

Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

61/3-4 | 2020

Écritures visuelles, sonores et textuelles de la justice

Lucille LISACK, *Musique contemporaine en Ouzbékistan. Politique, identités et globalisation*

Nathalie Moine



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/12211>

DOI : [10.4000/monderusse.12211](https://doi.org/10.4000/monderusse.12211)

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2020

Pagination : 549-553

ISBN : 978-2-7132-2832-2

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Nathalie Moine, « Lucille LISACK, *Musique contemporaine en Ouzbékistan. Politique, identités et globalisation* », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 61/3-4 | 2020, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 10 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/12211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.12211>

Tous droits réservés

Lucille LISACK

Musique contemporaine en Ouzbékistan

Politique, identités et globalisation

Bichkek – Paris : Éditions Petra-IFEAC, 2019, 295 p.

Faire entendre de la musique contemporaine à Taškent, capitale culturelle de l'Asie Centrale, tel est l'objectif que se sont donnés les artistes qui font l'objet du présent ouvrage, issu de la thèse préparée à l'EHESS et à l'université Humboldt et soutenue par Lucille Lisack en 2015. Il y est essentiellement question de la période charnière 2008-2012, au cours de laquelle l'auteure a pu observer différentes manifestations artistiques et interroger les acteurs de cette scène musicale spécifique, dans le contexte des dernières années du règne d'Islam Karimov. Dans des pages très inspirées qui ouvrent le livre, Lucille Lisack fait part du sentiment de rupture éprouvé à son retour, en 2019, dans une ville profondément bouleversée.

À vrai dire, c'est tout autant l'ombre des premières années d'indépendance, mais aussi celle des dernières décennies du Taškent soviétique qui se dessinent dans les réalités saisies par l'anthropologue au cours de ses divers séjours de terrain. Elle se centre de fait sur un festival de musique contemporaine, *Ilhom-XX*, créé en 1996, puis sur un ensemble de musique contemporaine, *Omnibus*, créé en 2004, qui ont comme point d'intersection le théâtre *Ilhom*, né à Taškent en 1976, initialement un studio théâtral rattaché à un club de jeunesse créatrice régi par le Komsomol. Un metteur en scène doué et obstiné, Mark Weil, formé à Taškent, mais passé aussi par la Taganka de Ljubimov et la BDT de Tovstogonov à Leningrad, lui donne sa marque, avant d'être assassiné en 2007, officiellement pour raisons religieuses, pour avoir monté une pièce jugée par ses assassins désobligeante pour le Coran, officieusement pour avoir dénoncé le caractère dictatorial du régime Karimov¹.

S'il est ici question de musique et non de théâtre, c'est bien dans le prolongement de Mark Weil et de sa troupe que sont posées les questions de l'avant-garde dans la création, de la place de l'expérimentation, du rapport sans cesse renouvelé au public à travers les tentatives des artistes étudiés par Lucille Lisack pour faire vivre un répertoire musical qui ne serait joué nulle part ailleurs en Asie Centrale. D'une discussion mettant en exergue toutes les ambiguïtés que comporte l'expression même de musique contemporaine, il ressort que le répertoire ici privilégié est précisément celui rejeté par toutes les autres institutions musicales de la ville et du pays (et, implicitement, de toute l'Asie Centrale). Ces dernières font au contraire, de longue date, la promotion d'une musique européenne dite « classique », du répertoire russe, ainsi que, dans une aussi large mesure, des œuvres produites par une école nationale de compositeurs largement promue par la politique culturelle de l'époque soviétique, délaissée depuis 1991 à Moscou, mais encore largement jouée dans la république ouzbèke. À mille lieux de ces répertoires, la musique dite contemporaine, qui couvre en réalité près d'un siècle, de Arnold Schönberg aux jeunes compositeurs actuels, renvoie à des univers sonores qui ont bouleversé la création musicale occidentale tout en jouant avec l'appropriation de matériaux issus de cultures non-européennes. Cette musique-là, très mal reçue au cœur même de l'Union soviétique depuis Staline et encore bien après sa mort, n'aurait jamais vraiment atteint l'Asie Centrale avant l'indépendance, c'est du moins l'essentiel de l'argumentaire des promoteurs du festival *Ilhom* et de l'ensemble *Omnibus*. Cette assertion joue un rôle d'autant plus fondamental dans leur identité artistique que leur financement tient largement à des fondations et institutions étrangères soucieuses de promouvoir un esprit libéral dans les États postcommunistes, l'ouvrage évoquant sans beaucoup s'y appesantir le rôle de la fondation Soros, ou encore du Goethe Institut. De même, toute une série d'institutions musicales et de festivals, de l'Autriche aux États-Unis en passant par l'Allemagne et la Suisse invitent régulièrement ces musiciens et compositeurs à se produire sous le sceau d'une avant-garde revendiquant son hybridité : à la fois d'Ouzbékistan, voire d'Asie, référence montante, et partie prenante d'une modernité qui se veut universelle, mais puise essentiellement aux sources occidentales, et en rupture avec le passé soviétique.

Dépendante essentiellement des entretiens menés en grande partie à Taškent, Lucille Lisack ne se risque pas à les démentir, citant les travaux de Peter Schmelz² pour évoquer les compositeurs soviétiques « non-conformistes » des décennies poststaliniennes dans les capitales européennes de l'Union soviétique, alors qu'on ne possède pas d'étude de même ampleur pour aucune des républiques soviétiques du Caucase ou d'Asie Centrale. À lire Lucille Lisack, on est donc curieux d'en savoir davantage sur la place réelle de la musique d'avant-garde loin de Moscou, Kiev ou Leningrad, en particulier dans le Taškent soviétique. Que sait-on vraiment de la circulation, souterraine ou confidentielle, de la musique d'un Schnittke ou d'une Gubaidulina, sans parler de compositeurs étrangers au monde soviétique ? Cette musique était-elle à ce point *terra incognita*, en particulier pour des artistes qui circulaient au sein de l'Union, voire au-delà de ses frontières ? On aimerait en savoir davantage sur bien des artistes qui apparaissent au fil des chapitres, et que Lucille Lisack a rencontrés. Ainsi, par exemple, de la compositrice Dilorom Saidaminovna, née en 1943, mais dont la carrière et les succès ne sont esquissés que pour la période postsoviétique. On s'interroge également sur la trajectoire d'Eldar Azimov, actuel directeur de l'orchestre de chambre *Turkiston*, lui aussi de cette génération dont la formation musicale et les premières grandes étapes de la vie professionnelle se déploient à partir du dégel au cours des dernières décennies de l'Ouzbékistan soviétique. Il y fonde un premier orchestre de chambre en 1974, devenu l'orchestre de la radiotélévision de l'Ouzbékistan soviétique.

De fait, les traces du passé soviétique transparaissent régulièrement et peuvent même être assumées, hormis la question du répertoire. Ainsi de l'héritage laissé par l'activité théâtrale de Mark Weil, déjà exposé plus haut, dont l'esprit se retrouve très concrètement aussi du côté du public. Certains spectateurs comptait parmi les fidèles de la première heure de l'Ilhom, la continuité se faisant d'autant plus naturellement que Mark Weil, très attentif à l'équipement du studio, avait pour habitude de commanditer depuis l'époque soviétique des musiques de scène à des compositeurs contemporains dont les plus jeunes sont désormais à la tête des institutions au cœur de l'enquête de Lisack. L'ancrage soviétique des réseaux actuels n'est donc pas seulement affaire de chronologie : il repose ainsi sur des modes de fonctionnement, dont le rôle fondamental de la lignée familiale, incarnée notamment par les Yanov-Yanovskij, côté masculin aussi bien que féminin, est à plusieurs reprises illustré dans l'ouvrage. Le fait qu'une partie du réseau, à l'époque soviétique comme aujourd'hui, relève des comportements *vne* décrit par Aleksei Yurchak³, c'est-à-dire du refus assumé de faire partie du système, tout en revendiquant son apolitisme, cependant qu'une autre partie du réseau y est beaucoup plus solidement implantée, le faisant ainsi exister dans sa totalité, est encore une trace de ce passé soviétique. La manière dont Kim exprime son refus de s'assimiler au monde culturel officiel local montre bien sa différence avec une avant-garde à l'occidentale qui a généralement pour raison d'être proclamée la conquête de « nouveaux publics ». Kim au contraire revendique l'entre-soi, la volonté de s'adresser à un public éduqué avec lequel il est indispensable de se trouver en immédiate connivence. Enfin, l'hybridation culturelle est sans doute

ce qui caractérise plus ou moins directement le projet du festival *Ilhom* et de l'ensemble *Omnibus*. Or, cette hybridation est sans nul doute un héritage soviétique face à l'expression d'un nationalisme ethnique propre aux républiques postsoviétiques. Le monde musical est de fait un miroir fascinant des formes d'importation et d'appropriation de répertoires, d'instruments de musique et tout simplement de lieux, comme les écoles de musique, dont certaines ont conservé apparemment tout leur prestige, le Conservatoire ou encore les orchestres dont la géographie est davantage esquissée dans le livre que véritablement retracée. Lucille Lisack le note d'emblée : le monde de la musique contemporaine qu'elle étudie s'exprime essentiellement en russe, des répétitions aux longs échanges avec le public, en passant par les traductions de master class données en anglais par des artistes étrangers. Derrière le partage linguistique entre langue russe et langue ouzbèke s'imisce en réalité une diversité des origines bien plus complexe, révélée par les biographies d'artistes exposées dans le livre. Là encore, le résultat pourrait être approfondi, Lucille Lisack, peut-être par pudeur, n'allant jamais au-delà de l'affirmation des protagonistes tendant à gommer toute singularité culturelle née de leur origine. Pourtant, les biographies qu'elle nous donne montrent que la russophonie, mais aussi le recours à la langue ouzbèke, recouvrent des origines tatares, coréennes, tadjikes, etc., de même que les caractéristiques linguistiques familiales traduisent plus que probablement des caractéristiques sociales et professionnelles qu'il serait intéressant de suivre en remontant dans le temps à une ou deux générations. Lucille Lisack note que les russophones ont bien davantage tendance à s'approprier les instruments de l'orchestre occidental, laissant les instruments « nationaux » aux Ouzbeks, mais ceci n'est en rien symétrique et une prolongation de ce travail serait d'approfondir le parcours de ceux d'entre eux qui, précisément, ont aussi fait leur l'orchestre occidental et les modes d'apprentissages importés par les Russes, ou du moins les russophones, le milieu familial jouant là encore un rôle d'autant plus prédominant que formations et orientations se décident le plus souvent dès le plus jeune âge.

L'enquête de Lucille Lisack fait enfin transparaître le corps enseignant de l'époque soviétique, dans les institutions créées dès l'entre-deux guerres, dont l'existence est à la fois bien réelle et possède quelque chose de mythique, celle de créateurs de lignées qui s'observent dans l'ensemble de l'ex-Union soviétique (pour ne parler que de cette partie de l'ancien monde communiste) : lignées familiales comme il a été dit plus haut, mais aussi lignées d'élèves parfois devenus collègues, éternellement redevables au maître. Or, là encore, il pourrait être intéressant de souligner davantage pour mieux l'étudier la part essentielle d'artistes et pédagogues juifs russophones dans ce corps enseignant, certains issus de familles présentes à Taškent bien avant la révolution : c'est aussi une de ces incarnations majeures d'un monde russe venu s'imbriquer dans la mosaïque d'Asie Centrale⁴.

On ne peut donc que remercier Lucille Lisack d'avoir recueilli ces multiples traces du passé dans le contexte d'une enquête sur la musique d'avant-garde, sur un terrain aussi riche que celui du Taškent postsoviétique, nous dévoilant ainsi la

multiplicité des pistes qui restent à explorer, proposant de la sorte une autre facette, fondamentale et complémentaire, du Taškent décrit pour des époques similaires par l'ethnomusicologue Theodore Levin⁵.

1 – Cf. son très bon article « Le théâtre Ilhom à Taškent : retour sur les premières années d'un théâtre devenu légendaire », *Cahiers du monde russe*, 54 (3-4), 2013, p. 643-668.

2 – Peter Schmelz, *Such Freedom, if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*, New-York : Oxford University Press, 2009.

3 – Aleksei Yurchak, *Everything Was Forever; Until it Was No More : The Last Soviet Generation*, Princeton – New York : Princeton University Press, 2006.

4 – Pour une étude récente d'un milieu professionnel sur l'ensemble du « siècle » soviétique, celui des Académies des Sciences d'Asie Centrale, cf. Vincent Fourniau, *Transformations soviétiques et mémoires en Asie centrale : de l'indigénéisation à l'indépendance*, P. : Les Indes savantes, 2019.

5 – Theodore Levin, *The Hundred Thousand Fools of God : Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*, Bloomington – Indianapolis : Indiana University Press, 1996.

Nathalie Moine
CNRS, CERCEC