



Cahiers d'Asie centrale

19-20 | 2011
La définition des identités

Tradition musicale, identité et nationalisme en Asie centrale

Musical tradition, identity and nationalism in Central Asia

Jean During



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asiacentrale/1489>
ISSN : 2075-5325

Éditeur

Éditions De Boccard

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2011
Pagination : 369-379
ISBN : 978-2-84743-041-7
ISSN : 1270-9247

Référence électronique

Jean During, « Tradition musicale, identité et nationalisme en Asie centrale », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 19-20 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/asiacentrale/1489>

© Tous droits réservés

Tradition musicale, identité et nationalisme en Asie centrale

Jean DURING

La musique comme marqueur identitaire

Les marqueurs de l'identité qui retiennent l'attention des sociologues sont couramment les appartenances ethnique, territoriale, religieuse et linguistique. On cite rarement la musique, probablement parce que, dans l'Occident contemporain et à l'heure de la *World music*, les musiques sont davantage liées aux classes sociales qu'aux nations. En outre, le besoin de se doter d'une image sonore symbolique est propre aux nations jeunes ou sujettes à de profondes transformations. Ce fut le cas, par exemple, de l'Afghanistan à la fin du XIX^e siècle, de la Turquie post-kémalienne, de l'État d'Israël ou de Trinidad. Paradoxalement, beaucoup de musiques perçues comme traditionnelles ou "authentiques" ne sont que pour partie issues du terroir et, de fait, résultent de synthèses d'apports divers¹.

En Asie intérieure, où le brassage des peuples et des genres musicaux est moins profond qu'en Europe occidentale, la musique et la langue participent davantage du sentiment identitaire et communautaire. À l'issue d'un concert de musique traditionnelle, et d'autant plus s'il touche une diaspora, les auditeurs reconnaissent qu'ils se sont sentis « vraiment ouzbeks », « vraiment afghans », ou autre. Ce sentiment a sa source dans la musique même, en ce qu'elle a de singulier et de familier à la fois. Il est aisément utilisable à des fins politiques.

Deux chaînes sémantiques convergent vers le concept de nation, l'une allant de l'individu à la collectivité, l'autre de l'environnement naturel à l'espace géopolitique. À chaque niveau, la musique est solidement ancrée dans un discours sur la tradition, lui-même souvent relayé par le discours politique. Les exemples ne manquent pas, mais on s'en tiendra ici à une représentation schématique de ces deux chaînes sémantiques, où

Jean During est directeur de recherche au CNRS (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Centre de recherche en ethnomusicologie). Spécialiste des cultures musicales des mondes iraniens et turcs orientaux, il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages et d'une quarantaine de CD. Cf. www.crem-cnrs.fr/membres/j_during.php

¹ C'est précisément le cas des cultures citées plus haut : l'apport européen et oriental pour Israël, l'apport indien pour l'Afghanistan, le pot-pourri pour Trinidad mais, dans ces deux cas, avec des orchestres très typés.

chaque notion est susceptible d'un glissement de sens conduisant finalement, par deux voies différentes, à une forme de nationalisme :

1. lien avec la nature, le milieu (« les airs sont dans l'air »), le climat, la terre → le natal, le territoire → la patrie, la nation → le territoire politique → nationalisme ;
2. musique maternelle, langue maternelle → disposition génétique (« avoir le rythme dans le sang ») → appartenance ethnique (proverbe : « celui qui n'est pas bouleversé (*tarab*) [par la musique] ne fait pas partie des Arabes ») → appartenance à une communauté symbolique → nationalité, Nation → nationalisme.

Ce mouvement du particulier au général est parallèle à l'élaboration du sentiment identitaire, qui va de l'individualité à la collectivité, du *je* au *nous* et, plus loin encore, du *nous* au *nous autres*, jusqu'à la négation de l'*autre*.

Les bardes du pouvoir

En Asie intérieure, la politisation du sentiment identitaire, de l'appartenance régionale ou tribale et finalement nationale, est traditionnellement l'apanage des bardes, notamment parmi les peuples turciques dont la revendication nationaliste est particulièrement forte, même en dehors du contexte politique. D'où la place réservée au chant épique, avec des héros comme Manas, Alpamyš, Koroğlu, et des ennemis tels que les Kalmouks.

Une spécificité de l'identité turcique est qu'elle ne se cherche pas dans le pathos d'un passé douloureux, à la différence de certaines autres nations (juive, arménienne ou même iranienne), dont l'*éthos* musical spécifique est considéré comme l'expression des blessures de l'histoire. Les Soviétiques ont également voulu voir, dans le sentiment de nostalgie dont est empreint le chant ouzbek ou tadjik, l'écho de la souffrance du peuple sous l'oppression féodale. Or, bien entendu, la source de la nostalgie, dans ces cultures, est tout autre : elle est mystique, érotique (amoureuse), ou encore une fusion des deux, comme l'attestent, entre autres, la poésie persane ou tchaghataï. En Occident, le chant, ainsi qu'un style mélodique et rythmique expriment parfois la contestation tout en étant des marqueurs identitaires de groupes humains, de minorités ou de classes sociales marginales : on pense au *blues*, au *reggae*, au *rebetiko* grec.

Cet usage subversif de la musique est rare en Asie intérieure, où les musiciens, par tradition, sont du côté du pouvoir. Tout en étant la voix du peuple, ils n'en sont pas les porte-parole. S'il y a trouble ou contestation, ce n'est pas par les chansons qu'ils s'exprimeront clairement. Ainsi les grands bardes sont, d'un côté, les représentants du peuple – lequel n'a rien à dire, à part affirmer son existence et donc son identité – et, de l'autre, les enfants choyés du pouvoir. L'*aqyn* kazakh, champion du verbe chanté ou déclamé, troubadour des thèmes lyriques, représente sa tribu

comme le ferait un champion de lutte. Dans les grandes rencontres intertribales, sa victoire dans la joute qui l'oppose à l'*aqyn* de la tribu rivale n'ajoute pas tant à sa gloire personnelle qu'à celle de toute la tribu. Un trait remarquable de la culture musicale d'Asie centrale, trait peut-être d'origine turcique, est, lors des rencontres (comme les *toy*), la mise en compétition implicite de deux bardes, deux chanteurs dont l'un, au terme de la fête, sera implicitement jugé meilleur. L'idée est de créer une tension et donc une démarcation entre les deux groupes (clans ou réseaux de solidarité) que ces artistes représentent. Ici encore, c'est le "nous autres" qui se constitue symboliquement et pacifiquement, face à "eux, les autres".

Dépassant l'opposition identitaire clanique ou tribale, statutairement au-dessus de l'*aqyn*, se situe un autre barde, le *žyrau* (en kazakh). Par son répertoire épique, il est le dépositaire de la mémoire du peuple kazakh tout entier et, par son répertoire de sagesses (les *termes*), il est aussi le gardien des valeurs morales et de l'éthique. À ce double titre, il siégeait à la droite du khan. De nos jours encore, il est fréquent de voir un grand barde promu conseiller du Président ou accéder à des fonctions politiques. C'est arrivé récemment au Tadjikistan et au Kazakhstan.

Avec le temps, les grandes épopées sont appelées à disparaître ou à ne survivre que dans leur transcription. En Turquie, le dernier chanteur-narrateur de Koroğlu, Kır İsmail, cessa de chanter il y a plus de soixante ans, après avoir été enregistré par Bela Bartok. Au Karakalpakstan, le dernier grand barde *žyrau* (en karakalpak), Žumabaj Bazarov, ne détenait qu'une partie du répertoire de ses maîtres, et ses jeunes successeurs se contentent d'un répertoire plus restreint encore. Les épopées des *baxši* (en ouzbek) Khirmandaly, Shahsenem, Gharib Ashyq, disparaissent progressivement et il n'en subsiste plus que les séquences chantées sur des poèmes lyriques. La représentation de l'histoire sous forme d'aventures guerrières et romanesques a fait place à une réécriture officielle avec des figures (Amir Timour pour les Ouzbeks, İsmail Samani pour les Tadjiks), qui ne sont plus célébrées par des chants et des poèmes, mais par des statues et des biographies reflétant de nouveaux mythes.

Malgré tout, la musique n'a pas perdu son double rôle d'ornement symbolique du pouvoir et d'expression d'un esprit du peuple. Cette dernière doit se comprendre dans le sens où le peuple s'écoute chanter, mais pas comme une voix exprimant une opinion. Le barde, en effet, ne s'adresse jamais aux détenteurs du pouvoir autrement que pour les flatter et les rassurer. Peut-être en était-il autrement dans le passé (on pense aux plus anciens poètes arabes, redoutés pour le tranchant de leur langue) mais de nos jours, l'agressivité par l'éloquence reste contenue dans les compétitions de bardes (kaz. *ajtyş*, az. *deyişme*). Au contraire, certains bardes sont critiqués pour louer avec obséquiosité le chef de l'État, tandis que l'on respecte ceux qui, en leur temps, n'ont jamais chanté pour la gloire de Lénine, de Staline ou pour la cause idéologique (sans pour autant le reprocher à ceux qui l'ont fait). À part les héros légendaires aux attributs pourtant bien humains, les seules figures "politiques" qui peuvent sans restriction faire

l'objet de glorification chantée sont le Prophète et, pour les chiites, l'imam 'Ali. Ces expressions de la dévotion signalent aussi un dépassement des cadres politiques contingents dans l'idée d'une nation globale et idéale que constitue la *'umma*. Or célébrer un président dans le style des odes au Prophète va de pair avec une sacralisation de l'État-nation qui n'est pas du goût de tous, notamment des musulmans convaincus. Il y a donc un risque à aller trop loin dans cette direction, mais il existe, pour le pouvoir, d'autres façons d'utiliser la musique.

Dans l'Antiquité, les grands concerts de cour rassemblant de nombreux musiciens et danseuses (en Chine notamment) étaient destinés à exalter la gloire du souverain ou à déployer sa pompe face aux visiteurs, en leur offrant un divertissement (on en a des témoignages concernant Istanbul, Ispahan et Téhéran). Les derniers spectacles de ce genre furent les *ta'zie* persans, gigantesques opéras religieux développés au milieu du XIX^e siècle avec, entre autres, l'intention d'impressionner les délégations étrangères².

À notre époque, ces grands rassemblements, fêtes ou célébrations, ne s'adressent plus au prince, mais sont instrumentalisées par le pouvoir qui s'offre ainsi l'image d'une caution populaire. Ces manifestations sont présentées aux masses comme une émanation de la liesse patriotique, alors que, plus elles sont grandioses, plus elles sont sous l'autorité et le contrôle des hautes instances gouvernementales et exigent la soumission à tous les niveaux.

La fête, avec ses chants, ses danses et ses costumes régionaux est une mise en scène de la force de l'État incitant le peuple à l'exaltation du patriotisme, à la fidélité au pouvoir central et au dépassement du sentiment d'appartenance à une minorité. Les célébrations officielles de Navruz en Ouzbékistan en sont un bon exemple. Les trois ou quatre cents participants sont réquisitionnés pour les répétitions un mois à l'avance, ce qui ne les empêche pas d'être apparemment contents de jouer le jeu. Peut-être croient-ils réellement représenter leur province, leur ethnie ou leur ville (le Sourkhandaria, le Khorezm, Boukhara, les Kazakhs, les Karakalpaks...), mais leurs chants et danses témoignent surtout de leur allégeance à l'État ouzbek fédérateur siégeant à Tachkent. L'illusion entretenue par ces représentations festives repose sur l'amplification et l'orchestration d'une tendance spontanée des masses à exprimer leur sentiment national par des hymnes que l'on chante debout la main sur le cœur, par des refrains spontanément entonnés sur les terrains de football pour encourager l'équipe nationale ou régionale ou encore, dans les campagnes, par des danses ou des bals.

Au Tadjikistan, des concerts-ballets sont organisés selon le même principe, mais également comme divertissement en circuit quasi fermé, sur invitation. Dans toutes les bourgades et banlieues des environs de la

² Le *ta'zie* a été tout récemment promu au rang de patrimoine immatériel mondial par l'UNESCO.

capitale, on réquisitionne les plus modestes enseignants de danse ou de chant qui émargent à un ministère pour un salaire dérisoire, on les fait répéter durant deux semaines, on leur fait sortir leurs plus beaux vêtements ou on leur demande d'en emprunter. Les participants ne sont pas rémunérés, mais semblent contents et fiers de se retrouver dans ces fêtes somptueuses qui sont diffusées à la télévision. On est fort loin de l'économie du show-business, mais au centre d'un système symbolique.



Musiciens de Turpan réquisitionnés pour une occasion officielle.
Photographie de l'auteur



Fête ouïgoure au Xinjiang. Photographie de Muqaddas Mijit

L'instrumentalisation de la fête va beaucoup plus loin avec le Nouvel an chinois, où les cinquante-trois minorités du pays défilent dans la capitale en chantant et dansant sur leurs propres airs traditionnels. Expression des identités, peut-être, mais dans des limites habilement définies : quelle que soit la langue de la minorité (tibétain, ouïgour, sibo, mongol ou tatar), les chants sont tous en mandarin.

Faire chanter pour faire taire

Avec l'exemple de la république populaire de Chine, un grand pas est franchi vers la liquidation du devenir identitaire des minorités, par l'utilisation, entre autres, d'un appareil de contrôle de la musique, qui a été mis en place il y a près de deux millénaires, mais dont les fondements sont plus anciens encore. Selon les chroniques, au v^e siècle avant notre ère, le duc Zha, en mission dans les provinces, écouta les chants du pays de Zheng et déclara : « C'est beau, mais c'est déjà trop complexe, le peuple ne le supportera pas. Je vois par là que le royaume de Zheng sera le premier à s'effondrer ». Il passa ainsi en revue la musique de cinq autres principautés, établissant chaque fois un diagnostic politique d'après ce qu'il avait entendu (Watson 1989, pp. 149-153). Ainsi, durant des siècles, les agents de l'État parcouraient les provinces pour évaluer, à travers les textes des chansons et même les mélodies, l'état moral du peuple, afin de prévenir les risques de soulèvement.

À notre époque, ce dispositif extrêmement hiérarchisé (du canton à la région, puis à la province, enfin à Pékin) est utilisé à des fins similaires. Si la musique est le reflet de l'état d'une communauté, c'est que celle-ci s'y contemple comme dans un miroir. Selon cette logique, le pouvoir central chinois a œuvré pour transformer ce reflet en manipulant la musique des peuples, afin que ceux-ci y voient une image un peu différente d'eux-mêmes, une image qui convienne mieux aux attentes de l'État. Platon disait qu'on ne peut toucher aux modes (aux *maqām* pourrait-on dire) sans menacer la stabilité de l'État³. Inversement, pour les Chinois, modifier les mélodies des minorités (par exemple les *muqam* ouïgours) dans le sens approprié, c'est atténuer le risque de sécession et d'insoumission. Pourquoi, dans ce cas, ne pas plus brutalement supprimer leurs mélodies ancestrales pour faire marcher au pas ces ethnies et ces nations sur d'autres airs ? Parce que le même résultat peut être atteint sans violence apparente, grâce à une acculturation progressive, largement facilitée de nos jours par le contrôle des médias, et surtout parce que, dans les grands systèmes idéologiques, il convient de préserver une apparence de différence et d'altérité pour renforcer l'universalité du système. Bien entendu, il s'agit alors d'une identité adaptée et dosée.

³ « Car nulle part les modes de la musique ne sont ébranlés sans que ne soient ébranlés par le fait même les lois politiques les plus élevées, comme l'affirme Damon, et c'est aussi ma pensée » (*La République* IV-424 c, p. 222).

C'est ainsi qu'à l'ère moderne, les chansons des cinquante-trois minorités de Chine sont constamment collectées, puis arrangées selon les normes stylistiques chinoises hans et communistes, pour être ensuite réintroduites dans leur pays d'origine. L'acculturation forcée ne touche pas seulement les textes (depuis longtemps expurgés), mais aussi les mélodies et les rythmes. Dans le cas de la musique ouïgoure, qui est extrêmement riche et subtile, l'appauvrissement est désolant.

Ce dispositif, qui dépend toujours du ministère des Armées, a servi à mettre en œuvre la politique artistique maoïste, prônant un mouvement allant du Parti vers le peuple afin de re-populariser dans la bonne direction ses productions artistiques. C'est dans cette dialectique qu'il faut situer tout le courant de folklorisation ou de « traditionalisme d'État »⁴, qui consiste en une mise en scène officielle mais s'adressant au peuple, de sa propre culture musicale. L'affaire n'est pas dramatique lorsqu'elle tourne au sein d'une même nation : des cadres politiques décident de la mise en forme et de la contextualisation du patrimoine national, en fonction des besoins scéniques. On aboutit par exemple à des orchestres de quarante personnes pour des musiques conçues pour trois ou quatre, ou encore à des adaptations chorégraphiques ou des opéras, mais d'une façon ou d'une autre, les masses y trouvent quelque avantage, comme ce fut le cas dans les pays de l'Europe de l'Est et du bloc soviétique.

Certes, l'idéologie communiste a porté un coup à certaines traditions spécifiques, comme les répertoires et les rites marqués par la religion ou l'animisme. Ainsi, en Ouzbékistan, au milieu des années 1950, les musiques ancestrales et nationales furent en principe interdites afin d'être remplacées par des formes hybrides, dites *tehničeskij*, selon les recettes de composition du néofolklorisme du XIX^e siècle. Les subtilités des intervalles musicaux ont été perdues dans le processus d'« industrialisation » esthétique imposé dans les conservatoires. Une tendance générale des régimes forts ou autoritaires est d'imposer les normes de l'ethnie dominante. Aux États-Unis, la musique « nègre » s'est pliée au goût et aux standards des Blancs pour donner au jazz un *look* américain, tandis que le marché mondial ne fait que reformater les musiques locales selon le cahier des charges de la *World music*. À noter aussi que, malgré l'effondrement du communisme, cette musique survit toujours dans sa platitude⁵ à l'ombre des conservatoires d'Asie centrale, ce qui suggère que ses fondements reposaient davantage sur une certaine idée de la modernité que sur une idéologie politique.

En République populaire chinoise, il en va tout autrement qu'en Asie centrale soviétique car, au-delà de l'intention de réforme idéologique des

⁴ Selon la formule de Sabine Trébinjac (2000, p. 376).

⁵ Cette appréciation, qui vise spécialement l'Ouzbékistan et le Tadjikistan, peut sembler dure, mais elle reflète le jugement sévère des autorités culturelles soviétiques dans les années 1940-50, à l'égard des compositeurs sous-qualifiés de ces républiques, qui ne se sont guère distingués depuis (*cf.* Tomoff 2004, p. 238).

productions artistiques, le système han vise à diluer les différences locales pour faire entrer toutes les minorités dans son moule. Dans ces conditions, le simple fait de perpétuer les anciens styles de chant ou de danse ouïgours peut se comprendre comme un acte de résistance implicite (Trébinjac 2004, p. 244) et le sera de plus en plus, notamment depuis que la langue du *Qutadghu Bilig* (1069) a été privée, il y a quelques années, de son statut d'idiome académique et scolaire. Une conséquence frappante en est que les transcriptions des répertoires de *muqam* de Qumul ou de Turpan ne comportent plus une ligne d'ouïgour : même les noms de *muqam* sont en chinois, avec toutes les distorsions phonétiques que cela entraîne.

Les Ouïgours se sentent encore plus ouïgours lorsqu'ils chantent, dansent ou déclament des poèmes ; ils entrent dans un *nous-mêmes* qui n'est pas seulement celui d'une appartenance à leur communauté, mais aussi un *nous autres*, sous-entendu « nous qui ne sommes pas comme les autres », à savoir les Hans. Toute affirmation identitaire est un *je* qui se cherche dans un *nous*, et se réclamer de ce *nous* peut être une façon de nier l'*autre*.

Pour neutraliser ce dispositif culturel séditieux, le pouvoir central est en train de recourir à une ruse de guerre déjà appliquée il y a environ deux mille ans à l'encontre des Barbares de l'Ouest. En ce temps-là, les Hans parvinrent à obtenir les hymnes guerriers de leurs ennemis et à les chanter lors du face à face qui opposait les deux armées. Il s'agissait probablement de tourner à leur avantage la magie de ces mélodies, et plus subtilement, de décontenancer les Barbares en les dépossédant de leurs chants de ralliement. Ce type de brouillage identitaire est actuellement en phase de réactualisation. Dans un premier temps, la plupart des mélodies, ainsi que les danses "chinoises" illustrant les annonces des Jeux Olympiques de Pékin en 2008 ont été prises aux Ouïgours. Les musiciens bien informés prévoient que l'étape suivante sera l'adaptation des chants du répertoire canonique monumental, le *on ikki muqam*, sur des poèmes chinois, sans considération de l'incompatibilité totale entre le turc oriental (métrique quantitative) et le chinois (langue à tons). Quant à l'interprétation instrumentale, elle poursuivra vraisemblablement le processus de sinisation qui, depuis plusieurs décennies, altère ses tempos, ses inflexions, son ornementation, son flux et son *éthos*. Les plus naïfs croiront peut-être que leur musique nationale a atteint un certain degré d'universalité, mais pour les autres, il est clair qu'à terme, les Hans auront symboliquement réussi la sinisation du Turkestan (toponyme qu'ils honnissent) en mettant à leurs normes le bien culturel le plus cher à ses habitants : les chants et la danse.

La consécration d'un monument musical

Derrière ces quelques faits frappants fonctionnent néanmoins des rouages plus fins. Tout d'abord, les Ouïgours sont flattés que leurs chansons montent à la capitale pour redescendre chez eux en inondant le pays. À tous les niveaux de la sinisation, se trouvent des non-Hans qui, d'une manière ou d'une autre, participent au processus, à commencer par la plupart des musiciens qui ne font pas la différence entre les airs anciens et les produits du « traditionalisme d'État ». Face à ces attitudes paradoxales, S. Trébinjac avance les notions d'ambivalence ou de double mémoire (2004). La capacité de faire coexister différents plans de représentation de la réalité se trouve également chez les "autres", avec qui les Ouïgours cohabitent tant bien que mal. On peut arguer que, symétriquement aux manipulations des Hans, les musiciens évoluent implicitement sur deux plans, l'ancien et le nouveau.

Entre plusieurs exemples, nous relèverons celui-ci : en même temps que le pouvoir central retire aux Ouïgours les emblèmes de leur identité – l'accès à la connaissance se faisant désormais par le chinois –, il a présenté à l'UNESCO la candidature du *muqam* ouïgour au rang de patrimoine immatériel de l'humanité. La proclamation qui a suivi a été largement répercutée au Xinjiang. La motivation fondamentale reste encore à analyser, mais le processus opère sur plusieurs niveaux à la fois, dont les plus évidents nous semblent les suivants. Considérant que la musique et la danse étaient inoffensives, il convenait de donner quelque compensation aux Ouïgours, après avoir retiré leur langue des cursus scolaires et après les coups portés à la culture religieuse depuis des décennies. L'exaltation de ce patrimoine serait un moyen de circonscrire la revendication identitaire dans les limites de quelques pratiques folkloriques offertes comme objets exotiques aux touristes chinois, très nombreux au Xinjiang⁶. Après le « traditionalisme d'État » (S. Trébinjac), se développe, dans de nombreux pays, un traditionalisme touristique. À l'approche des Jeux Olympiques, il fallait faire oublier aux visiteurs l'écrasement systématique de certaines minorités difficilement assimilables. L'interprétation la plus cynique émise par les Ouïgours est qu'il s'agit de mettre en relief le stéréotype où est enfermé ce peuple de cigales occupant son temps à ripailler, chanter et danser, de réduire leur culture et leur potentiel intellectuel à ces activités futiles. De fait, des esprits éclairés avaient protesté contre l'image réductrice que donnait leur peuple en se livrant avec passion au chant et à la danse mais, après la proclamation dont le *muqam* fut l'objet, ils furent obligés de baisser le ton.

Le procédé est d'autant plus habile que, dans presque tous les cas, les monuments musicaux sont édifiés ou entretenus par des pouvoirs politiques

⁶ Beaucoup de jeunes Ouïgours sont poussés à devenir musiciens, car un des rares emplois qu'on leur propose en dehors du Xinjiang consiste à apporter une touche folklorique dans des restaurants ouïgours dont les patrons sont Hans.

forts, si bien que, devant l'exaltation du *muqam*, on pourrait avoir l'illusion que le Xinjiang est une province véritablement "autonome"⁷.

C'est un souci constant des nouveaux pouvoirs en place de se doter, par le biais d'une musique spécifique, d'un symbole d'identité immédiatement saisissable et touchant la corde sensible de tout individu. Les changements profonds de statut politique sont concomitants à des glissements identitaires et sont suivis de l'adaptation des musiques dominantes. À l'époque moderne, ces renversements politiques s'accompagnent fréquemment de réformes de l'écriture qui, généralement, vont de pair avec les tentatives de réforme des systèmes musicaux, en particulier les gammes et les intervalles⁸. Citons, entre autres, les cas de l'Azerbaïdjan, du Tadjikistan, de l'Ouzbékistan, ainsi que du Xinjiang, dont les monuments musicaux (*mugam*, *šašmaqom*, *on ikki muqam*) sont autant d'expressions de la domination du pouvoir central sur les traditions locales et mineures.

Un autre exemple, très récent, de construction d'un patrimoine emblématique reposant sur des bases musicales fragiles mais structuré par un très fort sentiment national, est celui du *falak* tadjik, dont la genèse et les ambiguïtés sont décrites dans l'article qui suit.

Bibliographie

ABOU MRAD Nidaa

2005 « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXI^e siècle*. 3. *Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, pp. 756-795.

DURING Jean

2005 « Power, authority and music in the cultures of Inner Asia », *Ethnomusicology Forum* vol. 14 n° 2, pp. 141-162.

PLATON

La République, Paris, Garnier-Flammarion [traduction Georges Leroux].

TOMOFF Kiril

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

TRÉBINJAC Sabine

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

⁷ Cet article a été rédigé et présenté sous forme de communication bien avant les tragiques événements de juillet 2009, qui ont exacerbé la vindicte des Hans contre les Ouïgours. Pourtant un an plus tard, la patrimonialisation du répertoire dansé et chanté des *Māshrāp* avait été ratifiée en une seconde phase du programme UNESCO qui avait déjà consacré le *on ikki muqam*.

⁸ On pense aussi au cas de la Turquie et au retour aux anciennes gammes qui s'est opéré en Azerbaïdjan après l'indépendance et le passage de l'alphabet cyrillique au latin. Voir à ce sujet During 2005, p. 142 *sq.* et Abou Mrad 2005.

— 2004 « Le savoir musical des Ouïghours : et s'il s'agissait d'ambivalence de la mémoire ? » in Stéphane A. DUDOIGNON (ed.), *Devout Societies vs. Impious States? Transmitting Islamic Learning in Russia, Central Asia and China, through the Twentieth Century*, Berlin, Klaus Schwarz Verlag, pp. 243-54.

WATSON Burton

1989 *The Tso chuan: Selections from China's Oldest Narrative History*, New York, Columbia University Press.

Résumé

La musique est un puissant marqueur identitaire, notamment dans les nouveaux États d'Asie centrale. Les empereurs chinois marquaient leur accès au trône par un changement de diapason, à une époque où les Pythagoriciens considéraient que les changements affectant les modes avaient nécessairement des répercussions sur les lois de l'État. Cet article examine les pratiques musicales collectives instrumentalisées par le pouvoir dans le but d'exalter un sentiment d'appartenance nationale en absorbant les particularismes régionaux et en promouvant la patrimonialisation selon des stratégies habiles.

Abstract

Musical tradition, identity and nationalism in Central Asia

Music is a powerful identity marker, especially in the new Central Asian states. The Chinese emperors celebrated their access to the throne by a general change of pitches at a time when the Pythagoreans were convinced that modifying the modes would necessarily have an impact on the laws of the state. This article examines how governments use collective musical practices in order to exalt a sense of national allegiance in absorbing regional idiosyncrasy and promoting the patrimony process according to clever strategies.

Mots-clés : musique, festivals, identité, Ouïghours.

Keywords: music, festivals, identity, Uyghurs.