

Musiques populaires au Tadjikistan : le musicien entre « traditionnel » et « pop »

par Ariane Zevaco* (Paris, France)

Le Tadjikistan, république ex-soviétique persanophone, est un pays qui, dans la même mouvance que les autres ex-républiques soviétiques d'Asie Centrale, revalorise aujourd'hui son patrimoine culturel, notamment en mettant en avant l'héritage persan. La musique tient une grande place dans ce discours de revendication identitaire initié par le gouvernement. En même temps, les musiciens s'ouvrent à d'autres influences et activités musicales.

Je voudrais ici m'attacher à une étude de la « figure » du musicien populaire, tant elle cristallise différentes actualisations du musical et des enjeux socio-culturels, et mène à ré-envisager les gestions contemporaines de la tradition musicale.

Si l'on considère aujourd'hui le paysage musical tadjik, on se trouve en face d'une partition historiquement établie entre le répertoire généralement défini comme « savant » (celui du *Shash-maqâm* (« six maqâm »), partagé avec l'Ouzbékistan), les répertoires « populaires » (traditionnels non-savants) et les répertoires « pop » (en majeure partie issus des répertoires traditionnels populaires). On pourrait penser que les musiciens suivent cette partition, et que l'on pourrait les « classer » selon les répertoires joués. Mais, de plus en plus, les musiciens ne se cantonnent pas à un répertoire musical, ni surtout aux contextes d'activité qui sont historiquement liés à ces derniers. Tous les musiciens, ou presque, se qualifieront de traditionnels (*san'atkor*), quelque soit le type de répertoire joué. Le regain d'intérêt pour les musiques populaires m'a amené à me pencher plus particulièrement sur les activités des musiciens professionnels issus des traditions musicales populaires, et c'est donc plus particulièrement d'eux dont il sera question ici.

Etudier aujourd'hui leurs différents contextes d'activité permet de revenir sur la pertinence de la partition entre ces répertoires, et sur les contradictions inhérentes à la gestion de la tradition par ces musiciens.

Diversification des lieux socio-musicaux

Les lieux sociaux traditionnels de pratique musicale populaire sont ceux liés aux fêtes et événements de la vie privée – dans le sens où ils consacrent un rituel ou un lien social. C'est lors de ces fêtes (*tuy*) que les musiciens se construisent une réputation. Pendant la période soviétique, si quelques musiciens populaires professionnels ont été reconnus par l'Etat comme chanteurs nationaux¹, et ont fait partie d'orchestres

* Doctorante à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), allocataire de recherche à l'Institut Français de Recherche en Iran (Téhéran).

¹ Le titre exact est : « Hâfizi khalqi Tâdjikistân » (litt. : Chanteur populaire du Tadjikistan). Cette distinction honorifique fut établie en 1947, et accordée par l'Etat soviétique, puis tadjik, aux « grands artistes », considérés comme méritants. Elle donne droit à une petite pension ; elle confère aussi une certaine popularité auprès du public.

folkloriques, leur principale activité et le moyen de reconnaissance restaient ces fêtes. La transmission du savoir musical s'effectuait de maître à disciple (d'*ustâd* à *shâgird*), généralement complétée par une formation dans les écoles de musique, où l'enseignement des musiques populaires était alors occulté au profit d'une formation classique occidentale, le répertoire savant du *Shash-Maqâm* ayant pour sa part été enseigné au Conservatoire à partir des années 60.

Il serait faux de dire que la fin de la période soviétique a engendré une réelle rupture dans ces processus d'activités musicales, mais elle a par contre entraîné le développement de nouveaux contextes de pratique musicale.

La part des musiques populaires a beaucoup augmenté dans les instances officielles de représentation de la culture, et dans le cadre du discours étatique de revendication identitaire. En particulier, le genre musical *falak*² – un répertoire musical de chants de deuil, de séparation et de « destinée » – a été plébiscité et « remodelé » pour devenir une musique nationale, presque classique ou savante au même titre que le répertoire du *Shash-Maqâm*. Dans les institutions musicales étatiques ont été mises en place différentes structures qui revalorisent les répertoires populaires : ensembles nationaux à la Radio et à la Télévision, ouverture de classes consacrées à la musique populaire dans toutes les écoles de musique, musiciens embauchés par les théâtres, etc. Au sein du milieu académique ont également été mobilisés ethnographes et musicologues pour donner aux répertoires populaires les lettres de noblesse qu'on leur avait refusées jusqu'alors, et ce par le biais de colloques et publications.

Dans le même temps, les musiques dites « pop » ou de « variétés » (qualifiées localement par l'expression russe *èstradnaya muzyka* : « musique d'estrade ») se sont considérablement développées, sous l'impulsion de différents mécènes : Etat (institutions nationales ou locales), et surtout des mécènes privés russes (banques, compagnies de téléphone) ; en même temps des salles de concert ont été créées ou rénovées pour accueillir ces événements en général destinés à la télévision. Les musiciens « pop » sont en majeure partie des musiciens issus du monde traditionnel populaire, ou alors des jeunes non-musiciens de formation, qui font appel à un compositeur et à des musiciens confirmés, et qui ne chantent en général qu'en play-back, mais dont les chansons deviennent rapidement des tubes. La scène « pop » est aujourd'hui un moyen de se faire connaître (mais pas forcément reconnaître) non négligeable, grâce à la médiatisation croissante de ces concerts. Elle implique cependant pour les musiciens des contraintes musicales serrées : utilisation d'instruments électriques, jeu et chant en play-back uniquement, le tout au sein d'un espace scénique formaté (lumières psychédéliques, fumigènes, etc.)

² Terme arabe désignant la « voûte céleste », et par extension Dieu, mais aussi le destin. Le genre musical *falak* se caractérise par des chants, exécutés par un *hâfiz* (littéralement « celui qui sait par cœur », c'est-à-dire originellement « celui qui sait le Coran par cœur ». C'est le terme utilisé au Tadjikistan pour désigner le chanteur traditionnel, terme qui met l'accent sur l'importance de la mémoire et du savoir littéraire des chanteurs.) qui s'accompagne parfois d'un instrument (le plus souvent un luth appelé *dumbra* ou une vièle *ghidjak*). Le texte des chants est constitué de quatrains populaires ou composés par l'interprète, mais aussi de poèmes (quatrain et *ghazal*) des grands poètes persans et tadjiks. Le répertoire musical du genre est constitué de différentes formes. Ces chants expriment, en général, la douleur d'une séparation, d'un deuil, et sont adressés au *falak*, ici considéré comme Dieu (*Khudâ*). Il s'agit donc, le plus souvent, de poèmes d'amour, de deuil, mais aussi de poèmes mystiques.

Certains musiciens, qui ne veulent pas réaliser ce type de performances, ont choisi de mettre en valeur leur patrimoine musical populaire également par le biais de concerts, mais en se formant en groupe, hors d'une institution, et en cherchant à retravailler « traditionnellement » les répertoires, le plus souvent dans une perspective de recherche historique, et parfois parallèlement à une évolution contemporaine (par exemple : jouer des mélodies anciennes sur des instruments acoustiques électrifiés). Ces formations, sur la base de liens sociaux familiaux ou régionaux, ou parfois simplement amicaux, sont de plus en plus nombreuses. Certains de ces jeunes musiciens font leurs classes dans les restaurants, activité qui reste aussi celle, soit de musiciens moyens et non aptes à exercer la profession dans les fêtes, soit celle de bons musiciens qui ne parviennent cependant pas à gagner leur vie par les concerts ou les fêtes.

L'exportation des « musiques d'Asie Centrale » en Occident joue aussi un rôle dans la façon dont les musiciens appréhendent leur propre musique. Si les musiciens qui se produisent internationalement sont peu nombreux (et ce sont d'ailleurs très souvent les mêmes), ils rapportent et relaient un idéal artistique orientaliste, qui consacre le concert comme lieu d'expression de l'Art traditionnel. Dans une autre perspective qui aboutit cependant généralement aux mêmes symbolismes culturels, ils participent à des rencontres de musiciens, ou à des « master-class » qui occultent la fonction sociale ou rituelle de la musique, pour ne définir à ce moment précis qu'une fonction artistique.

Néanmoins, pour tous les musiciens qui évoluent dans ces différents contextes, le lieu principal d'exécution musicale reste les fêtes traditionnelles *tuy*, où un chanteur-instrumentiste est accompagné généralement d'un synthétiseur, d'une percussion et éventuellement d'autres instruments. C'est le lieu social des musiques populaires par excellence, celui où se bâtit la reconnaissance, et celui où le musicien est à même de prouver son savoir, sa capacité à créer l'émotion, bref à mettre en œuvre l'héritage traditionnel populaire. D'ailleurs, si des musiciens « pop » sans formation traditionnelle s'y produisent parfois, ce sera pour une ou deux chansons seulement (alors que le musicien est censé chanter trois ou quatre heures d'affilée) et en play-back – ils constituent alors aux yeux du public plus la preuve que les familles ont de l'argent, et peuvent les faire venir, qu'ils n'assument le rôle dévolu aux musiciens dans ces fêtes rituelles. Dans ce cas précis, il s'agit de vedettes lancées grâce à la télévision, et connues du grand public, ce qui montre aussi l'impact croissant des médias dans le champ musical. Malgré tout, le public ne s'y trompe pas et ne les considère pas comme des « vrais » musiciens (*san'atkor* : « culturels », ou « traditionnels »).

A travers ces contextes sociaux de pratique musicale, beaucoup de musiciens évoluent de manière fluide, en s'investissant simultanément dans ces différents lieux. C'est en cela, à mon sens, que la figure du musicien professionnel populaire ne peut plus être entendue comme lisse et guidée uniquement par sa fonction socio-musicale : si l'idéal traditionnel reste essentiel, l'image et le rôle du musicien sont transformés, à son initiative, et ne sont plus soumis aux seuls référents culturels populaires.

L'objet musical s'adapte lui aussi à ces transformations, et au-delà des changements purement musicaux, véhicule une appréhension différente du social.

Décloisonnements des répertoires

La façon dont le genre musical « falak », emblématique aujourd'hui des répertoires populaires au Tadjikistan, a changé de statut dans les discours et pratiques des musiciens professionnels ces dernières années, mène à se poser la question des critères

de la partition, voire de l'opposition, entre savant et populaire dans l'étude des musiques traditionnelles au Tadjikistan.

S'il paraît commode de relayer les catégories de classique ou savant (*klassiki* en russe) et populaire (*khalqi* en tadjik) instituées pendant la période soviétique, et aujourd'hui devenues vernaculaires, les évolutions récentes des gestions des répertoires font fluctuer ces notions. Le genre *falak*, qui a fait l'objet d'une entreprise de classicisation dans le cadre des revendications identitaires de l'Etat tadjik, est aujourd'hui considéré comme un répertoire « populaire classique », c'est-à-dire originellement dévolu à des rituels de la vie quotidienne mais témoignant d'une haute culture comparable à celle de la « musique de cour » (*maqâm*). Certains musicologues ont ainsi systématisé le genre de façon à le faire fonctionner en termes de modes précis. Ils ont définis des gammes modales nommées de la même façon que pour le *maqâm*, s'appuyant essentiellement sur l'ambitus mélodique (quarte et quinte généralement) des musiques populaires, ainsi que des cycles rythmiques systématisés (cinq temps : *falak*, et quatre temps : *ufar* : « danse ») ; toutes ces caractéristiques sont présentes dans la musique *falak* mais ne sont pas systématiques dans la pratique populaire. Au-delà de l'aspect politique et orientaliste de l'entreprise, elle révèle les changements qui s'opèrent dans l'image que veulent donner les musiciens d'eux-mêmes et de leur culture musicale.

Dans le milieu des musiciens professionnels, cela a donné lieu à des changements de positionnements : le musicien populaire pourra se dire « lettré » car il joue du *falak*, plutôt que de se cantonner dans une position « folklorique » héritée des conceptions soviétiques et moins gratifiante à ses yeux.

Le genre *falak* étant avant tout un répertoire poétique d'expression de la douleur, deuil, séparation et exil, les poèmes sont choisis suivant le thème exprimé, et non le type de versification. A partir de là, des chanteurs de *na't* (poèmes religieux) ou de *monâjât* (litt. « plainte »), qui se qualifient de *maddâh* (chanteurs religieux à l'origine), utilisent le genre *falak* pour pénétrer le milieu des musiciens professionnels populaires, et profiter de ce statut aujourd'hui reconnu officiellement. Dans la même veine, puisque nombre de poèmes classiques persans soufis abordent ces thèmes, certains chanteurs se diront soufis sans que l'on ne puisse bien savoir ce que cela recouvre. Si pour certains, c'est une façon de mettre en avant leur apprentissage spirituel (celui du Coran, et des poètes soufis) et celui d'une forme de soufisme populaire qui était interdit à l'époque soviétique, c'est pour d'autres une manière de se valoriser, de rejoindre une conception « traditionnelle » du musicien lettré et tourné vers la spiritualité.

D'ailleurs, dans le répertoire « savant » du *Shash-maqâm*, les mêmes poètes sont chantés, et les musiciens (de *maqâm* ou de *falak*) n'hésitent pas à faire le rapprochement. Aujourd'hui, les élèves qui étudient le *maqâm* apprennent aussi des chansons « populaires », et certains musiciens « populaires » se tournent vers les procédés modaux du *maqâm* pour enrichir leur répertoire et en faire un héritier du *Dâvâzdah maqâm* (« douze maqâm »), ancêtre supposé du *Shash-maqâm*.

Et les chanteurs de *maqâm* jouent en fêtes de mariage les chansons du répertoire du *maqâm* (choisissant celles dévolues à la danse : les *taronaho*), ou même les chansons populaires spécifiques à ces fêtes. Les musiciens professionnels populaires jouent avec l'orchestre national des *falak* symphoniques. Et certains musiciens de pop chantent le *falak* et se disent soufis : on assiste à un décloisonnement des pratiques des répertoires, qui sont le reflet des changements sociaux des lieux de pratique musicale, de la position

plurielle du musicien qui ne cantonne pas à un seul lieu social, et qui influent sur les objets musicaux.

A partir de là, la définition des répertoires se fait-elle en fonction de leurs caractéristiques musicales ou du lieu social de leur performance ? Chaque lieu social de pratique musicale présente pour le musicien un enjeu différent, qui se traduit par la manière dont il va se positionner vis-à-vis du répertoire musical par rapport auquel il se définit : en redéfinissant – dans le discours et dans la musique – son répertoire comme « populaire » ou « classique » ou « soufi », il se définit par rapport au lieu social qu'il occupe, et donne une image différente de la tradition musicale.

Malgré tout, il serait faux de croire qu'un musicien puisse « passer » d'un répertoire à un autre. D'ailleurs, les musiciens se définissent aussi en fonction du répertoire qu'ils jouent : ils seront d'abord « musiciens traditionnels » puis « musicien de maqâm » ou « musicien populaire », et ensuite interprète des traditions d'une région précise. Malgré tout, le décalage entre les pratiques et les discours sur les répertoires traditionnels est croissant parce que le rapport à la tradition change selon les contextes.

La tradition comme idéal

Au-delà de la notion de contexte de performance, il semble donc que chaque lieu social de pratique musicale donne une image du musicien, lequel évoluant dans différents lieux produit donc plusieurs images de lui-même.

Finalement, les lieux de production de la tradition musicale telle que le musicien l'idéalise peuvent dans une certaine mesure être circonscrits à deux moments : celui de l'enseignement, car alors le musicien est maître, et responsable de la continuité de son savoir ; et celui de la pratique privée – ou lors de fêtes privées différentes des *tuy* où le musicien n'a pas à prouver sa valeur, et chante simplement pour son plaisir et celui de ses amis.

Mais ceci ne signifie pas non plus que la tradition se situe à ces endroits : ses référents sont fluctuants autant que les lieux socio-musicaux dans lesquels évoluent les musiciens. Ce qui est intéressant pour cerner l'appréhension de la tradition est de confronter le discours des musiciens à leur pratiques, ce qui fait inévitablement apparaître des contradictions.

Les musiciens professionnels populaires valorisent en général une image immuable du maître, qui a su développer et transmettre son « don de Dieu », mémoriser des milliers de vers. C'est, selon eux, ce vers quoi ils tendent. Ils mettent en avant l'authenticité de leur chant par son ressenti spirituel personnel, et relient souvent un poème qu'ils chantent à un épisode de leur vie. Ils valorisent le rapport à un monde intime qu'ils idéalisent selon des schémas communs (généalogie de musiciens, ascendants religieux, découverte du don musical, etc.). Dans ces paroles se situe la tradition idéale à leurs yeux, qui guide leurs positionnements. La référence aux anciens maîtres est toujours prédominante, car « avant, c'était authentique ».

Quid alors de l'utilisation du synthétiseur pour accompagner les ghazals soufis lors des banquets rituels ? Quid des performances en play-back pour les concerts officiels ? La réalité du *métier* de musicien se confronte durement à l'idéal du musicien traditionnel. Dans ces nombreux cas, les musiciens se raccrochent à la poésie pour retrouver les traces de leur idéal, mais le plus souvent ils se plaignent de leur public qui « ne supporterait pas l'absence d'un synthétiseur » – ce qui est certainement vrai puisque ce dernier est devenu la norme. Malgré tout, les musiciens cherchent la

reconnaissance, qui passe aujourd'hui par le synthétiseur, le play-back *et* le savoir dont ils sont dépositaires. La norme traditionnelle intègre aujourd'hui ces « nouveautés », même si certains musiciens seront les derniers à le reconnaître. Elle se heurte à l'idéal qui ne peut intégrer les exigences du professionnalisme du métier de musicien tel qu'il est aujourd'hui. D'ailleurs, les musiciens professionnels valorisent aujourd'hui le savoir et l'authenticité des musiciens non-professionnels et campagnards, qui savent toujours « les choses anciennes » et surtout vivent la musique en respectant l'idéal des professionnels.

En tant que musiciens populaires, ces derniers doivent chanter dans les banquets et ce, le mieux possible, pour respecter leur statut ; ils doivent enseigner pour les mêmes raisons : car ils sont les dépositaires d'un don et d'un savoir ancestral. Mais souvent, ces activités leur pèsent car : « les élèves n'apprennent rien et veulent juste être des stars de la pop » et « personne n'écoute le sens des poèmes ». Or plus il leur semble que le sens de leur activité musicale est inutile, plus ils s'impliquent dans des milieux différents pour chercher la reconnaissance de ce même statut. Ainsi ils valoriseront la poésie classique qu'ils chantent, ils se tourneront vers les musiques « lettrées » ou feront des recherches musicologiques pour conférer un statut lettré à leur musique, et à eux-même. Paradoxalement, ils cherchent à donner à leur musique le statut de la musique savante tout en valorisant leur statut populaire de participation aux rituels. Pour les musiciens populaires, c'est originellement le lieu social de pratique et le savoir qui crée le statut : la diversification et les changements internes (également écologiques et architecturaux) de ces lieux sociaux relègue peut-être une partie de la définition traditionnelle de ce statut à un idéal.

Finalement, les musiciens s'inscrivent volontiers dans les lieux sociaux dans lesquels ils évoluent : ils sont « pop » pour la télévision, « artiste de la République » pour les concerts officiels, et *hâfiz* pour les fêtes rituelles et pour eux-mêmes. Mais ce qu'ils croient perdre en authenticité dans certains lieux de pratique, ils le compensent dans un discours ancré dans la tradition. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que des discours orientalistes soient développés, qui rejoignent par certains points ceux du gouvernement et ceux de l'intelligentsia.

Le musicien populaire ne constitue donc pas une figure uniforme, et sa production musicale non plus : son inscription, en tant qu'acteur, dans des lieux socio-musicaux changeants, produit des contradictions qui sont aussi celles inhérentes au traitement de la Tradition. Les musiques populaires font état de ce changement, de même que l'engouement renouvelé pour certains anciens chanteurs pop tels Ahmad Zâhir, chanteur afghan des années 70 et 80, qui chantait aussi bien Bédîl (poète soufi persan de l'école « indienne ») que des chansons populaires, et juxtaposait tabla, rubâb et guitare électrique.

Il me semble que le rapport du musicien à son idéal, et à son répertoire, en fonction des lieux sociaux qu'il appréhende, constituent aujourd'hui « l'évolution de la tradition ». Il serait d'ailleurs intéressant de voir ce qu'il en est pour les musiciens de *maqâm*, dont le répertoire est plus « strict » dans ses contextes de production, mais qui diversifient eux aussi leurs champs sociaux d'évolution.