

Chant du destin et identité nationale : la promotion du *falak* tadjik

The song of destiny and national identity: the promotion of Tajik falak

Ariane Zevaco



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asiacentrale/1497>
ISSN : 2075-5325

Éditeur

Éditions De Boccard

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2011
Pagination : 381-403
ISBN : 978-2-84743-041-7
ISSN : 1270-9247

Référence électronique

Ariane Zevaco, « Chant du destin et identité nationale : la promotion du *falak* tadjik », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 19-20 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/asiacentrale/1497>

Chant du destin et identité nationale : la promotion du *falak*¹ tadjik

Ariane ZEVACO

Falak est un mot arabe polysémique qui, dans sa première acception, signifie “sphère” et plus particulièrement, comme c’est le cas dans le Coran, “sphère céleste”². Dans son usage courant, le mot désigne en effet la voûte céleste, mais aussi la fatalité, le destin. C’est enfin, au Tadjikistan, un genre musical “populaire”³. Dans ce cas, le mot *falak* désigne un répertoire de chants interprétés par un *hofiz*⁴ s’accompagnant parfois d’un instrument. Ces chants expriment souvent la douleur d’une séparation et sont adressés au *falak*, désignant alors Dieu (*Hudo*). Ce sont des poèmes d’amour, de deuil, mais aussi des poèmes mystiques.

Dans le Tadjikistan contemporain, comme dans la plupart des républiques de l’Asie centrale ex-soviétique, le domaine musical participe amplement des processus de revalorisation, revendication ou reconstruction d’une identité nationale. Pour cette raison, il n’est pas possible de séparer une étude de la pratique actuelle du *falak* des discours d’escorte qui en font l’emblème d’une identité revendiquée : ceux, politiques, de l’État ; ou ceux que tiennent les musiciens. Depuis une dizaine d’années, en effet, les sphères culturelles officielles réfèrent au genre musical *falak* en tant que répertoire national, qui serait partagé par l’ensemble de la population.

Ce qui est en jeu ici, c’est la re-création d’une “culture nationale”, dans le prolongement de la conception soviétique de l’identité. La musique, en tant qu’elle constitue un symbole de culture, devient un enjeu

Ariane ZEVACO est doctorante en anthropologie à l’École des hautes études en sciences sociales (Paris) et mène des recherches sur les dynamiques musicales au Tadjikistan, en Iran et en Afghanistan. Contact : azevaco@yahoo.fr

¹ Je souhaite remercier, pour leurs soutiens qui ont rendu possible les recherches de terrain ayant mené à cette étude, l’IFEAC à Tachkent et Douchanbé, l’IFRI à Téhéran, l’Université Paris-X Nanterre ainsi que l’EHESS. Merci également à Jean During, Denis Laborde et Gilles Tarabout pour leurs relectures attentives de cet article.

² Lewis, Pellat et Schacht (1965).

³ Au Tadjikistan comme dans tout le monde musulman, on fait la différence entre les répertoires savants (ceux du *maqom*, dénommés en russe *klasiki* “classiques” au Tadjikistan) et populaires (*halqi*, littéralement “du peuple” en tadjik). Au Tadjikistan, cette distinction, qui date de l’époque soviétique, continue à fonctionner pour définir aussi bien les musiciens que les genres musicaux.

⁴ *Hofiz* désigne “celui qui connaît le Coran par cœur”, ici le chanteur. Voir During (1998, p. 160).

d'identification sociale, culturelle et politique. Pour autant, le mouvement à l'œuvre n'apparaît pas *ex nihilo*. Le processus actuel possède son histoire, et cette histoire est celle de l'identité d'une culture, d'une société, d'une nation, l'histoire de la fabrication permanente, et changeante, de marqueurs identitaires.

Une certaine unanimité semble aujourd'hui se dégager pour faire de *falak* l'emblème d'une musique tadjike, la face audible d'une identité nationale. Cette étude, conduite au contact des sphères musicales tadjikes⁵, fait apparaître que cette unanimité est celle d'une construction culturelle et politique. Ce travail vise ainsi à montrer ce que met en jeu la définition de marqueurs identitaires, lorsqu'il est pourtant difficile de tracer des lignes de démarcation claires entre des pratiques qui entrent nécessairement en interaction. En effet, les musiciens s'influencent, dans des échanges réciproques que les discours de la singularité culturelle ou de l'identité politique feignent parfois d'ignorer.

***Falak* : un genre musical “populaire”**

De façon courante, dans les milieux musicaux, on parle aujourd'hui de *musiqii falak* “la musique de *falak*”, ce qui suppose une définition avérée. Mais les musiciens parlent aussi de *sabki falak* le “genre” autant que le “style” *falak*, les appellations étant encore diverses et non fixées.

Pour comprendre ce que recouvrent les nouvelles définitions du genre *falak*, il est nécessaire de chercher ce qu'il représente dans les cadres de jeu non institutionnalisés, c'est-à-dire en tant que musique populaire, produit (et productrice) de vécu social et délimitée par des lieux sociaux d'exécution précis. Néanmoins, il serait simplificateur d'envisager le répertoire dans son actualisation “populaire” séparément des autres contextes d'exécution. De même, le processus de revalorisation ne peut être compris uniquement en termes de chronologie, suivant une ligne historique qui définirait idéalement un “avant” (*falak* populaire) et un “après” (*falak* officiel).

Expressions de la douleur du deuil, de l'exil, du chagrin et de la nostalgie, les chants *falak* sont dévolus à des contextes d'exécution divers, publics et privés. Ils accompagnent les cérémonies funéraires (au Badakhchan notamment), les fêtes rituelles *tūi*⁶, les *hudoï*⁷, certaines

⁵ Cela inclut les différents lieux de pratique et d'enseignement musical (publics, privés, officiels) et leurs acteurs musicaux (musiciens professionnels ou non, décideurs musicaux), mais également les sphères “scientifiques” : musicologues et compositeurs, ainsi que les acteurs politiques de la musique.

⁶ *Tūi* : cycle de fêtes rituelles, données en diverses occasions, notamment pour une naissance, une circoncision, un mariage.

⁷ *Hudoï* : fêtes ou rassemblements rituels intervenant pour un décès ou pour la célébration qui a lieu quarante jours après le décès, ou encore pour célébrer le défunt dans son village d'origine s'il a été enterré ailleurs.

*ma'raka*⁸, les rituels de séparation de façon générale⁹, et constituent aussi un répertoire intime d'expression de la souffrance. C'est alors chez soi, seul ou en famille, que l'on adapte des poèmes populaires à une douleur individuelle, pour dire sa peine à Dieu. Ce sont des moments de création autant que "d'adéquation" à la tradition, que l'on soit musicien professionnel ou non.

Ces productions "sociales" du *falak*, non institutionnelles, sont celles qui sont considérées comme *an'anavi* "traditionnelles", et elles mobilisent toujours aujourd'hui les musiciens professionnels. Par contre, elles ne font l'objet d'aucun discours : si les musiciens font la distinction entre ce qui est *falak* et ce qui ne l'est pas – en se basant sur le sens des poèmes ou en mentionnant, par exemple, « ceci est un *falak* que je chante pour ma mère » – ils n'en donnent pas d'élément de définition précis, si ce n'est qu'il s'agit de « dire sa souffrance à Dieu ». En outre, les chants *falak* ne constituent qu'une partie du répertoire populaire qui compte également, entre autres, des *na't*, des *monojot* ou des chants de mariage¹⁰.

Par ailleurs, le répertoire change suivant les régions : les pièces sont organisées différemment, les rythmes ne sont pas les mêmes, les lignes mélodiques ne sont pas structurées de la même façon. Enfin, ce genre musical n'est pas présent dans les régions du nord du pays (Khodjent, Isfara).

Pour faire du genre *falak* un répertoire musical national, des changements référentiels ont donc dû être opérés, afin que cette musique puisse symboliser une nation, et non plus des régions, des faits rituels ou des événements privés. Ce processus de construction a été initié il y a une dizaine d'années, tout d'abord par la médiatisation du répertoire à travers ses meilleurs chanteurs professionnels, puis par une progressive "classicismation" de celui-ci.

L'arrivée au pouvoir en 1997, après la guerre civile, de l'actuel président Èmomalī Raḥmon [Rakhmonov], originaire de la région de Kulob (Hatlon, sud du Tadjikistan), entraîna une promotion de la culture kulobi au sein de la politique culturelle nationale et une médiatisation des chanteurs du Hatlon au niveau national. Leur reconnaissance, déjà effective au sein du milieu musical par le biais des

⁸ *Ma'raka* : fêtes semblables aux banquets des *tuī*, mais à l'importance rituelle moindre, données pour un anniversaire, le retour d'une personne dans son village d'origine, ou simplement pour se réunir.

⁹ C'est-à-dire tous ceux qui mettent en scène la séparation. Ce peut être, dans le cadre des *tuī-i arusi* (fête de mariage), le moment où la jeune fille quitte la maison de son père pour celle de son mari, qui donne lieu à des chants et des prières particuliers, mais cela inclut aussi les funérailles et l'exil.

¹⁰ Les *na't* sont des poèmes panégyriques du Prophète ou d'un saint. Les *munojot* "suppliques" ou "confidences spirituelles" désignent en général les chants de *ghazal* (longs poèmes mystiques). Il y a encore beaucoup de chants populaires que l'on peut classer selon leur contexte d'exécution : chants de mariage (*arusi*), de bienvenue (*huš omaded*), de fiançailles, etc.

fêtes *tūr*¹¹, fut institutionnalisée dans les cadres officiels. Le meilleur exemple en est le barde Davlatmand Holov¹², qui prit en charge les musiques populaires à la radio-télévision nationale, pour devenir ensuite le directeur de l'ensemble national Falak. La promotion des musiques populaires dans les sphères officielles correspondait à une volonté de s'éloigner du *šaš-maqom* (répertoire savant partagé avec l'Ouzbékistan) pour promouvoir une culture spécifiquement tadjike¹³. Si le *šaš-maqom* a depuis été réintégré au sein de la culture officielle comme musique nationale, la valorisation du répertoire *falak* a suivi un processus de classicisation, visant à le rendre apte à concurrencer les musiques savantes ou classiques.

Un symposium pour le *falak* : classicisation, folklorisation et persanité

Le symposium-festival Falak, organisé en 2004 à Douchanbé à l'initiative du ministère de la Culture et de la Fondation Soros/Open Society¹⁴, a jeté les bases de la classicisation du genre. Outre des concerts étalés sur quatre jours et présentant une cinquantaine de musiciens majoritairement tadjiks, des conférences ont rassemblé des chercheurs en musicologie, en littérature et en ethnographie, venant d'Asie centrale et d'Iran. L'ambition de cette manifestation était de faire un état des recherches sur le genre *falak*, au Tadjikistan et dans les pays environnants, principalement persanophones. Ainsi, les répertoires de *dubāī* chantés au nord du Khorassan iranien et les chants *falak* du Badakhchan afghan¹⁵ ont fourni des perspectives directement comparatistes et servi d'exemples pour asseoir l'importance du genre musical au sein de la

¹¹ Comme Odina Hošim (aujourd'hui décédé, et considéré comme le plus grand chanteur du Hatlon), ou Gulčera Sodiqova, qui est la plus fameuse chanteuse du Hatlon aujourd'hui. S'ils avaient été reconnus officiellement (par le biais de titres honorifiques) à l'époque soviétique, leur popularité a énormément grandi avec le mouvement de revalorisation du *falak*. Sur le parcours de Gulčera Sodiqova, voir Spinetti (2005).

¹² Né en 1950, il est originaire de la région du Hatlon (Muminobod) et est considéré comme le meilleur chanteur de *falak kulobi*. Proche du président Ėmomalī Raħmon, il a également assis sa notoriété par des concerts à l'étranger, notamment en France, à la Maison des cultures du monde et au Théâtre de la Ville à Paris.

¹³ Sur les problématiques de revendication de l'origine et de la propriété des répertoires musicaux par l'Ouzbékistan et le Tadjikistan, en premier lieu dans le cas du *šaš-maqom*, et des politiques soviétiques d'ethnisation dans les années 1950, voir notamment During (1998). Sur la question de la valorisation du *šaš-maqom* au Tadjikistan comme "répertoire national", voir aussi Spinetti (2005).

¹⁴ Organisation très active dans plusieurs pays d'ex-Union soviétique, la Fondation Soros/Open Society a financé nombre de projets d'assistance culturelle au Tadjikistan. Elle se donne pour but de promouvoir la création de « sociétés ouvertes » et « démocratiques ». Aujourd'hui, plusieurs gouvernements d'Asie centrale ont mis fin à ses activités, par ailleurs dénoncées comme pro-américaines.

¹⁵ Sur le *falak* en Afghanistan, voir Sakata (1983).

culture persanophone. Cette confrontation s'est aussi étendue au Kazakhstan, par la tentative de trouver des parentés mélodico-rythmiques entre le *dumbra* tadjik et le *dombra* kazakh¹⁶. Il est difficile de ne pas voir dans ces discours une recherche d'universalité choisie et valorisée – bien que le rapprochement soit légitime, dans le cas de l'Iran et de l'Afghanistan. Par exemple, l'évocation d'une parenté possible entre le genre *falak* au Tadjikistan et le répertoire savant des *dastgāh* iraniens, malheureusement étayée sur peu d'arguments, manifestait un choix évident de la part des spécialistes d'affirmer la persanité du genre *falak*.

Parmi ces exposés de recherche, la place des deux musiciens tadjiks invités à parler de "leur" musique était ambiguë. Il s'agissait de Davlatmand Holov, déjà cité, et de Umar Temur, également musicien kulobi, connu pour son interprétation de *falak* et ayant suivi une formation de musicologue. Ils exprimèrent un point de vue intérieur, qui mettait en valeur la puissance émotionnelle et spirituelle du répertoire¹⁷, mais cette attitude leur fut reprochée en coulisses par les musicologues, car jugée « non scientifique ». Ces deux musiciens sont des familiers des cercles étatiques de la culture au Tadjikistan. Leur présence s'expliquait par la volonté des organisateurs d'opérer un « partage de savoir », pour que les savants ne semblent pas monopoliser le discours scientifique. Cependant, le symposium étant initié par les cercles savants, le dialogue entre musiciens et musicologues n'eut pas lieu, et l'analyse intuitive de la musique proposée par ces musiciens fut finalement laissée de côté. Cette perception trop « populaire » (selon les musicologues) n'aurait pas pu servir de base à un échafaudage savant selon l'optique qui fut privilégiée. D'ailleurs, si la majeure partie du symposium-festival fut consacrée à des concerts, ces derniers consistaient essentiellement en un catalogue de musiciens professionnels.

Diverses publications dédiées au genre *falak*¹⁸ ont vu le jour à la suite de cet événement, dont les principaux thèmes sont les suivants :

1. Construction des origines : d'où vient ce genre musical ? de quelle région ? et à quelle activité est-il "originellement" réservé ? Classement fonctionnel du répertoire poétique (de funérailles, de séparation, d'exil, amoureux, patriotique, etc.).

2. Partage du genre musical avec l'Iran et l'Afghanistan.

3. Particularités de la forme musicale *falak* (et de ses deux principales subdivisions : *falaki dašti* et *falaki roği*) et recherche du "vrai"

¹⁶ Le *dumbra* (ou *dutorče* "petit dutor") est l'instrument de prédilection des bardes tadjiks. C'est un petit luth à deux cordes en nylon (*du* "deux" en persan et *tor* "corde"). Long d'environ 80 centimètres, son manche (50 centimètres) est dépourvu de frettes. Il est fait dans du bois d'abricotier ou de mûrier, avec parfois un manche rapporté en noyer. Il est aussi utilisé par les bardes *bahši* en Ouzbékistan. Le *dombra* kazakh n'est pas de même facture.

¹⁷ Voir Holov Davlatmand « Čand suhane dar borai Falak » [Quelques mots à propos du *Falak*], in Hakimov (2004a, pp. 197-201) et Temur Umar « Falak. Taskini dil ast... » [*Falak*, ou l'apaisement du cœur...] (*ibid.*, pp. 178-181).

¹⁸ Voir Hakimov (2004a et 2004b) et Raġabov (2004).

*falak*¹⁹. Rythmes et cheminements mélodiques, instruments utilisés pour le jeu du répertoire.

En réponse à ces questions, certains canons ont été établis, qui définissent le *falak* « authentique », selon les participants au symposium. Le *falaki dašti* (littéralement “*falak* de la steppe”) trouverait son origine dans les chants de deuil (Badakhchan et Hatlon) et peut-être dans certains chants de bergers (Hatlon). Le *falaki rogi* est, lui, sujet à controverse²⁰, mais il est généralement considéré comme une évolution contextuelle du *falaki dašti*. Concernant les textes, il a été décidé que les poèmes populaires (anonymes) devaient être privilégiées pour le chant *falak*, bien plus que la poésie classique persane.

Pour la forme musicale, une norme a également été définie. Elle serait tout d’abord non mesurée (*dašti*), puis évoluerait en rythme à cinq temps (souvent appelé *falak* désormais par les musiciens) pour se terminer par un *ufar* (aujourd’hui traduit par “rythme de danse”) en quatre temps²¹ pour le *rogi*²², cette dernière partie étant en général un poème chanté pour danser. Concernant l’aspect mélodique, il est désormais question de *avġ* “apogée” et de *nimi avj* “demi-apogée” pour désigner les mouvements ascendants du chant, et de *nola* “plainte” pour les ornements vocales ou la tenue de la voix qui intervient en général à la fin d’un vers (dans le chant des quatrains, à la fin du deuxième vers). La *nola* est considérée comme l’un des éléments caractéristiques du *falak*. Tous ces termes de qualification musicale (sauf celui de *nola*) sont vraisemblablement empruntés au vocabulaire du *šaš-maqom*²³.

L’instrument de prédilection avec lequel s’accompagne le *hofiz* est le *dumbra*, mais d’autres sont également utilisés : le *giġak* (vielle à pique), les tambours (*tablak*, et *daf* au Badakhchan), la flûte *nay* pour le *falaki dašti* et, au Badakhchan, le *rubobi badahšoni*²⁴.

¹⁹ *Falaki toza* “pur” ou *falaki durust* “vrai”.

²⁰ L’appellation *rogi* n’a pas été explicitée et demeure un mystère. *Roġ* signifierait en persan “plaine” et cela concorde avec la référence à un milieu géographique du *dašti*. Mais au Tadjikistan, *rogi* désigne aujourd’hui ce qui est afghan (peut-être par un glissement de “plaine” à “au-delà du fleuve”, *i. e.* l’Afghanistan).

²¹ Ou souvent sept, dans la pratique.

²² Comme le sens de *roġ* n’est pas avéré, il est difficile d’expliquer en quoi le moment *rogi* devrait toujours être mesuré (alors que pour *dašti*, on invoque les chants de bergers, seuls dans la montagne, sans instrument ou ne possédant qu’une flûte). Des musicologues tadjiks évoquent pour leur part un autre sens de *roġ* : “fissure”, qui expliquerait soit le passage du non mesuré au mesuré, soit un système d’intervalle précis, ce qui n’est pas significatif non plus. En effet, il n’y a pas de norme musicale régissant le genre (il paraît ainsi très peu probable que sa dénomination réfère à une caractéristique musicale fluctuante et aléatoire) et encore moins de système d’intervalles avéré.

²³ During (1993) note déjà cette tendance à la classicisation, et le fait que certains musiciens œuvrent à élever la tradition des bardes en “maqomisant” les chansons, c’est-à-dire en les rattachant aux structures modales de la musique classique.

²⁴ Ou *rubobi pomiri*, luth en abricotier à trois cordes dont deux doubles. Sa table d’harmonie est faite en peau de cheval.

Les caractéristiques ainsi établies se basent très largement sur le travail des musicologues et ethnographes tadjiks, à partir d'enregistrements collectés depuis les années 1960, notamment de chants²⁵, et sur leurs analyses.

Tous ces traits spécifiques constituent effectivement des éléments musicologiques récurrents du répertoire. Ce qui m'intéresse ici n'est pas de chercher si ces éléments sont toujours respectés dans les diverses interprétations (la réponse est non), mais plutôt en quoi leur établissement comme configurations normatives musicales représente un enjeu dans l'institution du genre national *falak*.

Le genre *falak* est ainsi doté de caractéristiques musicales établies et d'une histoire (origines et contextes d'exécution) déterminée. Il s'agit bien d'une inscription dans l'histoire d'un répertoire oral jusque-là éphémère, selon deux mouvements clairement identifiés et liés. D'une part, les musicologues s'efforcent de rendre le genre classique (ainsi seront par la suite établis des modes définissant différentes exécutions) en construisant et en systématisant un ensemble de règles musicologiques auquel le genre est soumis – c'est-à-dire auquel il doit désormais correspondre pour être considéré comme *falak* –, ainsi qu'en établissant une classification du répertoire, opération de taxinomie visant à fonder une science de la musique. D'autre part, et parallèlement, le répertoire est folklorisé, par l'ethnographie des contextes "traditionnels" de jeu, qualifiés d'historiques et d'originels (et donc jugés plus ou moins dépassés). Il devient ainsi possible de sortir le genre musical de son exécution populaire, forcément imprécise voire sortant des cadres théoriques établis, et de le faire entrer dans un modèle classique.

D'une certaine façon, les participants à ce symposium ont cherché à établir les lettres de noblesse du genre, de manière à le rendre apte à concurrencer les répertoires classiques (*šaš-maqom* et classique occidental) en usage dans la région. À partir de là, certains ont même pu affirmer que le répertoire n'est plus pratiqué dans son exécution populaire, écartant les pratiques privées ou non professionnelles et opérant ainsi une folklorisation définitive.

Ces affirmations mènent naturellement à valoriser le professionnalisme des musiciens populaires. Si le *falak* n'était auparavant qu'un genre musical parmi d'autres au sein du répertoire des musiciens, il devient nécessaire d'en établir des musiciens "spécialistes" dès lors que son statut devient plus savant (de la même façon que l'on passe d'un "style" à un "répertoire musical"). Ainsi sont désormais reconnus des musiciens professionnels du *falak*, fait sanctionné par la création d'une nouvelle appellation : *falak-hon*, littéralement "chanteur de *falak*". Ceux-ci sont généralement connus au sein des structures culturelles étatiques – et mettent aujourd'hui en avant ce savoir devenu spécifique. De la même

²⁵ Karomatov et Nurğonov ont effectué un énorme travail d'enregistrement, dans tout le Tadjikistan et plus particulièrement au Pamir (1978 et 1986).

façon, la notoriété d'un chanteur peut être modifiée *post-mortem* et de *ustod* "maître", il deviendra *ustodi musiqii falak*, ce qui permet de créer une généalogie du *falak*.

Dans une sorte de synthèse qui mêle expression populaire et savante, nous retrouvons les cadres de pensée artistique hérités de la période soviétique, pour la construction d'une identité nationale tadjike. L'ancrage de la musique *falak* dans le vécu musical populaire, par son origine et ses contextes traditionnels d'exécution, garantit l'authenticité nécessaire au discours identitaire national et le processus de folklorisation rappelle les orchestres folkloriques des républiques soviétiques. Mais, en suivant l'héritage soviétique de valorisation du classique et du savant, il est aussi indispensable de donner des cadres théoriques musicologiques pour rendre crédible une musique nationale. On peut donc désormais écrire le *falak*²⁶ et ce passage de l'oralité à l'écriture²⁷ est tout à fait symptomatique de la volonté d'en faire une musique savante. De populaire, le répertoire devient donc savant, dans la mesure du possible. Le fait que les compositeurs classiques tadjiks s'en soient inspirés est souvent rappelé, dans la même optique. En outre, le travail des orchestres (Orchestre national des instruments nationaux, orchestre et chœurs de l'opéra-ballet Ayni) sur le *falak*, au moyen de pièces composées ou arrangées, et parfois avec la collaboration des musiciens (D. Holov a notamment chanté un *falaki dašti* avec les chœurs de l'Opéra), rappelle très fortement les pratiques musicales soviétiques de l'académisme²⁸.

Seulement, au-delà de ces cadres, il faut un élément pour fabriquer la spécificité tadjike. Car pour être tadjike, une œuvre d'art se doit aujourd'hui d'être persane : le Tadjikistan aime à revendiquer son héritage persan, unique en Asie centrale, et souvent souligné lors des comparaisons avec son voisin ouzbek. C'est ainsi que le *falak* est présenté avec insistance comme un héritage partagé avec l'Afghanistan (au Badakhchan) et avec l'Iran, dans la même ligne académique qui met aujourd'hui Zarathoustra et Borbad à l'origine de la culture tadjike. De même, le chant de la poésie classique persane au Tadjikistan est souvent valorisé, façon d'insister sur le caractère persan, pour faire d'un art une revendication identitaire. Ainsi faisant, le discours officiel marque l'ancrage du genre dans la culture persane, donc sa qualité tadjike, et établit une musique nationale capable de concurrencer le *šāš-maqom*.

Enfin, dans cette construction "nationale", la question du régionalisme occupe une large part. Les débats du symposium de 2004 avaient

²⁶ C'est-à-dire en proposer des modèles de pièces : partitions de transcriptions des plus célèbres *falak* des plus grands chanteurs de *falak*. Le premier ouvrage qui a tenté de systématiser le genre, en proposant une vingtaine de transcriptions musicales et poétiques (avec analyse des mélodies, des rythmes et de la versification) est celui d'Abdulloeva (2002). Mais les autres analyses proposées, et qui font école, sont de simples transcriptions.

²⁷ Sur ce point et l'importance de l'écriture dans la valorisation d'un matériau culturel, voir notamment Goody (1994).

²⁸ Sur la musique "académique", voir During (1993) et Tomoff (2004).

d'ailleurs mis en relief l'importance de cette question, toujours problématique au Tadjikistan, dans la définition du genre *falak*. D'une part, le répertoire devenu "national" permet une collusion entre les régions du Badakhchan (y compris le Darvoz), du Hatlon et du Karategin (les trois régions où l'on chante le *falak*), et évacue la région du nord (Khodjent), peuplée en partie d'Ouzbeks et adversaire majeur du Président pendant la guerre civile. Le cas du Zeravchan pose problème, car situé entre le nord et le sud du pays, donc à la frontière, mais doté d'une culture particulière, et sans *falak* clairement identifié. Mais un *falaki zeravšon* fut rapidement découvert, ou re-créé. L'ensemble national Falak de la radio nationale respecte ce rassemblement régional en employant des chanteurs et musiciens de toutes ces régions. Toutefois, les différences régionales du répertoire ont été présentées par les musicologues comme formant différentes branches²⁹ d'un tout national.



L'ensemble Falak de la radio-télévision nationale tadjike en répétition au Théâtre Lohuti. Douchanbé, 25 décembre 2005.
Photographie de l'auteur

Chanter le *falak* aujourd'hui : entre dire et faire

Ce processus de nationalisation du genre *falak*, opéré par les instances officielles dans le cadre d'un discours de revendication identitaire, est appréhendé par les musiciens de façon plurielle. La grande force du *falak*,

²⁹ À cet égard, la définition du répertoire *falak* dans le dernier volume de l'*Enciklopediiai adabiiot va san'ati tojik*, parue en 2004 après le Symposium est très explicite : elle présente les variantes régionales d'un même répertoire. Voir Temurzoda (2004).

qui a permis au discours officiel de trouver une légitimité dans les pratiques musicales les plus diverses (musiciens professionnels traditionnels, compositions classiques, pop) vient de son origine populaire, liée à des contextes d'exécution traditionnels et privés.

C'est pourquoi je crois nécessaire de clarifier les liens entre les différentes sphères d'activité et de discours. La distinction entre les espaces de représentation "populaire" et/ou non professionnelle, et officielle – c'est-à-dire relayant les politiques culturelles étatiques –, n'induit pas que l'un ou l'autre soit plus ancré dans la tradition : c'est surtout le discours qui change. Ainsi, pour les musiciens professionnels familiers des cercles culturels officiels, il n'y a pas de rupture entre la vision "officielle" et la vision "populaire" (que l'on serait tenté de considérer comme plus traditionnelle) de la musique comme véhicule du patrimoine et de la culture.

Ceci tient essentiellement au fait que même les musiciens parvenus au plus haut niveau de reconnaissance par l'État ne se sont pas coupés des contextes d'exécution populaire. Davlatmand Holov continue à se produire dans les *tuī*, même de façon sporadique, et pas uniquement pour les personnages officiels (là où son statut l'y oblige). Bien entendu, cette participation dépend plus d'une contrainte d'appartenance communautaire³⁰ que d'une volonté spécifique de continuer à chanter dans les fêtes rituelles. Mais cela montre bien que, justement, le répertoire musical n'est pas (encore) envisagé par les musiciens "officiels" séparément du vécu social et émotionnel qu'il transporte et dont il émane.

Les discours sont donc à distinguer clairement des actes. Si les musiciens relaient le discours officiel national sur le *falak*, c'est-à-dire son histoire et ses caractéristiques musicales telles qu'énoncées plus haut, c'est pour montrer qu'ils sont reconnus officiellement comme professionnels de cette musique. Ce discours intervient en général lors de prestations officielles, ou bien lorsqu'ils pensent qu'il est bon d'énoncer ainsi les choses³¹. Par contre, et l'impact de ce processus de nationalisation est alors bien visible, si l'observateur demande quelles sont les musiques du Tadjikistan, la réponse sera souvent « le *šaš-maqom* et le *falak* », ou encore « le *falak* » pour parler des musiques populaires en général. Le *falak* fonctionne alors comme un emblème des musiques populaires, lorsqu'il n'est pas censé les englober entièrement.

³⁰ Réseaux de parenté (élargie) et de pouvoir qui régissent le système social, et dont les *tuī* sont l'actualisation. Voir Ruffier (2007).

³¹ Là joue la position de l'observateur : le musicien se présentera comme bien plus proche des structures officielles (et semblera ainsi relayer leur discours) qu'il ne l'est en réalité, s'il pense donner ainsi une meilleure image de lui-même, ou que l'on attend une telle attitude de sa part.

Là se situe l'ambiguïté. Si Davlatmand Holov chante pour la télévision nationale un chant patriotique (*surudi vatani*)³² dans le "style" *falak*, c'est-à-dire selon les caractéristiques musicales aujourd'hui établies, ce chant est perçu par le public comme un *falak*. Or D. Holov ne dira pas qu'il s'agit d'un *falak*, mais plutôt : « Je suis un chanteur de *falak*, donc je le chante ainsi ». En privé, il ajoutera peut-être qu'il le chante ainsi parce que c'est un chant national, et ce, même s'il ne s'agit pas de *falak*. Ainsi, il n'est pas coupé de la tradition musicale, il l'adapte si nécessaire.

Ces problèmes dans la négociation du "national" par les musiciens proches du pouvoir se manifestent dans le fonctionnement de l'ensemble national Falak de la radio-télévision tadjike. Le groupe est dirigé par Davlatmand Holov (chanteur, joueur de *dumbra* et de *giğak* principalement) et comprend neuf musiciens originaires du Hatlon, deux du Badakhchan, et deux ou trois d'autres régions (Karategin, Zeravchan). Le Hatlon est donc très clairement surreprésenté, sous l'influence directe de D. Holov et des cercles présidentiels en amont, et son style domine la création musicale. Les autres musiciens sont respectés mais n'ont pas de pouvoir décisionnel dans le choix des pièces, sauf si Holov leur demande de proposer une mélodie. Il n'y a pas vraiment de rivalité entre les musiciens, car tous savent à quoi s'en tenir. Ils ne travaillent qu'à mi-temps pour l'ensemble, de façon à gagner de l'argent ailleurs (dans les fêtes ou, pour certains, en exerçant un autre métier). Cependant, plus de quatre ans après la fondation du groupe, les musiciens ont parfois le sentiment « de ne plus jouer de *falak* ou de musique populaire » mais « des arrangements de *falak* », c'est-à-dire des adaptations faites par Holov ou surtout par des compositeurs-musicologues locaux. L'un des musiciens hatloni me disait, au printemps 2007 : « Maintenant voilà, on fait du *falaki begona* [*falak* étranger], ce n'est plus du *falak* et je ne sais pas trop si c'est de la musique populaire ». Néanmoins tous les musiciens construisent une part de leur notoriété *via* l'ensemble. Lors de leurs prestations, en concert ou pour la télévision, un chanteur de chaque région chantera quelques vers, pour que chaque style régional soit représenté.

Finalement, l'identité musicale régionale est réduite au "style" (le *falak* lui-même étant passé du statut de *style* à celui de *répertoire*), alors qu'elle est essentielle dans l'appréhension même de la musique, puisqu'elle correspond à des rituels différents³³ selon les régions. L'identité nationale du *falak* est alors davantage une combinaison de styles, très marquée par celui du Hatlon, plutôt qu'un syncrétisme. Pour les enregistrements et les concerts, des instruments de l'orchestre oriental (*ud*,

³² L'introduction des chants patriotiques dans le répertoire officiel du *falak* a été justifiée par les chants d'exil – bien qu'un chant officiel de glorification du Tadjikistan n'ait évidemment rien à voir avec un poème d'exil.

³³ Par exemple, le *falak* est chanté pour les cérémonies de deuil au Badakhchan et fait également partie du répertoire des *maddoh* (chanteurs panégyriques). Au Hatlon, le *falak* constitue plus une expression personnelle de la douleur, mais est également chanté à certains moments des fêtes de mariage, ou autres.

čang)³⁴ sont rajoutés, pour souligner une inscription revendiquée dans l'espace musical oriental global.

Ainsi, au-delà des discours de revendication identitaire, les pratiques montrent les négociations menées par les musiciens en fonction de leur place, du lieu social dans lequel se tient leur discours, de l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes, et surtout de la façon dont ils considèrent leur rapport à la tradition.

Les musiciens professionnels dans leur ensemble ne relaient pas le discours historique et folkloriste officiel autour du répertoire *falak*, même s'ils valident les caractéristiques musicologiques du genre et les privilégient dans la pratique : il semble qu'ils aient, d'une certaine façon, "redécouvert" le *falak* et une autre façon de le jouer. Les conséquences de la nationalisation du genre s'observent alors directement. Ainsi, les musiciens joueront souvent en cinq temps (lorsque certaines pièces étaient habituellement jouées en six ou sept temps), avec un cheminement mélodique respectant le schéma *avǵ/nimi avǵ/nola*.

Pour autant, il ne s'agit pas là uniquement d'un engouement suscité par l'extérieur : attachés à leurs traditions populaires, les musiciens ont plutôt vu dans ce mouvement de revendication identitaire celui de la revalorisation des répertoires populaires dans leur ensemble, lesquels avaient été stigmatisés comme "féodaux" pendant la période soviétique. À partir de là, peu importe finalement qu'il s'agisse de *falak*, ou de *monojot*, de chants de bienvenue ou de mariage : l'important est que la culture et la tradition musicale dont les musiciens sont issus, et dont ils sont les dépositaires, puissent aujourd'hui être valorisées et qu'ils soient en mesure de participer à ce mouvement.

Abdulloḥ Nazri³⁵ disait ainsi :

Les compositeurs maintenant parlent de *avǵ*, ou de *nimi avǵ* pour le *falak*, et cela n'existe pas dans les musiques populaires, on n'est d'ailleurs pas censé effectuer ce genre de choses. Bon, c'est aussi comme cela que les traditions se maintiennent en vie, il y a différentes voies, il faut aller de l'avant.

Il insistait sur le fait que ce sont les compositeurs qui ont introduit le vocabulaire classique dans les musiques populaires. En effet, les compositeurs sont aussi les musicologues au Tadjikistan, et cela montre bien l'influence de la sphère musicale classique sur les musiques populaires.

³⁴ L'orchestre oriental ou *takht* est l'ensemble arabe traditionnel pour le jeu du *maqām*, le répertoire savant. Il comprend au moins le *ud*, la cithare *qānun* (remplacée au Tadjikistan par le *čang*), le *kamanče* (vielle à pique), parfois la flûte *nay* et une percussion. Ici, les musiciens ne prétendent aucunement imiter cette formation instrumentale mais, de même qu'en Iran, ils s'en inspirent pour donner une "couleur" orientale à la musique et à l'ensemble musical.

³⁵ Fameux chanteur populaire originaire de la région du Darvoz, décédé en 2006.

Les musiciens chantent fréquemment, aujourd'hui, des *na't* ou des *ghazal* soufis dans le genre *falak*, en modifiant le rythme et en arrangeant le cheminement mélodique. Et s'il leur est plus commode, pour des raisons d'intégration dans la communauté musicale professionnelle et officielle, de dire qu'il s'agit de *falak*, ils le font. Le genre musical n'est pas suffisamment structuré musicalement pour que l'on puisse aisément critiquer l'appellation *falak*, car c'est un répertoire autant musical que poétique (le sens des poèmes étant l'un des critères distinctifs du *falak*). Les musiciens initient ainsi un élargissement du répertoire *falak*, basé sur des critères relativement flous, qui définissent autant un "style".

Dona Bahrom, un maître de musique relativement âgé, originaire de Darvoz, m'a dit un jour : « Je ne sais pas trop pourquoi il y a toujours ce tapage à propos du *falak*. D'où est-ce qu'il est sorti, ce *falak* ? ». Lui-même ne se dit pas spécialiste du *falak* ; il continue à jouer et surtout à enseigner les répertoires populaires tels qu'ils lui ont été transmis. Mais il reconnaît que sa position, en tant que musicien professionnel populaire, est de fait confortée par le mouvement général de revalorisation du *falak*.

D'ailleurs, l'établissement d'une histoire du *falak*, de son répertoire musical et poétique, permet aux musiciens qui le souhaitent de se prévaloir d'un statut savant, en tant que détenteurs d'un savoir historique. Le changement de statut du répertoire peut donc modifier le statut du musicien. Si les musiciens se définissent néanmoins toujours comme *hofizi halqi* "chanteur populaire", quelques-uns (intégrés dans les structures étatiques) ont cherché à se prévaloir de ce "savoir savant", se déclarant les mieux placés pour parler du *falak*. De manière paradoxale, ils se sont appropriés le savoir constitué par les musicologues et les compositeurs, dont ils décrient pourtant les théories aujourd'hui. Davlatmand Holog et Umar Temur disent toujours détenir la clé de la compréhension du *falak* et seraient chacun en train d'écrire un livre d'analyse du « véritable *falak* »³⁶. Davlatmand Holog avait même initié l'institution d'une *Akademii Falak* "Académie du *falak*" calquée sur le modèle de l'Académie du *šaš-maqom* mise en place il y a quelques années par Abdulvali Abdurašidov. Le projet a échoué³⁷.

Si ces initiatives restent rares, le processus de nationalisation est moins anodin dans le domaine de l'enseignement. Au Conservatoire de Douchanbé, qui rassemble depuis quelques années la plupart des grands musiciens pour les musiques populaires, les préceptes musicologiques du symposium de 2004 concernant le *falak* sont aujourd'hui

³⁶ Entreprises sans cesse remises... Cela dit, Holog compose des *falak* en utilisant les structures du *šaš-maqom*, ou du *Dovozdaḡ-maqom* (ancêtre du précédent).

³⁷ Cette Académie du *falak* devait être financée par la Fondation Soros (l'Académie du *šaš-maqom* ayant été financée par la Fondation Aga Khan), et les musiciens de l'ensemble Falak de la radio avaient commencé à y donner des cours. Finalement, il n'y eut pas de suite.

appliqués, et surtout transmis comme une norme. La transmission³⁸ est bien sûr une condition *sine qua none* de l'institution à long terme du *falak* comme tradition nationale.

Les musiciens pop ont aussi, dans une certaine mesure, profité de la promotion du genre *falak* pour créer des chansons respectant les critères musicaux admis, cherchant ainsi à asseoir leur position en se fabriquant une image ancrée dans le traditionnel, même sans avoir suivi d'apprentissage idoine. Pour ceux qui sont passés des contextes d'exécution traditionnels aux contextes pop, ou qui partagent leur activité entre les deux, le *falak* est pensé comme une expression de l'authenticité de leur musique. Pour les autres, il ne s'agit que d'un argument marketing.

Ainsi, dans l'analyse de la société musicale professionnelle du Tadjikistan, suivre les différentes actualisations du genre *falak* permet de rendre compte des gestions différentes de la tradition.

L'émotion nationale

Il n'y a pas de discours homogène sur le *falak* en particulier, ni sur la tradition en général. Les musiciens savent aussi que le *falak* est utilisé à des fins de revendication identitaire, et cherchent paradoxalement à se démarquer du discours officiel (qu'ils relaient pourtant) pour valoriser une idée indépendante de la tradition, enracinée dans l'émotion et dans le vécu social.

Les musiciens non professionnels³⁹ occupent une place importante dans les discours actuels des musiciens professionnels tadjiks sur le *falak*. Vus comme des garants de l'authenticité, leur connaissance d'un répertoire ancien (*qadim*) est mise en avant, surtout concernant les poèmes. En

³⁸ On se reportera utilement à l'analyse de C. Choron-Baix sur l'importance du processus de transmission : « Composante active, consciente, de ce qui, de manière institutionnelle ou informelle, se communique à l'intérieur d'une communauté humaine, elle [la transmission] est indissociable, on le sait, des constructions idéologiques qui, dans toutes sociétés, fondent l'ordre social. [...] Elle est aussi largement imprévisible quant à ses effets, surtout lorsqu'elle touche à la dévolution d'un patrimoine immatériel et moral, toujours soumis, dans sa translation d'une classe d'âge à une autre, à de potentielles déperditions, réinterprétations et recompositions » (2000, p. 357). Sur la place de la transmission dans la représentation du traditionnel, voir Lenclud (1987).

³⁹ A noter que les musiciens non professionnels sont toujours désignés dans une opposition urbain/rural : on les qualifie de *dehoti* "campagnard", *qishloqi* "villageois" ou encore *kuhestoni* "montagnards". L'opposition ville (Douchanbé)/campagne, dans les termes de désignation, est donc bien plus importante que celle professionnel/non professionnel qui, de toutes façons, n'est pas toujours valable, car beaucoup de musiciens ont été professionnels une partie de leur vie, puis ont cessé de l'être (pour des raisons économiques en général), et ont parfois repris la musique comme métier. Ici, j'ai malgré tout choisi de parler des musiciens professionnels pour ceux qui le sont depuis longtemps et le resteront du fait de leurs relations avec les milieux officiels. L'opposition urbain/rural, quant à elle, traduit ainsi un jugement de professionnalité, bien plus qu'une origine sociale ou géographique (beaucoup de musiciens professionnels "urbains" sont originaires de la campagne).

effet, ces musiciens qui ne fréquentent pas les circuits officiels connaissent un répertoire poétique qui n'a pas été reformaté par les politiques culturelles. En particulier, ils n'ont pas intégré les changements opérés dans la poésie populaire par les autorités soviétiques, qui avaient mené à la production d'une poésie "soviétique" (*še'ri šuravi*)⁴⁰.

Ces musiciens non professionnels, c'est-à-dire ceux qui ne vivent pas de la musique, sont souvent des personnes âgées détenant un savoir traditionnel qu'ils ont transmis à leurs enfants. Ils ne tiennent pas de discours qui puisse définir le répertoire. Si on leur demande ce qu'est le *falak*, ils diront : « ce sont les chants qu'on chante à Dieu pour exprimer sa douleur », puis ils joueront une pièce, qui ne sera pas forcément conforme aux critères du *falak* "national", par exemple uniquement dans un rythme à quatre temps. Certains musiciens professionnels diront que c'est là une erreur, et prendront ce prétexte pour juger *leur falak* plus « vrai » – ce qui est surtout une façon de se définir comme professionnel et comme connaisseur. Un glissement s'opère alors dans la légitimité du savoir musical : elle ne serait plus fondée par l'actualisation de ce savoir dans les lieux sociaux traditionnels, mais par l'institutionnalisation de cette tradition⁴¹. Néanmoins, la plupart des musiciens diront : « C'est cela le vrai *falak* [celui des non professionnels] ». Finalement, en réaction à l'institutionnalisation du genre *falak*, la plupart des musiciens cherchent la légitimité de l'authenticité dans l'expression émotionnelle et font pour cela des musiciens non professionnels, ainsi que des grands musiciens du passé, les parangons de la tradition.

Du reste, il y a sur ce discours de valorisation du passé et du non-professionnalisme un quasi-consensus des musiciens, au-delà des différences régionales et des conflits de pouvoir. Dans une position en réalité bien plus "nationale" que celle que cherche à faire émerger les revendications identitaires initiées par l'État sur le *falak*, tout le monde s'accorde sur l'"unité" des musiques populaires. Finalement, le *falak* fonctionne comme référent identitaire uniquement parce qu'il est compris par les musiciens en tant que symbole des musiques populaires dans leur ensemble. La façon dont les musiciens valorisent le passé est une manière de louer les qualités d'un bon chanteur populaire, c'est-à-dire son rôle dans l'expression de l'émotion collective lors des rituels sociaux.

⁴⁰ Cette "poésie soviétique" remplaça, dans les répertoires poétiques populaire ou classique, les éléments religieux et mystiques par des éléments "soviétiques", à savoir terrestres et correspondant à l'idéologie soviétique.

⁴¹ Ainsi Denis Laborde aborde le problème du traitement de l'émotion dans l'analyse musicale : « Mais comment ériger l'émotion en propriété intrinsèque de la structure musicale ? Ne serait-ce pas l'inverse : une émotion affichée qui permettrait d'administrer notre croyance en la structure musicale ? Car la *structure musicale* n'est jamais elle-même qu'une obsession de compositeur, un fantasme d'analyste. Elle focalise l'attention sur l'énoncé mais ne dit rien [...] de l'énonciation musicale. Or c'est précisément là, dans le dispositif d'adresse, qu'une force émotive prend racine » (1995, p. 102).

Zulfiqor Ismo'il est un grand chanteur et joueur de *setor* badakhchais⁴² du village de Toğikobod (région du Karategin), très connu à l'époque soviétique mais qui ne joue presque plus aujourd'hui en raison de son âge et de sa santé. Un jour du printemps 2006 où je retournais le voir, je lui appris le décès de Abdulloğ Nazri, survenu un mois plus tôt. Il en fut bien sûr chagriné et entreprit de me conter comment, dans les années 1970, il avait chanté avec Abdulloğ Nazri et Odina Ҳošim dans des fêtes, et combien ils se comprenaient sur le plan musical, combien l'appartenance régionale n'avait pas d'importance dans ces moments-là.



Saïdali Sabzov, chant et dumbra, Qurğonteppa, 6 mai 2005.

Saïdali est un chanteur non professionnel, venu ce jour-là montrer son savoir au musée d'histoire de Qurğonteppa. Photographie de l'auteur

En outre, Z. Ismo'il louait les événements culturels du Tadjikistan soviétique car ils ne produisaient pas de régionalisme⁴³ – même s'il déplorait la faible part accordée alors aux musiques populaires. L'identité tadjike aujourd'hui reconstruite ne serait-elle pas donc une simple transposition de l'identité tadjike soviétique sur des référents similaires, mais naturellement réadaptés à une situation politique différente ? Les musiciens, eux, continuent simplement à défendre leurs traditions et adhèrent au processus (sans en reprendre le discours pour la majorité d'entre eux), parce qu'il manifeste la reconnaissance de l'existence de ces traditions.

⁴² *Setor* : très grand luth à manche long, en mûrier, le plus souvent à neuf cordes.

⁴³ Néanmoins, son discours est naturellement orienté : originaire de la région du Karategin (capitale Garm), il est spécialement sensible aux problèmes régionalistes car la région de Garm est encore, dix ans après la fin de la guerre civile, stigmatisée comme non sûre et abritant des musulmans extrémistes. S'y mêle certainement une nostalgie de l'époque soviétique, que presque tous les Tadjiks regrettent aujourd'hui.

Abdulloḥ Nazri me disait, un an auparavant, en parlant de ces questions :

Depuis des temps anciens, chaque district, chaque région, possède un style, se différencie des autres et distingue les chansons classiques et les chansons populaires. Mais finalement, il y a peu de différence entre elles [ces régions]. Il y a certains endroits, en partie le Pamir, le Badakhchan, qui possèdent une spécificité. Par exemple, les gens de Samarcande, Boukhara, centres de la science et de la culture, eux, sont très classiques, ils prennent appui sur le classique⁴⁴. Et ces régions [du Tadjikistan] ont pris quelque chose de cette culture savante, classique.

Par exemple, si on parle du Darvoz (moi je suis originaire du Darvoz), mon avis est que le Darvoz a pris des choses de toutes les régions. Ainsi, comparé à d'autres régions, au Darvoz, le "diapason" est plus ouvert, dans la mélodie, il y a plus de différences. Parce que les maîtres ont laissé des traces. Chaque poème, chaque chanteur, chaque joueur qui, du Darvoz par exemple, a été amené à Boukhara, a laissé ses traces. Là-bas ils ont étudié, ils ont écouté⁴⁵. Cette différence a été partagée, maintenant c'est difficile de dire ce qui vient de quelle région, où est-ce que le style est plus fort, ou moins fort...

Il insistait donc sur le fait que, s'il existe des styles régionaux, il ne faut pas nier les interpénétrations musicales ; la tradition a, selon lui, plus à voir avec le travail des musiciens qu'avec une musique nationale. En outre, ces paroles mettent en relief le caractère "partagé" du répertoire poétique des musiques populaires (même si certaines sont caractéristiques d'une région), qui est en majeure partie anonyme et peut donc être considéré comme "national" si l'on cherche à le qualifier ainsi.

En cela, le traitement de la musique *falak* comme musique nationale et la manière dont les musiciens relaient ce discours identitaire ne peut être compris sans prendre en compte le fait que le répertoire *falak* constitue, avant tout, la référence à un vécu musical traditionnel toujours présent et l'expression d'émotions qui structurent la vie quotidienne et sont la base de la tradition musicale. Les musiciens, professionnels ou non, ne relatent jamais leur parcours dans les cadres institutionnels – à moins qu'on ne le leur demande –, mais font plutôt référence à un « don » (divin en général) et à un apprentissage qui leur a permis de devenir les dépositaires de la tradition qu'ils se doivent de perpétuer. En ce qui concerne le cas spécifique du *falak*, avant tout considéré comme l'expression de souffrances et de douleurs, le rôle de ces musiciens est d'autant plus important qu'il s'agit d'exprimer une émotion et de la tourner vers Dieu. Presque toujours, quand ils cherchent à définir le *falak*, les musiciens en viennent à parler de leur vie et d'événements personnels, la mort d'un proche par exemple, pour expliquer pourquoi ils le chantent, et pourquoi ce poème en particulier.

⁴⁴ Il désigne le répertoire "savant", le *šaš-maqom*.

⁴⁵ Il fait référence au répertoire semi-populaire des *maqom* de Darvoz : chansons populaires jouées en suite, dont le style rappelle celui du *šaš-maqom*.

De la sorte, à travers le chant *falak*, le musicien exprime une identité à la fois individuelle et collective, et se trouve exactement dans le rôle qui est le sien traditionnellement. Aussi les référents émotionnels du répertoire *falak* ont permis une large assise du discours identitaire officiel⁴⁶. Un autre musicien fameux de Douchanbé est très clair à ce sujet : « Moi, je ne suis pas dans tout cela [les discours de revendication identitaire], Somoni⁴⁷, tout cela, ça ne m'intéresse pas, je chante pour les gens ».

De façon révélatrice, la plupart des musiciens professionnels associent aujourd'hui le genre *falak* à l'expression soufie⁴⁸. Sans qu'il y ait de véritable connexion entre un répertoire proprement soufi et le genre *falak*, nombreux sont les musiciens qui se disent soufis parce qu'ils chantent le *falak*. Bien sûr, maints poètes mystiques soufis (tels que Hāfiz, Bīdel, 'Attār) sont chantés par les musiciens populaires, notamment dans le genre *falak*. Mais cela n'est pas suffisant pour que ces derniers se qualifient de soufis, et ce n'est d'ailleurs pas la connexion poétique qui est invoquée par les musiciens. Cette question est aussi liée à l'engouement pour le soufisme, dans la pratique musicale centrasiatique, au sortir de la période soviétique. En effet, les musiciens ont été privés d'une expression libre des chants à caractère spirituel, lorsque nombre d'entre eux ont commencé leur formation en chantant le Coran. Mais surtout, il s'agit d'une valorisation extrême du registre de l'émotion, bien révélatrice de leur ressenti musical du *falak*. Ce soufisme populaire, qui était finalement, malgré sa clandestinité, plus présent dans la vie musicale à l'époque soviétique qu'aujourd'hui, donne une identité spirituelle à la musique, au même titre que l'expression de la "nostalgie"⁴⁹, pour faire du *falak* les « chants de la destinée », selon l'expression d'un chanteur. Dès lors, un discours officiel qui valorise le caractère traditionnel et authentique d'un tel répertoire ne peut être que bien reçu et développé, mais aussi engendrer des contradictions pour les musiciens, dès lors qu'ils font sortir le répertoire de son champ social.

Les termes qui, dans les propos des musiciens, reviennent le plus souvent pour qualifier le *falak* sont les suivants : *an'ana* "la tradition", *san'at* "l'art" et *irfon* "la spiritualité". Ils sont bien emblématiques du statut actuel du répertoire, du point de vue des musiciens : ancré dans la tradition, considéré comme un art et expression d'une spiritualité. Et c'est à partir de ces bases qu'il faut apprécier la manière dont les musiciens

⁴⁶ Comme le dit très bien Denis-Constant Martin : « Le façonnage politique de la musique à des fins de mobilisation tire en effet avantage de ce qu'elle recèle de sentiment d'appartenance, de mémoire collective, de fierté » (2001, p. 102).

⁴⁷ Somoni est aujourd'hui, dans le discours étatique, plébiscité comme le "fondateur" de la nation tadjike.

⁴⁸ La question de la place du soufisme dans le domaine musical a fait l'objet de nombreuses études. Le problème ici soulevé (la revendication d'une expression soufie au sein du genre *falak*) mériterait une analyse approfondie, qui déborderait largement du cadre de cet article.

⁴⁹ Sur la nostalgie comme fondement de la tradition musicale, voir During (2004).

vont s'adapter à un discours officiel qui valorise leur art, mais le déconnecte en pratique de la spiritualité, lorsque les trois éléments sont liés.

La notion de milieu, ou d'environnement, telle que l'envisage John Dewey, peut ici aider à penser le lien entre le musicien, les lieux de la musique *falak* et son expressivité. La position philosophique de Dewey sur « l'art comme expérience » définit cette dernière comme :

[...] l'interaction de l'organisme avec son environnement, lequel est tout à la fois humain et physique, et inclut les matériaux de la tradition et des institutions aussi bien que du cadre de vie local (2005, p. 290).

L'environnement tel qu'il le décrit ici peut être rapporté non seulement aux différents contextes d'exécution du *falak*, mais aussi aux cadres de transmission du savoir musical autant qu'à son contenu émotionnel et spirituel. La façon dont le musicien envisage le rapport de la musique *falak* à cet environnement nous éclaire également sur les représentations qu'elle transporte. Réfléchissant sur la relation entre l'œuvre d'art et son milieu, Dewey affirme encore :

Une fois qu'un produit artistique est reconnu comme une œuvre classique, il est en quelque sorte isolé des conditions humaines qui ont présidé à sa création et des conséquences humaines qu'il engendre dans la vie et l'expérience réelles (2005, p. 21).

Ainsi en est-il du processus de classicisation du *falak* : sorti de son environnement, il ne porterait plus que les formes de l'émotion, véhiculant d'autres représentations (savante, nationale, patriotique).

Fragilité de l'édifice identitaire tadjik

La construction de l'histoire du genre musical *falak* et de ses normes "traditionnelles" constitue indubitablement une édification identitaire, puisqu'elle mène à l'établissement d'une musique aujourd'hui considérée comme nationale. Le tracé des limites du répertoire, tant géographiques qu'historiques ou musicales, définit sa différence : ce n'est pas une musique ouzbèke mais persane, pas un répertoire savant mais populaire. Cela ne ferme pas la porte à des redéfinitions futures : populaire certes mais en passe d'être "classique", le *falak* est progressivement intégré à des représentations "savantes" de la musique. Il est enseigné en 2007, bien que dans une mesure fort restreinte, à l'Académie de *šaš-maqom* de Douchanbé.

Le processus de négociation de cette identité par les musiciens est compliqué et engendre pour eux, comme on a tenté de le montrer, nombre de discours et pratiques en porte-à-faux. Dans le travail d'analyse anthropologique d'un tel phénomène, d'autres contradictions apparaissent, qui mènent à une remise en cause de ce que l'on considère comme établi. Si un genre musical peut passer d'un statut populaire à un registre savant, quelle est la légitimité de ces concepts, au moment de l'analyse ?

Nombre de questions se posent, qui nécessitent un travail de terrain ample et inscrit dans la durée, pour n'oublier aucun point de vue.

Au terme de ces questionnements, il devient difficile de juger de l'établissement d'une identité "tadjike". L'histoire politique du Tadjikistan montre les difficultés de sa population à s'identifier comme nationale, à tel point qu'il est possible de s'interroger sur la validité de la conception d'une "identité tadjike"⁵⁰, et encore plus délicat de parler d'une "tadjikité", sauf si l'on veut désigner la volonté identitaire de la part de l'État. Il reste qu'aujourd'hui, comme le montre le cas du *falak*, une identité nationale formée sur le modèle de la culture nationale soviétique est voulue et construite par l'État, sans qu'on puisse encore juger de la pérennité de cette édification.

Néanmoins, le processus de "nationalisation" semble fonctionner, au moins dans une certaine mesure, et les repères nationaux du *falak* essaient hors de la sphère officielle, pour diverses raisons qu'on a tenté d'analyser. La tradition, en musique, sert de base à la construction d'une identité culturelle que tout amateur de musique voudrait croire indépendante des processus sociopolitiques, lorsqu'elle les met justement en jeu. On peut bien sûr, et de façon légitime, choisir de privilégier le sens, l'expression émotionnelle, la spiritualité, pour définir – de façon presque aussi essentialiste que lorsque se construit un *falak* national – une authenticité, laquelle reste mouvante⁵¹.

Aujourd'hui, le répertoire *falak* est établi pour certains, mais pas pour tous : il faut du temps pour construire l'histoire d'une musique anonyme, non écrite, et qui n'offre pas de bases musicales structurées et aptes à la théorisation. Pourtant, Qurbon Qurbonion, musicien et musicologue du Conservatoire de Douchanbé, a publié la théorie du répertoire⁵². Il y décèle un système de modes nommés, sur le modèle du *maqom*, et dont il explique le fonctionnement. Pour la plupart des musiciens, ce livre est une théorie imaginée. Largement diffusé, il va néanmoins servir à l'enseignement de cette musique au Conservatoire.

À partir d'un répertoire poétique populaire s'est bâtie une musique obéissant à des modèles, à partir desquels on va juger de la légitimité d'une expression musicale : une construction de la tradition.

⁵⁰ Voir Bergne (2007) et Dudoignon (1994).

⁵¹ Ainsi que le dit Edward Saïd, justement à propos du domaine musical : « De quoi parle-t-on quand on parle d'authenticité ? L'authenticité sert aussi à justifier le présent, en relation avec le passé. En d'autres termes, si je dis que là est l'authenticité, je dis que là est vérité. [...] Il est faux de penser que la quête d'authenticité concerne le passé. Elle concerne le présent – comment le présent considère et construit le passé, et quel passé veut-il ? [...] Il y a une part de reconstruction inévitable » (2003, pp. 161-162). Sur la question de la définition de l'*essence* et de ses changements dans la définition de l'identité, voir Lenclud (2008).

⁵² Voir Qurbonion (2006).

Bibliographie

- ABDULLOEVA Ma'rifat Saifulloevna
2002 *Falaki kulobi*, Douchanbé, Matbaa.
- BERGNE Paul
2007 *The Birth of Tajikistan: National Identity and the Origins of the Republic*, London, I. B. Tauris.
- CHORON-BAIX Catherine
2000 « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie Française* vol. XXX n° 3, pp. 357-360.
- DEWEY John
2005 [1934] *L'art comme expérience*, Tours-Pau, Farrago, Publications de l'Université de Pau.
- DUDOIGNON Stéphane A.
1994 « Une segmentation peut en cacher une autre : régionalismes et clivages politico-économiques au Tadjikistan », *Cahiers d'études sur la méditerranée orientale et le monde turco-iranien* n° 18, pp. 73-129.
- DURING Jean
1993 « Musique, nation et territoire en Asie intérieure », *Yearbook for Traditional Music* vol. 25, pp. 29-42.
— 1998 *Musiques d'Asie centrale, l'esprit d'une tradition*, Arles, Cité de la musique – Actes Sud. 1 CD encarté.
— 2004 « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », in Michel DEMEULDRE (éd.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Paris, L'Harmattan [Logiques Sociales], pp. 137-147.
- GOODY Jack
1994 *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HAKIMOV Naïm (ed.)
2004a « Falak » va an 'ana'hoi badeii mardumoni osiyoi markazi [Le "falak" et les traditions artistiques populaires en Asie centrale], publié à l'occasion du Symposium Falak (Douchanbé 26-28 mars), Douchanbé.
— 2004b *Falak. Albomi musavvar* [Falak. Album illustré], publié à l'occasion du Symposium Falak (Douchanbé 26-28 mars), Douchanbé.
- HARTNER W.
1965 « Falak », in B. LEWIS, Ch. PELLAT & J. SCHACHT, *Encyclopédie de l'Islam* vol. II, Leyde-Paris, E. J. Brill-Maisonneuve et Larose, pp. 780-782.
- KAROMATOV, F. & N. NURĠONOV
1978 et 1986 *Muzikal'noe iskusstvo Pamira* [L'art musical du Pamir] Moscou, Sovetskij kompositor, 2 vol.
- LABORDE Denis
1995 « Gould dans Bach. Un service public de l'émotion musicale », *Gradhiva* n° 17, pp. 95-110.

LENCLUD Gérard

1987 « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain* n° 9, pp. 110-123.

— 2009 « Les cultures humaines et le bateau de Thésée : Le problème de l'identité des cultures dans le temps », in Denis LABORDE (éd.), *Désirs d'histoire. Un passé en recomposition permanente. Politique, autohistoire et identité*, Paris, L'Harmattan, pp. 221-248.

MARTIN Denis-Constant

2001 « Chanter l'amour. Musique, fierté et pouvoir », *Terrain* n° 37, pp. 89-104.

QURBONION Qurbon

2006 « *Falak* » va sistemai lahnii on [Le «*falak*» et son système modal], Douchanbé, Doniš.

RAĖABOV Askarali (ed.)

2004 *Taronahoi « falak »* [Chansons de «*falak*»], Douchanbé.

RUFFIER Arnaud

2007 *Samarcande. Identités et espaces festifs en Ouzbékistan*. Paris, Aux lieux d'être, IFEAC.

SAID Edward W. & Daniel BARENBOIM

2003 *Parallèles et paradoxes. Explorations musicales et politiques. Entretiens*, Paris, Le Serpent à Plumes [Essais-Documents].

SAKATA Hiromi Lorraine

1983 *Music in the Mind. The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*, Kent, The Kent State University Press.

SPINETTI Federico

2005 « Open borders. Tradition and Tajik popular music: questions of aesthetics, identity and political economy », *Ethnomusicology Forum* vol. 14 n° 2, pp. 185-211.

TEMURZODA D.

2004 « Falak », in A. Q. QURBONOV (ed.), *Enciklopediiai adabiiot va san'ati toġik* [Encyclopédie de la littérature et de l'art tadjik] vol. 3, Douchanbé, Sarredakciiai ilmi Enciklopediiai millii toġik, p. 261.

TOMOFF Kiril

2004 « Uzbek Music's Separate Path: Interpreting 'Anticosmopolitanism' in Stalinist Central Asia. 1949-52 », *The Russian Review* vol. 63 n° 2, pp. 212-240.

Discographie

1988 *Tadjikistan : Chants des bardes*, Archives internationales de musique populaire/VDE-GALLO, Lausanne, 1 CD. Enregistrements et notice de Jean DURING.

1992 *Tadjikistan : Davlatmand. Musique savante et populaire*, Inédit – Maison des cultures du monde, 1 CD. Notice de Sorour KASMAÏ.

1992 *Tadjikistan : Falak, Goltchereh Sadikova*, Fonti Musicali « Traditions du monde », 1 CD. Enregistrements (1991) et notice de Sorour KASMAÏ.

2006 *Falak: the Voice of Destiny. Traditional, Popular and Symphonic Music of Tajikistan*, British Library Sound Archive/Topic Records, 2 CD. Enregistrements, texte et compilation de Federico SPINETTI.

Résumé

Au Tadjikistan aujourd'hui, les discours étatiques de revendication identitaire mettent en avant la culture populaire, notamment musicale. Cet article analyse le processus de revalorisation du genre musical *falak* en cherchant à comprendre ses enjeux et son appréhension par ses différents acteurs : institutions gouvernementales et académiques, musiciens. Une musique "populaire" est ici redéfinie et rendue savante pour s'insérer dans un discours politique qui cherche à gommer les différences régionales et à déterminer une spécificité nationale. Si l'ambition identitaire de l'État est bien visible, la portée effective de son discours est difficilement mesurable, car il est réinterprété par les musiciens. Ces derniers, tout en profitant d'un mouvement qui les met en valeur, préfèrent souvent y voir une reconnaissance légitime de leurs traditions musicales, tant artistique que spirituelle. Plus qu'une réinvention identitaire de l'histoire d'une musique à travers une vision idéalisée de la culture, c'est une musique comme symbole de mémoire qui resurgit ici. L'étude du mécanisme identitaire à l'œuvre par le biais de ce répertoire musical fait autant apparaître les difficultés à définir une musique comme "nationale tadjike" que les référents divers auxquels renvoie aujourd'hui la tradition musicale "populaire" au Tadjikistan.

Abstract

The song of destiny and national identity: the promotion of Tajik falak

In Tajikistan today, the state discourse on reclaiming identity emphasizes popular culture, particularly with regard to music. This paper analyzes the process of the enhanced prestige of the *falak* musical genre, trying to understand how various social actors – such as governmental institutions, academics and musicians – perceive it, and the stakes involved by this process. A "folk" music is redefined and made classical in order to be inserted into a political discourse, which seeks to erase regional differences and establish a national specificity. Although the state obviously aims at building a national cultural identity, the real impact of its discourse remains hardly measurable, as it is reinterpreted by musicians. Indeed, while taking advantage of this movement for their reputation, they prefer understanding it as a legitimate recognition of their musical tradition, artistic as well as spiritual. More than a reinvention of the history of music through an idealized vision of culture, the issue here is the one of music as a symbol of memory. The study of the identity mechanism at work through this musical repertoire reveals as much the difficulties of defining a music as a "national Tajik" one, as the variety of benchmarks from which the folk musical tradition in present-day Tajikistan draws.

Mots-clés : musique, populaire, classique, savant, identité, tradition, Tadjikistan, *falak*.

Keywords: music, folk, classical, identity, tradition, Tajikistan, *falak*.