janvier 2001, n° 158-159, p. 139-178.
LABORDE Denis, 1999, « Enquête sur l'improvisation » dans Michel de Fornel et Louis Quéré (eds.), *La Logique des situations : Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, École des Hautes Études en Sciences Sociales., Paris, p. 261-297.
LABORDE Denis, 1997, « Les Sirènes de la World Music », *Les cahiers de médiologie*, 1997, vol. 3, n° 1, p. 243.
LAMNAO EAMSA-ARD, *Thai Popular Music: The Representation of National Identities and Ideologies Within a Culture in Transition*,Edith Cowan University, Perth, 303 p.
LARKIN B., 2004, « Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy », *Public Culture*, 1 avril 2004, vol. 16, n° 2, p. 289-314.
LATARTARA John, 2012, « The Timbre of Thai Classical Singing », *Asian Music*, 2012, vol. 43, n° 2, p. 88-114.
LATMAN Alan, 1981, *Thailand, National copyright information office technical report*, s.l., UNESCO.
LAURENT Sylvie, 2011, *Poor white trash: la pauvreté odieuse du Blanc américain*, Paris, PUPS (coll. « Mondes anglophones »).
LEARY Timothy, 1973, *La Politique de l'extase*, Paris, Fayard (coll. « L'expérience psychique »), 452 p.
LENT John A., 2000, « Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia », *Pacific Affairs*, 2000, vol. 73, n° 1, p. 140.
LÉVI-STRAUSS Claude, 2010, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket (coll. « Agora »), 347 p.

LOCKARD Craig A., 1998, *Dance of life: popular music and politics in Southeast Asia*, Honolulu, Hawaii, University of Hawaii Press, 390 p.
LOOMIS George, 2006, « "Rak" on Rocky Ground », *The Sun*, 31 juill. 2006 p.
LOOS Tamara Lynn, 2006, *Subject Siam: family, law, and colonial modernity in Thailand*, Ithaca, Cornell University Press, 212 p.
LUANG WICHIT WATHAKAN / หลวงวิจิตรวาทการ, 2004, *Prawattisat sakon (3 Volume) / ประวัติศาสตร์สากล (3 เล่มจบ)*, Krungthep, Sangsan Books / สร้างสรรค์บุ๊คส์.
LYSA Hong, 2004, « 'Stranger within the Gates': Knowing Semi-Colonial Siam as Extraterritorials », *Modern Asian Studies*, mai 2004, vol. 38, n° 2, p. 327-354.
MALLET Julien, 2002, « " World Music " : Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines*, 1 janvier 2002, vol. 42, n° 168, p. 831-852.
MANUEL Peter, 1999, *Cassette culture: popular music and technology in North India*, Nachdr., Chicago, Univ. of Chicago Press (coll. « Chicago studies in ethnomusicology »), 302 p.
MARTIN Denis-Constant, 2011, « Gregory Walker et le singe roublard: La question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de « musique noire » », *Volume !*, 30 mai 2011, 8 : 1, p. 17-39.
MAY ADADOL INGAWANIJ et MACDONALD Richard Lowell, 2011, « Blissfully Whose? Jungle Pleasures, Ultra-modernist Cinema and the Cosmopolitan Thai Auteur » dans Rachel V Harrison et Peter A Jackson (eds.), *The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand*, The Southeast Asia edition., Chiang Mai, Thailand, Silkworm Books, p. 119-134.
MEINTJES Louise, 1990, « Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning », *Ethnomusicology*, 1990, vol. 34, n° 1, p. 37.
MENIST Chris, 2014, « Global Ear Kuala Lumpur: Crate digging culture is transforming Malaysia's musical output », *The Wire*, mars 2014, n° 361, mars 2014 p. 18.
MÉRIEAU Eugénie, 2013, *Les chemises rouges de Thailande*, Bangkok, Thailand, IRASEC (coll. « Carnet de l'Irasec / occasional paper »), 168 p.
MICHAUX Henri, 1997, *Un barbare en Asie*, Nouv. éd., Revue et Corr., Paris, Gallimard (coll. « Collection l'imaginaire »), 232 p.
MILLER Daniel, 2000, « The Fame of Trinis: Websites as Traps », *Journal of Material Culture*, mars 2000, vol. 5, n° 1, p. 5-24.
MILLER Terry E., 2005, « From Country Hick to Rural Hip: A New Identity Through Music for Northeast Thailand », *Asian Music*, 2005, vol. 36, n° 2, p. 96-106.
MILLER Terry E., 1985, *Traditional music of the Lao: kaen playing and mawlum singing in Northeast Thailand*, Westport, Conn, Greenwood Press (coll. « Contributions in intercultural and comparative studies »), 333 p.
MILLER Terry E., JARERNCHAI CHONPAIROT, ABRAHAM Gerald, WELLESZ Egon, KAUFMAN Howard K., DANIELOU Alain, BRUNET Jacques et REINHORN Marc, 1979, « Review-Essay: The Problems of Lao Discography », *Asian Music*, 1979, vol. 11, n° 1, p. 124.
MILLER Terry E. et WILLIAMS Sean (eds.), 2008, *The Garland handbook of Southeast Asian music*, New York, Routledge, 496 p.
MITCHELL James, 2016, « The Rabbit Record Brand of Siam/Thailand 1925–1970: Assessing the Legacy of T. Ngekchuan », *Asian Music*, 2016, vol. 47, n° 2, p. 48-83.
MITCHELL James, 2015, *Luk thung: the culture and politics of Thailand's most popular music*, Chiang Mai, Thailand, Silkworm Books, 208 p.

MITCHELL James, 2011a, « Kon baan diaokan or ‘we’re from the same village’ - star/fan interaction in Thai lukthung », *Perfect Beat*, 23 septembre 2011, vol. 12, n° 1, p. 69-89.
MITCHELL James, 2011b, « Red and Yellow Songs: A Historical Analysis of the Use of Music by the United Front for Democracy against Dictatorship (UDD) and the People’s Alliance for Democracy (PAD) in Thailand », *South East Asia Research*, septembre 2011, vol. 19, n° 3, p. 457-494.
MITCHELL James, 2009, « Sorapet Pinyoo and the status of *pleeng luuk tung* », *Journal of Southeast Asian Studies*, juin 2009, vol. 40, n° 2, p. 295-321.
MORTON David, 1976, *The traditional music of Thailand*, Berkeley, University of California Press, 258 p.
NALIN WUTTIPONG, 2011, *The Thai Popular Music Industry: Industrial Form and Musical Design*,Université de Nottingham, Nottingham, 372 p.
NITHI EUASIWONG / **นิธิ เอียวศรีวงศ์**, 1985, « Phleng Lukthung Nai Prawatisart Wattanatham Thai / **เพลงลูกทุ่งในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย** », *Silapa Wathanatham **ศิลปวัฒนธรรม***, 2528 1985, vol. 6, n° 6, p. 94-109.
NOBLE Safiya Umoja, 2018, *Algorithms of oppression: how search engines reinforce racism*, New York, New York University Press, 229 p.
NOVAK David, 2013, *Japanoise: music at the edge of circulation*, Durham, Duke University Press (coll. « Sign, storage, transmission »), 292 p.
NOVAK David, 2011, « The Sublime Frequencies of New Old Media », *Public Culture*, 2011, vol. 23, n° 3, p. 603-634.
NOVAK David, 2010, « Cosmopolitanism, Remediation, and the Ghost World of Bollywood », *Cultural Anthropology*, février 2010, vol. 25, n° 1, p. 40-72.
O’CALLAGHAN Derek, GREENE Derek, CONWAY Maura, CARTHY Joe et CUNNINGHAM Pádraig, 2015, « Down the (White) Rabbit Hole: The Extreme Right and Online Recommender Systems », *Social Science Computer Review*, août 2015, vol. 33, n° 4, p. 459-478.
PARELES Jon, 2005, « “Ramakien”: Thai Rock at the Lincoln Center Festival », *The New York Times*, 31 juill. 2005 p.
PASUK PHONGPAICHIT et BAKER Chris (eds.), 2016, *Unequal Thailand: aspects of income, wealth and power*, Singapore, NUS Press, 186 p.
PASUK PHONGPAICHIT et BAKER Chris, 1998, *Thailand’s boom and bust*, Repr., Chiang Mai, Silkworm Books, 367 p.
PATTIYA JIMREIVAT, 1991, *Molam : évolution d’un genre traditionnel d’Issane (Thaïlande)*,EHESS, Paris.
PELEGGI Maurizio, 2009, « Semiotics of Rama IX », National University of Singapore.
PELEGGI Maurizio, 2002, *Lords of things: the fashioning of the Siamese monarchy’s modern image*, Honolulu, University of Hawaii Press, 232 p.
PERPETUA Matthew, 2011, « Vinyl Sales Increase Despite Industry Slump », *Rolling Stone*, 6 janvier 2011, 6 janv. 2011 p.
PHILIP Kavita, 2005, « What is a technological author? The pirate function and intellectual property », *Postcolonial Studies*, mai 2005, vol. 8, n° 2, p. 199-218.
POONPIT AMATYAKUL / **พุ่มพิศ อมาตยกุล**, 1997, *Lamnam haeng Sayam / **ลำนำแห่งสยาม***, Phim khrang raek., Krungthep, Samnakphim Nittaysan Hi-Fi Stereo Chatchamnai doi Borisat Samakkhisan (Dokya), 485 p.
POUILLON Jean, 1979, « Remarque sur le verbe “croire” » dans M Izard et P Smith (eds.), *La Fonction symbolique : essais d’anthropologie*, Gallimard., Paris, p. 43-51.

PRIWAN NANONGKHAM, 2011, *Modern Isan Music as Image: A Positive Identity for the People of Northeast Thailand*,Kent State University, Kent, 600 p.

PROUTEAU Pierre, 2021, *Bouddhisme, corps et machines : les sound systems de Phetchabun, Thaïlande (2016-2019)*,Université Paris Nanterre, Nanterre, 581 p.

REYNOLDS Simon, 2014, *ReynoldsRetro: BRITPOP DISSECTED #5 - Oasis versus Radiohead*, https://reynoldsretro.blogspot.com/2014/05/britpop-dissected-5-oasis-versus.html , 13 mai 2014, consulté le 1 octobre 2022.

SAICHON SATTAYANURAK / สายชล สัตยานุรักษ์, 2003, *Somdet krom phraya Damrong Rachanuphap kap kan-sang atthalak « meuang thai » lae « chan » khorng chao sayam สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ: สายชลสิทธิยานุรักษ์ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม*, Matichon / มติชน., s.l.

SAICHON SATTAYANURAK / สายชล สัตยานุรักษ์, 2002, *Chat tha lae khwampenthai doi Luang Wichit Wathakan / ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง « ชาติไทย » และ « ความเป็นไทย » โดย หลวงวิจิตรวาทการ*, Matichon / มติชน., s.l.

SAYYID S., 2000, « Bad faith: anti-essentialism, universalism and Islamism » dans A. Brah et Annie E. Coombes (eds.), *Hybridity and its discontents: politics, science, culture*, London ; New York, Routledge, p. 257-271.

SCHAFER Raymond Murray, 2010, *Le paysage sonore le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wildproject.

SCHMIDT Eric J., 2019, « Arid fidelity, reluctant capitalists: salvage, curation, and the circulation of Tuareg music on independent record labels », *Ethnomusicology Forum*, 2 septembre 2019, vol. 28, n° 3, p. 260-282.

SILVIO Teri, 2007, « Remediation and local globalizations: How Taiwan's ?Digital Video Knights-Errant Puppetry? Writes the History of the New Media in Chinese », *Cultural Anthropology*, mai 2007, vol. 22, n° 2, p. 285-313.

SMITH Daniel Jordan, 2008, *A culture of corruption: everyday deception and popular discontent in Nigeria*, 3. print., and 1. paperback print., Princeton, N.J., Princeton University Press, 263 p.

SOLSMAN Joan E., 2017, *YouTube's most viral video of 2017 was a singing oyster*, https://www.cnet.com/culture/internet/youtube-2017-viral-top-videos-despacito-oyster-mask-singer/ , 2017, consulté le 11 octobre 2022.

STANYEK Jason et PIEKUT Benjamin, 2010, « Deadness: Technologies of the Intermundane », *TDR/The Drama Review*, mars 2010, vol. 54, n° 1, p. 14-38.

STERNE Jonathan, 2005, « Pour en finir avec la fidélité (les médias sont des instruments) », *Mouvements*, 2005, vol. 5, n° 42, p. 43-53.

STRATHERN Marilyn, 2013, « Multiple perspectives on intellectual property » dans Kathy Whimp et Mark Busse (eds.), *Protection of intellectual, biological and cultural property in Papua New Guinea*, Canberra, ANU Press, p. 47-61.

STRAW Will, 1991, « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, octobre 1991, vol. 5, n° 3, p. 368-388.

SUNDARAM Ravi, 2009, « Revisiting the Pirate Kingdom », *Third Text*, mai 2009, vol. 23, n° 3, p. 335-345.

SUNDARAM Ravi, 2007, « Other Networks: Media Urbanism and the Culture of the Copy in South Asia1 » dans Joe Karaganis (ed.), *Structures of participation in digital culture*, New York, Social Science Research Council, p. 48-72.

SUNDARAM Ravi, 1999, « Recycling modernity: Pirate electronic cultures in India », *Third Text*, juin 1999, vol. 13, n° 47, p. 59-65.

SUPOJ WANCHAROEN, 2015, « Saphan Lek vendors ordered to move on », *Bangkok Post*, 25 sept. 2015 p.

SURIYA SAMUTTHAKHUP / สุริยา สมุทคุปติ์ et KITIASA Pathana (eds.), 2001, ***คนซิ่งอีสาน ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน*** */ Mawlum cing Isan: bodies and voices in a modernized performing art from Northeast Thailand*, s.l., **ห้องไทยศึกษา นิทัศน์, สาขาวิชาศึกษาทั่วไป, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี**, 614 p.

TAMBIAH Stanley Jeyaraja, 1985, *Buddhism and the spirit cults in North-East Thailand*, 1st pbk. ed., Reprinted., Cambridge, Cambridge Univ. Press (coll. « Cambridge studies in social anthropology »), 388 p.

TAMBIAH Stanley Jeyaraja, 1976, *World conqueror and world renouncer: a study of Buddhism and polity in Thailand against a historical background*, Cambridge [Eng.] ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge Studies in social anthropology ; 15 »), 557 p.

TANG Lu, FUJIMOTO Kayo, AMITH Muhammad (Tuan), CUNNINGHAM Rachel, COSTANTINI Rebecca A, YORK Felicia, XIONG Grace, BOOM Julie A et TAO Cui, 2021, « "Down the Rabbit Hole" of Vaccine Misinformation on YouTube: Network Exposure Study », *Journal of Medical Internet Research*, 5 janvier 2021, vol. 23, n° 1, p. e23262.

TAUSIG Ben, 2019, *Bangkok is rising: sound, protest, and constraint*, New York, NY, Oxford University Press, 208 p.

TAUSIG Ben, « Dusted Reviews, Thai? Dai!: The Heavier Sound of the Luk Thung Underground », *Dusted Magazine*.

TAUSSIG Michael T., 1993, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*, New York, Routledge, 299 p.

TEXTOR Robert B., 1973, *Roster of the gods: an ethnography of the supernatural in a Thai village*, Human Relations Area Files., New Haven, University of Yale, vol. 6/, 911 p.

THAK CHALOEMTIARANA, 1978, *Thai politics : extracts and documents 1932-1957*, Bangkok, Social science association of Thailand, vol.1, pp. iv, 884 p.

THASANAI SRIRATANA, 1985, *Le phleng louk thoung, chanson populaire thaïe*,Université de Paris, VII, Paris, 297 p. p.

THONGCHAI WINICHAKUL, 2000, « The Quest for "Siwilai": A Geographical Discourse of Civilizational Thinking in the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Siam », *The Journal of Asian Studies*, août 2000, vol. 59, n° 3, p. 528-549.

TURINO Thomas, 2008, *Music as social life: the politics of participation*, Chicago, University of Chicago Press (coll. « Chicago studies in ethnomusicology »), 258 p.

UBONRAT SIRIYUVASAK, 1990, « Commercialising the sound of the people: *Pleng Luktoong* and the Thai pop music industry », *Popular Music*, janvier 1990, vol. 9, n° 1, p. 61-77.

UGWU Reggie, 2013, « Independent Study: Innovative Leisure », *Billboard*, 2 juill. 2013 p.

VEAL Michael E. et KIM E. Tammy (eds.), 2016, *Punk ethnography: artists and scholars listen to Sublime Frequencies*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press (coll. « Music/culture »), 429 p.

VIRIYA SAWANGCHOT, 2007, « "New Labour" or "New Elite": Hybridizing "Britpop" into Thai Popular Music Culture », *Journal of Communication Art*, 2007, vol. 25, n° 4, (coll. « Faculty of Communication Art, Chulalongkorn University »), p. 63-72.

WALFORD Antonia, 2020, « Data aesthetics » dans *Lineages and Advancements in Material Culture Studies*, 1re éd., London, Routledge, p. 205-217.

WALLIS Roger et MALM Krister, 1984, *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries*, London, Constable (coll. « Skrifter fran Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet »), 419 p.

WANKWAN POLACHAN, 2014, « Buddhism and Thai Comic Performance », *Asian Theatre Journal*, 2014, vol. 31, n° 2, p. 439-456.

WATERCUTTER Angela, « How an Obscure Thai YouTube Clip Led to an Insane Psychedelic Album », *Wired*.

WONG Deborah Anne, 2001, *Sounding the center: history and aesthetics in Thai Buddhist performance*, Chicago, University of Chicago Press (coll. « Chicago studies in ethnomusicology »), 348 p.

WONG Deborah Anne, 1989, « Thai Cassettes and Their Covers: Two Case Histories », *Asian Music*, 1989, vol. 21, n° 1, p. 78.

WYATT David K., 2004, *Thailand: a short history*, Second edition., Chiang Mai, Silkworm Books, 352 p.

ZEMP Hugo, 1996, « The/An Ethnomusicologist and the Record Business », *Yearbook for Traditional Music*, 1996, vol. 28, p. 36.

ANNEXE : CARTE DE LA THAÏLANDE