Le tunnel sous l'histoire

La musique et le poids moral du passé dans la Mongolie socialiste et post-socialiste

The bridge over history. Music and the moral burden of the past in socialist and postsocialist Mongolia

Laurent Legrain

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/emscat/1498>

DOI : 10.4000/emscat.1498

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Référence électronique

Laurent Legrain, « Le tunnel sous l'histoire », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 40 | 2009, mis en ligne le 28 décembre 2009, consulté le 13 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/1498> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emscat.1498>

Ce document a été généré automatiquement le 13 juillet 2021.

© Tous droits réservés

Le tunnel sous l'histoire

La musique et le poids moral du passé dans la Mongolie socialiste et post-socialiste

The bridge over history. Music and the moral burden of the past in socialist and postsocialist Mongolia

Laurent Legrain

Introduction: L'hypothèse du tunnel sous l'histoire

- 1 Dans l'après-midi du premier juillet 2008, suite à des allégations de fraudes électorales, les rassemblements de mécontents se concentrèrent dans le centre d'Oulan-Bator, capitale de la Mongolie. Ce qui ressemblait au départ à un meeting politique improvisé tourna à l'émeute dans la soirée. Les émeutiers mirent le feu au bâtiment du Parti de la Révolution Populaire Mongole (*Mongol Ardyn Huv'sgalt Nam*) – ancien parti unique de la Mongolie socialiste et à nouveau au pouvoir depuis les élections parlementaires de juin 2000. Plus tard dans la nuit, alors que le gros de la foule s'était dispersé, les policiers, jusque-là fort peu nombreux et attentistes reprirent la main. Il y eut des centaines d'arrestations. Le lendemain, les auditeurs et téléspectateurs apprirent, choqués, le décès de cinq personnes. Pour la première fois dans l'histoire de la Mongolie post-socialiste une manifestation politique avait tourné au drame¹.
- 2 Le traitement médiatique des événements dans les jours qui suivirent donna naissance aux questions et à l'hypothèse qui sous-tendent cet article. Les journaux et les télévisions du pays présentèrent non seulement des images des policiers blessés et des interviews de leurs mères frappées de stupeur et appelant au calme, mais aussi de très nombreux reportages sur les institutions abritées par le Palais de la Culture dont le bâtiment jouxte celui du parti, et qui fut lui aussi partiellement détruit par l'incendie. Le 3 juillet, le journal « Aujourd'hui » (*Önööдөөр*) comptait parmi ses manchettes : « La communauté des artistes pleure » (*Urlagynhan ujlž bajna*). Plusieurs interviews faisaient état de pertes inestimables : des instruments, des partitions, des études sur la musique, brûlés ou endommagés par l'intervention des pompiers. Des témoignages précieux à

jamais perdus. Ces reportages et les réactions indignées qu'ils provoquèrent en nombre vinrent appuyer l'interprétation des autorités en place : les événements étaient le fait de bandes de jeunes désœuvrés, dans un état d'éthylisme avancé et poussés par des éléments radicaux qui n'avaient pu supporter leur échec politique. La question était en effet sur bien des lèvres : « quel citoyen aurait pu s'attaquer délibérément au patrimoine artistique de son pays » ? Preuve était faite qu'il s'agissait bien là de l'œuvre de jeunes voyous. Le débat politique fut enterré.

- 3 Vu de l'extérieur, la force de cet « argument artistique » dans la clôture de l'interprétation des événements politiques tragiques de juillet 2008 est surprenante. Qu'est-ce qui rend cet art institutionnalisé, hybride, largement transformé durant les décades socialistes (1921-1991) si fondamental dans la définition de la « mongolité » (de ce que signifie « être mongol ») aujourd'hui ?
- 4 Cette question semble d'autant plus problématique que, comme l'a souligné à juste titre Caroline Humphrey (1992), l'autorité morale – les principes par lesquels un Mongol justifie aujourd'hui ses actions à ses yeux et/ou aux yeux des autres – est largement renvoyée dans un passé profond et indéterminé, celui de la Mongolie pré-révolutionnaire. Mais alors, comment en arrive-t-on à être persuadé qu'entre les performances des vielleux de l'ancienne Mongolie et celles de l'« Ensemble des vielles-cheval » (*Morin huurn čuulga*) menée par la baguette d'un chef d'orchestre formé au conservatoire socialiste et maintes fois médaillé, quelque chose comme une essence morale s'est transmise ? Mon hypothèse peut être appréhendée à partir de deux expressions que j'emprunte à Milan Kundera. À l'époque socialiste, la musique nationale fut largement conçue comme un « tunnel sous l'histoire », une manière de se brancher directement sur le génie créatif du peuple du temps jadis. Mais elle ne devait pas s'en tenir à cette fonction. La musique populaire était une « Belle au bois dormant » qu'il fallait réveiller. Elle devait entrer dans la vie de son temps et se développer en accord avec elle (Kundera 1968, p. 205 et 214). Les racines de cette conceptualisation, je les ai trouvées en pleine période stalinienne, au début des années 1930, lorsque la doctrine du réalisme socialiste est importée de Russie soviétique en Mongolie et alors même que se mettent en place les préparatifs d'une véritable guerre violente et meurtrière contre les survivances du passé. Comment une telle conception de la musique a-t-elle pu prendre pied et se maintenir dans un pays dont la vie quotidienne était structurée par ce que Sheila Fitzpatrick a appelé le récit de « l'Avenir radieux » (2002 [1999], p. 23), la marche vers un futur socialiste enfin débarrassé des privations et des tragédies ?
- 5 C'est à ces questions que je tenterai de répondre dans cet article, en m'intéressant notamment à une figure importante de la musique mongole : Magasaržavyn Dugaržav (1893 – 1946). En commentant ses écrits propres et ceux de ses nombreux commentateurs passés et actuels, je voudrais montrer comment ce réformateur moderne va jeter les bases d'une conceptualisation de la musique mongole éblouie par le passé et ce, non pas en résistant aux directives venues de Moscou puis du comité central du gouvernement mongol, mais en les appliquant et en les complétant là où les idées étaient inachevées.
- 6 Avant de décrire dans le détail ce travail culturel, je discuterai les implications politiques, morales et anthropologiques d'une manière de se représenter le monde : « le réalisme socialiste » (Fitzpatrick 1992, p. 217).

Les tourments du monde musical du grand frère russe

- 7 La Mongolie devient socialiste en 1921 et se débarrasse alors, avec l'aide de contingents de l'armée rouge, d'une coalition de forces anti-bolchéviques et de chefs de guerre chinois se trouvant sur son territoire. Le pays ne tombera cependant sous la coupe de l'Union Soviétique qu'en 1928 (Bawden 1968, p. 243). À partir de cette date, l'histoire politique de la Mongolie connaît un destin parallèle à celui du désormais « grand frère » (*ah*) russe. La collectivisation rapide du bétail, les premières attaques frontales contre le clergé bouddhiste et l'aristocratie, l'expansion sans frein du secteur public mèneront le pays à la banqueroute et à la guerre civile. En 1932 une lettre de Staline aux responsables mongols (Batbajar 1999, p. 2) signifiera un arrêt net de cette politique radicale, qui sera appelée plus tard « déviation de gauche » par les historiens socialistes.

- 8 À la même période, la Russie connaît également de profonds bouleversements, que le sociologue Nicholas Timasheff²(1946) qualifiera de « grande retraite » par rapport aux idéaux révolutionnaires. Pour comprendre l'implantation d'une certaine conceptualisation de la musique populaire en Mongolie, il est indispensable de s'attarder quelque peu sur les soubresauts qui agitent l'intelligentsia soviétique de l'époque. Sur le front culturel, l'État opère une série de mouvements de recul. Il redonne par exemple de la place à l'idéal familial et abandonne les mesures progressistes en vigueur dans l'éducation (Kirshenbaum 2001, pp. 133-159). « Un retour similaire à des valeurs traditionnelles peut être observé dans les sphères de la morale, du sexe et de la vie familiale [...] » (Fitzpatrick 1992, p. 196) Sous le nouveau slogan du réalisme socialiste dont l'écrivain Maxime Gorki formule les lignes de forces dans le domaine littéraire, les leaders du parti soutiennent la restauration des grandes figures artistiques classiques du XIX^e siècle mises à mal lors de la « révolution culturelle communiste » du tournant de la décennie (1928-1932).

- 9 La quintessence de la culture soviétique évolue maintenant (et pour bien longtemps) autour de ces figures dont les styles artistiques jettent les fondations de ce que doit devenir la Culture. En musique, contre les politiques de « l'Association Russe des Musiciens Prolétaires (ARMP) » qui exerçait un contrôle radical sur la musique de la fin des années 1920 et du début des années 1930, on redécouvre les grands compositeurs romantiques comme Rimski-Korsakov, Borodin, Tchaïkovski, Moussorgski, auparavant catégorisés comme artistes bourgeois et aristocratiques et maintenant élevés au pinacle³. L'ARMP est dissoute en avril 1932 sur ordre du comité central du parti (Tomoff 2006). L'Union des écrivains sera créée un an plus tard, elle-même suivie en 1934 de la création de l'Union des compositeurs. Mais la haine que vouaient les compositeurs prolétariens de l'ARMP au formalisme et à toutes les tendances modernistes restera, elle, bien présente dans le paysage musical russe et se verra même offrir une plate-forme de tout premier choix dans un éditorial de la Pravda condamnant l'opéra « Lady Macbeth du district de Mzensk » du compositeur Dimitri Chostakovitch en 1936. Or que dit cet éditorial devenu célèbre ?

« Dès le premier instant, l'auditeur est heurté par un flux confus de sons délibérément dissonants. Des fragments de mélodies, des phrases embryonnaires apparaissent seulement pour disparaître à nouveau dans le vacarme, les grincements et les hurlements... Ce que nous avons ici est une confusion 'gauchiste' plutôt que de la musique naturelle et humaine... Le danger de cette tendance pour la musique soviétique est clair [...]. Les distorsions gauchistes de l'opéra

proviennent de la même source que les distorsions gauchistes dans la peinture, la poésie, l'enseignement et la science. Les innovations de la petite bourgeoisie mènent à une rupture avec l'art, la science et la littérature réelle [...]. Tout ceci est grossier, primitif et vulgaire. La musique jacasse, grogne et gronde et suffoque d'elle-même dans le but d'exprimer des scènes érotiques de manière aussi naturaliste que possible. Et l'amour barbouille tout l'opéra de la manière la plus vulgaire. Le double lit du marchand occupe le centre de la scène. C'est sur lui que tous les 'problèmes' sont réglés. [...] » (cité dans Schwarz 1983 [1972], p. 123)⁴.

- 10 La critique exprime bien à mon sens l'imbroglio « anthropologico-artistico-politico-moral » subsumé par le concept de réalisme socialiste qui fait pour la première fois son apparition dans un article de Maxime Gorki en 1933 : « À propos du réalisme socialiste ». En réaction au réalisme critique qui sévit à l'Ouest depuis le XIX^e siècle et qui jette une lumière crue sur la réalité, le réalisme socialiste ne doit pas seulement décrire la réalité mais participer à sa transformation (Boobyer 2000, p. 189). En 1934 lors de l'inauguration de la conférence de l'Union des écrivains, Jdanov, un proche de Staline (sans doute l'auteur de l'éditorial anonyme de la *Pravda*) proclamera dans son discours inaugural que la tâche du réalisme socialiste est de « dépeindre la réalité dans ses développements révolutionnaires » à travers des travaux qui soient « en concordance avec les conditions de l'époque » (Perris 1985, p. 70). Les artistes doivent devenir les « ingénieurs de l'âme »⁵ selon l'expression consacrée. En Union soviétique, le réalisme socialiste devint un véritable mode de représentation du réel. Comme le soutient Sheila Fitzpatrick (2002 [1999], p. 24), « le réalisme socialiste était un état d'esprit stalinien, pas seulement une école artistique. Les citoyens ordinaires développèrent eux aussi une certaine capacité à voir les choses non pas telles qu'elles étaient mais telles qu'elles étaient en train de devenir et qu'elles devaient être. Un fossé n'était plus un fossé, mais un canal en construction ; un terrain vague sur lequel on avait abattu de vieilles maisons ou une église, jonché de débris et envahi de mauvaises herbes, était un futur espace vert ». Mais comment adapter ce concept essentiellement littéraire à la musique⁶ ? La question sera traitée par un certain Gorodinski dans un article « La question du réalisme socialiste en musique » du premier numéro d'une revue intitulée « Musique Soviétique » (*Sovetskaja Muzyka*) paru un an avant le congrès de l'Union des écrivains :

« L'attention centrale du compositeur soviétique doit être dirigée vers les principes progressistes victorieux de la réalité, vers tout ce qui est héroïque, brillant et beau. Ceci distingue le monde spirituel de l'homme soviétique et doit être incarné dans des images musicales remplies de beauté et de force. Le réalisme socialiste demande une lutte implacable contre les tendances modernistes niant le folklore, qui sont typiques de la corruption de l'art bourgeois contemporain, contre la soumission et la servilité à la culture bourgeoise moderne » (cité dans Schwarz 1983 [1972], p. 114).

- 11 Ce que Gorodinski appelle les tendances modernistes seront plus souvent labellisées sous le terme « formalistes ». Les principes directeurs de la musique du réalisme socialiste sont la simplicité, la compréhensibilité, la proximité avec « les sons naturels des mots » (Fitzpatrick 1992, p. 188). Une des critiques redondante adressée aux compositeurs est leur manque de diligence à chercher leur inspiration dans les trésors hérités de chants traditionnels⁷. Une autre pièce de Chostakovitch est épinglée quelques jours après la première condamnation de son opéra. Cette fois-ci, c'est moins à la musique que l'éditorialiste s'en prend qu'au manque de volonté du créateur de composer dans l'idiome musical propre aux personnes que son ballet met en scène (des gens d'un kolkhoze rural). Le public doit être capable de se remémorer les mélodies

facilement⁸. C'est un combat qui oppose la mémoire – dans sa capacité à reconstruire une musique qui disparaît aussitôt jouée – représentée par les musiques traditionnelles, au formalisme toujours en recherche éperdue de nouveautés et de sensations. La voie du formalisme convient à la perversion des goûts bourgeois (Fitzpatrick 1992, p. 187). Ce combat est inextricablement lié à une vision de l'homme, de ses propensions humaines innées et du rôle de l'art dans le développement ou la dégradation de ses dispositions primaires. C'est encore à Maxime Gorki que l'on doit la meilleure formulation de cette anthropologie. Dans un article publié dans la *Pravda* et datant de 1935, il déclare :

« [...] Les gens sains ont un 'besoin biologique' de formes harmonieuses : Ils 'aiment les sons organisés mélodiquement et les couleurs éclatantes' : 'ils attendent de l'art qu'il leur façonne une vie plus joyeuse et plus belle, et non une vie complexe et déprimante' » (Fitzpatrick 1992, p. 199).

- 12 L'illustration de cette musique naturelle, humaine, organisée sur la base de mélodie et qui soutient notre besoin biologique d'harmonie est trouvée dans les répertoires traditionnels. Ce besoin biologique est soit encadré, promu et développé par la culture d'une société saine – en l'occurrence l'URSS – soit pervertie par la culture d'une société décadente – l'Occident. « [...] Le formalisme dénie la beauté naturelle et l'harmonie, et l'art classique soviétique l'affirme [...] » (Fitzpatrick 1992, p. 207). La culture soit sert de tremplin aux capacités biologiques de l'homme, soit les anéantit. Les frasques mondaines ou les déboires moraux des musiciens formalistes (étrangers et russes) sont présentés dans la presse comme des effets inéluctables de leurs principes artistiques. L'artiste soviétique doit, lui, devenir un modèle de moralité.
- 13 Que se passe-t-il lorsque cette méthode de représentation de la réalité appelée réalisme socialiste filtre dans un « monde de l'art » (Becker 1992) mongol en pleine mutation ? L'hydre conceptuelle possède bien des gueules (artistique, politique, morale, anthropologique) aux crocs acérés, mais le formalisme qui lui servait d'exutoire et participait à son constant redéploiement en URSS n'existe pas en Mongolie. L'hydre va dès lors muer et cette transformation permettra une revalorisation du répertoire traditionnel mongol et partant, la construction en Mongolie de ce tunnel sous l'histoire.

Un moment de respiration

- 14 Dans son ouvrage *The Modern History of Mongolia*, Charles Bawden intitule le chapitre dédié à l'analyse des événements historiques des années 1932-1940 « La destruction de l'ancien ordre ». Comment maintenir mon hypothèse d'un regard fasciné pour le génie musical du temps passé et pourtant donner raison à Bawden et à tous ceux qui voient ces années noires surtout sous l'angle d'une guerre meurtrière contre les résurgences du passé (le clergé bouddhiste, l'aristocratie, la littérature ancienne) ? Je vais dans la suite du texte accorder une attention – qui peut paraître démesurée en regard de sa brièveté – à une période appelée le « Nouveau tournant » (*šine ergelt*) qui s'étend approximativement de 1932 à 1936. À cette époque, les désastres économiques et sociaux entraînés par des politiques radicales ont laissé le pays exsangue. Il faut restaurer l'économie et regagner la confiance des gens, confiance mise à mal par des tentatives beaucoup trop hâtives de passage au socialisme. « Le Nouveau tournant représentait une retraite idéologique par rapport à la ligne socialiste [...] » (Bawden

1968, p. 351). Pendant ces quelques années, le gouvernement mongol (encouragé par Moscou) ira même jusqu'à promouvoir la construction d'un sentiment national⁹. Le IX^e congrès a ainsi pour but d'examiner attentivement « les questions relatives à l'édification et au développement d'une culture nationale »¹⁰. Durant ces quelques années, le mot nation (*ündesten*) est très prisé. Il se retrouve dans une compilation historique intitulée « Court précis d'histoire des premiers fondements et de l'organisation de la révolution populaire nationale mongole » (*Mongol ardyn ündesnij huv'sgalyn anhüüsč bajguulagdsan товч түүх*) dont les rédacteurs ne sont autres que trois personnalités politiques de premier plan (tel Čojbalsan, le futur épigone de Staline). Est également édité par le ministère de l'armée le « premier cahier de la compilation des mélodies et chants nationaux mongols » (Sandagdorž 1980, p. 337). Tout cela sera de courte durée. Les mots « populaire » (*ard*) et/ou « patriotique » (*eh oronč*)¹¹ viendront très vite évincer le mot « nation » et le sentiment national sera à nouveau conçu comme une menace. Cependant les politiques visant à l'éradication de ce sentiment ne seront jamais que partiellement efficaces (Kaplonski 2000, 2004, 2005).

- 15 Si je donne à cette brève période une place si importante dans mes analyses ultérieures, c'est parce qu'à mon sens, ce qui va être lié à cette époque ne sera pas dénoué aux périodes suivantes et que le « tunnel sous l'histoire » qui se creuse au début des années 1930 – dont les entrées seront camouflées aux périodes les plus noires – sera à nouveau largement et ouvertement emprunté à partir de la fin des années 1950.

Dugaržav et le monde mongol de la musique

- 16 Comment le poids moral du passé va-t-il peser aussi lourd dans la constitution de la nouvelle musique? Le réalisme socialiste et ses mélodies folkloriques ont certes un arrière-goût de traditionalisme, mais leur raison d'être principale se trouve dans la puissance qu'ils donnent au discours structurant de « l'avenir radieux ». M'intéresser au personnage de Magsaržavyn Dugaržav me permettra de mieux cerner la manière par laquelle la rénovation de la musique fut, dès les premières compositions, conçue comme un passage plutôt que comme une rupture, l'ultime légitimation des nouveaux chants étant toujours située dans le passé et non dans le futur. Dugaržav ne peut être le prince charmant qui réveille la musique traditionnelle de son sommeil que s'il est aussi, et dans le même mouvement, l'ingénieur qui creuse le tunnel sous l'histoire.
- 17 La vie de Dugaržav est bien documentée. Chez les musicologues, un genre très en vogue dans la Mongolie contemporaine est l'écriture d'une histoire globale de la musique¹² et Dugaržav est toujours la première figure citée, un peu comme si en l'invoquant, c'était toute la musique d'avant son ère que ces auteurs convoquaient.
- 18 Les écrits de la période socialiste sur la musique sont eux aussi nombreux et contiennent toujours une large relation des événements qui ont rythmé la vie de cet homme regardé à la fois comme le père de la musique moderne et comme un homme d'une érudition et d'une compréhension inégalables en ce qui concerne la musique de l'avant révolution. Ces écrits socialistes sont – cela va de soi – idéologiquement orientés mais la lecture d'un texte comme la biographie « Chanteur de la révolution » (*Huv'sgalyn duuč*) de C. Dalaj (1982) est, à mon sens, d'une valeur inestimable pour comprendre la vie musicale de cette époque. Le livre rassemble non seulement les analyses de l'auteur mais également des interviews des personnes qui travaillèrent avec Dugaržav (collègues, disciples, proches relations), et il comprend également un

chapitre comprenant ses propres écrits sur la musique (dont l'étonnant article « Comment développer la musique nationale » (*Ündesnij duu högžmijg herhen manduulah tuhaj*) paru en février 1934 dans le premier numéro de la revue « La voie de la culture populaire nationale ») ainsi que des partitions des œuvres les plus réputées de l'artiste.

- 19 Les anecdotes relatées dans la section des interviews permettent de toucher une version moins officielle, moins travaillée de l'histoire, version parfois parvenue jusqu'aux oreilles de l'auteur (Dalaj) par les canaux de la tradition orale. Ces anecdotes jettent un éclairage nouveau sur la manière dont l'homme, et avec lui une communauté artistique dont il était un des personnages éminents, a investi le cadre conceptuel du réalisme socialiste. Loin de l'autonomie mais pas totalement subjugués, les artistes de cette période se sont tracé une route propre dans le quadrillage des contraintes du nouveau fonctionnement du monde artistique (Tomoff 2006, p. 2). Mais il y a plus. En Mongolie, même les textes officiels contiennent dans leur formulation ce que Caroline Humphrey nomme des *evocative transcripts* (1994, pp. 22-23), une manière d'évoquer, de susciter, sous des atours conformes à l'idéologie officielle, une interprétation qui est beaucoup plus ambivalente. Ainsi, Dorždagva, l'un des disciples les plus talentueux de Dugaržav raconte sa première rencontre avec son maître :

« Comme j'aimais chanter depuis ma plus tendre enfance, je me suis présenté en octobre 1932 au théâtre central d'État pour y être auditionné et devenir chanteur. Il y avait là beaucoup de Russes et de Mongols mais ils ne voulaient pas rendre publiques leurs décisions jusqu'à ce qu'arrive du dehors un homme vêtu d'une *deel* [robe mongole] et propre sur lui. Les gens présents le firent asseoir à la place la plus respectée. Il me fit chanter à nouveau quelques chansons et m'engagea. Cet homme était mon professeur Dugaržav » (Dalaj 1982, p. 17).

- 20 Bien que les pages d'où sont extraites cette citation soient tout entières tournées vers la description des bienfaits de la collaboration avec l'URSS, Dorždagva raconte que même l'équipe des experts russes déléguée aux affaires artistiques attendait sans mot dire la décision du seul maître à bord, son professeur Dugaržav.
- 21 Ce type de littérature est également très utile pour établir un état des lieux du nouveau monde mongol de la musique de l'époque. Depuis la victoire révolutionnaire de 1921, des clubs se sont ouverts en suivant le modèle russe – lui même héritier des institutions des révolutions française et anglaise (Doržsüren 1969, p. 6). Ces clubs organisent des activités multiples : discussions politiques, apprentissage de la lecture, petites pièces de théâtre où la musique accompagne l'évocation du caractère des personnages joués par les acteurs, concert de musique et danse. En 1932, il en existe une vingtaine dans le pays dont dix sont situés à Oulan-Bator. Tous fonctionnent sur base du travail volontaire (Dügersüren 1963, p. 49). Une centaine d'autres « coins rouges » (*ulaan bulan*) ont été construits dans les districts de province et des yourtes culturelles (en 1929, il y en a seize) se déplacent pour toucher les populations les plus reculées (Pegg 2001, p. 253). Le fameux club Sühbaatar (du nom du premier chef d'État socialiste) accueille les soirées asiatiques (*Azijn üdešleg*) où Dugaržav brille par son talent (Dalaj 1982, p. 35).
- 22 L'institutionnalisation de la musique s'accélère dans la première moitié des années 1930 lorsqu'une série d'instances culturelles et centralisatrices sont créées, parmi lesquelles le théâtre central d'État – Dugaržav en dirigera la section musicale (Dalaj 1982, p. 35), les palais de la culture des professeurs et des jeunes et une série de nouveaux clubs liés aux combinats industriels d'Oulan-Bator (Dügersüren 1963, p. 49). En mars 1933 est mis sur pied le Conseil Artistique de l'État (*uls tör, uran sajhny zövlöl*)

- chargé de superviser, entre les périodes de congrès, les réunions du politburo et les Conseils des Ministres, les dimensions artistiques de l'édification culturelle des masses.
- 23 Partout dans le pays sont lancés des concours nationaux de chant. Le Conseil des Ministres ratifie une directive en faveur de l'organisation de cercles musicaux dans les provinces. Pour les treize ans de l'indépendance, de grandes olympiades de chant sont lancées. Les autorités invitent pour l'occasion des musiciens et compositeurs russes. Elles font également appel à l'aide du grand frère soviétique pour se fournir en instruments de musique classique, et l'histoire officielle de préciser : « en quantité suffisante pour avoir des pièces de rechange » (Sandagdorž 1980, p. 274). L'art doit se répandre pour toucher tout le monde. Il doit refléter et donner à voir (*tusgan haruulna*) la vie du peuple, les réalisations du nouvel État et de la nouvelle société. À cette fin, les militaires qui animent les clubs ne suffisent plus. Il faut former des cadres. En 1936, la cellule centrale du parti enjoint le théâtre à créer une classe de musique qui devra compter au minimum 30 étudiants (Sandagdorž 1980, pp. 275-276).
- 24 Au regard de l'immensité du pays et de sa population clairsemée, ces bouleversements ressemblent fort à quelques gouttes perdues dans un océan. Mais comme le dit Antoine Hennion pour la période musicale de l'après révolution française, « ce sont les règles du jeu d'un milieu qui se mettent en place » avec une « codification du langage, [...] l'érection d'une scène entre les musiciens et le public, la normalisation d'un métier [...] » (1993 : 292). Tous ces éléments encore embryonnaires dans les années 1930, seront repris, affermis et démultipliés dans les années 1960 lors du développement et de la généralisation des coopératives d'élevage (Aubin 1996, p. 310).
- 25 Dans les années 1930 un nouveau genre se développe et connaît une popularité toujours grandissante. Celui des chansons publiques¹³ (*nijtiin duu*) (Sandagdorž 1980, p. 276). Ce sont généralement des chants de forme courte. Cependant, cette nouvelle catégorie exprime surtout la capacité de ces chants à glorifier les succès passés et à venir de la nouvelle société – « s'efforcer de tirer l'avenir vers le haut » dira Dorždagva (*ireedüj ööd temüüle*) (Dalaj 1982, p. 32) – et à être chantés par tous. Les deux exemples qui suivent vont me permettre d'approcher deux aspects de la réappropriation du réalisme socialiste en Mongolie. Le premier exemple montrera en quoi le concept trouve sur le terrain mongol, du moins sous certains aspects particuliers, des pratiques culturelles favorables. Le second, à travers le compte-rendu des débats politiques qui naissent d'un chant, me permettra de donner un peu plus de consistance à mon hypothèse du tunnel sous l'histoire.

L'affaire des cinq museaux

- 26 L'année 1934. Dugaržav est à l'époque directeur artistique du théâtre central. Navaan-Jünden, écrivain pour la même institution se souvient :
- « [...] un jour il convoqua les écrivains. Nous étions trois : T. Nacagdorž, B. Doržsüren et moi même. Maître Dugaržav nous parla ainsi. Nous devons avoir la volonté d'offrir un présent illustre pour le treizième anniversaire de notre révolution populaire. 'Je voudrais que nous composions de belles chansons pour louer les cinq museaux¹⁴ qui sont la base de l'économie de notre république. Aussitôt que vous aurez composé des poèmes à ce sujet, mettons-les en chanson. Si les poèmes sont beaux, les mélodies le seront autant'. [...] Dugaržav nous parla longuement de beaucoup de choses importantes qui concernaient le chant. Dans les chants, les vers des couplets peuvent être courts et longs. Avant et après les

couplets, il y a en général des fioritures et des décorations vocales. Il récita le poème de la chanson Handarmaa. 'Une jolie chanson doit être comme cela. Par exemple, composer une chanson à propos des chevaux, c'est comme se trouver sur le dos d'un cheval nerveux. De nombreux troupeaux pâturent, le cavalier galope vers eux et de là, galope à nouveau pour aller rendre visite à sa bien aimée. C'est cela que je voudrais composer. Les allures du cheval s'étendent du pas au galop'. À la fin de son discours, après nous être réparti les tâches de composition des poèmes, nous sommes convenus d'un nouveau rendez-vous dix jours plus tard [...]. Au jour fixé, nous avons pris nos poèmes et avons rejoint le théâtre central. Dugaržav était là avec quelques chanteurs et musiciens. Nous avons lu nos poèmes et il les a acceptés. Ensuite maître Dugaržav a pris les musiciens Tüdev, Cerendorž le flûtiste, les chanteurs Dorždagva et Handsüren ainsi qu'un chaudron et une louche [pour la cuisine] et les a emmenés camper dans la vallée des montagnes Bogd. Ils ont passé là quelques jours à composer » (Dalaj 1982, p. 35).

- 27 Cette histoire est souvent évoquée comme modèle de ce qu'est le réalisme socialiste en Mongolie (Dašdorž & Coodol 1971, p. 93). En janvier 1934, une résolution du Conseil des Ministres stipulait que l'art devait être « national dans sa forme et socialiste dans son contenu » (*ündesnij helbertej socialist aguulgataj*). La formule était de Staline. C'était sa contribution personnelle à la théorie (Schwarz 1983 [1972], p. 109). La nouvelle avait transporté Dugaržav de joie (Enebiš 2007, p. 139). Le premier plan quinquennal était lancé la même année. En composant des chansons à propos du bétail, Dugaržav suivait à la lettre la ligne artistique tracée par le parti. Celle-ci exigeait des artistes qu'ils composent des chants en accord avec leur temps et avec les changements de société. Car l'homme est loin d'être hostile à la révolution. C'est un militaire de haut rang et de toutes les batailles. En 1921, il a libéré le village frontière de Hiagt puis Oulan-Bator avec les forces révolutionnaires avant d'être envoyé dans l'est pour une mission de pacification. Pour lui, s'il faut développer la musique c'est pour « [...] renforcer sans relâche le nid de l'indépendance du pays » (*ulsyn togtanoson bajdlyg üürd tasaltgüj behžüüle*) (Dugaržav 1934 cité dans Dalaj 1982, p. 47) ainsi que le sentiment national (*ündesnij medrel*).
- 28 Mais les procédés de composition utilisés dans le récit des préparatifs du treizième anniversaire de la révolution sont aussi en parfaite continuité avec des conceptions de la musique beaucoup plus anciennes. L'imitation du monde animal (Desjacques 1990, p. 98) – Dugaržav donnera des descriptions très précises de la manière dont il s'est inspiré du pas du chameau pour composer la chanson « Vigoureux charretier » (*Ider žinčin*) (Dalaj 1982, p. 20, voir aussi Badraa 2005, p. 38, 50) – et la certitude que la proximité de la nature (*bajgal'*) poussera à la composition reflètent des conceptions du lien à un environnement que l'on retrouve dans le chamanisme (Hamayon 1990, p. 172) ou dans cette constellation de pratiques que Carole Pegg appelle la religion populaire¹⁵ (2001, pp. 97-119).
- 29 En juin 2006 j'ai eu la chance d'assister aux préparatifs du trentième anniversaire du Théâtre dramatique de Mörön (capitale de la province de Hövsgöl au nord-ouest de la Mongolie). Pour l'occasion, une tournée de plusieurs semaines était prévue. Elle devait s'arrêter pour un soir dans chacun des districts de la province. L'apothéose de ces préparatifs était constituée d'une retraite de trois jours dans les steppes environnantes. La section musicale du théâtre emportait avec elle ses instruments. À cette occasion, le directeur du théâtre me rappela la démarche de Dugaržav emmenant avec lui son équipe dans les vallées des montagnes Bogd plus de septante ans auparavant mais précisa : « Les Mongols ont toujours fait comme cela » (*Mongolčuud tegež hijdeg*). Je me

suis attaché ailleurs à montrer que les mélodies de la musique traditionnelle (*ardyn hōgžim*) sont d'abord perçues comme l'émanation des beautés de la nature (Legrain 2008, 2009) qui subjuguent l'homme et le poussent à chanter en dépit de sa propre volonté (*ööriin erhgij duulah*).

- 30 Il me semble donc qu'à travers ce type de conceptions musicales, c'est une anthropologie sensiblement différente de celle présente en URSS qui se donne à voir. L'accent n'y est pas placé sur l'idée que l'homme éprouve un besoin biologique pour l'harmonie des sons mais plutôt sur le rapport avec une nature environnante, pensée comme un ensemble d'entités agissantes qui possèdent toutes leurs propres modes d'existence au monde et d'énergie (Humphrey 1990, p. 141). Si l'équipe du théâtre de Mörön s'enfonce dans la nature avant de se lancer dans une tournée épuisante, c'est d'abord pour accroître chez les musiciens l'enthousiasme, le courage ou encore une capacité de déploiement de l'esprit (*dotroo hōgžih setgel*), toutes notions subsumées sous le terme *uram*. L'origine de ce transfert d'énergie est à chercher du côté du rapport de l'homme à un environnement toujours ambivalent. Car *uram* désigne aussi le brame du cerf dans la période d'accouplement. S'il est bon de l'entendre (les sonorités du brame ont, dit-on, le pouvoir de rajeunir l'auditeur), chacun sait aussi qu'un cerf en rut est dangereux. La nature, c'est aussi cela : une masse d'énergie stimulante mais dangereuse et que des dispositifs doivent pouvoir canaliser (Pedersen 2002, pp. 30-31, 89-93). C'est peut-être ce qui explique également pourquoi les populations vivant de l'élevage en retrait des zones urbanisées (du moins une partie de l'année) sont toujours perçues comme détentrices d'un patrimoine musical qui remonte à un passé profond, non spécifié. Elles ont maintenu la pérennité de ce rapport à l'environnement.

Drapeau rouge
Élevons le drapeau rouge,
Diffusons la puissance de l'État
(Début de la chanson Drapeau rouge)

- 31 La plus importante des sections de cette nouvelle catégorie de chants publics sont les chants révolutionnaires. Souvent composés à partir de mélodies préexistantes, ils glorifient en chanson les tournants historiques encourus dans la vie du peuple mongol (*Mongol ard түмний амдралд гарсан түүхэн эргэлтйг дуурсган дуулж*) (Sandagdorž 1980, p. 277). La trilogie guerrière « Šivee hiagt » Hiagt la barricadée), « Magnag üsegtei tug » (le drapeau aux lettres d'avant-garde) et « Ulaan tug » (drapeau rouge), chansons composées après les premières victoires militaires de l'armée du peuple, devient l'icône sonore de la révolution. Les héros de la nouvelle société y sont déifiés.
- 32 En 1921 Dugaržav, alors en campagne dans l'est de la Mongolie compose « Ulaan Tug ». La chanson se répand rapidement dans les rangs des soldats et parmi le peuple (*cereg, ardyn dotor түргенее делгersen*). Elle est d'abord chantée à toute heure du jour (*ehendee hamaagij duulž bajsan*) avant que la chanson ne devienne l'hymne de la cérémonie de l'appel du matin et du soir et du lever du drapeau (Dalaj 1982, p. 11, à partir des souvenirs de Luvsandorž Banzar publiés pour la première fois dans Žamcranžav 1969, p. 80). Voilà une chanson dans laquelle filtrent les spécificités des chants traditionnels mongols (*ajalguu n' duuny ulamžlalyg šingeen avsan övörmöc*), composée en lien intime avec les situations qu'elle exprime (*üjl javdaltaj njagt ujaldan zohiogdson*) (Dalaj 1982, pp. 17 et 11-12) et transformée en bande sonore des nouvelles cérémonies étatiques : le plus parfait exemple du réveil de la Belle au bois dormant. Les musicologues soviétiques puis mongols ne vont pas s'y tromper et se lanceront dans une exégèse aujourd'hui devenue classique. La chanson *Ulaan Tug* n'est pas composée à l'aide d'une gamme

pentatonique mineure classique. Elle comprend une sixième note, ce sol qui apparaît dans la sixième mesure (document 1) introduisant un intervalle majeur (mib-sol) dans la gamme de fa mineur. Cet intervalle majeur est chanté sur des vers qui clament haut et fort : « Diffusons la puissance de l'État »¹⁶ (*ulsyn sürijg badruulaad*).

Document 1 : Reproduction de la partition de Ulaan Tug telle qu'elle se trouve notée dans l'ouvrage de Dalaj (1982 : 51)

- 33 La gamme majeure étant associée, dans la musicologie européenne (russe) de l'époque, à l'expression de la joie et des sentiments d'enthousiasme, la démonstration est faite. Dugaržav a lancé la musique sur la voie du développement. L'archaïque pentatonique fait maintenant partie du passé. Le changement d'idiome musical est de suite incorporé à ce que Slawoj Szykiewicz (1990, p. 2) appelle « les représentations mythologiques de la question nationale dans la pensée soviétique » et acquiert une portée politique sans précédent. L'analyse du chant démontre non seulement la capacité des Mongols à unifier les différentes nationalités (*jastan*) présentes sur leur territoire en une nation (*ündesten*) qui fonde son unité sur la culture de l'ethnie dominante (Bulag 1998, pp. 27-39), en l'occurrence les Halh dont Dugaržav est un représentant, mais démontre aussi que cette nation mongole entame, par l'intégration des éléments de l'échelle harmonique européenne, sa fusion à la nation soviétique et même plus loin, au sein de l'internationale soviétique.
- 34 Cette version, qui sera constamment ressassée par l'histoire officielle, possède un pendant alternatif plus séduisant pour le monde de l'art mongol. L'idée est la suivante : l'addition de la sixième note de Drapeau rouge ne reflète pas la volonté de Dugaržav de faire évoluer le chant mongol vers les échelles en vigueur dans la musique classique européenne. L'homme est bien trop attaché au patrimoine artistique de son pays. Si ce « sol » apparaît dans la chanson, c'est que Dugaržav a composé son hymne en combinant deux mélodies, chacune construite en pentatonique respectivement sur « fa » mineur et sur « do » mineur. La seule note qui différencie ces deux gammes est le sol. La sixième note n'est donc pas un enrichissement de la gamme pentatonique mongole. Cette explication n'est d'ailleurs valable que si l'on considère la pentatonique comme un état archaïque de la musique¹⁷. Dugaržav lui-même, lorsqu'il était interrogé sur cette sixième note, répondait qu'elle était « une expression de ce que l'on ressent, observe et comprend par une écoute attentive des secrets de la chanson traditionnelle » (Dugaržav cité dans Batsüren & Enebiš 1971, pp. 25-26). Pour un musicologue contemporain comme Žancannorov, cela montre clairement une chose : Dugaržav a réussi à exprimer des sentiments comme l'enthousiasme et la magnificence

par l'emploi d'une gamme pentatonique mineure et c'est la musicologie occidentale qui doit revoir sa copie. C'est dans le secret des compositions spontanées d'autrefois qu'il faut chercher le rapport entre des notes et des capacités expressives. Pour Žancannorov, Dugaržav en donne une preuve éblouissante dans cet hymne révolutionnaire. « La composition de la chanson *Ulaan tug* est une réalisation étonnante en ce qu'elle montre de manière virtuose la structure des chants populaires fixée par la tradition » (2007, pp. 26-27). Dugaržav ne s'est jamais caché du fait que le seul appui valable pour la composition de nouvelles chansons était une compréhension profonde des procédés de composition et des secrets de la tradition. Venant d'apprendre les nouvelles mesures en vigueur dans l'art, il écrivait en février 1934 dans la revue « Le chemin de la culture nationale populaire » :

« Nous pouvons trouver beaucoup de paroles de chansons chez nos écrivains [contemporains]. Mais comme le processus de composition de nouvelles mélodies qui correspondent à la situation et à l'expressivité lourde ou légère de ces paroles n'est pas chose facile, nous devons analyser et comprendre pourquoi et comment nos mélodies nationales longues et courtes sont ce qu'elles sont, pourquoi et comment on a placé sur tels mots telle mélodie superbe. Nous devons les ériger en modèles d'une grande aide dans la composition de mélodies nouvelles qui collent à la réalité » (cité dans Dalaj 1982, p. 50).

- 35 Les exégèses du chant *Ulaan tug* se rapportent à deux tentatives différentes de penser la place et le développement politique et culturel de la Mongolie dans les années 1930. La version officielle présente le « mythologème » stalinien selon lequel « les cultures nationales doivent évoluer sur une voie socialiste et internationaliste » (Szykiewicz 1990, p. 3). Le passé est un appui, mais les lignes de fuite de la perspective entraînent le regard vers un futur radieux. En musique cette alternative tiendra le haut du pavé après l'arrivée du musicologue et compositeur russe Smirnov en 1939 et grâce à sa tutelle sur la section musicale du théâtre national¹⁸. Dans l'histoire moins officielle (mais les écrits de Dugaržav n'ont, à ma connaissance, jamais été censurés et il a gardé des postes à responsabilités dans le nouvel État socialiste jusqu'à sa mort en 1946), le tunnel sous l'histoire permet aux hommes d'aujourd'hui de ramener d'un passé profond les moyens d'appréhender les défis de la vie nouvelle.
- 36 Pour être capable de fournir les exégèses décrites ci-dessus, il faut pouvoir arrêter le temps et fixer la musique sur partition¹⁹. Or Dugaržav a, par rapport à la notation musicale, une position ambivalente. Il a conscience que l'écrit est un outil permettant un stockage sans précédent de la tradition musicale ainsi qu'un mode de communication par lequel la musique mongole peut acquérir une certaine renommée à l'étranger. Mais d'autre part, tout en approuvant l'apprentissage de la notation, lui-même continue à enseigner par la démonstration et la répétition des « plis » (*nugala*)²⁰ des chants. Il invite également de bons chanteurs rencontrés au gré de ses propres investigations passées et présentes. Il fait par exemple venir au théâtre la femme d'un noble rencontrée dans sa jeunesse. L'anecdote est croustillante. Un de ses amis l'avait emmené chez ce noble pour que Dugaržav lui fasse la démonstration de son talent dans l'exécution du chant *uuha* des compétitions de tir à l'arc (sans doute dans le but d'être engagé par ce noble pour les prochaines compétitions). Après que Dugaržav se fut exécuté, le noble dit à sa femme. « Eh bien Gompil, toi aussi chante nous un '*uuha*' ». Dès que la jeune femme entonna le chant, Dugaržav sentit le feu de la gêne envahir son visage tant elle chantait bien. Devenu directeur artistique du théâtre, Dugaržav fit

venir Gompil pour des séances de travail avec ses étudiants (souvenir de Navaan-Jünden cité dans Dalaj 1982, pp. 34-35).

- 37 Une autre anecdote portant sur l'apprentissage diffusé par Dugaržav montre que le modèle de composition de nouveaux chants n'est valable que s'il est légitimé par le passé. C'est encore des souvenirs de son disciple Dorždavga qu'elle est issue. Dugaržav avait dans l'idée de composer une chanson qui exprime avec autant d'habileté la magnificence des troupeaux de chevaux que le faisait anciennement la mélodie longue *Bor boryn byalzuuhaj*. C'est ainsi qu'il a composé « Troupeau magnifique » (*Žavhlant süreg*). « Cette chanson, nous l'avons chantée à son père Magsaržav et il s'est à ce point ému qu'il a saisi un *hadag* [une écharpe rituelle] et un bol de lait et, les brandissant, a énoncé le souhait que nous puissions composer dans l'avenir, pour l'État et le peuple, beaucoup de chansons aussi belles » (souvenir de Dorždavga cité dans Dalaj 1982, p. 17 et 33).
- 38 Dans l'histoire de la musique mongole, cette scène où un représentant de l'ancienne génération offre une écharpe rituelle à un tenant de la nouvelle sera maintes fois répétée dans des occasions officielles, étayant constamment l'idée selon laquelle un répertoire se transmet et se transforme sous l'égide d'un passé toujours conçu comme le garant moral des formes artistiques du présent.

Document 2: Esquisse reproduisant le motif principal de la couverture du livre « Paroles d'un grand chanteur » paru en 2005 et écrit sur base d'interviews réalisées dans le courant des années 1980. Ces interviews confrontaient le chanteur Žigzavyn Dorždavga (à gauche) et le musicologue et musicien Žamcyn Badraa

En guise de conclusion

- 39 Dans un article intitulé « Beyond the Soviet House of Culture », Peter Marsh souligne qu'aujourd'hui, les équipes des anciens centres culturels mises en place à l'époque socialiste font l'expérience d'une « double ironie »²¹. « Les communautés rurales ont

perdu la plupart de ce qui constituait leur culture locale autant que les symboles soviétiques du progrès et du succès contre lesquels ils l'avaient troquée » (2006, pp. 290-291). Marsh a raison d'insister sur la diffusion à l'époque socialiste d'une culture artistique urbaine façonnée à Oulan-Bator et qui imprègnera rapidement tous les répertoires locaux. Dans les années 1930, Dugaržav fut un des principaux bâtisseurs de cette nouvelle culture musicale. Mais le présent article a montré également que ces titres qui demeurent aujourd'hui si populaires tels que « Bajan Mongol » (Riche Mongolie) ou « Üherčin hūü » (Le fils du bouvier) sont également perçus comme les véhicules du génie créatif du peuple d'antan et de l'esprit de la tradition. Ce répertoire, loin d'être seulement une nouveauté est aussi un tunnel sous l'histoire. C'est à mon sens ce qui peut expliquer pourquoi lors des émeutes de juillet 2008, l'argument artistique a tant joué en faveur de ceux qui voulaient minimiser la portée politique des manifestations. S'attaquer à des formes artistiques que la plupart des gens reconnaissent être hybrides, voire de purs produits dérivés des politiques culturelles socialistes, c'est pourtant s'attaquer aussi à la mongolité, au sentiment même d'une « continuité ininterrompue dans le changement », d'une « permanence dans le temps », deux traits qui définissent selon Paul Ricœur l'identité comme « mêmeté » (1990, pp. 137-150). Une « mêmeté » à laquelle on attribue en Mongolie une haute valeur morale.

- 40 Quelques mois avant les émeutes, le 24 février 2008, on pouvait lire dans les pages du journal « *Önöödör* » l'annonce d'un rassemblement à Oulan-Bator d'écrivains d'une nouvelle génération. Ces artistes, notait le journaliste, se rassemblent « [...] dans le but de faire naître ces œuvres qui forment un homme mongol » (*mongol hūn tölövšüüleḥ büteel törüüleḥ zorilgotoi aḡee*). Ce rapport à l'art, même moderne, comme garant d'une continuité, d'une spécificité proprement mongole ne me paraît pas être décrit totalement par cette « double ironie » (qui par ailleurs est elle-même bien réelle) finement analysée par Bruce Grant et Peter Marsh. La notion d'« incarnation » (*embodiment*) proposée par Caroline Humphrey convient mieux, à mon sens pour caractériser le type de liens au passé que je formule par la métaphore du « tunnel sous l'histoire ». L'incarnation est selon Humphrey « l'identification de personnes ou d'actions du présent avec celles du passé, même si elles peuvent sembler assez dissemblables. Ce qui se passe ici, c'est que l'action contemporaine se voit attribuer une ontologie : elle est dite être essentiellement de même nature que l'événement passé, c'est-à-dire avoir en quelque sorte la même identité, même si aucune tentative consciente n'est faite pour copier quoi que ce soit » (1992, p. 378). Le principe qui creuse le tunnel est similaire en ce qu'il tient pour ontologiquement semblables certaines formes musicales actuelles et celles créées par le peuple d'un temps indéterminé et révolu (ce passé profond comme l'appelle Humphrey), mais à la source de l'authenticité mongole. Cependant, « l'incarnation » qui creuse le tunnel diffère sur deux points du principe que Caroline Humphrey met en lumière. D'abord la persistance dans le temps de cette identité nécessite de reconnaître les passeurs, ceux dont le travail culturel va permettre la passation dans de nouvelles formes de cette mêmeté. Dugaržav en est une figure exemplaire. Ensuite l'incarnation dans le présent du génie et de la sagesse du peuple d'antan n'est pas un processus né de la dislocation du régime socialiste et par conséquent de la déliquescence de son autorité morale inscrite dans la vision d'une société idéale à bâtir. Le processus d'incarnation décrit ici est contemporain à la création socialiste d'un monde mongol de l'art dans les années 1930, dans la décennie qui voit s'intensifier, en Mongolie, la guerre contre les survivances du passé et qui mènera dès 1936 à d'immenses purges sanglantes.

- 41 Françoise Aubin avait déjà insisté sur la cohabitation de ces deux autorités morales à première vue antagonistes (celle du futur et celle du passé) et sur l'usage politique d'éléments du passé laïcisés, épurés de toute portée politique (du moins le pensait-on) et magnifiées (1993, pp. 139-142, 1996, p. 310) dans les années du deuxième mouvement de collectivisation de l'économie rurale. J'ai montré ici que la musique sera, quant à elle, élevée bien plus tôt, dès 1934 et l'arrivée du réalisme socialiste, au statut privilégié de représentant de la sagesse et du génie atemporels et permanents des masses opprimées.
- 42 En 1935 et 1936 sont lancées les premières collectes de chants populaires qui précèdent leur compilation et leur édition. Ce travail est soutenu par des musicologues russes qui préfacent ces premières publications. Aucune limite à la profondeur historique de ces collectes n'est fixée. À l'opposé, un décret du bureau central du parti datant de mars 1937, restreint la collecte des formes théâtrales aux productions postérieures à la révolution (Zagdsüren U. 1967, p. 63). Pourquoi cette différence de traitement? Pourquoi dans le champ musical les plans du « tunnel sous l'histoire » sont-ils dessinés aussi tôt et dans les plus hautes sphères politiques de la Mongolie?
- 43 Pour le comprendre, il m'a fallu relever en Mongolie l'onde des soubresauts de la politique du grand frère russe, ce que Trotski a nommé « la déviation nationaliste conservatrice du bolchévisme » (1979, p. 294) et décrire le travail culturel du monde de l'art mongol. J'ai souligné l'ancrage dans les pratiques locales de ce travail culturel et l'importance des controverses musicologiques. Ces dernières placent la Mongolie sur les rails du progrès socialiste et, dans le même mouvement, rendent caduque cette vision hiérarchique et morale du monde en détrônant la musicologie dominante au profit du génie créatif du peuple d'antan.
- 44 D'autres pistes restent à explorer. Elles sont plus étroitement liées au médium musical lui-même : le mythe socialiste des origines de la musique dont la naissance présumée est liée à la volonté des hommes de coordonner leur travail (Zagdsüren U. 1975, p. 1, Trebinjac 2000, pp. 39-40), la nature non représentationnelle de la musique – en l'absence de paroles, la musique n'a pas de signification clairement délimitée. Enfin et peut-être surtout, les liens étroits qui en Mongolie se tissent entre le médium musical et la mémoire, les émotions et le pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

Aubin, F.

1993 Renouveau Gengiskhanide et nationalisme dans la Mongolie Postcommuniste, *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, vol 16, pp. 137-206.

1996 La Mongolie des premières années de l'après-communisme: la popularisation du passé national dans les mass media mongols (1990-1995), *Études Mongoles et Sibériennes*, vol. 27, pp. 305-326.

Baatarnaran, C.

2008 On How the Horse-headed fiddle (Morin Khuur) Became Monster-headed and Electric in the

Age of Globalization, communication présentée au British Forum for Ethnomusicology, texte transmis à l'auteur.

Badraa, Ž.

2005 *Ih duučny jaria* [Paroles d'un grand chanteur] (Oulan-Bator : Admon).

Batbajar, C.

1999 Stalin's Strategy in Mongolia, 1932-1936, *Mongolian studies*, XXII, pp. 1-17.

Batsüren D. & Enebiš Ž.

1971 *Duunaas duur' хүрсэн зам* [De la chanson à l'opéra : le chemin parcouru] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevlelijn gazar] Maison d'édition de l'État).

Bawden, C.

1968 *The Modern History of Mongolia* (New York/Washington : Frederick A. Praeger publishers).

Becker, H. S.

1992 *Les mondes de l'art* (Paris : Flammarion).

Boobyer, P.

2000 *The Stalin Era* (London/New York : Routledge : Sources in History).

Bulag, U.

1998 *Nationalism and Hybridity in Mongolia* (Oxford : Clarendon Press).

Cendorž, G.

1983 *BNMAU-yn mergežlijn högžmijn baiguullaguud үүсч höгžсөн n'* [Les fondements et le développement des institutions de la musique professionnelle en République Populaire de Mongolie] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevlelijn gazar] Maison d'édition de l'État).

Dalaj, C.

1982 *Huv'sgalyn duuč* [Chanteur de la révolution] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevlelijn gazar] Maison d'édition de l'État).

Dashdorž, D. & Coodol S.

1971 *Ardyn duu högžmijn suu bilegtnüüd* [La sagesse de la musique et du chant populaire] (Oulan-Bator : [Mongolyn högžmijn zohiolčdyn holboo] Union des compositeurs de musique mongole).

Delaplace, G., C. Kaplonsky & D. Sneath

2008 The end of post-socialism ? An account of the 1st July riots in Ulaanbaatar, Mongolia. *Inner Asia*, 10, pp. 323-365.

Desjacques, A.

1990 La dimension orphique de la musique mongole, *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol.3, pp. 97-107.

Doržsüren, J.

1969 *Klubijn ažil* [Le travail des clubs] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevlelijn gazar] Maison d'édition de l'État).

Dügersüren, L.

1963 *Ulaan-Baatar Hot (1921-1940)* [La ville d'Oulan-Bator] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevlelijn gazar] Maison d'édition de l'État).

Enebiš, Ž.

2001 *Högžmijn ulamžlal šinečlelijn asuudald* [Questions relatives à la modernisation de la tradition musicale] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevlelijn gazar] Maison d'édition de l'État).

2007 *Uran saihny šüümž bujuu ongodyg ödööгч 'Halgai'* [Critique d'art ou inspirateur] (Oulan-Bator : Arvai Print).

Fitzpatrick, S.

1992 *The Cultural Front : Power and Culture in Revolutionary Russia* (Ithaca: Cornell University Press).

2002 [1999] *Le stalinisme au quotidien : La Russie soviétique dans les années 30* (Paris : Flammarion).

Goormaghtigh, G.

1990 *L'art du QIN, deux textes d'esthétique musicale chinoise* (Bruxelles : Institut Belge des Hautes Études Chinoises).

Grant, B.

1995 *In the Soviet House of Culture: A Century of Perestroikas* (Princeton: Princeton University Press).

Hamayon, R.

1990 *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre : Société d'ethnologie).

Heissig, W.

1980 *The Religions of Mongolia* (London : Routledge & Kegan Paul).

Hennion, A.

1993 *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (Paris : Métailié).

Humphrey, C.

1990 Chiefly and Shamanist Landscapes in Mongolia, in Hirsh and O'Hannon (eds.), *The Anthropology of Landscape. Perspective on place and Space*. (Oxford : Clarendon Press), pp. 135-162.

1992 The Moral Authority of the Past in Post-Socialist Mongolia, *Religion, State and Society*, vol. 20, n° 3 et 4, 1992, pp. 375-389.

1994 Remembering an 'Enemy'. The Bogd Khaan in Twentieth-Century Mongolia, in Watson Rubie (ed.), *Memory, History and Opposition under State Socialism* (Santa-Fe/ New Mexico : School of American Research Press), pp. 21- 44.

Humphrey, C. & Onon Ü.

1996 *Shamans and Elders. Experience, Knowledge and Power among the Daur Mongol* (Oxford : Clarendon Press).

Kaplonski, C.

2000 Reconstructing Mongolian Nationalism : The view ten years on, in *Mongolian Political and Economic Development During the Past Ten Years and Future Prospect* (Taipei : Mongolian and Tibetan Affairs Commission), pp. 329-365.

2004 *Truth, History and politics in Mongolia. The memory of heroes* (London/New York : RoutledgeCurzon).

2005 The case of disappearing Chinggis Khaan : dismembering the remembering, *Ab imperio*, 4/2005, pp. 147-173.

Kirschenbaum, L.

2001 *Small Comrades. Revolutionizing Childhood in Soviet Russia*. (New York/London : RoutledgeFalmer).

Kundera, M.

1968 *La plaisanterie* (Paris : Gallimard).

Legrain, L.

2008 Chants longs, rivière et mémoire, 3ème Congrès du Réseau Asie. Paper published on the internet (http://www.reseau-asie.com/cgi-bin/prog/pform.cgi?langue=fr&Mcenter=colloque&TypeListe=showdoc&ID_document=555)

2009 Façonner des musiques et des territoires : l'expérience d'écoute des Darkhad de Mongolie septentrionale, in Yves Raibaud (ed.), *Comment la musique vient aux territoires* (Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine), pp. 85-103.

Makanowitzky, B.

1965 Music to Serve the State, *Russian Review*, vol. 24, n° 3, pp. 266-277.

Marsh, P. K.

2006 Beyond the Soviet House of Culture: Rural Responses to Urban Cultural Policies in Contemporary Mongolia, in Narangoa Li & Ole Bruun (eds), *Mongols From Country to City : Floating Boundaries, Pastoralism and City Life in the Mongol Lands* (Copenhagen : Nias Press), pp. 290-304.

Morley-Pegge, R.

1981 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London : Grove Publications).

Pedersen, M. A.

2002 *In the Hollow of the Taïga : Landscape, Prominence and Humour among the Shishged Darxad of the Northern Mongolia*. PhD dissertation, King's College.

Pegg, C.

2001 *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative. Performing Divers Identities* (Seattle/London : University of Washington Press).

Perris, A.

1985 *Music as Propaganda : Art to Persuade, Art to Control* (Wesport/London : Greenwood Press).

Ricœur, P.

1990 *Soi-même comme un autre* (Paris : Éditions du Seuil).

Sandagdorž, D.

1980 BNMAU-yn Sojolyn Tüüh 1921-1940. Tergüün Bot' [Histoire culturelle de la République Populaire de Mongolie 1921-1940. 1er Volume] (Oulan-Bator : [Ulsyn hevleijn gazar]Maison d'édition de l'État).

Schwarz, B.

1983 [1972] *Music and Musical Life in Soviet Russia : 1917-1981*. (Bloomington :Indiana University Press).

Szynkiewicz, S.

1990 Mythologized Representations in Soviet Thinking on the Nationalities Problem, *Anthropology Today*, vol.6, n°2, pp. 2-5.

Timasheff, N.

1946 *The Great Retreat. The Growth and Decline of Communism in Russia*. (New-York :Ayer Co Pub).

Tomoff, K.

2006 *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953* (Ithaca: Cornell University Press).

Trebinjac, S.

2000 *Le pouvoir en chantant. Tome I : L'art de fabriquer une musique chinoise* (Nanterre : Société d'ethnologie).

Trotsky, L.

1979 *Staline* (Paris : Union Générale d'éditions).

Zagdsüren, U.

1975 *Mongol duuny sudlalyн товч тоjm*[Panorama concis des études sur le chant populaire] (Oulan-

Bator : [*Šinžleh Uhaany Akademijn Hevlel*]/Éditions de l'Académie des sciences).
 1967 MAHN-aas *Urlag Utga Zohiolyn Talaar Gargasas Togtool Šidverüüd : 1921-1966* [Les décisions prises par le parti de la révolution populaire mongole concernant l'art et la littérature. 1921-1966] (Oulan-Bator : [*Šinžleh Uhaany Akademijn Hevlel*]/Éditions de l'Académie des Sciences).
 Žamcranžav, G.
 1969 *Anhny alham* [Premier pas] (Oulan-Bator : [*Ulsyn hevlelijn gazar*]/Maison d'édition de l'État).
 Žancannorov, N.
 2007 *Mongol högžmijn arvan hojor hörög* [Douze portraits de musique mongole] (Oulan-Bator : Admon).

NOTES

1. Pour un récit chronologique des événements, de ses principales interprétations et conséquences politiques, le lecteur peut se référer à l'article « The End of Post-Socialism » (Delaplace, Kaplonski & Sneath 2008, pp. 353-365).
2. Timasheff est cité dans l'ouvrage de Sheila Fitzpatrick (1992, p. 196).
3. La destitution de Lounatcharski de son poste de ministre de l'éducation va permettre aux compositeurs de faire fusionner les termes du débat artistique et ceux du débat politique. Lounatcharski s'y était toujours refusé. « Lounatcharski rejette catégoriquement toute idée d'une bataille entre un 'formalisme révolu' et un 'réalisme révolutionnaire' : il maintient que ces termes ne sont pas applicables à la musique. Que sont les 'tendances de classes' en musique? Une marche impérialiste peut aussi bien servir les révolutionnaires, tandis que la Marseillaise, avec des paroles modifiées, pourrait devenir un hymne monarchiste. Il ajoute, 'ceci montre à quel point la musique est moins explicite que la littérature' » (Schwarz 1983 [1972], p. 55).
4. Pour plus de cohérence, j'ai traduit les citations tirées d'ouvrages de langue anglaise.
5. Voir Makanowitzky 1965, p. 275 et Tomoff 2006, p. 5.
6. Voir Perris 1985, p. 70 et Morley-Pegge 1981, p. 932.
7. De nombreux auteurs travaillant sur la vie culturelle ou musicale russe de cette époque ont relevé ce point (Fitzpatrick 1992, p. 196, Perris 1985, p. 79, Makanowitzky 1965, p. 272; Morley-Pegge 1981, p. 936).
8. Voir Perris 1985, p. 75 et Makanowitzky 1965, p. 270.
9. Il existe sans doute de multiples raisons à cette nouvelle promotion. En Russie soviétique, se met en place une politique similaire d'encouragement au sentiment national. L'époque n'est plus à la révolution internationale (les tendances trotskistes ont été écartées). Le socialisme se construit maintenant dans un pays comme le veut la formule. Mais elle est fausse. Le socialisme se construit de fait dans deux pays : la Russie et la Mongolie. En Russie, le sentiment national est maintenant autorisé puisque les prolétaires ont pris les rênes du pouvoir. Il est probable que la Mongolie a encore bénéficié pour un temps de la diffusion de ces idées. D'autre part, il faut recréer une cohésion nationale et empêcher les Japonais, alors installés en Mandchourie, d'attirer le peuple mongol dans leurs filets.
10. Voir Sandagdorž 1980, p. 337 et Zagdsüren 1967, p. 21.
11. Selon Kaplonski, la différence entre le nationalisme et le patriotisme est que ce dernier doit être conçu comme un nationalisme civique sans référence à des fondations ou des frontières ethniques (Kaplonski 2000, pp. 342-343). Le patriotisme était en général très largement encouragé à l'époque socialiste.
12. Voir par exemple Žancannorov 2007 et Enebiš 2007.
13. *Nijtiin duu* gagnerait peut-être à être traduit par « chanson populaire ». Si j'évite de le faire ici, c'est que la catégorie « populaire » évoque en anthropologie et en ethnomusicologie un

ensemble de débats qui ne me semblent pas recouvrir ce que la catégorisation *nijtiin duu* évoque en Mongolie.

14. Il s'agit des cinq espèces d'animaux élevés par les Mongols: le cheval, le chameau, les bovins, caprins et ovins.

15. À ce propos, Pegg (2001, p. 97) se basant sur les travaux de Heissig (1980, p. 46) signale la multiplicité des influences qui ont façonné ces pratiques religieuses. L'une d'elles, le taoïsme, est particulièrement pertinente puisque l'on retrouve, à des époques très reculées, dans des ouvrages taoïstes qui traitent de l'apprentissage du luth en Chine, cette propension à lier le geste instrumental et le mouvement des animaux (voir à ce propos le travail de Georges Goormaghtigh 1990). Pour une approche de cette religion populaire, se référer à l'ouvrage de Caroline Humphrey & Üngürge Onon (1996) et, pour une analyse de l'influence de cette sphère de pratiques et de représentations sur les conceptions musicales communes en Mongolie, voir mon propre article « Chants Longs, rivières et mémoire ».

16. Fa pentatonique contient déjà une tierce majeur (lab-do). L'argument des musicologues prend sa force dans la conjonction des deux faits: a) Dugaržav rajoute une tierce majeur à la gamme et b) chante cette tierce majeure sur des paroles vantant la puissance de l'État.

17. L'idée de l'existence d'un état archaïque de la musique fondée sur la présence, dans certaines aires géographiques et dans le répertoire ancien de nombreux pays, de gammes comprenant peu de notes (trois, quatre et cinq) était une conception largement répandue dans la musicologie soviétique et européenne de la première moitié du xx^e siècle. Peu de musicologues accordent encore du crédit à cette vision évolutionniste.

18. À partir de 1941, la tutelle russe sur le théâtre national s'intensifie et couvre l'ensemble des arts enseignés. Arrivent en effet d'URSS des metteurs en scène (G. Uvarova et Rabinovič), un peintre (Bel'skii), un professeur de danse (N. Kuznecova) et un professeur de chant choral (F. Kleško) (Enebiš 1991, p. 9). Boris Smirnov modifiera l'ensemble des médiateurs de la musique : il redessiner les instruments, changera les intervalles sur lesquels ils sont accordés ainsi que les méthodes d'apprentissage en donnant notamment la primauté à l'écrit et en allant même jusqu'à modifier les techniques de jeu (Pegg 2001, p. 256-257; Cendorž 1983, pp. 26-28). C'est à partir des années quarante que les premiers compositeurs mongols entièrement formés à Moscou investiront le monde mongol de la musique (Cecencolmon Baatarnaran 2009).

19. Sans pouvoir dater précisément l'origine de l'exégèse officielle de la chanson, il est certain que l'interrogation autour de la sixième note est contemporaine de la vie de Dugaržav. Mais celui-ci n'apprit l'écriture musicale que très tard dans sa vie et n'est donc probablement pas l'auteur de cette exégèse. Étant donné l'absence sans doute totale des postulats de la musicologie occidentale dans la Mongolie de l'époque, il est probable qu'elle ait été, au départ, le fait de musicologues soviétiques.

20. Bien que certains compositeurs contemporains donnent au terme *nugala* une signification plus précise, l'usage courant du terme désigne l'ensemble des variations ou encore l'ensemble des effets de voix (trémolo, vibrato, voix de fausset) qui modulent et ornent une mélodie.

21. Cette expression est plus largement développée dans l'ouvrage que Bruce Grant consacre aux effets des différentes politiques culturelles soviétiques sur la vie sociale et l'identité des Nivkh des îles Sakhaline (1995).

RÉSUMÉS

La révolution socialiste a-t-elle entraîné le bouleversement des conceptions et des pratiques musicales mongoles? A partir de l'analyse du travail réalisé par le monde de l'art mongol qui voit le jour et se consolide dans les années 1930, je montre comment des liens de continuité se tissent entre une musique populaire de plus en plus politisée et une musique pré-révolutionnaire élevée au statut de représentante du génie a-temporel du peuple. A travers l'histoire du transfert des conceptions du réalisme socialiste de la Russie soviétique en Mongolie, je tente de comprendre l'alchimie qui concourt, dans cette décennie de guerre contre les survivances de l'ancien ordre, au développement d'un rapport exacerbé aux formes musicales du passé pré-révolutionnaire.

Did the socialist revolution lead to a disruption of the Mongolian musical conceptions and practices? Drawing on the work of the Mongolian art world which originated and was strengthened in the 1930s, I show how ties of continuity are woven between an increasingly politicized folk music and a pre-revolutionary music, supposed to reveal the timeless genius of the masses. Through the history of the migration of socialist realism notions from the Soviet Russia to Mongolia, I attempt to understand the alchemy which contributes, at that period, to the development of an intense link with the pre-revolutionary past.

INDEX

Mots-clés : Magasaržavyn Dugaržav, musique, rapport au passé, réalisme socialiste

Keywords : Magasaržavyn Dugaržav, music, relation to the past, Socialist Realism

AUTEUR

LAURENT LEGRAIN

Laurent Legrain est chercheur et doctorant au Laboratoire d'Anthropologie des Mondes Contemporains de l'Université Libre de Bruxelles. Il écrit actuellement une thèse sur l'amour et les usages de la musique en Mongolie contemporaine. Ses principales préoccupations de recherche gravitent autour de l'écriture d'une histoire sociale de la musique, de la transmission musicale et des effets de la musique dans la vie sociale. laurent.legrain@ulb.ac.be