

Pouvoir, autorité et musique dans les cultures d'Asie intérieure¹

Prof. Jean During

Ce qui a changé dans les processus de changements

Le pouvoir s'est toujours intéressé à la musique et à l'effet qu'elle produit sur l'âme, à son potentiel de séduction, de communication et d'unification. Le rapport que les musiciens entretiennent avec le politique - qu'ils soient au service du peuple ou du mécène -, est bien connu, et particulièrement évident en Orient. Tout cela n'est pas nouveau. Toutefois, à l'ère moderne, les facteurs de changement semblent être différents que par le passé *en raison de l'apparition de nouvelles techniques de pouvoir profitant notamment des moyens médiatiques*. Il convient dès lors de distinguer d'une part les changements procédant de *l'intérieur*, ou disons naturellement, comme une adaptation aux situations nouvelles ou comme une réponse à une demande du public (qui peut être d'ailleurs simplement esthétique), et d'autre part les *changements de l'extérieur* résultant d'une intervention directe et autoritaire d'instances extra musicales. Le pouvoir ne manipule pas seulement les changements, il récupère plus habilement les biens culturels, les instrumentalise et les détourne à son profit. Un exemple en est le *toy*, l'espace de convivialité fondamentalement privé et festif qui en Transoxiane est la principale raison d'être de la musique. Après le détournement de cette coutume en *toy-s* officiels, l'Etat est intervenu pour réguler ces pratiques, en tentant entre autre d'exercer un contrôle économique des activités essentiellement privées des musiciens.

Ce qui a semble-t-il changé dans les processus « traditionnels » de changements, on peut l'appréhender en examinant le cas de l'Asie centrale. Ici les transformations les plus frappantes ne se sont pas faites de l'intérieur ou par un banal processus d'acculturation, mais de l'extérieur, sous la pression des idéologies colonialistes, socialistes et nationalistes. Il y a d'abord eu l'influence russe avec la création d'écoles de musique ou l'introduction de nouveaux instruments, puis, à l'époque soviétique une volonté délibérée d'*académisation* affectant les formes musicales (hybridation notamment, appelées *akademik*), aux techniques de jeu, les anciens instruments, les conditions et la finalité de la performance, les méthodes de transmission, etc.

Plus tard, les mécanismes de *censure* ont parfois altéré le patrimoine musical. Ainsi certaines épopées des cultures nomades, à thèmes historiques entachés d'animisme, ont été mises à l'index, les rites soufis et chamaniques ont été proscrits, les motifs religieux ont été expurgés des chansons classiques ou populaires². Durant quelques années, entre 1956 et 1959, la musique traditionnelle ouzbek était tout

simplement interdite, vouée officiellement à une suppression aussi radicale que sous un régime taliban, avec cette différence que les décideurs imaginaient pouvoir la remplacer par des formes occidentales rhapsodisantes. En Chine populaire se pratiquait une forme plus radicale de contrôle et de récupération qui touchait ou menaçait les tenants de presque toutes les traditions culturelles, notamment des Uyghurs.

Cet article se propose d'examiner les relations tantôt évidentes, tantôt subtiles ou discrètes entre le pouvoir et l'autorité et les pratiques musicales, sans perdre de vue leur caractère souvent bilatéral.

Transcrire la langue, noter les sons

Translittération et phonologie de la langue musicale

Les grands changements politiques survenus en Asie Centrale depuis un siècle et demi ont entraîné des réformes spectaculaires dans deux domaines voisins : la langue et la musique. La raison en est que dans une chanson, la mélodie autant que les paroles sont des emblèmes identitaires, et par tant, susceptibles des mêmes manipulations. Dans les deux cas, il s'agit de fixer et de transcrire des sons, afin de les officialiser et d'unifier l'idiome musical aussi bien que la langue, ce qui conduit à des conflits entre les usages et un système plus ou moins arbitraire. Le parallélisme est frappant entre les notations musicales et les réformes touchant les alphabets en Asie centrale.

Diverses façon de transcrire la musique virent le jour en Turquie depuis le XVIIIe siècle. Vers 1880, un système de notation fut mis au point à son tour dans le Khorezm à la demande du khân, passionné de musique. (Il s'agit de tablatures représentant la position des doigts sur le luth). Tant que l'on écrivait en caractères arabes, on notait la musique d'une façon qui ne devait rien au solfège occidental. C'est à l'époque où l'on chercha à transcrire l'ouzbek, le tadjik et l'azéri, que l'on commença à noter la musique dans un système qui lui était aussi étranger que les caractères latins ou cyrilliques pour les langues turques et iraniennes. Dans les deux cas, de fines nuances furent oblitérées : d'un côté par une phonologie simplifiée³, de l'autre par l'usage des 12 notes du système occidental. La latinisation du turc s'est aussi soldée par des tentatives très officielles de redéfinition des intervalles des *makam* ottomans de façon à les rapprocher des gammes occidentales ou grecques et les éloigner des intonations arabes et persanes. Ce processus a touché également l'Azerbaïdjan, peut être via la Turquie, et en tout cas, en même temps que la réforme de l'écriture. Curieusement, c'est à l'heure où l'Azerbaïdjan passe du cyrillique au latin, que les jeunes artistes retrouvent les intervalles anciens.

Ce n'est pas par hasard que la première méthode de musique persane, datée de 1923⁴ et utilisant les notes occidentales (agrémentées de signes diacritiques, c'est-à-dire de demi bémols et demi dièses, pour respecter quelque peu les nuances), se termine par un petit traité de latinisation du persan. En effet le colonel A.N. Vaziri

1886-1981, brillant interprète, diplômé de solfège à Berlin, était un militant de cette réforme de l'écriture. Pour rendre compte des intervalles neutres de la musique persane (que l'on trouve également dans tout le Moyen-Orient), il a adopté un système divisant la gamme tempérée en 24 quarts de tons égaux, probablement sous l'influence de certains compositeurs avant-gardistes de l'époque. Toutefois son intention était plus descriptive que prescriptive, et si les demi bémols et demi dièses furent bien commodes pour transcrire la musique, personne ne régla ses frettes sur le tempérament égal de 24 quarts de tons. Par ailleurs, les Iraniens n'ont pas latinisé leur écriture, résistance qui se manifeste également dans l'intérêt très modéré qu'ils ont pour les notations musicales⁵. Fidèles à leur langue et leur écriture, ils sont aussi restés attachés à leurs échelles musicales, contrairement à ce qui s'est passé en Ouzbékistan et au Tadjikistan⁶.

L'indépendance du Tadjikistan en 1991 n'a aucunement entraîné une remise en question des gammes et des intervalles. De même, après une brève percée de l'écriture arabe dans les milieux intellectuels, un retour drastique au cyrillique a été opéré, probablement dans l'intention de prendre ses distances avec les Afghans et surtout avec les Iraniens⁷. Pourtant l'indépendance s'était accompagnée d'une ouverture des Tadjiks vers l'Iran, mouvement pratiquement à sens unique. Lors du grand festival Bârbad en 1990, on composa des chants dans les modes et les intervalles moyen-orientaux, et plus tard on rajouta une septième Suite au Shashmaqôm, dans le mode Hijâz, pratiquement inexistant en Transoxiane, mais courant à l'ouest et au sud, ainsi que dans le Pamir. Un musicologue a tenté d'attirer l'attention sur l'existence d'un intervalle « irrationnel » (une tierce mineure plus haute) dans un enregistrement de *dutôr* datant des années 1950. Quelques joueurs de *dutôrche* soulignent le caractère non tempéré de certains de leurs intervalles, ce qui est aussi dû à l'absence de frettes de ce luth, mais l'on peut dire que le dernier 3/4 de ton encore en usage en Transoxiane disparut définitivement lorsque Ma'ruf Khâja Bahador de Khujand rendit son dernier souffle en 1998. Parmi les Tadjiks Salikur de Chine Populaire, j'avais relevé cet intervalle en 1988 chez le plus âgé et le plus expert joueur de *satâr*, mais de l'avis des maîtres tadjiks, les frettes du *satâr* ont été déplacées durant l'ère soviétique afin de pouvoir rendre les mélodies des cultures voisines (Inde et Afghanistan notamment). Il est probable que ces intervalles disparaîtront bientôt chez les Tadjiks de Chine populaire, dont l'écriture, ici également, a été transformée, passant de l'arabe au latin. De nos jours, malgré un mouvement de retour au système modal ancien dans la musique d'art (chaque *maqâm* devant être joué à partir de certaines frettes du *tanbur*), on n'assiste pas à une remise en question des intervalles, ou disons de l'aspect « phonologique » de la langue musicale, contrairement à ce qui se passe en Azerbaïdjan. Les Ouzbeks se sentent encore moins concernés par cette question, et le seul témoignage de l'existence d'intervalles neutres dans le passé, nous l'avons recueilli du vénérable maître Turgun Alimatov, avec une démonstration à l'appui.⁸ Chez les Uyghurs, après une brève période de latinisation et le cyrilliquisation, on est revenu aux caractères arabes (mais avec une orthographe phonétique). Les intonations ont été respectées, et même prises en compte dans les transcriptions par des signes spéciaux.

Ouzbek vs. Persan-tadjik

La question de la langue se pose d'une manière particulière en Ouzbékistan à Boukhara où le *maqâm* classique se chante originellement en persan, tandis que la majorité des chansons populaires sont en tadjik. Dans les années 1920, le ministre de la culture Abdura'uf Fitrat, un fameux intellectuel progressiste, demanda à Ouspensky, un musicologue russe, de noter le *Shash-maqôm* de Boukhara. Curieusement, la transcription, qui parut en 1927, ne comporte aucun poème. Certains disent que Fitrat, découvrant que tous les textes étaient en persan, interdit leur transcription, pour suivre le mouvement d'ouzbékisation forcée de la nouvelle nation. Cette façon de voir n'est pas celle des historiens ouzbeks, ni même ceux d'origine boukhariote. Ils arguent que Fitrat, étant un fin connaisseur, savait bien que le *Shash-maqôm* se chantait presque uniquement en persan. Selon eux, il a renoncé à noter les paroles parce que la graphie persane court de droite à gauche, en sens inverse des notes. La discussion reste ouverte, mais il s'agissait probablement aussi d'éviter de cristalliser cette transcription afin de préparer le terrain à la version ouzbèke qu'il souhaitait. En effet, Fitrat commanda à Yunus Rajabi une version sur des poèmes ouzbeks qui finit par se répandre plus de trente ans plus tard. C'est cette version qui est la plus courante de nos jours, excepté à Boukhara et au Tadjikistan. En fin de compte, ce répertoire monumental s'est scindé en deux variantes : l'une persane, l'autre ouzbèke.

Doit-on en conclure qu'il s'agit là de l'effet de directives officielles destinées à susciter un sentiment d'appartenance nationale selon le principe "une langue, une musique" ? Ce serait surinterpréter les faits, car si l'ouzbékisation du répertoire sert la politique actuelle, elle correspond aussi à un réel besoin créé par la régression naturelle du tadjik ou du persan (accélérée avec empressement, il faut le dire, par Ozbeks)⁹. Sans ce besoin, le public n'aurait pas suivi, et la version persane aurait été mieux préservée. Les musiciens du Ferghana n'avaient pas attendu de semblables directives pour développer un répertoire ouzbek, ce que d'ailleurs les Khorezmiens avaient fait il y a bien longtemps.

Cela dit, il reste évident que depuis plusieurs années le mouvement s'accroît progressivement sous la pression de directives venant d'en haut car elle touche la question sensible de l'identité culturelle et nationale.

Jusqu'il y a un siècle, conformément à une coutume musulmane, on se définissait en Asie centrale comme citoyen de la ville qu'on habitait, et non comme tadjik ou ouzbek, et ce, que l'on soit musulman ou juif¹⁰. Dans les grandes villes, notamment à Samarcande et Boukhara on parlait persan (tadjik) et ouzbek. De nos jours encore, bien que les boukhariotes soient meilleurs locuteurs en ouzbek, tous les chants de noces se font en tadjik, qui reste ainsi la langue des affects et des émotions. A l'inverse, les discours officiels ainsi que les compliments envoyés par l'animateur ou animatrice de la fête sont en ouzbek. On parle en ouzbek, on chante

en tadjik. La double culture a donc été préservée dans la sphère privée. On comprend donc que les musiciens ne semblent pas souffrir de cette dichotomie, et à Boukhara et Samarcande, la plupart d'entre eux chantent et composent indifféremment dans les deux langues pour plaire à tous les publics.

Mais si tous les musiciens tadjiks d'Ouzbékistan chantent volontiers en ouzbek, leurs collègues ouzbeks, eux, ne font aucun effort pour apprendre des chansons en persan. (Il est remarquable toutefois qu'un de leurs airs favoris est Oshshâq-i Samarqand, sur un poème persan, qui est depuis des années au hit-parade de la chanson classique ouzbek¹¹.) Au Tadjikistan, la situation est différente et les chanteurs d'origine ouzbèke chantent plus volontiers le *maqôm* classique en persan. Le Shash-maqôm est toujours enseigné en persan à la section de musique classique (*maqôm*) de l'Institut pédagogique de Boukhara, mais au Conservatoire supérieur de Tachkent, il est hors de question de le chanter autrement qu'en ouzbek (à part quelques rares pièces, du genre *tarâna*, impossibles à adapter en cette langue). C'est peut-être également à cause de leur fidélité à leurs racines tadjikes que les Boukhariotes, qui comptent d'excellents musiciens, n'ont pas eu le droit de fonder leur propre Conservatoire.

En fin de compte, il y a comme un équilibre entre les stratégies culturelles, la résistance passive et la demande réelle émanant du public. La situation générale était un peu la même à l'époque soviétique, à part la crise des années 1956 à 1959. Les musiciens ne donnent pas l'impression d'avoir été écrasés par des directives allant à l'encontre de leurs convictions et de leurs intérêts. A preuve, à partir des années 1960 et durant trente ans, le niveau artistique et la diffusion de la musique furent remarquables. Les meilleurs artistes furent enregistrés, publiés en disque vinyle, diffusés sur les ondes, bien rémunérés¹² et parfois même privilégiés. De nos jours beaucoup de musiciens regrettent cette belle époque. Pourtant, l'image que l'on en a perçu en Occident est celle d'une vie musicale figée, académique, coupé de ses sources spirituelles.

La collectivisation comme exercice du pouvoir

La raison en est que l'effet le plus spectaculaire de la politique musicale du monde soviétique est probablement la mise à l'écart des expressions individuelles au profit des expressions *collectives*. Ce processus est relativement mieux toléré dans les traditions urbaines savantes, comme le *maqôm* tadjik, ouzbek, khorezmi ou uyghur, à condition qu'il ne dépasse pas des limites raisonnables. Par contre, dans le contexte musical nomadique, d'essence purement individuelle, il risque de conduire à la congélation d'un répertoire, même si certains arrangements orchestrés ne manquent pas de charme¹³. L'entreprise de collectivisation émane toujours de gens qui détiennent un *pouvoir*. Concernant les nomades, la volonté de contrôle étatique est encore plus évidente : les régimes durs cherchent systématiquement à contrôler la composante nomade en la sédentarisant. D'un point de vue simplement esthétique, il ne viendrait jamais à l'esprit de musiciens normaux de constituer de grands ensembles sauf, précisément pour ceux qui voudraient montrer qu'ils ont un

pouvoir. Dans ce cas, leur motivation peut être d'impressionner le public en affirmant la présence et la vitalité d'une tradition ou d'une culture ethnique, ou encore, de jouer les chefs d'orchestre en alignant dix musiciens plutôt que trois, c'est à dire en démontrant leur capacité à les diriger et à les rémunérer. Ces cas sont rares toutefois, et le plus souvent, la constitution de grands orchestres émane de décisions prises en haut lieu.

La forme la plus ostentatoire de ce jeu de pouvoir a été atteinte en Union soviétique et en Chine Populaire. Mais l'origine de cette pratique n'est pas à chercher dans quelque doctrine soviétique ou maoïste, elle est simplement l'expression d'un pouvoir politique qui, à la recherche d'une légitimité, a constamment besoin de justifier son existence en se montrant. La capacité de mobiliser un maximum de musiciens, de les aligner sur une scène démesurée par rapport aux normes esthétiques traditionnelles est la tentation de tout régime autoritaire. Elle va de pair avec la capacité de rassembler un grand public dans de vastes salles remplies par l'effet de consignes expresses, par la quasi gratuité, ou encore *manu militari*¹⁴.

Cette tendance n'a pas épargné les cultures musicales fondamentalement individuelles comme celles des bardes de tradition nomade. Les joueurs de luth kazakh (*dombra*), détenteurs d'un répertoire remarquable et hautement sophistiqué, se plaignent d'avoir été durant des années rejetés et humiliés par les gestionnaires de la culture qui ne concevaient la musique que sur le modèle collectif symphonique occidental. On arriva ainsi à des ensembles de dizaines de luths et de violes jouant, à l'unisson et à l'octave, des mélodies figées sur une partition. Mais avec quel genre d'instrument ?

La réinvention des instruments de musique

Dans les premiers ouvrages relevant de cette nouvelle discipline qu'était l'ethnomusicologie, on recommandait de respecter les instruments de musique indigènes, de ne pas les juger selon les critères de l'instrumentarium occidental. Des expressions comme "une guitare primitive", "une viole au son criard" étaient fermement proscrites et l'on mettait en garde les enquêteurs de prétendre pouvoir améliorer des instruments parfois millénaires par des apports techniques inspirés de la lutherie occidentale. De ce point de vue, l'attitude des conseillers musicaux russes, notamment durant l'ère soviétique, est un exemple navrant d'ethnocentrisme et d'interventionnisme. Ainsi ils avaient la manie de décliner en 3 ou 4 versions (soprano, alto, ténor, baryton...) la plupart des instruments folkloriques, ou encore ils « démocratisaient » les instruments de manière grossière en utilisant des matériaux industriels vulgaires qui en défiguraient le son. Leurs interventions touchaient des registres moins évidents, mais d'une façon non moins pernicieuse. Citons entre autres exemples l'usage des frettes métalliques fixes sur le *rabâb* ouzbek, alors que les luths à table en peau sont sensibles à l'humidité et doivent donc comporter des frettes mobiles pour compenser les variations de hauteur du chevalet. Malgré ce

défaut, l'apparition spontanée du *rabâb* ouzbek dans les années 1930 ne relève pas d'une décision officielle, il répond à un besoin, satisfait plus tard l'adoption du *târ* azerbaïdjanais.

En revanche chez les Uyghurs, le *xoshtar* est une reconstruction fantaisiste et "violonisante" inspirée de miniatures (mal interprétées) représentant une sorte de *sarinda*. Quant au *qijak* uyghur, qui n'était autre que ce que les Azéris et les Iraniens appellent *kamânche* et les Ouzbeks et Turkmènes *qijak*, il fut « déconstruit » et restructuré avec une table en parchemin tendue à l'intérieur de la sphère de bois, connectée à une table de résonance en bois par une barrette de 7 cm de long. Les Uyghurs de la diaspora n'ont que mépris pour cet instrument à la sonorité peu convaincante et sont restés fidèles à leur viole ancestrale, qui en quelques décennies a disparu du Xinjiang. On devine que l'intention des décideurs était de présenter un instrument *différent* de ceux des voisins, afin de tracer des frontières culturelles qui n'existaient pas par le passé. Quant au *kboshtar*, qui n'apparaît heureusement que dans les grands orchestres officiels, il symbolise en plus le lien avec l'histoire culturelle spécifique du peuple uyghur, pur de tout mélange.

D'autres instruments du même type, artificiellement reconstitués ou empruntés au prix d'altérations préjudiciables se trouvent partout où l'on tient à exhiber un grand ensemble. Citons chez les Uyghurs le *ramap* dolan, amputé de ses cordes sympathiques et décliné à l'octave inférieure. Ou encore le *sorud* baloutche (ou *qeytchak*) que les luthiers iraniens du Ministère de la culture ont également dépouillé de ses cordes sympathiques, et réduit à l'état de "crin crin" analogue au *kboshtar* uyghur. Ou encore le *rabâb* afghan, introduit dans les orchestres officiels iraniens dans les années 1975, mais lui aussi sans cordes sympathiques¹⁵. Seul le *tanbur* kurde, souvent présent dans les ensembles, n'a pas subi d'altération, peut être en raison de son statut sacré : paradoxalement, on n'a même pas osé lui ajouter des frettes pour donner la gamme orientale à tons neutres.

Dans les exemples d'interventions plus discrètes, citons la viole ouzbèke *qijak* que l'on décida d'accorder non plus en quarte, mais en quinte comme le violon ; inversement, le violon (tenu verticalement), est contraint d'être accordé en quarte comme *qijak*, comme pour lui donner quelque légitimité en le rapprochant de l'ancien *qijak*. De même que le *sato*, le *qijak* est jouée avec un archet de violon très mal adapté, car ces instruments se tiennent verticalement de sorte que la mèche plate et tendue rend l'archet bien plus difficile à maîtriser que l'archet traditionnel dont la mèche est épaisse et peu tendue¹⁶. Dans les conservatoires Kazakhs, l'archet de la viole *qobz* est tenu comme celui d'un violoncelle alors que traditionnellement il se tient comme celui d'une viole de gambe. Seuls les Azerbaïdjanais (et comme d'habitude, les Iraniens) sont restés fidèles à la tenue traditionnelle de leurs instruments.¹⁷

A l'inverse, en Afghanistan, les changements se sont fait naturellement, probablement en l'absence historique de toute directive culturelle¹⁸. Le *dotâr* (comme

le *satâr* tadjik) a déplacé ses frettes pour se prêter aux mélodies indiennes. Mais plus tard, le *rabâb* de Kabul, se voit doté à Herat de nouvelles frettes « moyen orientales » donnant des 3/4 de tons. Des virtuoses de la diaspora ont récemment multiplié les frettes pour pouvoir jouer confortablement dans l'aigu. Parmi les évolutions naturelles apparaissant Transoxiane, après l'adoption et l'adaptation du *rawap* uyghur, c'est le *târ* azéri qui tend à remplacer ce qu'on appelle dorénavant le *robôb* ouzbek¹⁹. Curieusement, ce *târ*²⁰ n'a subi aucune modification, peut-être parce qu'il est parfait. Depuis une dizaine d'années, le *saʒ* turc (ou *baghlama*) se répand de plus en plus, mais après l'avoir importé, les Ouzbeks se sont mis à en fabriquer à leur façon : facture lourde et peu gracieuse, chevilles mécaniques de guitare, table en mûrier, trois cordes doublées à l'octave, donnant un son puissant et grave qui s'intègre bien aux ensembles de musique légère, et plus rarement de musique savante. Le *rubôb* ouzbek est parfois joué en solo, mais il sert surtout aux chanteurs pour s'accompagner eux-mêmes ; le *târ* remplit uniquement la même fonction, et le *saʒ*, qui manque de finesse, ne se joue qu'on sein d'un ensemble.

En dehors des emprunts régionaux, il faut mentionner en priorité le plus versatile des instruments occidentaux : le violon. Il s'est imposé tout seul en Asie centrale, car sa sonorité est jugée plus douce que celle de la viole traditionnelle *qijak*²¹. Comme c'est souvent le cas ailleurs, on le joue à la façon des violes orientales, en le tenant verticalement. Après une apparition relativement brève, l'accordéon ne s'est pas imposé, sauf à l'ouest, en Azerbaïdjan (le *garmon*) et dans le genre féminin léger (*kehalfa*) du Khorezm. Sa gamme tempérée l'a totalement exclu de l'Iran et du Moyen-Orient. En Afghanistan on lui a préféré l'harmonium, et en Transoxiane, il a été évincé par le synthétiseur qui présente entre autre avantage de comporter une boîte à rythme et de reproduire toutes sortes de timbres, comme par exemple celui du *tanbur*, avec ses vibratos caractéristiques, vers le haut et le bas.

Chez les Turkmènes la période soviétique n'a guère eu d'incidence sur la tradition des bardes, laquelle se perpétue à deux : un chanteur avec son luth à deux cordes (*dotâr*)²² et un joueur de viole. Toutefois, l'avènement d'un régime fortement autocratique semble entraîner l'écrasement progressif de l'expression individuelle. Selon des sources bien informées, les nouvelles directives sont désormais de faire chanter les bardes à l'unisson, sur des textes célébrant la nation et son leader. C'est le seul cas significatif concernant l'art des bardes. Si la situation ne s'améliore pas, il se pourrait bien que cette grande tradition soit préservée en Iran où réside une large communauté turkmène²³.

Phénomènes de rémanence

La conception collectiviste de la performance musicale, avec son instrumentarium artificiel et redondant, a toujours des partisans, indépendamment des régimes politiques en vigueur. Ainsi, malgré la distance les séparant des idéologies qu'ils ont subies ou fuies, les responsables culturels de la diaspora ouïgour

du Kazakhstan militent encore pour la constitution de grands ensembles : selon eux l'orchestre uyghur doit au moins comporter un spécimen de chaque instrument, soit douze au total, chiffre symbolique, comme les Douze *muqam*. Comme il n'existe guère que sept instruments, on en invente de nouveaux ou on les décline à l'octave. Dans ce cas la motivation est différente : il s'agit probablement de faire front en tant que minorité en alignant des groupes les plus larges possibles, et avec des instruments plus variés que les camarades kazakhs. Mais au-dessus des grandes formations orchestrales, c'est l'aura des institutions soviétiques qui fascine encore leurs membres. Ce phénomène de rémanence est particulièrement évident en Ouzbékistan.

Aucune institution, qu'il s'agisse, du Philharmonique, de la Radio-Télévision, du Conservatoire n'est en mesure d'assurer aux musiciens une existence si modeste soit-elle. On imagine cependant qu'elles offrent d'autres avantages liés par exemple au statut de fonctionnaire, à la position de maître exerçant une autorité sur des élèves qui leur rendront service le jour venu (à moins qu'ils aient déjà payé, sous la table, leur entrée au Conservatoire où à l'Université) ; par ailleurs, l'appartenance à ces institutions laisse du temps libre, même durant les heures de présence, pour établir des contacts ou se préparer à d'autres activités plus lucratives ; enfin elle peuvent être une plate-forme pour les tournées à l'étranger, lesquelles sont d'un profit fort inégal selon qu'il s'agisse de suivre une délégation officielle ou de se rendre à l'invitation d'un manager européen. Malgré tout, le prestige de l'institution demeure le facteur le plus attractif, non seulement pour les Anciens qui ont connu le système dans ses heures de gloire, mais encore pour les jeunes qui ne voient pas que les temps ont changé.

Le groupe T, a case study

La constitution de l'ensemble T de Tachkent durant les années 2000-2003 en est une illustration qui mérite d'être présentée. Au départ, un personnage qualifié de "sponsor" supposé privé, mais agissant probablement à l'incitation de quelque autorité culturelle, annonça à de jeunes artistes qu'il allait créer un nouvel ensemble classique ouzbek au statut apparemment autonome. Son aide matérielle se limita à faire confectionner des costumes de scène et à trouver une salle de répétition. Il nomma à la tête du groupe tête une jeune femme dont l'avantage par rapport aux autres était de jouer du *chang* (*santur*, cymbalum), un instrument dont les deux mailloches confèrent une gestuelle de chef d'orchestre. Dès le début, il stimula son ardeur au travail en faisant miroiter une tournée d'un mois en Malaisie avec des généreux *per diem*. La date de cette tournée étant sans cesse reportée, l'ensemble maintint les répétitions durant des longs mois, si bien que son niveau lui permit de faire des apparitions, d'abord brèves puis plus longues, dans des concerts. Au fil du temps, d'autres tournées furent annoncées, mais toujours sans suite, car quelle organisation aurait voulu assumer ne serait-ce que les frais de voyage et de séjour de 12 à 15 musiciens présentant un programme banal malgré quelques arrangements agréables ? Un agent proposa bien d'inviter quatre ou cinq des meilleurs membres

pour un concert qui retrouverait la légèreté et la dynamique des performances traditionnelles, mais, dans un esprit encore bien soviétique, la "chef d'orchestre" s'y opposa formellement, arguant que le groupe était indivisible et que le nombre faisait sa force et sa qualité.

Pour renforcer l'image de l'ensemble T., l'imprésario réussit à arranger des séances d'enregistrement à la radio et même à la télévision. Selon les normes en usage, cela impliquait d'épuisantes séances de répétitions spéciales, d'enregistrement, d'habillement et de maquillage. En effet jamais une chanson n'est filmée *live*, elle est d'abord enregistrée, puis diffusée en *play back* pendant que les musiciens sont filmés, avec une synchronisation des plus approximatives. Même les solistes doivent se plier à cette règle. Il n'existe donc aucun document vidéo doté d'un son professionnel synchro²⁴. Le *play back* est aussi souvent utilisé en concert, pour faciliter la tâche des chanteurs. Le public semble l'accepter ou ne pas le remarquer, car de toute façon, il ne s'agit que de concert, pas de performance dans le contexte traditionnel du *toy*, ces fêtes privées réunissant des centaines de personnes. Dans certains studios, l'enregistrement est une tâche extrêmement laborieuse, car plus l'ingénieur du son persécute les musiciens en leur faisant refaire leur morceau, plus il renforce son autorité et affirme la suprématie de la technique sur l'art, et par tant, la supériorité de l'institution sur les artistes.

Malgré tous les efforts exigés, malgré les déceptions du groupe T., la plupart de ses membres tenaient bon. Ils avaient parfois la satisfaction de revêtir leurs costumes et de se produire sur une scène ou à quelque occasion officielle, après laquelle on les conviait à un banquet. Vint même un temps où ils commencèrent à toucher quelques indemnités, par exemple cent dollars à partager en quinze. Malgré la quasi gratuité de leurs prestations, certains refusaient des propositions bien plus intéressantes qui les auraient contraints à lâcher le groupe. Enfin arriva la consécration : l'obtention d'un prix collectif, décerné à de jeunes artistes, avec un bref *spot* dans les informations télévisées. Mais de tournée internationale, ou même nationale, de véritable salaire, pas question.

Dans une culture aux rouages déjà complexes, dans un milieu musical au fonctionnement très particulier, la petite histoire de l'ensemble T est une énigme de plus. Que l'on vienne d'Orient ou d'Occident, il est difficile de comprendre comment il s'est formé, s'est développé et a tenu. On ne peut que faire des suppositions : l'instinct de groupe, l'idée d'entrer un jour dans l'appareil culturel de l'Etat, de goûter aux fastes des manifestations officielles, peut-être l'agrément de passer du temps entre filles et garçons et d'être invités aux fêtes privées (*toy*) de quelque notable, enfin la perspective d'un permis de séjour à la capitale pour ceux qui venaient de la province²⁵, pourraient être des motivations suffisantes pour faire tenir le groupe.

La dimension artistique n'est pas à négliger non plus : pour un chanteur ou une chanteuse, se faire accompagner par dix instruments est nettement plus gratifiant que par deux. Pour un instrumentiste encore jeune et de niveau moyen, à défaut de

se produire en solo ou petit ensemble, être membre d'un groupe peut être satisfaisant, surtout dans des musiques qu'il a presque toujours entendues interpréter collectivement. Et avec la pratique, il est facile de mettre au point des arrangements de mélodies, certes complexes, mais qu'on a jouées cinquante fois et entendues des centaines de fois.

Le double jeu des artistes

Le phénomène des grands ensembles dépasse l'idéologie, il est une simple affaire de pouvoir, peut-être même une tradition de pouvoir. Cela ne justifie pas qu'on s'y résigne, car les effets peuvent en être pernicieux, même si la plupart des musiciens sont capables de se dissocier, de passer d'un genre à l'autre, d'une performance académique et officielle à celle que l'on attend dans un contexte festif ou convivial comme le *toy*, ou le *gap*. De nombreux musiciens d'Asie centrale jouent donc double jeu, sans y gagner vraiment, mais sans y perdre non plus. Leur intégration dans un grand ensemble leur donne un statut et leur assure un minimum vital et un statut. Qu'une chanteuse comme M., qui compte parmi les plus grands et touche des cachets considérables dans les fêtes privées, se contente d'un salaire symbolique et se soumette durant vingt cinq ans à la discipline exigée des membres d'un orchestre national, est un autre aspect du pouvoir de certaines institutions d'Asie centrale. Il s'agit ici, on le devine, de la Radio-Télévision, dont le directeur occupe une position bien plus haute et stable que n'importe quel ministre. Etre attaché à une telle maison est un acte civique, un signe de bonne volonté politique sans laquelle la vie d'un artiste indépendant, aussi célèbre soit-il, devient difficile. Un chanteur comme l'Ouzbek Sher-Ali Juraev en est un exemple. Son franc-parler l'a exclu du système, donc des médias et des honneurs, et lui a de surcroît fermé l'accès à l'étranger. Il trouve un réconfort du côté de ses admirateurs : chacun de ses anniversaires réunit deux ou trois cent personnalités du monde artistique, et les meilleurs musiciens se font un honneur de jouer ou chanter pour lui.

Le retour des solistes et leur entrée dans le jeu politique

La disgrâce dont il est l'objet au plus haut niveau tient à ce qu'un chef d'Etat cherche à renforcer son image en s'affichant avec des personnages dont la gloire est directement et librement légitimée par le peuple. Si la fidélité est largement récompensée, le moindre écart de la part de la vedette entraîne sa disgrâce. Le cas de Sher-Ali nous rappelle que dans la plupart des cultures d'Asie intérieure, les solistes coopérants ont été vénérés au plus haut point. Le barde est historiquement lié au pouvoir autant qu'à son clan, il en est le chantre et la mémoire, il exalte le sentiment national et les valeurs de la chevalerie (genre épique), il désigne les ennemis historiques et incite à la mobilisation virtuelle ou réelle, enfin, dans une langue savante ou archaïsante, il est le gardien de la sagesse populaire et des mythes (genres lyrique et sapientiaux). Son prestige et son savoir l'associent naturellement aux hommes de pouvoir. Le *zhirau* kazakh siégeait à côté du khan. Il n'est donc pas

étonnant de voir par exemple un barde remarquable comme Aq Bulat, être promu directeur de la musique au ministère de la culture du Kazakhstan, c'est à dire accéder au plus haut niveau du système. La condition en était de renoncer à toute performance publique, ce qui doit se comprendre comme une variante contemporaine d'une coutume de mécénat très ancienne où le prince exigeait l'exclusivité de ses artistes. Avant lui, le barde Jambul avait célébré jusqu'à la nausée les vertus du socialisme et de ses figures. Avec l'indépendance, les Kazakhs se sentent un peu gênés par tant de complaisance, d'autant que, contrairement à certaines insinuations, Jambul était vraiment le plus grand barde de son temps²⁶. Ils expliquent son attitude par la vocation historique des bardes à se ranger du côté du pouvoir et de se faire le chantre des hommes politiques. Bien que ce trait soit moins évident dans les cultures iraniennes et sédentaires que turciques et nomades, on ne s'étonnera pas qu'un Davlatmand Khôlov, après s'être imposé durant près de vingt ans comme *le* barde (*hâfez*) par excellence de la tradition « des montagnes », soit promu au rang de conseiller personnel du président du Tadjikistan. Un autre artiste, détenteur des secrets du Shash-maqôm, s'est attiré le même genre de faveurs qui comportent leur poids de contraintes et d'obligations.

Le prestige du barde, qui dépassera toujours celui du meilleur ensemble ou chœur, a probablement contribué à protéger leur art des directives officielles. Ainsi les musiques qui ont été le moins affectées durant la période soviétique sont celles qui relèvent de l'expression fondamentalement personnelle et individuelle. Les *bakhsbi* du Turkménistan n'ont rien changé de leurs habitudes, tout comme leurs cousins du Qaraqalpakstan (petite république dite "autonome" de l'Ouzbékistan). La raison en est que ces cultures ne rangent pas d'un côté un genre savant et de l'autre des genres populaires. L'art des bardes turkmènes et qaraqalpaks est à la fois hyper professionnel et populaire, et de plus, foncièrement individualiste : un chanteur s'accompagne du luth (*dutar*), accompagné (mais pas nécessairement) par une viole (*qijak*). Les poèmes ne comportent guère d'éléments animistes ou religieux, ils sont lyriques ou moraux, et de ce fait n'ont pas offert de prise à la censure soviétique ou islamique. Si quelques photos anciennes montrent des ensembles de *dutar*, si dans les conservatoires on réunit parfois les élèves pour des interprétations collectives, il ne s'agit pas des conséquences d'une politique culturelle à l'occidentale, mais simplement d'un exercice superficiel, répondant si nécessaire aux besoins provisoires de la scène.

Les bardes ouzbeks (tribus Qongrat ou Barlas) eux non plus n'ont pas souffert de l'ancien régime. Ils s'accompagnent tous seuls avec un petit luth à deux cordes, sans frettes. Non seulement aucun autre instrument n'intervient, mais même les duos semblent impossibles²⁷. Leurs voisins tadjiks n'ont pas d'objection à réunir deux ou trois instruments de plus (*dutôrche*, *tanbur*, percussion, etc.) car leur répertoire relève du genre bien réglé des « chansons » (*falak*), souvent sur des poèmes classiques, et non pas du genre narratif (épique ou lyrique) par essence plus libre.

En Iran et au Pakistan, ce sont les Baloutches qui maintiennent cette grande tradition professionnelle d'expression fondamentalement personnelle. Les responsables culturels iraniens qui ont réussi à faire jouer en groupe des dotaristes du Khorasan, n'ont jamais pu contraindre les maîtres baloutches à constituer des ensembles, sauf pour les genres les plus légers comme les chansons (*sawt*, *nazink*, *labro*, etc.), avec une viole, un *rabâb*, une cithare *benjo* et un *sorud*, le rythme étant marqué par le luth *tanburag* et le tambour biface *dobolak*. Le genre le plus difficile (épique, *shervandi*), qui se joue en duo (*sorud* et *tanburag*), avec ou sans chanteur, ainsi que le genre rituel (*qalandari*, *damali*), demeurent résolument individualistes. De plus, les maîtres baloutches ne se rendent que rarement aux invitations officielles à Téhéran ou Islamabad et de ce fait, perpétuent les valeurs esthétiques, culturelles et médiatiques de l'art des bardes, dans le plus pur esprit nomade, malgré leur sédentarisation.

Dans le domaine des traditions savantes, à part les chanteurs, les solistes atteignant le plus haut niveau finissent bien souvent par se retirer des ensembles pour jouer comme il leur plaît, ou à la rigueur accompagner un chanteur. Le cas d'Ahmad Ebâdi en Iran (m. 1993), correspond exactement à celui de Turgun Alimatov en Ouzbékistan. L'un et l'autre ont développé un style personnel inimitable et fascinant sur leurs luths à long manche (*setâr*, *tanbur*²⁸). Ils ont été popularisés par la radio, n'aiment pas être dérangés par une percussion ou être obligés de suivre un chanteur. L'un comme l'autre ont été choyés du public, mais sans guère se compromettre avec les institutions officielles.

Dans le registre des musiques savantes ou « lettrées », le front de résistance le plus fort est celui de l'Azerbaïdjan où la formation traditionnelle n'a jamais changé : un chanteur avec percussion, un luth *târ* et une viole *kamânche*. (L'apparition épisodique de la clarinette ou d'un percussionniste soliste est une innovation récente). La tendance à la collectivisation se trouva canalisée dans l'invention du *mugam* symphonique et de l'opéra mugamique, avec un succès mérité. Les bardes azéris non plus ne se sont jamais laissés regrouper de force dans ce pays. Tout au plus on en rassemble quelques-uns sur une scène qui jouent l'un après l'autre. On peut dire que les Iraniens également, peut être en raison de leur tempérament individualiste, n'ont guère été tentés par les grands ensembles. Sous l'ancien régime, le ministère de la culture alignait 12 à 20 musiciens avec des instruments divers, et actuellement, peut-être sous l'influence des voisins ex-soviétiques, il arrive que l'on fasse jouer des airs populaires par dix luths kurdes ou khorasanais. Il ne s'agit que d'un phénomène marginal et provincial qui montre une fois de plus que la collectivisation n'a pas grand' chose à voir avec les options politiques.

La même tendance individualiste ramène les Kazakhs et les Kirghiz aux formes d'expression personnelles qui sont au cœur de leurs traditions. Ainsi, avec la fin du communisme et l'indépendance, on a remis à l'honneur les concours de solistes et de bardes, le président ouzbek lui-même a créé la distinction très élevée de Barde du Peuple²⁹, on a élevé au pinacle les compositeurs kazakh et kirghiz du XIXe et XXe

siècle qui ont constitué un merveilleux répertoire de *kuu*, pièces instrumentales pour luth, viole ou flûte solo.

Critique esthétique

Jouer ensemble la même chose dans un contexte artificiel de concert, non seulement finit par congeler des pièces par essence adaptables et flexibles, mais va à l'encontre de l'esprit et des principes esthétiques des traditions musicales de l'Asie intérieure. De plus en plus, les artistes ainsi que la majorité des musicologues en sont conscients. Ce retour à l'expression individuelle s'est manifesté aussi par une remise en question du mode de transmission et des conditions traditionnelles de la performance. Le concept de transmission "de maître à disciple" (*ostâd-shâgerd*), impliquant une relation personnelle, l'imitation, l'imprégnation, l'association en duo, etc. revient dans toutes les discussions de fond sur l'avenir de la musique traditionnelle. Il va de pair avec la réhabilitation de l'oralité contre l'usage systématique des notations. Personne ne nie l'utilité des notations, mais pas comme medium pédagogique.

Ainsi, après des décennies d'« académisme » et de pédagogie de conservatoire, des musiciens tadjiks sont confortés dans leurs nouvelles positions en constatant que leurs confrères iraniens, pour la plupart, n'ont rien à faire avec les notations³⁰. Pour les chanteurs, la connaissance de la prosodie, la compréhension du sens des poèmes et la capacité de s'accompagner soi-même sur un luth accordé à l'ancienne, apparaît maintenant bien plus important, que la connaissance du solfège. Pour les instrumentistes, il est plus utile de savoir chanter que de savoir déchiffrer une partition. Avec l'indépendance et la réhabilitation de la culture nomade, les maîtres kazakh ou kirghiz issus de traditions purement orales, n'ayant jamais utilisé les notes (même s'ils les connaissaient), sont tenus en haute estime, tels des détenteurs des secrets ou de l'esprit même de la tradition, tandis que l'on regarde comme un simple virtuose, un imitateur, celui qui s'est formé dans les écoles de musique et les conservatoires. Les connaisseurs ont raison. En effet, comment ne pas mettre en doute ces institutions, lorsqu'au cours d'un concert, une virtuose de la viole kazakh (*qil qobyz*) enchaîne un air d'inspiration chamanique avec un extrait de concerto de Khatchatourian, où l'orchestre est remplacé par un minidisque, comme dans un vulgaire café karaoké.

Rythme

Le fait de rassembler un grand nombre de musiciens affecte aussi le sens rythmique et les intonations. Seules les pièces bien carrées et sans rubato admettent une exécution collective. Certains rythmes possèdent un *groove* caractéristique, rebelle à la pulsation métronomique, ce qui les rend très difficile à jouer collectivement, et impossible à reproduire sur une boîte à rythme ordinaire. En Transoxiane, c'est par exemple le cas du cycle (*osul*) Talqin et ses dérivés³¹. Une analyse précise montre que

généralement chaque mesure de ce rythme en neuf temps finit en *ralentando*. Dans le cas d'un petit ensemble, les musiciens sont capables de jouer synchroniquement malgré le flou induit par le ralentissement, car ils peuvent s'écouter et se regarder mutuellement. Dans les grands ensembles, la pulsation doit être maintenue avec rigueur pour conserver la synchronicité. Le cas de la musique professionnelle baloutche est plus évident encore. Les mesures qui semblent être trois temps sont en fait composées de trois temps inégaux, allant en s'accélération. Le 5/8 prolonge légèrement le premier et le troisième temps, le 7/8 s'approche de 8/8 etc. Aucune de ces fines nuances ne permet de faire jouer plus de deux instrumentistes ensemble et encore moins de programmer une boîte à rythme. Il s'agit de musiques conçues pour deux instrumentistes, dont l'un produit l'accompagnement sur le luth rythmique *tanburag*. Dans le genre épique réunissant un chanteur une viole et deux *tanburag*, les rythmes sont nettement plus réguliers, et 6/8, 10/8 7/8 et 4/4.

Le couple idéal

Dans la plupart des traditions des bardes, il suffit que le chanteur s'accompagne lui-même d'un luth (Turcs, Kurdes et Persans du Khorasan, Kazakhs et Kirghiz, etc). (Il existe quelques cas où il s'accompagne d'une viole comme les *zhirau qaraqalpaks* (chanteurs épiques) ou certains Baloutches.) Si l'on veut renforcer la partie instrumentale, on a recours à la viole, de sorte que la combinaison luth et viole est quasiment une constante dans l'Asie intérieure. On la retrouve de l'Anatolie de l'Ouest (*cura* et *keman* ou violon) jusqu'à Khotan (*satâr* et *dutâr*). Une exception cependant : la tradition uyghur d'Ili, avec deux luths à long manche : le *tanbur* (cordes métalliques) et le *dutar* (cordes en soie), également sans percussion. Si l'on y ajoute un instrument, ce sera la viole *qijak*, ensuite la percussion. Tout autre instrument est considéré comme superflu, sans être exclu.

Le couple formé par le luth la viole (quels que soient leur variétés et les noms qu'on leur donne : *târ*, *dutâr*, *tanburag*, *kamancha*, *qijak*, *sorud*, etc.) constitue la combinaison orchestrale minimale mais suffisante d'un grand nombre de traditions musicales d'Asie intérieure. Au couple baloutche *sorud tanburag*, répond le duo turkmène ou qaraqalpak *dutâr qijak*, à peine différent du duo âzéri *târ*, *kamancha*. Avec les sédentaires, ce couple est souvent renforcé par une percussion (*daf*, *tablak*, etc.), comme au Tadjikistan (*dutôrche*, *jigbak*) ou en Azerbaïdjan. Chez les bardes azéris *âshiq*, le luth *saz* est assisté non par une viole mais par un autre instrument à son continu, la clarinette *balaban*, et la percussion *qaval*. La présence de la percussion est un signe de sédentarisation des traditions par essence nomades, on simplement l'indice de l'origine urbaine ou sédentaire d'un style. Depuis plusieurs décennies, les bardes du Khorezm ont délaissé le *dutâr* et la viole au profit du luth *târ* et de l'accordéon (dont le son continu remplace celui de la viole).

Intervalles

Il est remarquable que le domaine des intervalles soit également le lieu de prédilection de l'exercice du pouvoir. Pour marquer leur intronisation et le

commencement d'un nouveau cycle, les empereurs de Chine faisaient ajuster un nouveau diapason pour le pays entier. Platon avait bien pressenti cette relation lorsqu'il disait que l'on ne saurait toucher aux modes musicaux sans menacer la stabilité de l'Etat. Selon cette même logique, un bouleversement politique est susceptible d'apporter un changement des intervalles musicaux. C'est en tout cas ce qui s'est passé en Azerbaïdjan, et de façon plus discrète en Ouzbékistan et au Tadjikistan. Dans ces deux pays, le processus est irréversible, et les maîtres qui reconnaissent l'existence d'intervalles subtils dans le passé, ou qui les utilisent, sont de plus en plus rares. Seuls les chanteurs et les violonistes les respectent parfois, sans nécessairement s'en apercevoir.

Pour permettre l'introduction dans l'orchestre d'instruments occidentaux (piano, accordéon, guitares, etc.) il faut aligner les instruments traditionnels sur les intervalles tempérés. En Azerbaïdjan on a modifié les intervalles du luth *târ*, de façon à les rapprocher de la gamme tempérée, ce qui permettait de constituer des orchestres mixtes (malgré de petites différences d'intonation qui passent inaperçues). L'abolition officielle des intervalles non tempérés est attestée par les transcriptions des *mugam* de *târ* réalisées par Nariman Mamedov : pour passer la censure, les modes sont transcrits avec seulement des dièses et bémols, en deux portées (clef de sol et clef de fa), comme s'il s'agissait d'une partition pour piano. Les intervalles officiels sont peu à peu entrés dans l'oreille des musiciens et ont chassé les anciennes intonations proches de celles du Moyen-Orient et de l'Iran.

Pourtant, avec la libération et l'indépendance de l'Azerbaïdjan, -une nation qui avait toujours un fort sentiment d'identité ethnique et culturel-, les anciens intervalles ont refait surface. Les artistes nés après la réforme soviétique et complètement imprégnés des nouvelles intonations rejettent comme « iraniens » les intervalles anciens pré-soviétiques (notamment les trois quart de tons) utilisés à nouveau par quelques jeunes interprètes. Il suffisait de mettre en doute la *doxa* des Conservatoires et d'écouter les anciens enregistrements, pour se rendre à l'évidence : avant l'ère soviétique, on jouait la plupart des modes dans les intervalles iraniens-arabes. Un retour aux sources s'est amorcé il y a plus d'une dizaine d'années³². Dans le processus de redéfinition des intervalles, les musiciens n'ont cependant pas été perdants. Ils ont pu créer des genres très originaux comme le jazz *muqam*, utiliser des instruments comme l'accordéon (*garmon*), le hautbois ou la clarinette avec la même originalité et la même qualité que leur grande musique traditionnelles. Ce qu'ils perdaient dans les nuances d'intonation, ils le récupéraient sur un autre plan, et de nos jours, tous les genres se côtoient sans se gêner pour autant.

Malgré la modernisation intensive de l'Iran, jamais les intervalles musicaux ne furent mis en question, en dehors des spéculations vaines et sans conséquences de quelques théoriciens³³. Le même phénomène de résistance se constate dans le monde arabe. Cela tient sans doute aux antiques traditions de mesure des intervalles qui jalonnent l'histoire des sciences arabe et persane, ainsi qu'à l'enracinement de la tradition dans le sol populaire. Dans ces régions foncièrement sédentaires,

L'attachement aux intervalles est symboliquement lié à l'ancrage ancestral sur un territoire. Il se pourrait bien qu'en République d'Azerbaïdjan, l'abandon provisoire des intervalles moyen-orientaux ait résulté de l'influence des gammes et types modaux (*hava*) des bardes populaires garants de l'identité turcique³⁴. Ce changement d'intonation a permis à ce pays de se constituer une nouvelle identité musicale en se démarquant des voisins.

En Asie centrale, où le peuplement est en grande partie d'origine nomade, et donc mouvant, l'attachement au territoire est moins puissant : on s'adapte, on fait avec, on emprunte aux autres. Ce qu'il importe de préserver, ce n'est pas tant le contenu, les formes, les canons, que le sens du rythme, de l'espace musical, de l'organisation de la performance, du contexte, du rapport avec le public.

Le poison et le remède : sur le rôle positif de l'Occident

D'une manière générale, c'est à ce niveau que l'Occident a un rôle à jouer. Par le biais des concerts et des enregistrements il est possible d'encourager les performances traditionnelles, vivantes et créatives, de réhabiliter des genres ou des instruments dévalorisés, de rendre la parole aux solistes, d'écartant les mises en scène grandiloquentes, les arrangements rhapsodiques et les démonstrations de virtuosité gratuite, enfin de réunir un public averti qui prête aux musiciens une oreille attentive et leur témoigne leur estime et leurs bons sentiments. On imagine pas à quel point une tournée de concert bien faite peut changer le point de vue des musiciens, borné par des décennies de directives émanant de décideurs culturels. On peut même espérer qu'avec le temps, ces derniers finiront par comprendre, encore faut-il prendre la peine de leur expliquer.

En 1992, se présenta une opportunité pour un jeune musicien tadjik de donner un concert en France, en solo, avec un petit budget. Bon joueur de *dutôr*, il avait aussi une belle voix et se tira fort bien d'affaire tout seul devant un public émerveillé découvrant cette grande tradition. De retour au pays, le ministre de la culture demanda à le voir pour lui fit part de sa perplexité : comment se faisait-il qu'on invite en Europe un artiste inconnu pour jouer de la musique "folklorique", alors que le Tadjikistan entretient un orchestre symphonique, des ensembles de musique de chambre, un corps de ballet, etc. capable de jouer les classiques occidentaux. Pourquoi lui et pas un quatuor à cordes ? La réponse, évidente pour tous, surprit cependant le ministre au point qu'il convoqua un comité pour l'entendre à nouveau : les Occidentaux jouent leur propre musique beaucoup mieux que la nôtre, et ce qu'ils désirent entendre de nous, ce sont les mélodies authentiques de notre patrimoine culturel, interprétées selon nos critères esthétiques, et non pas dans des formes hybrides. C'est pour cela qu'un honnête soliste est plus apprécié des connaisseurs qu'un ensemble constitué sur les modèles occidentaux (par ailleurs périmés) et vêtu de costumes pseudo nationaux réinventés par les habilleuses de l'Opéra-Ballet de Dushanbe ou d'Almaty.

Le message passa, (comme le ministre d'ailleurs, qui change à peu près tous les ans), mais il ne s'agissait là que d'une première étape élémentaire du renversement de perspective que l'on attend des autorités politiques et intellectuelles. L'anecdote suivante relève d'une préoccupation plus subtile.

Un jour je fus convoqué au Théâtre Turkestan de Tachkent par une responsable culturelle du Ministère des affaires étrangères, en présence des directeurs et autres officiels. La raison en était que depuis plusieurs années j'avais organisé des concerts et des tournées en Europe avec des artistes ouzbeks, et ceci en dehors de toute collaboration avec les instances culturelles et politiques, et même sans les informer. Le fond de l'affaire était qu'en traitant directement avec les musiciens, on prive les institutions officielles de tout contrôle - sur le choix des artistes notamment- et de la part prélevable sur leur salaire³⁵. A cette époque le gouvernement tentait de contrôler les allers et venues des musiciens afin de taxer les salaires supposés faramineux qu'ils touchaient à l'étranger. Il était question de créer pour eux une carte professionnelle et de les imposer sur leurs revenus dans les fêtes privées (*toj*).

Bien entendu, les arguments avancés au cours de cette réunion étaient d'un autre ordre. Ils revenaient à dire : - "En tant qu'étranger vous ne comprenez pas notre musique et vous n'êtes pas qualifié pour choisir les artistes qui méritent d'être présentés en Europe. Il est inconcevable pour nous de voir par exemple la même chanteuse continuellement invitée, alors qu'il y a bien d'autres talents supérieurs ici.³⁶ Nous avons de grands ensembles très professionnels, et des vedettes fameuses, mais ce sont des petits groupes et des artistes de seconde catégorie qui sont invités, faute de compétence de la part des étrangers". Loin de revendiquer une telle compétence, je répondis en substance : "Il est vrai que nous ne comprenons pas grand chose à votre musique et que vous savez bien mieux qui sont les meilleurs, mais d'un autre côté, nous savons mieux que vous ce qui plaît et ce qui ne plaît pas en Occident. C'est déplorable, mais le public occidental, voire mondial, est inculte, il aime beaucoup la chanteuse que vous avez évoquée et les organisateurs ne sont pas intéressés à en trouver une autre. De même, chez nous, on n'aime pas les grands ensembles, qui de surcroît coûtent beaucoup trop cher. Vous savez ce qui mérite d'être présenté, mais les concerts que le public veut entendre en Europe ne sont pas ceux que vous voudriez organiser, et l'on n'y peut rien." Durant les deux ans qui suivirent cette conversation je n'eus pas le moindre problème pour poursuivre mes activités de direction artistique, parfois même avec l'appui direct du ministre de la culture.

Il est aisé de railler les collègues de l'Est au nom d'une idée de l'authenticité que l'Occident se considère en droit d'exiger, alors que ce droit est surtout celui des moyens financiers, ou celui de l'offre et de la demande. Mais que font les professionnels du spectacle en Europe pour promouvoir cette authenticité ? Beaucoup se contentent de faire tourner les mêmes artistes à longueur d'année, de sorte que certains se sentent contraints de trouver à tout prix de nouvelles formules

pour ne pas lasser le public. La règle du marché : "une vedette par pays"³⁷, protège les organisateurs de tout risque, et les dispense de réellement "faire du terrain" pour découvrir d'autres talents.

Face à cette situation, le devoir de l'ethnomusicologue est de laisser de temps en temps ses chères études et de descendre dans l'arène du show business. Après avoir tiré tout ce qu'il veut savoir de ses "informateurs", il lui appartient de "renvoyer l'ascenseur", de rendre l'hospitalité dont il a bénéficié, d'inviter ses amis dans son pays et de les présenter à un public totalement nouveau pour eux. Dans cet échange, ce recadrage radical de leur performance musicale, les artistes tireront le plus grand bénéfice pour l'évolution de leur art. De leur côté les ethnomusicologues comprendront beaucoup de choses en les observant dans des contextes totalement différents, face à d'autres cultures musicales ou autres. Leur réponse à une exigence éthique comporte donc également des avantages méthodologiques appréciables. De toute façon, en tant qu'il étudie la musique des autres comme art, l'ethnomusicologue est nécessairement amené à s'impliquer sur d'autres plans que celui de la science.

¹¹ Quelques pages de cet article sont parues sous le titre : *Über das besondere Verhältnis von Macht und Musik*, (Sur le pouvoir et la musique dans les cultures musicales d'Asie intérieure) *in Abseits der Seidenstrasse. Kunst und Kultur aus Zentralasien*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2002 (: 89-93).

² Le chamanisme, très répandu en Transoxiane sous une forme islamique, a été l'objet de répressions, mais ce sont principalement les hommes qui en ont souffert car la coutume, plus forte que la révolution en marche, tenait les étrangers à distance des cercles féminins. Ainsi de nos jours la majorité des chamanes (*bakhshti*) sont des femmes.

³ En ouzbek et tadjik, le â fut transcrit o, comme dans le russe *bolschoï*, ce qui a fini par faire dériver la prononciation du â vers le o. Les instruments nommés *satar* et *rawap* en uyghur se prononcent *sato(r)* et *rubob* en ouzbek et tadjik. Le h arabe dur se confond couramment avec le x (kh). A l'entrée d'un bazar, on lit : *haridaringiz ucun raxmat* au lieu de *xaridaringiz ucun rahmat* ("pour vous achats, merci"). Le h est aussi maltraité par la phonétique russe : Hasan devient Gasan, de même que Hasanzâde ou Hasanoghlu ("fils de H.") devient Hasanov, puis Xasanov. L'analogie est frappante avec les intervalles musicaux : le La demi bémol azerbaïdjanais disparaît dans les années 1930 ou 40, et devient tantôt La, tantôt La bémol. Les gammes ouzbek et tadjik ont subi la même dérive vers la gamme tempérée. Certains instruments (ou musiciens) ont conservé quelque chose des anciens intervalles : ainsi il est clair que la gamme du *dutôr* et du *rabâb* (deux instruments dont le statut est moins canonique) est tempérée, tandis que celle du *tanbur* ne l'est pas. Lorsque le *dutôr* joue avec le *tanbur*, il compense les inégalités par le jeu de la main gauche, en tirant et poussant la corde.

⁴ Vaziri, A.N., *Dastur-e târ*, Berlin, Kâviâni, 1923.

⁵ La première publication d'une transcription du répertoire canonique (*radif*) ne date que de 1962, ce qui est bien tard pour un pays où les publications scientifiques ont toujours été extrêmement abondantes. Ce n'est qu'en 1978 que M.T. Mas'udie publie une transcription du *radif* de chant, et J. During celle du *radif* le plus répandu, en 1991.

⁶ Si la langue persane est restée très stable depuis plus de mille ans, cela n'a pas empêché la musique d'évoluer probablement plus vite, au cours des siècles, qu'en Asie centrale. Par contre, le persan courant du Tadjikistan a fini par s'ouzbékiser.

⁷ Après un processus naturel de persanisation du tadjik avec l'indépendance, un retour en arrière s'est opéré selon des directives précises. C'est au point qu'il est interdit d'utiliser les caractères arabes dans tous les espaces ouverts au public. Quant aux termes persans modernes, nouvellement adoptés comme *dâneshgâb* « université », *dâneshkeade* « institut » ou *havâpeymâ* « avion », ils ont été évacués pour revenir à leur équivalent russe (*universitet, institut, samaliot*). Les maladresses de la diplomatie iranienne sont en partie responsables de ce rejet.

⁸ Il s'agissait d'une mélodie ouzbèke pour *dutôr* dans laquelle la 3^{ème} frette correspondant à la tierce Mi b (si l'on s'accorde en Do) devait être rehaussée d'un quart de ton. Comme cette frette n'existe plus, le maître donnait une idée de cet intervalle en faisant un vibrato Mib Fab, ce qui correspond exactement à la pratique de la *blue note* dans la guitare Blues.

⁹ Il semble que lorsque les langues türk et iranienne cohabitent, le türk finit par l'emporter mais en adoptant un riche lexique persan (et par tant, arabe). La force des langues türk réside dans leur grammaire, et celle du persan dans son vocabulaire conceptuel et poétique.

¹⁰ Ce dialogue entre l'auteur de ces lignes et une jeune femme de Boukhara est à cet égard très révélateur :

"Etes vous ouzbek ou tadjik ? - Ouzbèke, bien sûr : j'habite ce pays (il faut alors entendre "ouzbékistanaise"). - D'accord, mais vous parlez plutôt l'ouzbek ou le tadjik - Plutôt l'ouzbek, d'autant qu'à l'école tous les cours sont en ouzbek. - Bon, mais à la maison quelle langue parlez-vous ? - Le tadjik. - Donc vous êtes d'une famille tadjik... - On est Boukharien, c'est pour ça qu'on sait l'ouzbek, le tadjik et le russe." Une autre fois, elle confia qu'elle avait aussi appris l'arabe en pratiquant la récitation du Coran auprès de sa grand-mère.

¹¹ *Bîô ke zolf-e kaju o cheshme sormasi injôst...*

¹² A la Radio, ils étaient rémunérés selon une grille hiérarchique précise et relativement généreuse, notamment pour les artistes les plus fameux. De nos jours en revanche, les artistes payent pour passer à la radio et surtout à la télévision, car il s'agit pour eux d'une opération publicitaire.

¹³ Cela tient essentiellement aux potentialités polyphoniques des musiques kazakh et kirghiz, développées dans le jeu des luths à long manche (*dombra, komuz*). Ces potentialités ne se trouvent pas dans les traditions ouzbek, tadjik et uyghur.

¹⁴ Lors d'un concert donné en 2001 dans une ville du Kazakhstan par une NGO, le gouverneur avait eu la délicatesse de réquisitionner une caserne entière et d'offrir aux jeunes militaires quelques centaines de fauteuils, afin d'éviter aux organisateurs étrangers l'humiliation d'une salle au trois quart vide.

¹⁵ Il faut toutefois souligner le point suivant : les cordes sympathiques ou les bourdons de résonance génèrent des fréquences naturelles qui renforcent les intervalles du genre diatonique (échelles chromatiques), tandis qu'ils induisent des dissonances lorsqu'on les accorde sur des échelles à trois quarts ou cinq quarts de tons (gammes proche orientales et iraniennes). De fait les instruments à cordes de résonance ou sympathiques se trouvent uniquement dans les systèmes du genre diatonique : Inde, Afghanistan, Xinjiang, Europe au 18^e siècle, etc. On comprend dès lors que les Iraniens aient voulu supprimer ces cordes sur le *rabâb* et le *sorud* (ou *geychak*). On comprend aussi qu'en délaissant leurs mélodies populaires pour suivre la mode indianisée de Kaboul, les dotaristes de Herât aient transformé leur luth à deux cordes comportant des intervalles « iraniens », en une sorte de « *sitar* indien » monté de cordes sympathiques. Le même processus a abouti à la transformation du *satâr* tadjik.

¹⁶ Les joueurs de *satô* à qui j'ai prêté des archets traditionnels des violes moyen-orientales ont été convaincus de leur supériorité, mais cela n'a pas suffi à changer leurs habitudes. En Asie centrale, la force de la coutume domine généralement l'initiative personnelle, c'est pourquoi les changements profonds se font très souvent par des directives officielles.

¹⁷ Le fait que vers 1920 on a cessé de tenir le *târ* persan sous l'avant-bras -comme le font toujours les Azerbaïdjanais- doit être considéré comme un retour aux usages anciens. Les miniatures et les premières peintures qâjâr montrent que l'on posait ce luth sur la cuisse, comme le *rabâb* afghan, et

suggère que la tenue dans le style azéri était une mode turcique que l'on retrouve chez les Uygurs et les Ouzbeks, ou chez les *ashuq* caucasiens.

¹⁸ Sans oublier les pires de toutes : l'éradication de la musique par les *Talibân*.

¹⁹ Curieusement les *târ* azéri que l'on joue en Transoxiane conservent plusieurs frettes d'origine (ton moins un ou deux commas, tierce mineure faible, etc.), mais qui ne sont *jamais* utilisées. Il vient rarement à l'idée d'un chanteur d'enlever de son *târ* ces frettes inutiles. Comme pour les étiquettes collées sur un radio cassette ou les housses de nylon sur une voiture neuve, on conserve le produit étranger tel qu'il a été livré.

²⁰ Il fut inventé vers 1870 par Sâdeq Asadoghlu pour remplacer dans le Caucase le *târ* persan. Outre ses mérites propres, il avait l'avantage de renforcer l'indentité de la jeune nation azérie, dont les liens politiques avec l'Iran avaient été coupés en 1828.

²¹ Cela tient d'une part au fait que ces violons sont de qualité très ordinaire, donc peu brillants, et d'autre part à la façon de régler le *qijak* (peau, cordes, chevalet, etc.) qui produit un son plus agressif que son homologue persan et azéri.

²² Cependant, dans les traditions turque, kurde, tadjike, turkmène et qaraqalpak du « grand Khorasan », depuis plus de soixante ans, les deux cordes en soie du *dotâr* ont été remplacées par du fil d'acier. Les luths similaires kazakh, ouzbek, kirghiz et uygur utilisent toujours le boyau, la soie ou à défaut le nylon, mais jamais le métal.

²³ Principalement les ethnies Göklen et Yomud.

²⁴ A part les cinq heures que nous avons filmées avec Bertrand Daugeron grâce à une petite subvention de l'AKMICA, présentant les maîtres Turgun Alimatov (*sato, tanbur, dutôr*), Abdorahim Hamidov et Shuhrat Razzaqov (*dutôr*). Faute de soutien, ces documents uniques, fort utiles pour la transmission de l'art instrumental, n'ont pas été diffusés ou dupliqués. Il en va de même pour près de quatre heures de vidéo des grands maîtres du *komuz* kirghiz Nurak Abdurahman et Balosh Madazimov (décédé peu de temps après le tournage), enregistrées par nous et vidéo filmés synchroniquement par Saodat Isma'ilova.

²⁵ Les étudiants venant d'autres villes ne sont pas autorisés à demeurer à la capitale après leurs études, sauf s'ils intègrent une institution ou accèdent au niveau du doctorat.

²⁶ Il était si populaire qu'on baptisa de son nom la cité de Taraz, d'où il était originaire.

²⁷ Je l'ai constaté à plusieurs occasions. A l'occasion d'un film, un fameux barde fut prié de faire un duo avec son plus proche disciple. Non seulement ils n'accordèrent pas leurs instruments, mais en se donnant la réplique, ils chantaient chacun dans sa tonalité sans faire le moindre effort pour se retrouver sur les mêmes notes. Une autre fois, après plusieurs essais, ce barde renonça à se faire accompagner par un *dotâr* muni de frettes, arguant que son instrument n'ayant pas de frettes, l'association avec le *dotâr* (qui est fretté) sonnait faux. Le célèbre barde turco-kurde Soleymâni, se produit souvent sur les scènes occidentales avec son fils, mais leurs deux *dotâr* ne sont jamais correctement accordés et leurs frettes donnent des hauteurs légèrement différentes.

Les bardes tadjiks, comme les ouzbeks, s'accompagnent du petit luth (*dutôrche, dombra*) à deux cordes, sans frettes. Il arrive qu'ils soient soutenus par une viole, et plus souvent par une percussion. Lorsqu'ils veulent étendre leur ensemble, ils utilisent un petit *dotâr* à frettes, ce qui permet de jouer juste avec les autres luths *satâret rabâb*.

²⁸ Turgun joue également à merveille le *tanbur* à archet *sato*, et possède un style propre dans le jeu du *dutôr*.

²⁹ Elle fut créée pour Shoberdi Bakhshi (Baltaev), et donnée également au Qaraqalpak Jumabey Bazarov, et au Khorezmien Nôrbek Bakhshi.

³⁰ Les instrumentistes savent tous lire les notes, mais s'ils sont restés fidèles à l'esprit de la tradition, ils les utilisent très peu, comme un aide-mémoire. Les maîtres de musique instrumentale que j'ai fréquentés ou connus, appartenant à l'ancienne génération, comme Shahnâzi, Forutan, Hormozi, Ebâdi, Borumand, Bahâri, Kasâ'i, Bigjekhâni, et autres, n'avaient rien à faire avec les notations.

De nos jours cependant, dans la sphère de l'enseignement privé, on assiste à un développement de l'usage des notations au niveau élémentaire de l'apprentissage. Il semble que les musiciens de niveau moyen veulent se donner une légitimité en recourant à l'écriture comme symbole de la "scientificité" de la musique. C'est en effet l'aspect scientifique ou savant de la musique qui la protège des attaques des plus sévères docteurs de la loi et lui donne un statut honorable.

³¹ Ce fameux rythme devait apparaître étrange aux premiers musicologues car Ouspensky (1924) le transcrit en 8 temps. Par la suite, probablement à l'initiative d'un professeur de solfège, il fut décidé qu'il se composait de deux sections : 3/4 et 3/8, et dès lors, il fut toujours transcrit de cette manière. Cela revient à un banal découpage en 2+1. Or un rapide examen phénoménologique et comparatif m'a conduit à cette évidence que la mesure doit s'entendre 2/2 (ou 4/4) + 5/4, avec une accentuation du 1er et du 5e temps. Cette structure, certes étrange pour des professeurs de solfège, est de fait typiquement turcique. Elle est à la base du genre *zeybek* d'Anatolie, se retrouve dans les *ayin* Mevlevi (*usul Evfer*), et dans certains *Ikinji dastan naghme* du Onikki muqam uyghur. La clarté de ma démonstration a fini par convaincre le maître Abdurahim Hamidov qui a opté pour la segmentation 4+5 dans ses transcriptions des Sawt du Shash-maqôm. (On remarquera au passage que je n'ai pas hésité à sortir du rôle de « simple observateur » qu'une certaine idée de la science voudrait imposer à l'ethnomusicologue.)

³² Pour plus de détails sur la question des intervalles voir nos articles : a) Science divine et science des hommes. Mesures d'intervalles et décalage épistémologique dans la théorie de la musique persane, in Z. Vesel, éd. *Sciences dans l'Iran ancien*, 1999, pp 65-80. b) Les intervalles musicaux en Asie intérieure à l'ère moderne, in *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (Xe-XIXe siècles)*, Etudes réunies et présentées par N. Pourjavady et Z. Vesel, Tehran, IFRI, 2004 pp 217-236.

³³ En particulier les mesures données par Mehdi Barkeshli.

³⁴ Soulignons le fait que les traditions musicales turciques reposent sur les intervalles de la gamme diatonique et *ne comportent pas de 3/4 de tons*. Les exceptions (dans une partie de l'Anatolie et dans les musiques maqâmiques de Turquie ou d'Azerbaïdjan), sont dues à des emprunts, et le retour aux intervalles diatoniques peut se comprendre comme un renforcement du sentiment identitaire. C'est en tout cas l'opinion des intellectuels turcs de l'époque d'Ataturk.

³⁵ Les revenus de l'étranger sont dans la plupart des cas sujets à des taxes considérables.

³⁶ Par discrétion et par respect pour son art, nous taisons son nom.

³⁷ Azerbaïdjan = Qasimov, Iran = Shajarian, Ouzbekistan = Monajat, Pakistan = Nosrat (pas remplacé après son décès), Afghanistan = Khoshnavâz, Inde du Nord, Inde du Sud = Subramaniam, Inde du Nord = un soliste par instrument, etc.