

« MA *DAMBURA* NE MENT PAS » : MUSIQUE ET IDENTITÉ CHEZ LES HAZARA
D'AFGHANISTAN

Par Mathieu Poitras

Département de sociologie et d'anthropologie
Faculté des Sciences sociales

Université d'Ottawa

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en anthropologie

Sous la direction de Stéphane Vibert
(Université d'Ottawa)

Table des matières

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
GUIDE DE PRONONCIATION	V
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : LES HAZĀRA : ÉCHOS PASSÉS ET PRÉSENTS	20
1.1 DES HOMMES, D'UN NOM, D'UN TERRITOIRE.....	20
1.2 BRÈVE HISTOIRE RÉCENTE DES HAZĀRA.....	31
1.3 GUERRES, ÉVEIL, EXIL : LES ENJEUX ACTUELS.....	34
CHAPITRE 2 : ORGANOLOGIE, JEU, RÉPERTOIRE : LA <i>DAMBURA</i> COMME OBJET	41
2.1 MISE EN CONTEXTE.....	41
2.2 L'OBJET.....	42
2.3 LE SON.....	48
2.4 LA POÉSIE.....	59
CHAPITRE 3 : L'EXPÉRIENCE DE LA MUSIQUE : LA <i>DAMBURA</i> COMME PROCESSUS	65
3.1 LA PERFORMANCE MUSICALE EN AFGHANISTAN.....	66
3.2 LA PERFORMANCE MUSICALE HORS D'AFGHANISTAN.....	76
3.3 CONDITIONS D'AUDITION ET D'APPRENTISSAGE.....	88
CHAPITRE 4 : LA MUSIQUE DE L'EXPÉRIENCE : LA <i>DAMBURA</i> COMME ENJEU	96
4.1 PREMIER ENJEU : PRENDRE SA PLACE.....	96
4.2 DEUXIÈME ENJEU : LE POLITIQUE.....	105
4.3 TROISIÈME ENJEU : <i>DAMBURA</i> ET RELIGION.....	113
4.4 QUATRIÈME ENJEU : ÉVOCATION, MÉMOIRE ET ETHOS.....	118
4.5 CINQUIÈME ENJEU : L'IDENTITÉ.....	128
CONCLUSION	132
ANNEXE A	I
ANNEXE B	IX
ANNEXE C	XI
ANNEXE D	XIV
ANNEXE E	XV
ANNEXE F	XVI
ANNEXE G	XVII
ANNEXE H	XIX
ANNEXE I	XX
ANNEXE J	XXII
ANNEXE K	XXIV
BIBLIOGRAPHIE	XXV

RÉSUMÉ

« MA DAMBURA NE MENT PAS » : MUSIQUE ET IDENTITÉ CHEZ LES HAZĀRA D'AFGHANISTAN

Cette thèse porte sur l'articulation entre la *dambura* et l'identité Hazāra contemporaine. La *dambura* est un instrument de musique traditionnel présent dans le centre et le nord de l'Afghanistan. Les Hazāra sont une minorité ethno-culturelle et religieuse d'Afghanistan touchée historiquement par une stigmatisation multiforme qui persiste toujours jusqu'à ce jour. Ils forment aujourd'hui une communauté transnationale aux multiples diasporas. Dans le cadre d'un éveil identitaire transnational contemporain, l'affirmation identitaire hazāra a enfin libre cours. La *dambura* devient alors le médium d'une poésie non seulement traditionnelle mais aussi engagée, exprimant un discours identitaire qui aura contribué à la consolidation d'une conscience ethno-nationale. En cernant les pratiques, les discours et les significations reliés à la *dambura* pour les musiciens et les non-musiciens hazāra, et en examinant ce que révèle le corpus poétique du répertoire musical à la *dambura*, nous voyons comment la *dambura* se trouve élevée au statut de symbole identitaire.

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'auront accompagné dans cette entreprise qui transcende les cadres formels de la recherche, et sans lesquels ce travail n'aurait pas été possible. Je veux remercier mes amis Afghans du milieu universitaire à Ottawa, et aussi particulièrement les amis Hazāra qui m'auront fait connaître qui ils étaient.

D'abord, je remercie Musa Hazāra qui fut le premier damboriste au Canada à me donner l'intuition qu'une telle entreprise de recherche était chose possible; puis Ali Karimi qui m'ouvrait à la possibilité de passer du temps en Afghanistan en ayant l'idée de me faire rester chez ses amis du quartier hazāra de *Dacht-e Bartchi* à Kaboul, et enfin, Asad Buda de m'avoir hébergé chez lui, ainsi que ceux sans lesquels il m'aurait été impossible de mener à bien le travail nécessaire en Afghanistan : Aziz, Hassan Karimi, Zia Sadeq, etc.

Je tiens à remercier Maisam Nadjafizada pour son aide, d'abord au Canada, sans quoi il m'eût été peut-être impossible de me rendre en Afghanistan, et de voyager à l'intérieur du pays; Niamatullah Ibrahim pour ses propos éclairants qui furent décisifs quant aux hypothèses formulées dans ce travail et Amir Foladi, organisateur du Silk Road Festival, pour son rôle crucial dans l'échantillonnage en Afghanistan.

Je suis extrêmement reconnaissant envers Mme Heidari et Mme Rezai, ainsi et leurs amis pour leur générosité et leur accueil à Toronto, me permettant ainsi de participer et m'initier à la communauté Hazāra de Toronto et dans le monde qui est le leur. Remerciements à l'ASA (Afghan Student Association) de l'université d'Ottawa dont les activités m'initient à la richesse culturelle de l'Afghanistan, et dont l'appui plus tard me permit de mener à bien l'entreprise de recherche. Je remercie donc tout particulièrement Khalid Mateen pour son aide inestimable dans la traduction cruciale et la transcription d'une part de matériel amassé en Afghanistan. Je remercie également M. Mahdavi pour son aide à la traduction de poèmes.

Je dois une profonde reconnaissance envers tous ceux et celles qui au cours d'éclairantes et vibrantes conversations, me firent part de la condition Hazāra en Afghanistan et hors Afghanistan, ou qui contribuèrent également à précieuse traduction de chansons à la dambura : Grand merci tout spécialement à Nazira pour sa grande patience lors des traductions, ainsi que Shamim Ahmadi, Farkhonda Akbar, Mehdi Hakimi, Ali Lali, Mohamad Ibrahim Alizada, M. Nazari, et tous ceux que je n'ai pas nommé qui ont contribué de près ou de loin à cette recherche, particulièrement tous ceux qui auront bien voulu partager leurs idées sur la dambura et offrir leur amitié. Je remercie la mère de Nazira pour les repas offerts à Kaboul et la cordialité de son accueil, ainsi que pour l'enthousiasme quant à ma recherche, précieuse inspiration.

Enfin, je remercie Stéphane Vibert pour sa bienveillante supervision lors de ce parcours intellectuel ainsi que l'Université d'Ottawa pour son appui financier.

Merci à mes amis et mes parents pour leur appui constant.

GUIDE DE PRONONCIATION

Les mots qui sont dans le texte écrits en langue persane, dans leur expression afghane (*Dari*) iranienne (*Fârsi*) ou hazāra (*Hazāragi*) sont écrits en italique. Le parler afghan et iranien sont les versions nationales d'une même langue comme l'anglais britannique diffère de l'anglo-américain. Que le lecteur ait à l'esprit les conventions suivantes.

- a : comme dans *parle*
- â ou ā : comme le *o* de *porte*, ou *cloche*
- o : comme dans *beau*, *bateau*
- i : comme dans *cri*
- e / eh : comme dans *vrai* , *très*
- u : comme dans *trou*
- h : prononcé comme le *h* de *have* en anglais
- kh : comme *Bach* en allemand; ou la *jota* espagnole
- q : mouvement plosif du larynx (il s'agit comme d'un *k* prononcé en fermant complètement la glotte, puis en la rouvrant)
- gh : correspond au *r* ordinaire contemporain en français et en allemand.
- r : légèrement roulé. Position médiane entre le *r* anglais et le *r* espagnol / russe / arabe

Lorsque le son *gi* est présent en italique dans un mot en persan, il est important de noter qu'il doit être prononcé comme « *gui* » en français. Le *g* sera toujours dur et la règle phonologique française ignorée. Puisque l'italique aura pour but de représenter la langue persane, la graphie anglaise sera utilisée car l'auteur croit qu'elle simplifiera certains mots que la graphie française se trouverait ici à alourdir inutilement.

Ch = tch

Sh = ch

Gi / *Ge* = *gui*, *guè*

J = dj

Le texte persan / hazāragi dans les chansons relèvera des conventions anglaises; dans le reste du texte scientifique, la plupart des termes garderons une graphie française lorsqu'elle n'entrave rien, accommodant à la fois les règles phonologiques et la fidélité de la prononciation.

Par exemple : « *Hazāragi* » ou *Hazārajât* (graphie anglaise) mais « *Tchéhel dukhtarân* » ou « *Pachtoune* » (graphie française)

INTRODUCTION

THÈME

Cette recherche porte sur l'articulation entre la musique folklorique populaire des Hazāra d'Afghanistan jouée à la *dambura* (luth traditionnel à manche long), et l'identité hazāra contemporaine. Plus précisément, l'étude porte sur le rôle social, la fonction rituelle, le sens et la constellation symbolique conférés à la *dambura* chez les Hazāra, ainsi que le rapport que ceux-ci entretiennent avec le corpus musical varié du répertoire qui y est chanté et enfin, le rapport à la *dambura* comme symbole identitaire et véhicule de la culture, tant en Afghanistan que dans la diaspora.

PROBLÉMATIQUE

Par souci de clarté analytique, la problématique rattachée au thème peut s'exprimer par trois phénomènes interreliés: en premier lieu, le particularisme des Hazāra comme groupe ethno-culturel, en second lieu le phénomène de marginalisation multiforme subi par les Hazāra depuis la seconde moitié du 19^e siècle, et en troisième lieu, le phénomène de la musique comme occurrence, comme trait culturel et comme mode d'expression aux fonctions variées.

Depuis sa formation progressive le long du 19^e siècle, et depuis son indépendance officielle en 1919, l'Afghanistan est de fait un État multiethnique. Le dari (branche orientale du persan) et le pachtoune y sont les deux langues officielles. Le dari est parlé et compris par la majorité de la population afghane comme première ou seconde langue. Le pachtoune est parlé par la population du même nom qui, à 40% de la population afghane, y forme le groupe ethnique le plus grand. Les autres communautés qui constituent la composition ethnique de l'Afghanistan sont les Tadjik, les Hazāra, les Ouzbèk, les Turkmènes, ainsi que d'autres populations plus petites en nombre tels les Aïmaqs, les Baloutches, les Nuristanis et les Kyrgyzes. Les Hazāra habitent le centre montagneux de l'Afghanistan, historiquement et traditionnellement appelée le Hazārajāt. Les Hazāra se distinguent des populations voisines par une série de particularismes aux plans physique, linguistique, religieux et dans l'ensemble, culturel. Dans un Afghanistan à majorité sunnite, les Hazāra sont une minorité majoritairement chiite (avec minorité sunnite et ismaélienne). En Afghanistan, les Hazāra se distinguent d'emblée par des traits asiatiques parfois

très forts, parfois plus discrets, faisant d'eux néanmoins une minorité visible au niveau régional. Souvent, les Hazāra se définissent eux-mêmes d'abord par leurs traits physiques qu'ils associent et que l'on associe localement en Afghanistan aux Mongols ou aux Turcs d'Asie centrale. Ces traits ont souvent été attribués à des origines mongoles totales ou partielles. En effet on a longtemps imaginé les Hazāra être les descendants directs des soldats de Gengis Khan installés dans la région depuis le 13^e siècle. Cette explication simpliste de l'origine des Hazāra fut jadis entretenue dans le milieu académique occidental, mais elle est encore bien vivante au sein d'autres groupes en Afghanistan. La version faible de l'hypothèse – une origine partielle – est quant à elle toujours admise au sein des Hazāra tout comme dans le milieu académique. L'origine exacte des Hazāra est cependant, même aujourd'hui, teintée de mystère et demeure incertaine. Quelles que soient ces origines, le parler hazāra, le *hazāragi* est un dialecte du persan caractérisé par la présence unique de très nombreux mots d'origine turco-mongole, prouvant par là d'étroits liens culturels avec un ensemble turco-mongol, quand ce n'est pas une parenté directe. Cela laisserait possiblement croire que les Hazāra auraient jadis été une population turque, qui aurait subi une acculturation mongole puis persane, avant d'en adopter la langue et la religion (l'islam chiite pour la plus grande partie).

Ces particularismes culturo-linguistiques, physiques et religieux chez les Hazāra devaient en partie être la cause des formes diverses de marginalisation et de violences subies à la suite de la perte de leur autonomie politique, conséquence de la consolidation de l'État-nation afghan moderne vers la fin du 19^e siècle et résultante des dynamiques coloniales entre les empires russe et britannique. La marginalisation des Hazāra prit les formes les plus tragiques et les plus violentes au cours des campagnes de répression du gouvernement de Kaboul (1892-93), sans compter la répression ultérieure envers les autres groupes ethniques insoumis aux pouvoirs de l'État (tels les Ouzbeks et les anciens polythéistes de l'Hindou-Kouch alors appelés *Kafirs*). Pour soumettre les peuples de l'intérieur des frontières afghanes sous son contrôle, le souverain de l'époque, l'Émir Abd'ur Rahman (qui régna en Afghanistan de 1880 à 1901) fit du traitement des Hazāra un cas d'exemple particulièrement cruel. Le sectarisme religieux sunnite et le sentiment de suprématie ethnique qui prévalait à l'époque chez le souverain et la classe politique dominante (pachtoune) du royaume fit en sorte que la consolidation du pouvoir de l'État-nation afghan prit dans le Hazārajat les formes d'une croisade religieuse anti-chiite et d'un nettoyage ethnique qualifié par les Hazāra de génocide. La perte de l'autonomie politique hazāra eut pour effets :

1) la diminution brutale de la population hazāra dans le Hazārajāt, 2) l'exil forcé de populations hazāra vers les pays voisins (aujourd'hui l'Iran et le Pakistan) et la création des diasporas hazāra hors-Afghanistan. 3) La redistribution des terres abandonnées de force aux vainqueurs ou bien leur repopulation forcée par des tribus dissidentes (ex : clans pachtounes rivaux de ceux au pouvoir) déplacées par le gouvernement, et enfin 4) une marginalisation économique, sociale et une exclusion politique totale des Hazāra dans l'État afghan, accentuée par l'isolation géographique maintenue, situation qui aura perduré jusqu'à la fin des années 1970. La guerre afghano-soviétique (1979-1989) fit éclater les anciennes structures qui maintenaient en place la marginalisation systémique des Hazāra en Afghanistan et ce faisant, elle aura provoqué une réorganisation sociale et politique qui permit l'émergence d'une nouvelle conscience ethno-nationale, conscience ethno-nationale se renforçant encore lors de la guerre civile qui déchira le pays de 1992 jusqu'à l'arrivée au pouvoir des Talibans de 1996 à 2001. Durant l'ère des Talibans au pouvoir, des exactions contre les Hazāra eurent lieu de nouveau, rappelant le sort qu'ils avaient connu il y avait de cela exactement un siècle, une situation qui prit fin avec l'intervention des Etats-Unis et de l'OTAN en 2001. La guerre civile ainsi que la persécution brutale subie par les Hazāra lorsque les Talibans étaient au pouvoir auront accentué la déterritorialisation des Hazāra, trouvant refuge principalement soit à Quetta au Pakistan, ou en Iran comme travailleurs temporaires, ou bien en Europe ou en Australie par procédés clandestins ou légaux. Enfin, il existe des communautés de Hazāra établies en Europe, en Australie, et en Amérique du Nord.

Depuis 2001, l'intervention militaire des Etats-Unis et des forces de l'OTAN a fait revenir le calme dans le Hazārajāt, à grande majorité hazāra. La pauvreté y est toujours présente, tout comme l'isolement relatif de la région par rapport au reste du pays, éléments avatars d'une marginalisation plus discrète, mais persistante, qui se perçoit aussi bien par la marginalisation sociale et économique des Hazāra en milieu urbain à Kaboul¹ (Karimi 2011). Il est cependant impossible de comparer la situation actuelle aux persécutions et aux exactions subies sous le régime taliban. La violence contre les Hazāra en tant que telle en Afghanistan est donc pratiquement absente, à l'exception des affrontements irréguliers et des déplacements de populations occasionnés par le passage annuel au printemps de nomades pachtounes

¹Il s'agit de la thèse de maîtrise d'un collègue intitulée « *The West Side Story*": *Urban Communication and the Social Exclusion of the Hazara People in West Kabul* ».

(communément appelés « *Kotchi* ») à travers des terres habitées par des populations hazāra, dont l'écho se fait ressentir entre autres dans la sphère des réseaux sociaux internet.

Toutefois, la marginalisation des Hazāra se poursuit de manière particulièrement dramatique sous la forme de la violence sectaire de la part de groupes armés perpétrant des attentats réguliers à Quetta, ville du Pakistan où il existe une forte minorité hazāra. Ces groupes ciblent la population chiite (et hazāra par la force des choses) car très facile à identifier en raison des traits physiques distincts. Que ce soit dans les villes ou sur l'espace web (sur les réseaux sociaux tels *Facebook* ou le site internet comme le « Hazāra people International Network » à hazārapeople.org), les mouvements transnationaux de mobilisation contre cette situation, qu'un certain discours hazāra qualifiera ouvertement de « génocide hazāra », constituent l'essentiel des revendications hazāra actuelles lorsqu'elles sont visibles (en l'occurrence chose plutôt rare) dans l'espace médiatique ou le *mediascape* (Appadurai 1995), ce qui constitue une forme d'*idéoscape* transmis et reproduit.

Pivot d'articulation entre la marginalisation socio-politique et la revendication culturelle, le phénomène de la musique, c'est-à-dire l'occurrence de la musique et la musique en elle-même, est un mode d'expression possédant des buts et fonctions variés et s'avère utilisée ou perçue comme trait culturel servant de différenciation et de marqueur identitaire. La musique, historiquement, a eu un rôle dans la formation des identités, entre autres dans l'identité que propose l'État en formation à sa population en vue de créer un sentiment d'appartenance nationale (Connell & Gibson 2003), ou bien dans l'identité que l'État souhaite afficher aux autres, particulièrement dans le cas afghan (Connell & Gibson 2003; Baily 1988; Slobin 1976). La musique peut tout également participer de la formation des identités dans le sens inverse, c'est-à-dire dans le sens d'une conscience ethnique et nationale qui tranche avec le discours officiel de l'État, qui s'oppose ou qui se situe en dehors du discours identitaire étatique. Un instrument de musique, en l'occurrence la *dambura* chez les Hazāra – et c'est ici une hypothèse –, semble être un objet investi d'un pouvoir représentationnel identitaire élevé sinon, du moins, être le symbole fort d'une conscience ethno-nationale renouvelée (Ibrahimi 2012) et ce, en tant qu'il est également le seul instrument qui apparaisse comme étant *spécifiquement* hazāra aux yeux de ces derniers, comme en font foi des passages dans l'œuvre de Lorraine Sakata sur la musique afghane ou bien la visibilité quasi exclusive de la *dambura en tant qu'instrument* à la fois traditionnel et populaire, si les termes « *music* » et « *hazāra* » ou « *hazāragi* » (forme adjectivale)

sont recherchés sur le web. Cela ne signifie évidemment pas que la musique hazāra aujourd'hui ne se réduirait qu'à la dambura. Toutefois, la dambura semble bel et bien être le seul instrument mélodique acoustique considéré comme hazāra à proprement parler – et donc par conséquent le seul instrument hazāra, dit *traditionnel*, bien que l'on retrouve la dambura ailleurs dans le Nord de l'Afghanistan auprès d'autres groupes ethniques. C'est en raison de ce constat qu'il semble pertinent de tenter d'explorer plus en profondeur les significations et l'importance rattachées à la dambura comme objet, et comme répertoire musical perçu comme étant spécifiquement hazāra.

QUESTIONNEMENT

Le questionnement se pose ici alors comme une résultante de l'interrelation entre les trois phénomènes présentés dans la problématique. Dans le contexte actuel d'une recherche grandissante de visibilité internationale face aux conséquences d'une marginalisation historique et de formes de persécutions toujours actuelles en de nombreux aspects, il devient pertinent de poser la question de savoir comment et pourquoi la dambura a-t-elle valeur de symbole identitaire et comment, plus précisément, elle se trouve à être un instrument (au sens littéral et figuré) porteur de la culture et de l'identité hazāra, tant en Afghanistan que dans la diaspora. On cherchera par conséquent à connaître la nature exacte de son importance sociale et symbolique, tout particulièrement dans le contexte politique et social hazāra contemporain empreint de l'expérience de l'exil – qu'elle soit véhiculée par la mémoire ou vécue de manière très concrète, ainsi que remplie d'incertitudes quant aux perspectives que réserve l'avenir.

HYPOTHÈSE

Dennis Tedlock, dans une conférence qui portait sur l'art oral des Zuni, disait ceci: « *The song is an attempt by them to come to terms with an historical event and at the same time reassert tradition. I would suggest that oral historians [...] might find similarly important clues to the meaning events have for people in contemporary song texts* » (Tedlock 1975 :709). Je suggère au préalable que la même chose peut être avancée chez les Hazāra. La dambura, dans le courant d'un *éveil global* hazāra (Olszewska 2012), est le médium d'expression de leur propre expérience passée et actuelle, tout en faisant figure de réaffirmation de la tradition. De cela, il découle que le corpus lui-même, ainsi que les idées des musiciens hazāra et du public auditeur de la dambura autour de l'instrument, semblent exprimer les éléments d'un sentiment identitaire

important, éléments qui contribuent – à travers une symbolisation de la dambura – au maintien des frontières ethniques particulières de l’ethnicité² hazāra, et de ce qui la constitue aujourd’hui. Enfin, les pratiques elles-mêmes de la dambura ou celles qui y sont reliées seront, elles aussi, révélatrices du rôle, de la fonction et de l’importance de l’instrument dans l’identité hazāra. La dambura se révélerait comme symbole identitaire parce que, à travers elle, sont exprimés des éléments d’un contenu symbolique qui, selon A.D. Smith (1999), participent de la formation d’un discours identitaire ethno-national : les romances et la vie du vieux pays (le Hazārajāt) dans le parler hazāra local, mais aussi l’histoire passée et l’expérience contemporaine de la communauté hazāra, teintée de la mémoire des traumatismes passés et récents par laquelle s’est cristallisée cette conscience. La dambura est donc un instrument d’affirmation culturelle en tant qu’objet de transmission vivante de la mémoire et de l’expérience collective, un objet d’expression artistique, mais également un outil symbolique des revendications politiques passées ou actuelles. L’étude de la dambura proposée ici sera effectuée de manière tripartite, c’est-à-dire 1) par une étude formelle de l’instrument dans sa dimension matérielle et musicale, 2) par les pratiques associées à l’instrument, et 3) par les idées et les valeurs exprimées autour de la dambura et par la dambura.

APPROCHES THÉORIQUES ET REVUE DE LITTÉRATURE

Afin de pouvoir expliquer et comprendre les phénomènes variés qui sous-tendent le sujet de la recherche en rapport au problème que nous souhaitons explorer dans cette enquête, j’amènerai une série de notions sur lesquelles se sont penchés certains auteurs. Chacune d’elles servira d’outil conceptuel et de cadre à travers lesquels il sera possible de comprendre et d’interpréter les faits qui se présentent au chercheur. Premièrement il s’avérera pertinent d’aborder le sujet de la recherche à la lumière de la notion de « *culturalisme* » telle qu’exprimée par Arjun Appadurai, en tant que « *mobilisation consciente des différences culturelles au service d’une politique plus largement nationale ou transnationale* » (Appadurai 1996). L’auteur précise et affirme que ce *culturalisme* est fréquemment associé « *à des histoires et des mémoires*

²Nous sommes conscients de la critique de la notion d’ethnicité apportée par Amselle et M’bokolo (1985) qui souligne pertinamment dans le cas africain l’origine artificielle d’appellations ethniques résultante des dynamiques coloniales. Le contexte afghan diffère. Dans l’usage que nous en faisons, l’ethnicité est en-soi une catégorie émique, présente dans la langue persane ainsi que dans le discours des acteurs. La notion garde donc pour nous sa valeur heuristique. L’article « L’ethnie : viscitudes d’un concept » de Luc de Heusch (2001) apporte d’ailleurs les nuances nécessaires et éclairantes sur la question.

extraterritoriales, parfois au statut de réfugié et à l'exil, et presque toujours pour obtenir une reconnaissance plus explicite de la part des États-nations existants ou d'entités transnationales diverses » (1996 : 49). Les associations que prête Appadurai à sa notion de culturalisme nous semblent particulièrement correspondre à l'expérience contemporaine hazāra et c'est pour cette raison que sa notion de culturalisme informera notre regard sur la réalité.

Cette notion peut certainement être une manifestation et un maintien de la différenciation en fonction d'une autre notion capitale, celle de l'ethnicité et du maintien de ses frontières, telle qu'élaborée par Fredrik Barth, et reprise par divers auteurs tels Marc Slobin (1976) et Marshall Sahlins (1999). Dans ses travaux sur la musique du Nord de l'Afghanistan, Slobin, en se référant à Barth, affirme ceci :

« "The aim of the present study is to focus on a single *cultural trait*, music — as it illuminates the patterns of interethnic contact in the North. A dictum of Barth's that ". . . ethnic boundaries are maintained in each case by a limited set of cultural features" (1969:39), points to the possibility that music may be one of those features of social interrelationship that reflect underlying patterns of ethnic boundary *maintenance*" (Slobin 1976).

C'est dans cette optique qu'il sera pertinent d'explorer les modèles du maintien de l'ethnicité hazāra à travers l'usage de la musique et en particulier de la dambura. Slobin affirme plus loin que le maintien de ces barrières participe du processus d'auto-identification, et donc, de ce que je définis comme l'identité. D'une approche inscrite dans des conceptions issues de Barth (1969), on retiendra entre autres la notion d'ethnicité comme étant attribuée par soi-même et *attribuée par les autres*, ayant à l'esprit le maintien des frontières de l'ethnicité entre autres par relations d'incorporation, d'exclusion, de différenciation par le comportement, ce qui renvoie notamment à un ensemble de valeurs particulières, et à une structure particulière des interactions des acteurs entre eux. Un autre élément de la pensée de Barth, sans doute d'une triste pertinence historique en ce qui concerne les Hazāra, est l'identité de minorité paria, décrite comme

« *...actively rejected by the host population because of behaviour or characteristics positively condemned, though often useful in some specific, practical way.* » (Barth 1969 : 31) Si la définition de Barth s'applique à certains groupes sociaux, voir à des groupes de populations tels les Roms, elle peut aussi bien s'appliquer, au sens strict, à un groupe ethnique tels les Hazāra, si l'on considère les positions économiques inférieures mais nécessaires au reste de la société auxquelles ils ont été confinés à une certaine époque. Comme le dit une triste expression relatée

par Sayed Askar Mousavi: « if there were no Hazāra, the price of donkeys would be very high » (Mousavi 1997: 162) et encore:

« For many years, the term Hazāra became synonymous with fear and humiliation to the point where it could prove harmful to Hazāra people. Thus in order to escape this humiliation and to prevent any potential harm many sought to hide their true identity, some even choosing to change their names ; [...] (Nayel, 1985 : 13 -14) » (Mousavi 1997)

Cela ne semble que confirmer ce que Barth décrit au sujet de l'identité paria, pour dire au final « *the problem is reduced to a question of escaping the stigmata of disability by dissociating with the pariah community and faking another origin* » (Barth 1969: 31). Enfin, Barth dira que face au contact culturel et au changement, trois voies se présentent au groupe ethnique, soit l'incorporation d'un groupe dans un système culturel plus grand, ce qui peut mener à la dissolution du groupe, soit l'acceptation d'un statut de minorité tout en amenuisant des différenciations culturelles au sein d'un ensemble plus large, soit la mise en valeur de l'identité ethnique afin de développer de nouvelles positions ou bien des *patterns* d'activités jusqu'ici non développés ou non investis par la société en question. Je suggère que les pratiques et les idées potentiellement exprimées au sujet de la musique participent, chez les Hazāra, de cette troisième voie, ne serait-ce que comme mise en valeur de l'identité ethnique et comme sélection de traits culturels qui mettent de l'avant l'identité ethnique à travers l'usage de l'idiome hazāra, le hazāragui.

En vue d'articuler et d'expliquer les particularismes de la culture hazāra, je me baserai sur la notion de culture à la lumière des écrits de Marshall Sahlins. La dialectique de la continuité et du changement telle qu'articulée par Sahlins, par sa notion particulière de « culturalisme » comme ensemble de distinctions diacritiques (Sahlins 1999) et en tant que « différenciation des similitudes grandissantes par structures contrastées » (1999 : 411) sera également pertinente à la compréhension du phénomène de la musique à la dambura comme moyen d'expression chez les Hazāra et comme élément de distinction, et ce car « la similitude est une nécessaire condition de la différenciation » (*idem*). La définition du culturalisme telle qu'exprimée par Sahlins peut donc être rattachée aux propos d'Alain Dieckhoff sur la nation et le nationalisme et à travers le paradoxe qu'il représente en lien avec la mondialisation et le prétendu amenuisement des processus nationaux de différenciation. Il n'en est rien, et Dieckhoff synthétise bien la chose en affirmant que « le nationalisme s'exprime avec une vigueur renouvelée au moment même où les hommes se ressemblent de plus en plus » (Dieckhoff 2002 : 26). D'autres facteurs, tels le blocage

de la mobilité sociale, une dévalorisation extérieure de la langue d'une communauté, ainsi que le processus de modernisation, sont autant d'éléments exposés par Dieckhoff sur les origines du nationalisme qui peuvent être également appliqués au cas de la population hazāra au cours du dernier siècle. C'est à travers ce constat qu'il sera possible d'explorer la musique, ses pratiques, les idées sur celles-ci et son contenu comme trait différentiel participant d'une conscience identitaire ethno-nationale hazāra.

Dans notre emploi du concept d'ethnicité par lequel nous définissons la communauté hazāra, nous nous plaçons dans le sillage de Barth. De manière aussi déterminante, nous nous inscrivons également dans la perspective ethno-symbolique élaborée par A. D. Smith, perspective qui informera l'ensemble de notre entreprise et de notre regard sur la dambura dans le contexte hazāra. Selon Smith, pour comprendre les racines de l'identité d'un groupe ou de son idéologie, ou encore pour comprendre le nationalisme qui émerge d'un groupe particulier (par exemple d'un groupe ethnique *qui émerge en tant que nation*), il faut pouvoir les analyser (ces racines) en termes de leur contenu symbolique, donc étudier les traditions, les mémoires, les valeurs, les mythes et les symboles qui composent un héritage accumulé d'unités culturelles d'une population (Smith 1999). Pour Smith, tout groupe ethnique est une population dotée *d'un nom* auquel elle s'identifie, *d'un mythe* d'une ascendance commune, *d'une histoire, de mémoire et de traditions* partagées, d'éléments culturels communs, d'un attachement à *un territoire historique*, c'est-à-dire à un territoire correspondant à la notion de « patrie », et enfin comme étant dotés d'un certain lien de solidarité minimalement partagé chez les élites (Smith 1999 : 13). En ce sens, comme nous le verrons, les Hazāra constituent *certainement* un groupe ethnique. Si Smith tente de comprendre le concept de la nation et du nationalisme hors des visions primordialistes par une approche ethno-symbolique qui prenne en compte les mythes à l'œuvre, les symboles et la mémoire d'une population, c'est précisément à ces trois dimensions que la recherche présente croit pouvoir accéder par le biais de la musique au sein de la population hazāra, comme groupe ethnique et en tant que communauté *transnationale* (Appadurai 1996) et *imaginée* (Anderson 1991).

À présent au niveau musicologique, les écrits de John Blacking (Bohlman & Nettl 1995; Blacking 1973) font ressortir de manière pertinente la notion de la *signification* de la musique et du sens qu'elle prend selon les constructions bâties dans le milieu social et culturel duquel elle est issue (Bohlman & Nettl 1995). Blacking décrit en effet la tâche des ethnomusicologues comme

étant celle d'un impératif à produire des analyses culturelles systématiques de la musique en vue de pouvoir expliquer la manière dont un système est imbriqué au sein d'autres systèmes de relations à l'intérieur d'une culture.

La recherche suivante se positionne de deux manières par rapport à la littérature scientifique existante : d'un côté, elle se situe dans une perspective ethnomusicologique et symbolique, tel que mentionné dans les objectifs de la recherche, en ce qu'elle se veut une ethnographie d'un instrument, la dambura et du corpus musical qui y est associé, mais dans le souci aussi marqué de l'importance et du sens que prend cette musique au sein de la population hazāra. Le projet, dans sa composante musicologique, pourra donc être perçu en continuité avec la littérature existante sur les instruments de la même famille, et avec les pratiques qui y sont reliées chez des populations voisines. On peut penser à l'œuvre de Jean During qui porte sur les traditions musicales d'Iran et d'Asie centrale dans leur ensemble, à l'œuvre de Marc Slobin au sein des populations du Nord de l'Afghanistan, de John Baily auprès des musiciens Herat, de Sakata sur la musique du Hazarjat, de Razia Sultanova auprès des femmes musiciennes en Asie Centrale, ou bien encore sur la relation à la musique qu'entretiennent d'autres communautés afghanes et leurs musiciens en situations diasporiques ou d'exil comme en fait également foi une part de l'œuvre de John Baily.

De fait, les considérations de Baily (1994, 2006) sur la relation entre la musique et l'identité sont essentielles à notre approche dans l'appréhension de la dambura. La pertinence des affirmations de Baily sur la musique afghane et la construction identitaire, et leur application au cas de la dambura chez les Hazāra seront décisives quant à l'interprétation des faits observés et des idées émises dans le rapport qu'entretiennent des membres de la communauté hazāra à l'instrument. Enfin, les analyses de Baily sur les relations entre la musique et le phénomène de la migration, et encore même de l'exil, s'avèrent éloquentes dans l'exploration de ces mêmes rapports et dans l'expression de plusieurs individus de la communauté hazāra au sujet de la dambura. Dans un même ordre d'idées, mais au plan plus ontologique, le constat de Baily rejoint celui de During sur un ethos identitaire musical particulier dans lequel la dambura s'inscrit et qu'elle exprime, et comment par le fait même, comme nous allons le voir, les contingences de l'histoire sont récupérées dans des schèmes culturels d'expression préexistants, ces derniers se retrouvant ainsi renforcés.

D'un autre côté, le projet se situe dans un rapport de contribution au potentiel novateur pour un champ encore faiblement garni de la littérature scientifique : l'étude des Hazāra ou bien ce que Moussavi, par néologisme, appelle la « hazarologie » (*Hazarology*). Moussavi, l'auteur de *The Hazāra of Afghanistan: An Historical, Cultural, Economic and Political Study*, fait état des lacunes de la littérature scientifique sur les Hazāra en tant qu'objet principal. Trop souvent selon lui, les Hazāra ne furent que mentionnés au passage au sein d'études plus larges sur l'Afghanistan en général, ce qui serait symptomatique de la prédominance d'un seul récit sur l'Afghanistan. Cette vision réductrice, c'est-à-dire celle qui ne s'inscrit *que* dans la mythologie nationale afghane, s'oppose à une vision plus large qui transcende les frontières étatiques, celle qui s'inscrit dans la reconnaissance de l'espace historico-culturel du Khorassan. Le livre de Moussavi (1997) publié en une période d'espoirs et de grandes incertitudes pour les Hazāra, se veut un ouvrage de référence et demeure unique en son genre. En 1997, la guerre civile Afghane était terminée et les Hazāra d'Afghanistan étaient forts d'une union politique jamais égalée. Mais en 1997, les Talibans étaient au pouvoir depuis un an, et allaient commettre jusqu'en 2001 une série d'exactions contre les Hazāra. Douze ans après la chute du régime taliban, les temps, toujours meublés d'incertitudes, posent des questions à laquelle la recherche peut tenter une réponse partielle. Dans la voie tracée par Moussavi, c'est également une manière de faire part d'une autre réalité d'Afghanistan se situant hors des récits nationaux conventionnels sur l'Afghanistan, mais bien le récit de ceux qui ont subi l'impérialisme interne que fut, pour de nombreuses populations, la fondation de l'État afghan moderne.

Le travail des principaux ethnomusicologues qui se sont penchés sur l'Afghanistan tels Lorraine Sakata (Sakata 1983), John Baily (Baily 1988) et Marc Slobin est pour nous capital, car de là proviennent notre regard et notre approche du sujet de la musique. Cependant, si comme le dit Baily (1988), Sakata fit de l'ethnosémantique musicale son œuvre principale et si Slobin fait dans l'analyse barthéenne des frontières culturelles à travers l'exemple de la musique de la culture du Nord afghan, j'entends de mon côté me servir d'éléments des deux approches pour en ajouter une troisième : tout en explorant la dambura et ses ramifications musicologiques à travers sa contextualisation régionale, je compte faire ressortir les conceptions de la musique et les rapports envers cette dernière au sein d'un échantillon de la population hazāra, soit les personnes qui auront participé à cette recherche. À partir de ces deux éléments, le troisième qui s'y rajoute liera le phénomène de la musique folklorique hazāra et de la dambura comme symbole identitaire

(dans la lignée de Baily) à la consolidation d'une conscience ethno-nationale contemporaine et à la transmission culturelle qui y est reliée, ce qui constitue le problème central de cette recherche.

STRATÉGIES MÉTHODOLOGIQUES

Les terrains

En admettant ici le binôme conventionnel local-global (le global étant le lieu de la diaspora³), le lieu de notre contexte local de collecte de données fut l'Afghanistan, sur une durée d'un mois⁴, du 22 août au 22 septembre 2013. La majeure partie de mon séjour se déroula à Kaboul. Je passai également quelques jours à Bâmiyân, capitale traditionnelle et culturelle du Hazārajat, ainsi qu'à Mazâr-i Sharif, en passant par la ville d'Aibak (Samangân), ville reconnue pour ses luthiers de dambura. L'essentiel de ma collecte de données se fit auprès de musiciens pour la plupart rencontrés à Kaboul, à travers l'échantillonnage en boule de neige à partir de contacts préétablis à Kaboul, qui eux-mêmes se firent à partir de contacts au Canada. Les échanges s'effectuèrent soit directement en anglais, lorsque les connaissances des participants le permettaient, soit par l'entremise d'interprètes qui, le plus souvent, étaient des connaissances de mon hôte qui voulait bien m'accompagner lorsque je devais effectuer un entretien avec tel musicien ou un autre, par mesure de précautions élémentaires dans Kaboul pour un étranger sans encadrement officiel. Je fus hébergé dans un appartement du quartier hazāra de *Dasht-e Bartchi* à Kaboul, que mon hôte partageait avec un ami étudiant qui souvent m'accompagnait en ville et me servit à la fois de guide, d'interprète et d'intermédiaire avec les participants potentiels de l'échantillonnage. Incidemment, il fut également le premier à m'initier à la dambura, instrument qu'il possédait. Le second espace de collecte de données s'étend entre Toronto, Ottawa et Montréal. Habitant à Ottawa et m'y étant lié d'amitié avec des membres de la communauté hazāra, c'est dans cette ville que je pus discuter de mon expérience de terrain et valider certaines informations recueillies soit en Afghanistan ou ailleurs, à Toronto ou à Montréal tout au long de ma collecte de données. L'ethnographie que nous avons entrepris de faire s'inscrit dans l'impératif actuel du « multi-situé » (Marcus 1995), au sens où l'auteur s'est déplacé pour suivre

³Ce qui définit ici le local par contraste opposé – bien que les choses ne soient pas si simples, comme nous le voyons avec Appadurai (1996) ou Augé (1992).

⁴La brièveté de mon séjour en Afghanistan en fait plutôt un terrain prospectif qui se situerait bien dans une entreprise de recherche ultérieure sur le sujet. Le choix d'une durée d'un mois comme longueur du séjour ressort à la fois de raisons pratiques, administratives, sécuritaires et académiques. Rien n'est parfait, mais s'il m'était donné une chance de faire un terrain de recherche en Afghanistan, c'était bien celle-là.

les gens, les objets, mais aussi les histoires, les pratiques, les idées reliées à l'objet d'étude qu'est la dambura hazāra, au sein d'une communauté qui elle-même se déplace, tout comme les objets (la dambura comme instrument et objet matériel).

Méthodes

Dans la mesure où l'anthropologie est "science de la rencontre" (Frogneux 2011) et où le savoir des anthropologues naît des relations, les méthodes de collecte et d'obtention de données sur les terrains pour cette recherche en sont tributaires. Ces relations prirent la forme de l'entretien semi-directif, de l'observation participante, de la prise de notes dans un carnet de terrain des observations ou des propos retenus, à la fois relevant de l'observation participante ou des échanges informels auprès de participants, de collaborateurs ou d'amis et enfin du survol régulier de l'espace internet hazāra à travers les médias sociaux.

L'entretien semi-directif: L'entretien semi-directif aura été une méthode privilégiée de recueil de données auprès de participants, particulièrement (mais non exclusivement) auprès de musiciens, en vue d'obtenir des informations se rapportant à la question de recherche. J'ai donc élaboré un questionnaire ouvert de dix-neuf questions qui devait pouvoir couvrir une bonne partie des aspects de la dambura que je souhaitais explorer, tout en laissant une grande place à l'expression personnelle des participants, de leurs idées ou de leur impressions quant à l'importance et au sens que pouvait avoir pour eux l'instrument. Le questionnaire était surtout destiné aux musiciens et fut employé essentiellement lors de mon séjour en Afghanistan. J'avais pour objectif de pouvoir m'entretenir avec sept ou huit musiciens damboristes⁵ en Afghanistan en espérant pouvoir trouver d'autres damboristes au Canada. En Afghanistan, quatre entretiens entiers purent être accomplis auprès de damboristes qui acceptèrent ma requête. Un cinquième fut entrepris, mais dut être interrompu en raison d'une urgence familiale. Un sixième fut presque réalisé, mais dut être annulé la journée même. D'autres entrevues devaient également avoir lieu auprès d'autres musiciens qui avaient donné leur accord, mais qu'il fut impossible de recontacter. Le questionnaire fut rédigé en anglais et en traduit en persan.

Le critère principal de participation au questionnaire est essentiellement l'auto-identification hazāra, soit comme identité première, ou comme élément d'une formule d'auto-

⁵ Principalement ceux dont les vidéos et les chansons sont visibles et disponibles sur YouTube, ce qui comprend les damboristes hazāra dits « de la vieille garde », les instigateurs de sa diffusion et de sa popularisation, ainsi que deux des jeunes damboristes hazāra de la nouvelle génération, devant leur succès et leur visibilité à la très populaire émission « Afghan Star ».

identification plus complexe. Si le questionnaire fut surtout utilisé auprès de musiciens, il ne le fut pas exclusivement et ne devait pas l'être. L'ouverture des questions permettait une telle flexibilité. Faute de pouvoir m'entretenir avec plus de musiciens en raison de contraintes diverses, c'est donc auprès d'autres individus qui possédaient ou non un regard réflexif sur leur propre identité (le cas échéant, une identité afghane ou hazāra) que le questionnaire fut proposé, entre autres à Bâmiyân. Le plus souvent, c'est avec ces participants que je me rendis compte de la redondance ou de la complexité superflue de certaines questions, de sorte que parfois, à partir *de quelques questions clé*, l'entretien semi-dirigé se transformait en discussion ouverte et informelle riche en informations et en propos révélateurs, discussions au cours desquelles je pouvais prendre des notes et où je demandais le droit d'enregistrer, ce qui me fut toujours accordé avec bienveillance. C'est cette méthode de collecte qui fut principalement utilisée lors de mes observations menées au Canada en présence de gens de la communauté hazāra – incluant des damboristes – lors d'événements variés, ou lors d'entretiens en tête-à-tête.

L'observation participante : En second lieu, l'observation participante aura été une autre méthodologie utilisée en vue de la cueillette de données. En vertu du contexte diasporique de la communauté hazāra au Canada, l'observation participante s'est effectuée au sein de divers événements publics ou privés de la vie de la communauté (activité culturelles, musicales, religieuses, ou politiques). Plus spécifiquement, notre but était d'observer l'occurrence de la musique et des manifestations du culturalisme hazāra. Les événements privés ont d'ailleurs constitué une part du terrain d'enquête du fait que la performance musicale populaire et traditionnelle à la dambura, telle que décrite jusqu'à maintenant dans l'ethnographie musicale, s'effectue toujours le plus souvent dans la sphère du privé.

La prise de notes et la tenue d'un journal. La prise de notes dans plusieurs carnets fit partie de mon expérience quotidienne de terrain en Afghanistan, mais également auprès de Hazāra à Toronto lorsque je me trouvais invité auprès d'eux à diverses occasions pour des événements qui constituaient alors autant de contextes pour l'observation participante, ou bien lorsque je me retrouvais à m'entretenir avec un musicien établi à Montréal. La prise de notes incluait tant les propos des gens entrevus, que des remarques, des réflexions, ainsi que la mise par écrit de textes provenant de chansons. La prise de notes eut également lieu lors de conversations sur Skype ou sur Facebook avec des membres de la communauté hazāra au Canada, ou bien lors de conversations téléphoniques avec des damboristes entrevus antérieurement à Toronto ou

Montréal. Elle eut lieu également lors de discussions informelles avec des amis d'origine hazāra lorsque je constatais que les propos tenus par ces derniers s'avéraient révélateurs, recoupant ou non les propos d'autres informateurs. Enfin, la prise de notes aura servi à consigner ce qui s'écrit, ce qui se partage, ce qui se dissémine dans le cyber-espace hazāra (images, textes, slogans, chansons). Le cyber-espace est en quelque sorte un autre lieu de terrain, permettant notamment à travers les vidéos de performances musicales qu'on y retrouve de confirmer ou valider les observations relevant de ma propre expérience, mais elles viennent également en compléter les limites ou les lacunes.

Enfin l'apprentissage de la dambura est une autre stratégie méthodologique importante *dans la présentation de soi* et dans l'approche des musiciens de la communauté hazāra, en plus de constituer pour l'auteur une expérience émotionnelle, musicale et esthétique enrichissante. Les premiers pas de l'apprentissage se firent en premier lieu auprès de mon voisin de chambre à Kaboul, lui-même pratiquant la dambura, puis auprès d'autres damboristes amateurs rencontrés au Canada une fois revenu, dambura en main, au fur et à mesure de ma collecte de données au sein de la diaspora hazāra canadienne. Le fait de jouer moi-même la dambura me permet une meilleure compréhension du processus d'apprentissage de l'instrument qui souvent ici tient de l'autodidactisme, comme nous le verrons.

Les participants : En tout, notre enquête aura compris 31 participants, pour la plus grande part répartis entre le Canada et l'Afghanistan, à l'exception d'une personne en Australie avec laquelle je me serai entretenu via Skype et les médias sociaux. Les participants côtoyés en Afghanistan furent au nombre de 17, c'est-à-dire 14 hommes et 3 femmes. De ce nombre, 8 sont musiciens (damboristes) dont une femme; 4 sont reconnus comme damboristes de niveau professionnel, les autres sont musiciens amateurs. Des 7 entretiens formels qui purent être effectués sur le terrain en Afghanistan, auprès de damboristes, 6 le furent en dari (persan), à l'aide d'une traduction en persan du questionnaire ouvert. Les autres entretiens, pour la plupart informels, furent effectués en anglais, puis transcrits comme tels. Au Canada, les participants rencontrés furent au nombre de 13, c'est-à-dire 9 hommes et 4 femmes : à une exception près, tous les entretiens furent en anglais, sauf lorsqu'un terme ou une phrase devenait plus facile à exprimer en dari à quelques occasions, de la part des participants, ou de la mienne, pour plus de clarté. Les 3 musiciens en entrevue au Canada furent tous des hommes, musiciens amateurs et autodidactes qui mettent leurs talents musicaux au service de la communauté. Enfin, c'est à

travers Skype et les médias sociaux que je pus m'entretenir à nouveau avec certains des participants déjà interrogés en personne. Les échanges furent effectués en anglais.

Codage : avec la permission des gens concernés, la collecte de donnée se fit par enregistrement ou prise de notes de propos importants, recueillis au cours d'entretiens en personne, par téléphone ou à travers les médias sociaux. Ainsi, les entretiens formels (bien définis, avec un début et une fin), effectués à l'aide d'un questionnaire ouvert, furent au nombre de 9 (7 en Afghanistan, et 2 au Canada) et ce auprès de musiciens. Les autres entretiens, surtout ceux avec les personnes de la diaspora au Canada (Ottawa, Toronto, Montréal) furent informels; ils se firent au gré d'une observation participante plus fluide, contingente de ma participation aux évènements de la communauté, aux rencontres, grâce aux enregistrements et prises de note où se mêlent propos des uns et des autres, discussions récurrentes, récits et expériences dont je fais part dans ma recherche. Les notes de terrain ethnographiques et les enregistrements audio des entretiens et des performances musicales forment ainsi les données brutes qui auront été ensuite examinées pour l'analyse nécessaire à la réponse aux questions de la recherche. Une fois compilés et transcrits, j'ai entrepris de relever dans les propos recueillis les thèmes principaux récurrents et les plus importants selon les participants. Il devint ainsi possible d'articuler le travail en fonction des thèmes et des enjeux qui se sont constitués et qui émergent à travers le matériel recueilli.

Les textes des pièces chantées furent transcrits et traduits, parfois en fonction des connaissances en persan acquises au cours de ma recherche, mais principalement grâce à l'aide bénévole de Hazāra établis au Canada, d'amis, et d'informateurs locuteurs du persan et accoutumés à sa forme dialectale hazāra, le hazāragui, ou bien lors du terrain même en présence d'informateurs. C'est également grâce à l'aide de ces collaborateurs que les entretiens effectués en persan purent être traduits en anglais et transcrits. Enfin, le plus souvent, les échanges et les discussions qui devaient avoir lieu lors du processus de traduction ou de translittération – processus éminemment collaboratif – furent des plus fructueux et enrichissants et constituèrent à eux seuls une forme irremplaçable de collecte d'informations.

Les formes de la description et de l'analyse musicale

Si le savoir ethnographique se fait par la rencontre, la nature et la vocation en partie musicologique de notre travail nécessite quelques considérations méthodologiques sur cet aspect plus formel. Les ethnomusicologues Simha Arom, Qureshi et During par exemple proposent des

modèles méthodologiques de description et d'analyse de la musique. D'abord pour Arom (1981), la musique de tradition orale n'existe pas que pour qu'elle-même, mais s'inscrit dans un contexte, un ensemble social plus grand au sein duquel elle a un but et une fonction bien précis, contexte qu'il nous importe de comprendre. Il rejoint par-là Qureshi, de qui nous retiendrons l'impératif d'avoir « une compréhension des dynamiques qui poussent à la production musicale »⁶ (Qureshi 1987 : 57) et ce, comme le suggère à nouveau Arom, en élaborant un modèle qui permette d'analyser la musique étudiée. L'ethnologue se doit d'avoir une base méthodologique à partir de laquelle il pourra analyser le matériel musical comme système, puisqu'il étudie aussi le phénomène musical comme fait social. Selon Arom, le but d'une telle entreprise est d'en arriver à trouver ce qui rend singulière ou distincte une musique (ou un objet musical, une pièce, un répertoire) : c'est ce que nous présenterons ici pour ce qui est de la dambura dans son contexte hazāra. Il faudra par conséquent découvrir des régularités et des constantes à travers un corpus (de pièces musicales, de répertoire) et en découvrir le code au sein d'un système, qu'il soit conscient ou non. Cela implique donc une série de paramètres qui permettront d'identifier les codes : type de gammes, modes, structures rythmique, etc. et la création de catégories en fonction des pièces, en fonction du style, du jeu et d'autres éléments semblables. À partir d'un échantillon de certaines pièces provenant d'un corpus plus large, l'analyse de ces dernières nous permet d'établir certaines caractéristiques de la structure de la musique en fonction de paramètres préétablis.

Celui qui étudie une musique familière ou mise à l'écrit connaît les codes et le message qui la constituent. Dans le cas contraire, le chercheur devra découvrir le message (la musique), puis le code (sa grammaire, si on veut) comme étant ce qui est nécessaire à la production de message. Une fois le code et le message compris, le chercheur pourra confirmer que son analyse est valide lorsqu'elle aura réussi à révéler les traits distinctifs de l'objet musical et du répertoire, et que cette validation est elle-même approuvée par les acteurs musicaux de la société d'où provient la musique en question. Donc pour ce faire, le chercheur devra construire un *modèle*, par la transcription musicale, de ce qu'Arom définit comme une représentation globale et simplifiée de l'objet, à travers laquelle l'analyse est validée. Dans la recherche suivante, en partie inspirée

⁶Ma propre traduction. La phrase originale va comme suit: « an understanding of the dynamic that motivates the production of music, i.e., the meaning or significance of the sound system in terms of the social use and cultural context-referential meaning in the widest sense of the word ».

de modèles issus du travail de During (2012), j'institue une forme expérimentale et initiale de modèle me permettant d'analyser et de décrire formellement des caractéristiques propres au style hazāra dans le jeu de la dambura.

Enfin, à partir de *données* variables concernant la musique orale comme objet d'étude, Arom se propose d'en organiser la hiérarchie. À travers l'image des cercles concentriques, Arom place au centre le matériel musical et son corpus, entouré par le cercle des outils matériels de la musique (les instruments, les voix), entouré ensuite par le cercle des circonstances de la musique et de ses fonctions socio-culturelles. Le tout est placé dans un dernier cercle, celui des symboles généraux et des mythes rattachés à la musique (aux autres cercles) mais non pas organiquement liés à cette dernière. La hiérarchie que propose Arom est, en ce qui nous concerne, essentiellement parallèle aux critères exposés par During (1994), qui établit à sa manière une série de critères à prendre en compte pour l'appréhension d'une tradition musicale.

Parmi ces critères, on retrouvera celui du contenu et de la forme, où est exploré « l'objet de la transmission » qui comprend « intervalles, modes, profil mélodique, ornements, rythmes, timbres, » ensuite, les « conditions de performance et d'audition », qui distinguent, par exemple entre « milieu naturel ou artificiel, composition mentale ou écrite, enregistrement ou concert, performance publique ou radiodiffusée, concert à l'occidentale ou performance privée; limites de la durée de la performance, etc. ». Enfin, nous avons « le sens et les valeurs », c'est-à-dire « le savoir, symbolisme, éthique, *éthos*, sentiments, etc. » reliés à la musique en question. Cette approche présente des recoupements avec le modèle des cercles concentriques présentés par Arom. En ce qui concerne la dambura, notre regard analytique sera informé encore par celui de Jean During dans son entreprise de classification des instruments, la typologie qu'il emploie et sa classification des styles et des timbres que nous reprendrons et appliquerons à la dambura (During 2012).

Réflexions méthodologiques

L'entrée sur le terrain est un processus continu, et le projet d'une entreprise de recherche prend forme au gré des événements : il fait *partie* du terrain. Sans que le chercheur en soit conscient, le terrain et la collecte de données pour cette recherche ont commencé avant ses débuts officiels, et même avant cette aventure intellectuelle et humaine que constitue la maîtrise. Et elle se poursuivra après cette recherche. Car le terrain et la recherche deviennent ici une manière

d'être. Il faut être conscient, comme chercheur, des modalités de notre propre engagement sur le terrain, triple modalité qu'expose Daniel Céfai (2013) que celle d'être, en premier lieu, *une personne singulière* avec le parcours qui nous est propre, nos présupposés, nos inclinations – tous des facteurs dont la prise de conscience nous amène à la réflexivité : qu'est-ce qui m'a poussé à vouloir explorer la dambura auprès des Hazāra ? Une esthétique musicale *dans mes cordes* ? Une fascination pour les particularismes d'une communauté et une sensibilité à leur sort en vertu de ces mêmes particularismes, renforcée par des amitiés déjà existantes ? Vient en second lieu l'engagement sur le terrain comme *acteur social*, engagement qui caractérise le chercheur de manière à influencer les terrains auxquels il a accès ou la facilité avec laquelle l'enquête ethnographique sera effectuée : le fait d'être un étranger canadien mâle en Afghanistan aura sans doute limité ma possibilité d'accéder à la subjectivité féminine sur la musique; le contexte diasporique canadien m'a permis en revanche de recueillir de précieuses informations auprès de femmes de la communauté hazāra. En troisième lieu, les effets de l'engagement sur le terrain comme *chercheur* en tant que tel doivent être pris en compte. Le chercheur se doit ainsi de définir son *identité* dans le terrain où il s'immergera, c'est la *présentation de soi*. C'est d'abord en tant que musicien que je me serai présenté, avant d'être perçu comme un sympathisant des causes qui tiennent à cœur aux gens rencontrés en diaspora (de par la nature de ma recherche et par ma présence aux évènements de la communauté), puis en tant qu'ami.

Ni masque ou fausse identité : c'est une occasion unique de développer un aspect de soi à travers la possibilité qu'offre la recherche. C'est ici que le chercheur pourra chercher à établir une relation de partenariat avec les participants, dans la perspective d'une anthropologie dialogique telle qu'exprimée par Dennis Tedlock (1979). Car en effet, « *[t]he anthropological dialogue creates a world, or an understanding of the differences between two worlds, that exists between persons who were indeterminately far apart, in all sorts of different ways* » (1979 : 388). Comprendre les différences entre deux mondes, dialoguer, traduire – dans tout les sens du terme – et rendre compte, créer des ponts : c'est ainsi que peut se concevoir l'entreprise anthropologique. C'est ainsi que nous plongeons dans ce monde qui s'ouvrit à nous à l'issue de cette enquête qui a commencé avant, et qui se poursuivra après l'élaboration de ce travail. Ce travail est donc en quelque sorte un cliché photographique, un panorama de ce qu'avaient à nous raconter sur eux-mêmes et sur la dambura des gens, ces gens d'Afghanistan qui se disent et se nomment « Hazāra ».

CHAPITRE 1: LES HAZĀRA : ÉCHOS PASSÉS ET PRÉSENTS

1.1 DES HOMMES⁷, D'UN NOM, D'UN TERRITOIRE

Le présent chapitre est une présentation générale sur les Hazāra, afin de servir à la contextualisation préalable nécessaire d'abord pour l'objet qu'est la dambura comme instrument de musique et comme pratique, et ensuite pour l'exposition des enjeux qu'elle constitue pour les Hazāra. L'Afghanistan est constitué d'un ensemble hétérogène de groupes ethniques amenés à vivre ensemble par la contingence historique et les dynamiques impériales de l'Inde et de la Perse, puis coloniales des empires russe et britannique. Il est communément admis dans la littérature que le terme « Afghan » pour se référer à un peuple unifié d'Afghanistan est une fiction. Une fiction qui a certes sa propre valeur et sa légitimité dans certains contextes et dans l'usage commun (par exemple dans une expression comme : *la lutte des Afghans contre l'occupant soviétique*); elle est cependant inexacte lorsque l'on aborde l'histoire afghane, et plus nous nous y enfonçons, plus elle se révèle dans son artificialité, dont il convient d'avoir hautement conscience. De l'ensemble hétéroclite des groupes ethniques, ou ethno-culturels qui composent l'Afghanistan, à la fois semblables et différenciés, nous parlerons ici des Hazāra. Pouvoir parler des Hazāra ou d'une autre communauté émane d'un présupposé : celui que les communautés ethno-culturelles d'Afghanistan peuvent être appréhendées et comprises comme telles, sans nier à ces dernières les appartenances variées *en apparence* contradictoires de niveau ou d'ordre différents que leurs membres pourraient affirmer (allégeance *ethnique* au niveau historico-politique, mais pourtant *nationale* au niveau de la partisanerie sportive). Les Hazāra donc peuvent être appréhendés comme Hazāra, où « Hazāra » est le référent identitaire principal, et ce dans l'optique où le référent identitaire ethno-culturel (Ouzbek, Hazāra, Tadjik), quand il ne prime pas en conscience sur le référent civique (Afghan), demeure encore d'une pertinence capitale. Parler des Hazāra en tant que tels, perçus comme tels par eux-mêmes et par les autres, en vue de constituer sur eux un savoir, c'est tenter de répondre à la question maussienne :

⁷Ici « hommes » ne réfère pas à la spécificité masculine, mais est employé au sens général d'*humains*.

« Qu'est-ce que les gens croient et pensent, et qui sont les gens qui croient et pensent cela? (Karsenti 1994 : 65) ». Qui sont donc les Hazāra ? Que font-ils et pourquoi? D'où proviennent-ils? Les questions comme celles-ci se posent d'ailleurs lorsque l'on s'aperçoit que certains Hazāra – des individus, forcément rattachés à une collectivité plus large – se perçoivent en tant que peuple dans un sens explicitement primordialiste. Geertz fait le constat de l'attachement que les gens portent aux *primordia* de l'existence humaine, c'est-à-dire les liens de sang (race et parenté), la langue, les coutumes, la religion, le territoire, et la puissance qu'on leur octroie. Geertz (Smith 1999 : 4) voyait bien aussi l'absence d'existence inhérente de ces liens. Mais ce que Geertz (*idem*) admet aussi, c'est leur pertinence pour les gens qui s'y appuient, les récupérations toujours actuelles par les politiciens ou les élites, de sorte qu'au final, le point de vue primordialiste est encore tout à fait répandu. La manière dont certains se réfèrent à eux-mêmes comme peuple renvoie aussi à la notion de communauté imaginée de Benedict Anderson (1991), car bien que les différences soient admises par les Hazāra entre ceux qui sont restés en Afghanistan et la diaspora, ou les diasporas variées, il ressort néanmoins du discours de nombreux Hazāra un sens de l'unité ethnique et de la cohérence dans la vision du monde qui naît de la reconnaissance d'une communauté imaginée dont la transnationalité est quant à elle bien réelle. Car en effet, pour comprendre les enjeux et les pratiques reliés à la dambura, un instrument de musique dont la matérialité ne doit pas non plus être exclue, au contraire, il faut comprendre les Hazāra de la manière dont ils se comprennent eux-mêmes (ou du moins, de la manière dont tout chercheur peut espérer comprendre et interpréter ce qu'on lui dira), et faire part du récit hazāra sur lui-même.

La littérature académique qui mentionne les Hazāra n'est pas difficile à trouver, puisque, dans l'ensemble, elle est évoquée au sein de la littérature sur l'Afghanistan. Une littérature qui porterait directement sur les Hazāra en tant que tels, par contraste (à l'instar d'ouvrages ou d'études sur les Pachtounes / les Pathans de Barth, 1969), est beaucoup plus rare. Il existe quelques ouvrages, mais dont l'accès demeure difficile. Quant aux ouvrages historiques classiques sur l'Afghanistan tels ceux de Dupree (1973) et de Gregorian (1969), ils mentionnent certes les Hazāra au passage lors des considérations sur la composition ethnique de l'Afghanistan, mais sans plus. Il est fait le résumé habituel et familier sur les Hazāra : indépendants politiquement jusqu'au règne de l'Émir Abd'ur Rahman, les turbulents Hazāra furent soumis par le gouvernement afghan au cours des années 1890, et depuis, possèdent un statut socio-économique

défavorisé dans le pays montagneux d'Asie centrale. Les ouvrages datent d'avant l'intervention soviétique de 1979. Hormis les brefs passages typiques, deux des ouvrages de référence sur les Hazāra sont écrits par des Hazāra eux-mêmes⁸ ; la compréhension plus exhaustive que l'on peut avoir des Hazāra en l'occurrence n'est pas très éloignée de l'auto-compréhension que les Hazāra ont d'eux-mêmes, puisque les ouvrages en question s'inscrivent dans une tentative de sensibilisation et d'élargissement des horizons en présentant une histoire afghane d'un point de vue différent de ceux qui ont toujours été au pouvoir, celui de l'aristocratie pachtoune et des sources académiques occidentales qui ont adopté le récit unique présenté par ladite aristocratie. Les autres ouvrages les plus cités sont ceux de Harpviken, Canfield et de Monsutti⁹.

Je tenterai ici de synthétiser les connaissances actuelles sur les Hazāra. Les Hazāra sont communément décrits comme peuple d'origine turco-mongole, parlant un dialecte de langue persane, le *Hazāragi*, caractérisé justement par la présence de nombreux mots turciques et mongols. Ils ont été décrits comme habitant traditionnellement des plateaux montagneux du centre de l'Afghanistan. Qu'est-ce qu'être hazāra ? De nombreux Hazāra pointent leur visage. En effet, ce fut chose commune d'entendre et de remarquer que les Hazāra définissent leur « hazaritude » – s'il m'est permis de forger ce mot – en soulignant eux-mêmes leurs traits asiatiques : yeux bridés, pommettes saillantes, etc. C'est principalement ainsi que j'ai vu des Hazāra décrire et expliquer ce qui, par exemple, les distingue des autres groupes ethniques d'Afghanistan. La littérature et les textes portant sur les Hazāra font également mention des traits asiatiques des Hazāra comme d'une première marque identifiante et critère de différenciation.

Il y a bien des choses au-delà de cet aspect de distinction et de mise à l'avant de différences, ce qui peut nous rappeler à la fois le discours d'Appadurai sur le culturel, comme mobilisation des différences (Appadurai 1996/2005 : 49), et à la fois sur ce que peut nous dire Barth sur les frontières balises de l'ethnicité (1969). Plusieurs produits culturels sont mis de l'avant dans les logiques que nous venons de décrire, des motifs de broderies des vêtements, des couvre-chefs et de robes, jusqu'au dialecte et à l'accent, en passant, et c'est ce qui nous intéresse

⁸ Respectivement le classique de *The Hazaras of Afghanistan: An Historical, Cultural, Economic, and Political Study* datant de 1997 et l'introuvable ouvrage de Hasan Poladi, *The Hazaras*, datant de 1989.

⁹ Monsutti, Alessandro. *Guerres et migrations : réseaux sociaux et stratégies économiques des Hazaras d'Afghanistan*. Neuchâtel : Institut d'ethnologie, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2004
Harpviken, Kristian Berg. *Political Mobilization Among the Hazara of Afghanistan: 1978-1992*. Oslo : Department of Sociology, 1996, ainsi qu'une série d'articles par Canfield, incluant l'entrée sur les Hazaras dans la Human Relations Area Files, Inc. (HRAF)

ici, par la production musicale. La différenciation d'un groupe par rapport aux autres est incarnée par le nom assigné par soi-même et par les autres. Il convient en ce sens de nous y pencher.

1.1.1 « Hazāra » : considérations sur un nom

Le terme 'Hazāra ' mérite que l'on s'y arrête. On donne communément à Hazāra la signification de « millier ». En effet, le terme persan pour 'mille' est *hezār* (*hazār* en prononciation afghane, ou persane hors d'Iran). Le terme s'inscrit dans le mythe d'origine traditionnellement répandu chez les Hazāra et chez les groupes ethniques voisins selon lequel les Hazāra seraient les descendants des garnisons mongoles établies dans la région au 13^e siècle. En effet, l'explication traditionnelle veut que le terme persan soit la traduction persane du terme militaire mongol *ming* ou *mingan*, qui signifie une division de mille hommes. Vu ainsi, l'étymologie populaire est en partie responsable du maintien du mythe de l'ascendance mongole des Hazāra, sujet que nous aborderons d'ici peu lorsque nous toucherons aux hypothèses sur l'origine de ces derniers.

Passons maintenant aux occurrences du terme dans l'histoire. Premièrement, la littérature semble nous indiquer que le terme Hazāra a toujours voulu décrire la communauté, historiquement, qui a habité le Hazārajāt (ancienne région autonome tributaire du royaume afghan avant d'y être intégrée dans les années 1890) : il s'agit du massif montagneux de l'Hindou-Koush dans le Khorasân. Dans une certaine mesure, le terme Hazāra, dans son usage le plus reculé, a la connotation d'*habitant des montagnes* (est Hazāra celui qui habite les montagnes comprises dans le Hazārajāt). Un des anciens noms de la région qui correspond au Hazārajāt historique est également le *Gharjistan*, de *ghar*, montagne, c'est-à-dire donc, le pays des montagnes (le terme est à rapprocher de *Ghor*, pour la province afghane éponyme, sémantiquement semblable). La littérature disponible nous indique que le terme est utilisé dans la poésie persane médiévale, par exemple dans un des vers du poète et philosophe Nasir Khusrau (1004 - 1088) – un vers sur lequel nous reviendrons car il sera plus tard d'un grand intérêt pour nous. Le terme est également utilisé par le prince et conquérant timouride Babur Khân dans ses mémoires, le *Baburnama*, trésor de la littérature tchagataï¹⁰ et incomparable fenêtre sur l'univers de l'Asie centrale au XVI^e siècle. Lors de ses campagnes militaires en Afghanistan, Babur et ses

¹⁰ Le *Tchagataï*, langue turque orientale littéraire maintenant éteinte, fut parlé et écrit en Asie centrale jusqu'au XVII^e siècle. Ses variantes vernaculaires ont donné naissance à l'Ouzbek moderne ainsi qu'à la langue ouïghoure.

armées, en chemin vers la future capitale, doivent se battre régulièrement contre les *Hazāra* qui habitent les montagnes entre Hérat et Kaboul. Sans relâche, ces derniers tentent de repousser les incursions du souverain timouride. Trois siècles plus tard, l'empire timouride disparu, et ayant pour voisin un nouveau royaume, ils auront à se battre contre les incursions des voisins du sud : les Afghans.

Auto-attribution – exo-attribution : Cela nous amène sur le sujet de l'attribution d'un nom à une population par les autres, en rapport au nom qu'une population se donne à elle-même. Historiquement, les sources parlent des 'Hazāra ', et autres déclinaisons du nom, toutes variations du mot persan voulant dire 'millier', tel qu'indiqué plus haut. Pourtant, il n'est pas assuré, outre la période moderne (c'est-à-dire de l'Afghanistan moderne), que le mot Hazāra ait été utilisé par les Hazāra eux-mêmes pour se décrire. On parle alors d'une description de soi et d'une auto-identification par la tribu et le clan, dont les noms restent aujourd'hui visibles à travers de noms de districts en Afghanistan, provinces, ou de noms de familles hazāra (les clans tels Daikundi, Daizangi, Daichupan, Jaghori, Maqsuddi, etc.). Les Hazāra sont bel et bien décrits et nommés comme tels par les autres groupes voisins, par le gouvernement de Kaboul (dans la bouche de l'Émir lui-même) ainsi que par les observateurs étrangers (souvent britanniques), ou par la presse et la littérature britannique de l'époque.

Les Hazāra, aujourd'hui – du moins ceux qui s'identifient comme tels – se réclament du nom avec fierté. Cela n'a pas toujours été le cas. Des entretiens et des conversations avec des Hazāra, en Afghanistan ou ailleurs, rappellent que le terme avait essentiellement valeur d'insulte. Les anecdotes là-dessus sont récurrentes chez plusieurs individus qui se sont naturellement exprimés sur le sujet, et elle est relatée dans la littérature (Mousavi). Il était honteux, dit-on, d'être hazāra. Le terme « Hazāra ! », sifflé en interjection, portait en lui-même tout le poids de la marginalisation que cette population a un jour subie dans un Afghanistan jadis stable, mais très inégal. Le nom revêtait le stigmate d'une population entière traitée en paria, tombée en disgrâce une fois soumise de force à l'autorité de l'Émir, et depuis mise à l'écart de la société et traitée en hérétique. Depuis la réorganisation sociale et politique des Hazāra survenue dans les années 1980, les Hazāra se sont réapproprié leur nom, et la fierté de le porter, mêmes si les habitudes d'une longue marginalisation sont difficiles à effacer, et que par rapport à cette dernière, l'expérience hazāra en Afghanistan ne s'est pas constituée sans le développement d'un certain complexe d'infériorité, en miroir inversé du complexe de supériorité d'une certaine élite aux

commandes de l'Afghanistan, dont les aspirations nationalistes ne furent pas sans conséquences politiques désastreuses pour le pays dans le cours de son histoire au 20^e siècle.

1.1.2 *Le Hazārajāt*

Le territoire habité par les Hazāra est le Hazārajāt. Il correspond approximativement au massif montagneux situé au centre des frontières actuelles de l'État afghan. Sans frontières définies, le Hazārajāt contemporain comprend les trois provinces centrales de l'Afghanistan à majorité hazāra, à savoir : Bâmiyân, Ghor, et Daikundi. Au sens strict, le Hazārajāt est le nom donné au territoire habité par les Hazāra et il constitue désormais une étendue territoriale culturelle et historique, contrairement à la période pré-1890, où il constituait un territoire politiquement autonome. C'est après son annexion au royaume afghan qu'il cessa d'exister en tant qu'entité autonome, et ensuite divisé en trois provinces. En 120 ans, le Hazārajāt a rapetissé. Si l'on compare les cartes du Hazārajāt passé à celui d'aujourd'hui, on peut constater que celui du passé s'étendait à ce qui aujourd'hui forme les provinces de Wardak, de Ghazni, jadis à majorité hazāra dit-on, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. On fait même étendre parfois les limites du Hazārajāt jusqu'à Kandahar, habituellement imaginé et perçu comme fief pachtoune, en soulignant une toponymie environnante qui serait hazāra. Ces informations s'inscrivent dans le récit générique de la dépossession et de la nostalgie, sur lequel nous reviendrons. Le Hazārajāt n'est pas une région officielle de l'Afghanistan. On peut la qualifier de région historico-culturelle fluide à l'instar du terme '*Nitassinan*' chez les Innus. Aujourd'hui le Hazārajāt n'existe pas sur les cartes : il correspond essentiellement à la répartition ethno-linguistique hazāra sur le territoire afghan. Le terme n'est pas sans enjeux, car pour certains Hazāra, il renvoie à l'idée d'une vassalité envers un autre État, celui de Kaboul; c'est pourquoi certains activistes hazāra aujourd'hui préfèrent au Hazārajāt le terme *Hazaristan*, terme à résonance politique forte, car à l'instar des autres pays portant le suffixe persan de *stan* (endroit de, pays de), il implique une forme de souveraineté, d'autonomie et une volonté hazāra de distinction incarnée par un territoire propre, et en ce sens, l'appellation du Hazārajāt en *Hazaristan* est une manifestation non équivoque de la formation du sentiment ethno-national chez les Hazāra.

1.1.3 *Les Hazāra, un groupe ethnique?*

La lecture de l'introduction de Barth sur les frontières de l'ethnicité (Barth 1969), ces

marqueurs que mettent en place les groupes pour séparer le « eux » du « nous », nous fournit les notions utiles dans le champ de la compréhension de l'ethnicité. Pour Barth, « [c]e qui crée la séparation, la "frontière", c'est la volonté de se différencier et l'utilisation de certains traits culturels comme marqueur de son identité spécifique » (Cuhe 2010 : 95). Mais Anthony D. Smith (1999), tel que mentionné en introduction, apporte un éclairage complémentaire : il définit une communauté ethnique comme possédant certaines caractéristiques spécifiques, qui sans être immuables, nous sont cependant d'une grande valeur heuristique. Une communauté ethnique, selon Smith, a les caractéristiques suivantes : elle se donne un nom, possède un mythe d'origine, des traditions et une mémoire partagée, des éléments d'une culture semblable, un lien avec une terre particulière et une certaine solidarité entre ses élites (A.D. Smith 1999).

Toutes ces caractéristiques sont visibles chez les Hazāra. En ce sens précis, il est donc possible de qualifier les Hazāra de communauté ethnique. Toutefois, le fait de reconnaître ces caractéristiques en la population hazāra ne doit pas nous induire dans l'erreur qui consistera à croire que ces caractères seraient forcément vécus et compris de manière homogène et homogénéisante. Il existe des tensions et des dissensions entre les Hazāra sur certaines caractéristiques, particulièrement sur le ou plutôt les mythes d'origine. En effet, plusieurs mythes sont coexistants, et chaque mythe a ses implications dans l'idéologie, la politique, les élites au sein de la communauté hazāra, quelle qu'elle soit. Le mythe d'origine hazāra, et la manière dont il est compris ou interprété, pourra aussi avoir des implications dans l'attitude des autres groupes non hazāra à l'égard des Hazāra. Certains Hazāra n'acceptent pas la rhétorique de l'origine mongole, car elle donnerait raison au discours nationaliste chauvin pachtoune sur le caractère étranger des Hazāra et leur origine extra-afghane.

Bien qu'il y ait des degrés variés d'identification, c'est-à-dire : identification au clan par rapport à un autre, identification au groupe ethnique par rapport à un autre, identification comme citoyen d'un pays par rapport à un autre, et bien qu'il existe plusieurs communautés diasporiques hazāra qui ont chacune leurs difficultés propres et leurs caractéristiques propres en fonction du lieu d'accueil, il reste que les individus hazāra interrogés sur leur identité vont se réclamer de l'identité hazāra, qu'elle soit la première identité présentée, ou non. D'abord, pour les Hazāra d'Afghanistan, on s'identifie comme Afghan auprès de non Afghans, et on peut même participer à des événements afghans, comme c'est le cas dans la communauté afghane d'Ottawa, ce qui peut être le signe d'un sentiment d'appartenance à la communauté afghane diasporique. Au cours de

telles occasions, les ethnicités ne sont pas explicitement pertinentes, mais sont vécues de manière implicite, lorsque l'on constate par exemple qui se place avec qui, ou qui parle à qui. Implicitement, les Afghans peuvent s'identifier entre eux en termes d'origine ethnique, et dans le privé, la grande majorité des Hazāra que j'ai rencontrés quant à eux s'identifient d'abord comme Hazāra. Idem pour les Hazāra d'Iran, qui par cruelle ironie, sont identifiés par les Iraniens comme « Afghans », ce qui est vrai au niveau administratif ou pour un douanier, mais ce qui, ethniquement, est un contre-sens grossier. Les Hazāra du Pakistan s'identifient d'abord aussi comme Hazāra et non pas comme afghans. Et c'est en tant que chiites que les Hazāra sont ciblés (et par le fait même facilement identifiés) par certains groupes extrémistes sunnites; c'est alors que cette violence se confond avec la violence sectaire qui est de fait génocidaire. Il reste que de par toutes les institutions, la littérature et les médias qui propagent la culture hazāra à l'international, notamment par le biais des produits culturels partagés, des discours, des images, et de la musique entre autres, nous pouvons affirmer que l'identité hazāra est bien vivante dans l'*ethnoscape*¹¹(Appadurai 1996) hazāra transnational et qu'on y a recours. Les traditions et la mémoire partagée sont d'autres caractéristiques que présente Smith sur les populations que l'on peut qualifier de communautés ethniques. Nous aborderons les traditions un peu plus bas.

En ce qui a trait à la mémoire, la dissémination d'idées, d'images et de slogans dans le cyber-espace, la solidarité apparente entre réseaux hazāra donnent l'impression de cohérence transnationale du discours hazāra à travers les média sociaux. De plus, les idées récurrentes entendues auprès d'informateurs, de connaissances et d'amis hazāra sur divers continents laissent penser que toutes les communautés hazāra éparpillées dans le monde entier entretiennent la mémoire du traumatisme de la guerre hazāra du règne d'Abd'ur Rahman, ainsi que des sévices subis pendant et après le tragique épisode. Chez de nombreux Hazāra, on garde le souvenir du règne de terreur; cette mémoire les définit dans une certaine identité, et définit en partie la relation à l'État afghan et aux élites au pouvoir, ainsi qu'au récit national qu'elles proposent.

Au-delà des souvenirs – car en effet, ce ne sont pas tous les Hazāra qui viendront

¹¹Néologisme d'Appadurai : l'*ethnoscape* est la configuration, le paysage global des individus (réfugiés, exilés, travailleurs immigrants) dans le monde héraclitéen d'aujourd'hui : « Dans le monde entier, les paysages d'identité de groupe – les *ethnoscapas* – ont cessé d'être des objets anthropologiques familiers : désormais les groupes ne sont plus étroitement territorialisés, ni liés spatialement, ni dépourvus d'une conscience historique d'eux-mêmes, ni culturellement homogènes. » (1996/2005 : 91)

mentionner l'épisode historique en question –, le règne d'Abd'ur Rahman¹² reste quand même présent dans les mémoires comme mythe fondateur de la condition hazāra moderne, car les conséquences de son règne ont été vécues par tous les Hazāra de l'époque; il est fondateur en quelque sorte, puisqu'il allait non seulement fonder le caractère de l'État afghan moderne dont les structures fondamentales restent inchangées (Barry 2011), mais également favoriser le caractère fragmenté de l'*ethnoscape* hazāra transnational et la nature de son rapport avec l'État afghan. Nous pourrions même tenter l'hypothèse que les événements du règne de l'Émir sont constitutifs de la compréhension que les Hazāra ont d'eux-mêmes. La mémoire de l'exil, de la dépossession et de la persécution multiforme ressortent comme un héritage commun, car ce sont les conséquences d'une expérience traumatique du passé vécue et ressentie par tous les membres de la communauté hazāra d'alors, mais dont les échos sont toujours présents, lorsque les formes de persécutions récentes sont vécues comme des reprises du passé ou comme une suite ininterrompue qui tire ses sources d'un passé traumatique fondateur. Après la mémoire, dans la constitution d'un groupe ethnique, viennent les éléments de culture semblables : chez les Hazāra comme ailleurs, on retrouve les broderies, la poésie dans le dialecte hazāragi, les contes, les proverbes. Lorsque la poésie devient musique à laquelle tous ont accès, la musique, comme pratique et comme référence, constitue certainement un élément de culture semblable qui a le potentiel d'être partagé par tous les membres des communautés hazāra, en Afghanistan comme à l'international.

Vient enfin le lien avec la terre. Ici, cette terre c'est le Hazārajāt, ou le Hazaristan. C'est la représentation ultime et fondamentale de ce que constitue « le pays » (*watan*) dans l'imaginaire hazāra, toutes communautés confondues, puis la solidarité entre les élites. On peut considérer l'existence des institutions physiques et surtout virtuelles qui transmettent l'idéologie hazāra (*ideoscape* et *mediascape* : Appadurai 1996) comme autant de manifestations de cette solidarité. Les meilleurs exemples d'une telle solidarité sont les nombreux groupes hazāra existant sur les médias sociaux (Facebook) qui partagent images, articles, musique, slogans, organisant événements et campagnes, ainsi que les sites web hazāra à vocation de sensibilisation sur la situation mondiale des Hazāra, d'activisme, d'éducation sur les Hazāra en général, ou ayant pour

¹² Abd'ur Rahman (1830 ou 1844 - 1901), Émir d'Afghanistan, fondateur de l'État afghan moderne, régna sur l'Afghanistan de 1880 jusqu'à sa mort.

but simplement de faire montre d'unité et de solidarité mondiale¹³.

1.1.4 Obscures origines

Si on peut aujourd'hui, chez un groupe ethno-culturel comme les Hazāra observer une ethnogenèse et la formation ou les transformations d'un sentiment ou d'une conscience ethno-nationale depuis l'avènement de l'État afghan moderne, l'ethnogenèse des Hazāra dans le passé en reste à une série d'hypothèses. Tenter de comprendre l'origine des Hazāra, c'est plonger dans le cœur des dynamiques humaines migratoires politiques et religieuses de l'Asie centrale. Le sujet est complexe. Je n'apporterai donc ici rien de nouveau, mais je ferai ici état de ce que l'on sait. La littérature existante relate les mêmes hypothèses sur l'origine des Hazāra, et comme elle n'est pas abondante, on en fait rapidement le tour à voir la récurrence des auteurs cités sur le sujet.

Les trois théories des origines

L'origine des Hazāra est encore aujourd'hui objet d'hypothèses et sujette à spéculations. Je ne peux donc ici que réitérer ce qui a déjà été dit, faute de sources existantes ou d'accès à des sources que je sais existantes mais indisponibles. La meilleure source actuelle qui m'a été directement été accessible au sujet des origines du peuple hazāra est l'ouvrage de Said Askar Mousavi. Mousavi résume les hypothèses variées en trois catégories : celles d'une origine mongole, celle d'une origine turque, et celle d'une origine mixte (Mousavi, 1997).

Chez une population que l'on peut qualifier de *communauté ethnique* au sens où l'entend Smith, les mythes d'origines sont capitaux. Ils sont constitutifs de l'identité de la communauté en question et de la capacité à pouvoir se comprendre comme communauté ethnique. Pour les Hazāra, toutefois, il n'y a pas consensus sur le mythe. L'auteur d'un poignant article paru dans The Atlantic le résume bien :

« You are Hazara. Your name actually means “thousand,” and you are *reliving your own founding myth*. [mes italiques] You look Asian because your ancestors in Afghanistan were Buddhist pilgrims, or because you descended from Genghis Khan, or both — this is a contested historical point » (Stern 2013)

¹³ Sur le site web de la HAC (<http://hazarasinacanada.com/aboutus.php>), on peut lire :

« The Hazara Association of Canada (HAC) is a nonprofit (registered) organization established in the year 2009, with the aim to promote social, cultural and educational interests of its members, develop understanding between members and such other residents of Canada as are interested in the welfare of this community. HAC also aims to retain Hazaragi language and cultural traditions as essential components of multiculturalism in Canada. Furthermore, HAC also helps new immigrant Hazaras, particularly refugees, to understand the Canadian culture and values ».

Ou encore, sur www.hazarapeople.com : « Hazara People website is not dependent to any individual, political party or government. It is an online community for Hazara people to defend Hazara's rights ».

À ce titre, le résumé sur les origines des Hazāra que fait Gregorian est clair :

In the past, historians believed they were the descendants of the soldiers of the Mongol-Tatar regiments (mings) who came to Afghanistan as garrison troops during the mongolian campaigns of the thirteenth century. Modern scholars, especially Bacon, Shinobu, and Schurmann, reject such an oversimplified identification. According to Schurmann, the Hazara represent a mixed population made up of « an Iranian substantratum with a heavy Mongolian overlay ». He states: There is no link between Mongols and Hazara at the present time. However, that fact does not exclude an earlier link. The large Mongolian element in the Hazara dialect alone suggests some fundamental cultural contact with Mongols in the past, or a possible partial Mongol origin of the Hazāra themselves (Gregorian 1969: 34)

Néanmoins, voici les considérations qui ont existé sur l'hypothèse de l'origine mongole. L'origine mongole des Hazāra, également l'hypothèse la plus ancienne, se conçoit de deux façons : l'une voulant que les Hazāra soient descendants directs de Gengis Khan lui-même, qui tient plus de la généalogie populaire et folklorisante. Qu'elle soit avérée ou non, elle demeure toutefois présente dans l'imaginaire, ce qui n'est pas sans valeur. La version la plus plausible de l'hypothèse mongole est celle selon laquelle les Hazāra seraient les descendants des armées mongoles établies dans la région actuelle de l'Afghanistan. Ces armées auraient été celles ayant vraisemblablement participé au siège de Bâmiyân en 1221, ou celles qui se sont établies plus tard dans la région du sous le règne de Hülagü Khan et des Il-Khanides¹⁴. Ghazan le petit fils de Hulagu, et souverain de l'Il-Khan, est le premier souverain mongol à s'être converti à l'Islam; son frère, commandant militaire, en fit autant et se convertit à l'Islam chiite. Cela a peut-être une valeur éclairante sur l'origine des Hazāra en tant que descendants de Mongols installés dans la région, et à la fois sur le fait de l'islam chiite chez les Hazāra.

La théorie de l'origine mongole des Hazāra, quand elle n'est pas simplement réfutée, a certes perdu de son incontestabilité dans sa variante forte. Dans sa variante faible (à laquelle on peut associer le propos de Gregorian, (1969 : 34), elle tient encore, comme en fait foi aussi le parler hazāra, le hazārāgi, qui contient un vocabulaire remarquablement proche du mongol, tout comme les mots d'origine turque, ce qui nous mènera vers la seconde hypothèse).

Enfin, il existe un certain nombre de tribus hazāra portant le nom de clans mongols ou de souverains mongols. Appropriation ou parenté réelle? Il reste que si la parenté mongole ou l'ascendance mongole des Hazāra est démentie quelquefois, ou diminuée de beaucoup par rapport

¹⁴ Dynastie mongole régnant sur la Perse médiévale.

au passé au profit d'autres hypothèses, il reste qu'en tant que mythe d'origine, l'idée persiste et se traduit même à travers certaines actions et certaines initiatives uniques de solidarité venant de la Mongolie actuelle, comme quoi l'action fondée sur le mythe lui donne réalité et vie en dépit des discours parallèles et des récits opposés; les exemples de telles initiatives seront montrés plus loin au cours de notre enquête.

Origine turque

L'origine turque des Hazāra est linguistiquement la plus probable en raison du simple constat suivant : il semblerait que la majorité des mots turco-mongols présents dans le dialecte hazāragi soient plutôt communs aux autres langues turques, qui elles aussi peuvent posséder des mots d'emprunt mongols et *vice versa*. Les Hazāra pourraient aussi être les descendants des Turcs Chagataï qui ont habité la région, ou des Turcs ouïghours ayant fui vers le sud l'avancée des Mongols en s'établissant dans l'Hindou-Kouch (Monsutti 2004 : 61). L'hypothèse turque est plausible, mais elle n'est pas plus convaincante ni plus définitive que l'hypothèse mongole, car elle impliquerait une exclusivité dans l'origine qui est impossible à démontrer en raison de l'absence de sources.

Origine mixtes

L'hypothèse la plus probable, et celle que nous retiendrons est celle de l'origine mixte des Hazāra. Depuis la critique culturaliste, c'est un lieu commun qu'aucun peuple, aucune culture ne sont purs. Au cours d'une conversation avec un universitaire hazāra, on m'avait laissé entendre que les premiers habitants du Hazārajāt (en présupposant qu'ils sont les ancêtres des Hazāra) pouvaient avoir été apparentés aux Tibétains. Est-ce en raison de la composante bouddhiste? Était-ce un raccourci de mon interlocuteur? Ce pourrait aussi bien être des pèlerins bouddhistes venus de l'est s'établir à Bamiyân, quand on pense que Bamiyân et son complexe monastique fut jadis le plus grand centre du Bouddhisme occidental (centre-asiatique). À l'arrivée des populations turques dans la région, on peut assumer qu'il y eut mélanges et contacts culturels, de même que plus tard avec les Mongols.

1.2 BRÈVE HISTOIRE RÉCENTE DES HAZĀRA

1.2.1 Précaire liberté

Il est maintenant temps de nous pencher sur l'histoire récente des Hazāra, c'est-à-dire celle

qui précède de peu leur intégration dans l'État afghan moderne. Au cours de la majeure partie du 19^e siècle, les Hazāra forment un ensemble fragmenté de tribus et de clans unis sinon par des liens de parenté, par l'islam chiite en grande partie (à l'exception de minorités sunnite et ismailis) et par l'usage du hazāragi, forme dialectale du persan oriental (région historique du Khorasan). Les Hazāra alors pratiquent l'élevage intensif de moutons et de chèvres ainsi que l'agriculture dans les vallées fertiles des montagnes du Hazārajāt, autrement hôtes d'un climat rude et inhospitalier. Plus au sud du massif montagneux de l'Hindou-Koush duquel le Hazārajāt fait partie, un plus grand nombre de terres fertiles existent, mais elles servent de pâturage lors de la transhumance vers le nord des nomades pachtoues. Le cycle des migrations des nomades pachtoues à travers les terres fertiles mises en valeur par les agriculteurs hazāra sédentaires aura toujours été une source de conflit et de tensions. À cela s'ajouteront des dynamiques politiques résultant des processus coloniaux à l'œuvre qui viendront aggraver substantiellement l'antagonisme traditionnel hazāra-pachtoune à travers l'annexion du Hazārajāt au royaume afghan, cause des guerres hazāra (ou des campagnes afghanes de pacifications dirait-on?) de 1890-1893 sous le règne de l'Émir Abd'ur Rahman.

1.2.2 Une histoire qui commence avec l'État

Pierre Clastres, figure brillante de l'anthropologie politique en France, et penseur de l'émergence de l'État, remarquait que le premier signe de l'emprise de l'État (défini ici, dans son expression la plus simple, comme l'exercice du pouvoir politique) sur une population, et les premiers signes de sa perte de liberté, c'est l'imposition du tribut, la taxation. Parlait-il d'une seule population devenant tributaire de ses propres dirigeants? Ou d'une population tributaire d'une autre, sur le point de se faire intégrer dans l'État de cette dernière? Ceux qui sont taxés allaient devoir subir la domination d'un État dont ils n'ont pas voulu. Dans cette optique, le moment de l'instauration du tribut sur les Hazāra par le roi afghan Dost Mohamad Khan devient le premier glissement des Hazāra dans l'engrenage futur de l'État moderne afghan.

Au 19^e siècle, la consolidation du royaume de Kaboul et sa transformation progressive vers un idéal qui est celui de l'État nation moderne est la résultante de la dynamique coloniale qui oppose l'empire russe à l'empire britannique; des dynamiques qu'on a complaisamment appelées *Grand Jeu* (Barry 2011). Elles furent d'une importance et d'une gravité auxquelles le nom ne rend pas justice. Pour les Anglais, il s'agissait de préserver les intérêts de leur plus importante colonie – l'Inde – en faisant le plus possible pour endiguer la lente, mais constante et irréversible avancée

des Russes en Asie centrale (le Turkestan), et donc vers les Indes. Il ne restait que le royaume de Kaboul et sa sphère d'influence comme seul État musulman libre (ni colonie britannique, ni tombée aux mains des Russes) et comme seuls territoires tampons séparant les deux empires rivaux.

L'empire britannique, prudemment, s'assura que la politique du royaume de Kaboul avantagerait ses intérêts face aux Russes. Une fois l'Afghanistan devenu protectorat britannique, il fallait un État afghan fort comme meilleur moyen de barrer l'avance russe. Vint alors l'homme qui aura eu l'intelligence politique de s'allier aux britanniques dans la sphère de la politique internationale contre les Russes, tout en s'assurant l'appui d'une population bien hostile à toute domination étrangère *interne*. Cet homme, ce fut l'Émir Abd'ur Rahman, qui régna de 1880 à 1902. Ce règne fut caractérisé par l'expansion et la consolidation d'un État à vocation moderne (Barry 2011). La volonté de Kaboul d'agrandir son pouvoir sur les populations voisines se fit d'abord par l'imposition d'un tribut accru, ce qui suscita l'opposition de la chefferie hazāra locale. Mais il fallait aussi que les Hazāra reconnaissent l'autorité du royaume sur les nouveaux territoires octroyés au protectorat par l'Empire. Et les Anglais ne pouvaient se permettre de renforcer et financer en armes et munitions leur allié – l'Émir – en sachant qu'il pouvait subsister en Afghanistan des groupes, des tribus qui ne reconnaissaient pas le pouvoir de l'Émir ou de Kaboul. Les Hazāra ne reconnurent auprès de l'Émir aucune autre autorité que la leur. Finalement, l'opposition grandissante des Hazāra face aux pressions de Kaboul et l'incapacité du gouvernement à imposer complètement sa volonté sur les Hazāra débouchèrent sur une intervention militaire au Hazārajāt ayant pour but de mater la rébellion. La rébellion des Hazāra se transforma en guerre frontale d'une durée de trois ans et se solda par une défaite totale des Hazāra.

1.2.3 La chute et le relèvement

Chez les Hazāra, les éléments et les effets de cette défaite sont multiples et cruciaux pour la compréhension de leur situation au 20^e siècle. Le premier effet est la perte de l'autonomie politique. En second lieu, la déstructuration de l'ordre social traditionnel de par la disparition de la chefferie et des élites traditionnelles. Les « Mirs » hazāra sont destitués par des représentants du gouvernement. En troisième lieu, la défaite des Hazāra provoque la dépossession de leurs terres qui seront données en pâturage aux nomades du sud, ce qui conduit au rétrécissement géographique du Hazārajāt, poussant le gros de la population hazāra restée en Afghanistan à se

retrancher plus profondément à l'intérieur des montagnes, de sorte que la population soit maintenue dans un certain niveau d'isolement et de pauvreté. Le quatrième effet de la défaite hazāra est l'apparition d'une population diasporique hors des nouvelles frontières de l'Afghanistan. Les Hazāra qui subissent la dépossession de leurs terres seront forcés à l'exil dans l'un ou l'autre des deux États voisins d'alors : l'empire perse qajar (qui deviendra plus tard la monarchie l'Iran, puis la république islamique) ou les Indes britanniques (Pakistan à partir de 1948). Ces deux diasporas forment les plus grandes communautés de Hazāra hors d'Afghanistan à ce jour. Elles augmenteront en raison des deux décennies de guerres de la fin du 20^e siècle, et du flot de réfugiés, non sans problèmes ultérieurs. Selon les témoignages de beaucoup, ainsi que dans l'historiographie hazāra et le discours tenu sur les médias sociaux, on affirme que c'est 60% de la population hazāra d'alors qui périt en raison de la guerre des années 1890 et des conséquences de la défaite. Les enfants des anciens chefs locaux devinrent esclaves, et les femmes devinrent possession des soldats du gouvernement comme butin¹⁵.

La cinquième conséquence fut, en Afghanistan, la transformation de toute la société hazāra en une immense sous-classe et en population paria stigmatisée comme hérétique, rebelle et de bas statut social au sein d'un État monarchique, puis d'une république que l'on pourrait essentiellement qualifier d'*ethnocratique*. Pour la population hazāra au sein du jeune État, l'expérience afghane, jusqu'à la fin des années 1970, se caractérise par une marginalisation et une discrimination systémique où les Hazāra, selon la formule, subissent le déni systématique de leur identité culturelle et de leur histoire (Hussain 2003 : 44) ; un système que seuls les événements politiques dramatiques qui devaient surgir allaient faire éclater.

1.2 GUERRES, ÉVEIL, EXIL : LES ENJEUX ACTUELS

À toutes fins pratiques, c'est la guerre survenant lors de l'intervention des Soviétiques en Afghanistan, ainsi que ses conséquences directes, qui firent éclater les anciennes structures d'oppression et de marginalisation systématique subie par les Hazāra, ainsi que leur réorganisation sociale et politique en Afghanistan. Pour les Hazāra, cette période de

¹⁵ L'avis légal (fatwa) obtenu par l'Émir faisait des Hazāra chi'tes des *kafir* (infidèle) – ce qui permit à l'Émir de mobiliser une grande partie de la population *sunnite* rurale à lutter contre la rébellion Hazāra et permit un recrutement militaire aisé, dans une atmosphère de croisade religieuse. Il s'ensuit que le statut de *kafir* permettait d'ailleurs aux vainqueurs toute licence sur les femmes des vaincus.

restructuration est fondamentale dans la constitution et l'émergence ou la réémergence d'une conscience ethno-nationale qui leur est propre, tout en s'inscrivant paradoxalement dans la volonté de participer à la vie sociale et politique de l'Afghanistan.

1.3.1 La guerre, les guerres

En 1973, un coup d'État avait déjà aboli la monarchie en Afghanistan, système où dominait une élite majoritairement pachtoune persanisée. La nature de l'élite ne changera pas en dépit des régimes ou des idéologies politiques, qui se succédèrent. En avril 1978, survient le coup d'État organisé par le parti communiste d'Afghanistan, officiellement : le parti populaire démocratique d'Afghanistan (PDPA), avec l'appui de Moscou, dont il dépend presque entièrement. Dès le premier jour au pouvoir, le parti aux commandes du gouvernement entame des réformes et instaure un régime de terreur d'une brutalité et d'une violence inouïes qui, en un an, polarise contre lui toute sa population rurale : le pays entier est dans un état d'insurrection populaire généralisée. En décembre 1979, l'armée soviétique pénètre l'Afghanistan, et n'en ressort que dix ans plus tard, épuisée et meurtrie.

1.3.2 Prélude d'un éveil national

La prise de pouvoir communiste de 1978 provoqua un état d'insurrection généralisée qui s'étendit au Hazārajāt. Rapidement, la population afghane rurale réussit à se mobiliser contre le pouvoir du gouvernement et à le combattre; ainsi débuta la résistance contre l'occupation soviétique. La résistance s'organisa en partis, dont sept reconnus par le Pakistan, et qui s'y établirent. Le Pakistan offrit l'asile aux réfugiés et le financement aux résistants, tout comme l'Arabie Saoudite et les États-Unis pour nuire aux Soviétiques. En finançant ces sept partis de la résistance et en favorisant les plus fondamentalistes, le Pakistan œuvrait pour ses intérêts. Les partis hazāra qui s'étaient formés dans le Hazārajāt isolé ne reçurent pas de financement des États-Unis, et encore moins du Pakistan, les Hazāra étant pour la majorité chiites. C'est la jeune République islamique d'Iran qui finançait les partis hazāra les plus fondamentalistes. Du point de vue américain, financer les Hazāra eut équivalu à financer les intérêts iraniens dans la région. La seule autorité reconnue internationalement en Afghanistan était donc celle des sept partis sunnites basés au Pakistan. Aucun de ces partis ne voulut s'associer aux chiites de quelque manière que ce soit. Il en résulta que les Hazāra se retrouvèrent sans alliés au cours de l'invasion soviétique de

l'Afghanistan.

1.3.3 La genèse d'une conscience nouvelle : les années 1980

Lorsque le pouvoir communiste fut instauré à Kaboul, les Hazāra furent partagés en deux camps : d'un côté, on retrouvait une certaine élite urbaine sympathisante du régime communiste, car elle souhaitait profiter des opportunités offertes par le nouveau régime. En effet le régime, pour une première fois, reconnaissait le caractère multiethnique du pays et finançait les initiatives culturelles de chaque communauté en ce sens. C'est ainsi qu'apparut de façon inédite une revue indépendante hazāra, *Gharjistan*, revue qui portait sur la culture et l'histoire hazāra, tout en dénonçant les inégalités existantes et les injustices du passé.

Toutefois, dans les campagnes et dans le Hazārajāt, plusieurs formations politico-religieuses chiites se forment et la population expulsee par la force les représentants du régime des administrations. Durant cette période, et jusqu'à la moitié des années 1980, certaines des factions qui se forment sont financées par l'Iran et propagent l'islamisme politique du leader iranien Khomeyni. Parallèlement, la présence grandissante de groupes armés dans le Hazārajāt force les nomades pachtounes à quitter les terres de pâturage qui leur avaient été données à la suite de la défaite historique des Hazāra au siècle précédent. Les Hazāra ont donc par le fait même été en mesure de reprendre les terres agricoles perdues jadis. Coupé du pouvoir de Kaboul et fort des terres agricoles reprises, le Hazārajāt du temps de la guerre afghano-soviétique est pratiquement autonome.

Vers le milieu des années 1980, les conflits entre les partis hazāra pro-iraniens et les autres au sein même du Hazārajāt font ressentir le besoin d'unité. C'est Abdul Ali Mazāri, Hazāra et membre du clergé chiite qui la créera. Il verra l'influence de Téhéran sur les partis hazāra comme une interférence et une instrumentalisation au service des intérêts iraniens : elle ne sera plus tolérée.

Parallèlement, la diffusion des écrits nationalistes, jumelée aux prêches de Mazāri, accentua la formation de la conscience nationale. Lors de la seconde moitié des années 1980, le besoin d'unité chez les Hazāra, renforcé du souvenir de la défaite, un siècle plus tôt, se fit de plus en plus ressentir face au chaos de la guerre et à la violence des autres partis de la Résistance. En 1989, les Soviétiques se retirent, et Mazāri fonde le *Hizb-e Wahdat* (le Parti de l'Unité). L'unité politique des Hazāra s'accomplit pour la première fois, et ce, sur une base ethnique. Ayant fait

l'unité entre toutes les factions rivales du passé, le *Wahdat* règne sur le Hazārajāt. L'apparition du parti est une première dans l'histoire des Hazāra, car il rend possible l'action indépendante du Hazārajāt comme région, résultat tangible d'un rêve hazāra ayant émergé tout au long du 20^e siècle : le droit à l'auto-détermination.

1.3.4 L'union qui a fait la force : la guerre civile en Afghanistan

En Afghanistan, le retrait des soviétiques fit place à une assemblée, le gouvernement par intérim des sept partis des combattants (moudjahidines) qui avaient combattu l'ennemi soviétique commun. Tous en faisaient partie, sauf l'ancien régime de Kaboul, et les partis chiïtes. Le *Wahdat* en est exclu, et par le fait même les Hazāra. Les Hazāra n'ont donc aucune reconnaissance politique dans le nouvel Afghanistan d'après-guerre. Pourtant, ils en sortaient plus puissants que jamais politiquement sur l'échiquier politique afghan.

Les désaccords entre factions, notamment entre les partis du général Massoud (tadjik) et de Hekmatyar (pachtoune) allaient provoquer de violents combats dans Kaboul, jusqu'ici épargnée par la guerre, car fief du gouvernement communiste. Kaboul Ouest, le quartier hazāra, sera un des principaux théâtres des combats, et sa population sera victime d'exactions, de pillage et de viol notamment durant le massacre d'Afshar (1993), événement depuis commémoré annuellement par les communautés hazāra du monde entier. Pris entre des factions rivales à base ethnique différente, les Hazāra se retrouvent au milieu d'une guerre entre factions politiques qui se battent entre elles, mais qui leur sont toutes deux hostiles. Comme un siècle plus tôt, les Hazāra se retrouvent seuls à devoir se défendre.

La guerre contre les Soviétiques et la guerre civile fondèrent désormais la solidarité hazāra sur la seule base ethnique. Cela se traduisit entre autres par une distanciation des Hazāra chiïtes de leur anciennes élites religieuse, les Sayyids, qui formaient une sorte d'aristocratie religieuse héréditaire et se considéraient descendants du prophète Mahomet. Les Sayyids dominaient traditionnellement la société hazāra de pair avec les chefs tribaux. Conseillers, parfois guérisseurs, figures d'autorité spirituelle, les Sayyids – selon les témoignages de certains – firent de plus en plus figure d'opresseurs auprès de la population. Les Sayyid eurent, durant la guerre, leur propre parti; après une adhésion brève au *Wahdat*, ils s'en retirèrent. Le fait d'avoir refusé l'union politique avec le *Wahdat* consumma la séparation.

De la guerre, les Hazāra ressortirent forts de leur union politique à caractère ethnique. Ils

émergèrent ainsi comme force nationale, et les combats de la guerre civile traduisaient la volonté d'une plus grande représentation et d'une plus grande participation à la vie politique du pays. Ce fut la première fois en cent ans. Mais cela leur était refusé. Pourtant dorénavant, les Hazāra ne se cachaient plus. Au contraire, l'abandon de la dissimulation ou de la honte identitaire chez les Hazāra se fit souvent au profit d'un intense activisme.

1.3.4 Les Talibans : rechute en enfer

En 1996, les Talibans – mystérieuse milice venue du sud rural et conservateur de l'Afghanistan, voire des zones tribales pachtonnes pakistanaises – avaient réussi à prendre et à contrôler presque l'ensemble du pays, à l'exception du Nord-Est, contrôlé par le commandant Massoud. Le peuple fatigué de la guerre n'offrit pas de grande résistance aux jeunes « étudiants » de religion qui voulaient nettoyer le pays des moudjahidines corrompus, et instaurer la paix par un ordre islamique strict. Ils voulurent aussi nettoyer le pays des chiites. Les Talibans prirent le Hazārajāt et commirent envers les Hazāra plusieurs actes d'atrocités reportés par Human Rights Watch¹⁶. Massacres systématiques à Mazār e Sharif, Bâmiyân, Yakawlang. Tout comme les massacres de la guerre des années 1890, les exactions des Talibans contre les Hazāra rouvrent les plaies de la persécution et la conscience de se retrouver victimes de politiques génocidaires. Le sombre couronnement de cette violence est incarné par la destruction par les Talibans en mars 2001 des Bouddhas de Bamiyân¹⁷, colossales statues sculptées dans la falaise, façade d'un ancien monastère bouddhiste et patrimoine mondial de l'humanité.

1.3.5 Une précaire fenêtre de liberté

Les événements du 11 septembre 2001 amenèrent la fin rapide du régime taliban, l'intervention des forces de l'OTAN et l'établissement d'un gouvernement afghan qui selon la conférence de Bonn en 2001 se devait de reconnaître et de représenter de manière juste toutes les communautés du pays. Depuis la présence de l'OTAN en Afghanistan, la province de Bâmiyân

¹⁶ Voir par exemple : <http://www.hrw.org/reports/2001/afghanistan/index.htm#TopOfPage>

¹⁷ Au-delà de la véracité historique, de nombreux Hazāra considèrent avec fierté que ce sont leurs ancêtres qui ont construit les Bouddhas de Bamiyân et admettent ouvertement ou avec bienveillance que leurs ancêtres étaient bouddhistes. Détruire les Bouddhas, c'est détruire un symbole national, symbole d'autant plus fleurissant aujourd'hui; de présence physique, les Bouddhas occupent maintenant les réseaux sociaux et l'imaginaire, l'*imagescape* hazāra. Pour de nombreux Hazāra qui se sont exprimés sur le sujet, les Talibans venaient parachever l'œuvre d'Abd'ur Rahman dont les soldats avaient défiguré la figure du Bouddha, « car ses yeux, disent-ils, était comme les nôtres » (c'est-à-dire bridés).

est devenue la région la plus paisible et incidemment, la plus sécuritaire. C'est à Bâmiyân que se trouve le seul bureau de tourisme du pays grâce auquel s'y produit le Silk Road Festival depuis 2008 ainsi que des formes d'éco-tourisme.

Pour la première fois, me dit-on, « Les Hazāra peuvent respirer ». À Kaboul, l'université est remplie d'étudiants dont la majorité est hazāra. Les Hazāra ne se sont jamais aussi bien portés en Afghanistan¹⁸. Mais la seconde conférence de Bonn, celle de 2011, a établi le retrait des forces de l'OTAN pour 2014. Certains s'en réjouissent au nom de la lutte contre l'impérialisme occidental au Moyen Orient. D'autres, les Hazāra, s'en inquiètent. Sourde inquiétude qui grandit avec l'instabilité grandissante du pays et l'augmentation des fréquences des attentats dans Kaboul réputée « sécuritaire » il n'y a pas si longtemps. Et si les Talibans revenaient ? Et si une autre guerre civile éclatait?

1.3.6 La dispersion et l'inconnu : situation actuelle

Malgré les ombres, la situation des Hazāra en Afghanistan n'a jamais été aussi bonne. Pourtant, depuis 2001, c'est au Pakistan, à Quetta surtout, que la situation des Hazāra a dégénéré beaucoup en dix ans. Quetta est la ville au Pakistan où se sont établis la moitié des Hazāra forcés à l'exil à la suite de leur défaite sous le règne d'Abd'ur Rahman, l'autre moitié s'étant établie en Iran. Les Hazāra de Quetta ont développé une communauté prospère et une vie culturelle active qui permit le développement intellectuel du nationalisme hazāra émergent des années 1970 et 1980. C'est aussi le lieu de séjour de nombreux musiciens et joueurs de dambura bien connus de tous les Hazāra. Mais depuis 2001, des violences sectaires gratuites visant spécifiquement les Hazāra ont commencé à se produire, devenant de plus en plus fréquentes au cours des années. Mitrailles de commerces, d'autobus de pèlerins chiites, attentats à la voiture piégée, les attaques ciblant les Hazāra ont augmenté d'année en année et sont presque toujours revendiquées par les mêmes groupes extrémistes sunnites apparentés aux Talibans.

Quetta se vide de sa communauté hazāra dont les membres, au péril de leur vie, chercheront l'asile en Australie, ou ailleurs en Europe. C'est alors le lot des réfugiés et des dangereux séjours de la clandestinité qui attend de nombreux Hazāra. L'Australie est le lieu de la

¹⁸ À l'exception, annuellement, des mois de mai et juin où dans certaines régions, le déplacement des nomades pachtounes, les *kochi* sur les terres agricoles Hazāra provoquent toujours quelques violences et le déplacement forcé de familles hazāra. Des efforts de sensibilisation à cette situation pathétique furent visibles sur les médias sociaux en 2010 et en 2011.

plus grande communauté hazāra hormis l'Iran et le Pakistan. Outre Quetta, le Pakistan dans l'ensemble est devenu une terre d'asile forcé pour les Hazāra qui ont dû fuir la guerre civile et les Talibans, mais aussi les violences provoquées par le passage annuel des *kochi*. N'étant pas un lieu sûr, du moins, plus maintenant, le Pakistan demeure une étape d'infortune dans le parcours de l'exil et de la migration qui ont caractérisé la réalité hazāra dans les dernières décennies et qui la caractérisent encore aujourd'hui. L'Iran demeure une terre de travail temporaire et saisonnier pour les hommes, et constitue même une forme de rite de passage pour les jeunes travailleurs (Monsutti 2007). Par ailleurs, plusieurs communautés cohabitent en Iran : les descendants des réfugiés de la fin du 19^e siècle, les réfugiés des dernières décennies de guerre et les travailleurs temporaires. Mais des familles hazāra, réfugiées depuis les années 80 ou 90 y vivent également. Pourtant, aucun de ces réfugiés n'a droit à la citoyenneté iranienne. Lorsque ce n'est ni la violence sectaire, ni la stigmatisation tel en Afghanistan qui les frappent, c'est souvent un racisme gratuit et un perfide mépris de la part de certaines franges de la population iranienne, ce qui rend la vie pour les Hazāra comparable à celle des communautés afro-américaines aux États-Unis d'avant la lutte pour les droits civils. Depuis 2002, certains sont revenus en Afghanistan. D'autres sont allés s'établir en Europe, en Amérique du Nord, et encore une fois, en Australie.

Aujourd'hui, il existe des familles éparpillées sur quatre continents. Toronto, Stockholm, Kaboul, Melbourne : quatre villes où peuvent bien habiter quatre membres d'une même famille; tous peuvent être nés en Afghanistan, avoir été élevés en Iran après un passage de quelques mois ou de quelques années au Pakistan, pour ensuite se retrouver éparpillés de par le monde. Pourtant dans ce qui, pour eux, les rend hazāra, ces gens ne sont pas isolés et quelque chose de cette identité demeure. À l'âge des flux globaux et des déplacements – rapides et volontaires ou lents et forcés –, il ressort qu'en dépit de tout, des choses sont transmises et partagées dans l'*ethnoscape* hazāra, et la musique en fait partie. Cette musique est grandement incarnée par la dambura, vecteur d'un imaginaire et d'un discours ainsi que d'une constellation de sens. Suite au survol que nous venons d'effectuer sur l'histoire des Hazāra, nous sommes maintenant en mesure d'aborder le sujet de la musique pour plonger dans la problématique qui est la nôtre.

CHAPITRE 2 : ORGANOLOGIE, JEU, RÉPERTOIRE : LA *DAMBURA* COMME OBJET

2.1. –MISE EN CONTEXTE

Il sera question dans ce chapitre de la *dambura* comme objet, c'est-à-dire comme instrument de musique dont nous explorerons la forme et les modalités (intervalles, modes, profil mélodique, ornements, rythmes, *etc.*). Il s'agira d'abord de décrire l'objet dans sa matérialité, d'en faire l'organologie et de présenter les détails disponibles quant à sa production, pour ensuite explorer, dans les limites des données de l'auteur et des dires recueillis, les techniques de jeu, le répertoire des styles musicaux, mélodiques et rythmiques du jeu. Enfin, nous ferons un survol du corpus poétique associé à la performance musicale de la *dambura*, c'est-à-dire la poésie mise en musique qui forme l'essentiel des chansons accompagnées à l'instrument.

Contextualiser la *dambura*, c'est d'abord l'inscrire dans la famille instrumentale dont elle fait partie, et l'unité musicologique dans laquelle elle se situe. Traditionnellement, l'Asie centrale comme « unité » musicologique correspond à l'étendue de l'espace géo-culturel définie comme *Turkestan* par les Perses et par la Russie impériale. L'Asie Centrale musicale ainsi comprise est délimitée au nord par le Kazakhstan, à l'est par le Turkestan chinois (le Xingjiang), à l'ouest par le Turkménistan, et au sud par le Nord afghan (l'ancien Turkestan afghan, et *de facto* la plaine qui s'étend là où s'arrête l'Hindu-Kush). À ce titre, il est significatif que le Hazārajāt ne fasse pas géographiquement partie du Turkestan. Si se confondent les frontières musicales de l'Asie centrale avec celles du Turkestan, est-ce à dire que la musique du Hazārajāt se trouve hors du monde centre-asiatique ? La question musicologique qui se pose ici est de savoir si la musique hazāra est centre-asiatique ou non, ce qui amènerait un besoin de redéfinition des frontières musicales régionales.

La musique hazāra en Afghanistan ressort par sa singularité (Takahashi 1980). On ne pourrait la relier à aucune des grandes traditions musicales qui entourent l'Afghanistan, donc ni à la tradition classique persane, ni à la tradition indienne (qui domine dans le sud afghan pachtoune), ni à la tradition centre-asiatique (qui caractérise le nord afghan, ou les traditions musicales de Transoxanie). La musique hazāra serait singulière sur de nombreux plans techniques et mélodiques. En dépit des différences qui la rendent unique et non-assimilable à l'une ou l'autre des grandes traditions musicales régionales, nous suggérons que par sa musique acoustique instrumentale, la musique hazāra s'inscrit dans les traditions musicales centre-asiatiques plus que

dans n'importe quelle autre tradition. C'est la dambura qui donne à la musique hazāra cette parenté instrumentale et sonore qu'imposent nécessairement les caractéristiques de la dambura lorsque placée dans une perspective comparative avec les instruments de la même famille. À ce titre, si Takahashi (1980) n'a pas trouvé de ressemblance directe entre la musique hazāra et les musiques du reste de l'Asie centrale, une définition plus large de notre unité musicologique redonne à la musique hazāra une parenté avec des univers sonores géographiquement plus éloignés, mais néanmoins singulièrement semblables.

Pour Takahashi, les caractéristiques de la musique hazāra sont en effet « extrêmement particulières » (1980 : 35) comparées à celle des autres groupes en Afghanistan. Pourquoi cela? Dans le contexte musical spécifiquement afghan, il semble que ce soit un seul et unique trait musical qui en fournisse l'explication et fasse toute la différence : l'omniprésence de la quarte à vide¹⁹. La quarte comme écart entre deux notes est essentiellement la base de la musique vocale hazāra, notamment dans les débuts de phrases musicales. Si la musique instrumentale hazāra découle des modèles mélodiques vocaux (Sakata 1987), il n'est pas étonnant que l'intervalle entre les deux cordes de la dambura soit aussi celui de la quarte. Cela étant dit, c'est également ainsi que sont accordés la vaste majorité des luths d'Asie centrale et de Sibérie méridionale; c'est également pour la même raison qu'on peut trouver une parenté sonore très grande sur toute l'étendue de cet axe.

2.2 L'OBJET

2.2.1 Identifier et définir la dambura

La *dambura* est un luth de la famille des *tanbur* / *dotâr*. L'ethnomusicologue Jean During donne la définition suivante du *dotâr* :

DOTĀR, long-necked lute of the *tanbūr* family, usually with two strings (*do tār*). Several different types are current in the area between Turkey and Central Asia, sometimes with other names (generally derived from the word *tanbūr*). The principal feature is the pear-shaped sound box attached to a neck that is longer than the box and faced with a wooden soundboard²⁰.

¹⁹ Sur une gamme majeure ordinaire dans la musique occidentale, la quarte se trouve à être la distance entre quatre notes (par exemple entre *do* et *fa*, sur une gamme en *do* majeur

²⁰ <http://www.iranicaonline.org/articles/dotâr>

Dans une tentative de classification des instruments de la grande famille *tanbur / dotâr*, During répertorie au moins trois branches principales : 1) celle des luths sans frettes de la frontière tadjik-ouzbek-afghane, 2) les *dotâr* du Khorasan (est iranien et ouest afghan), et 3) le *dotârsârt* (le grand *dotâr* ouzbek de Transoxanie et ouïghour du Turkestan chinois). Au sein de la grande famille des *tanbur/dotâr*, les instruments parents de la *dambura* se distinguent typiquement des autres *dotâr* (catégories 2 et 3) par certaines caractéristiques uniques. En fonction de cette distinction, la *dambura* se situe dans la première catégorie, celle des luths répartis dans la région frontalière partagée par l'Ouzbékistan, le Tadjikistan et l'Afghanistan. Essentiellement, ces luths se distinguent des *dotâr* par leur caisse creusée en un seul morceau de bois, leurs cordes en boyau ou en nylon et par l'absence de frettes.

Néanmoins, la *dambura* reste *sémantiquement* un *dotâr*, c'est-à-dire un luth à deux cordes (persan: *do-târ* : "deux-cordes"). Au cours d'un entretien avec le *damboriste* Shaukat Sabor, je lui demandai s'il était en mesure de me décrire et de me définir ce qu'est une *dambura*. La définition de Sabor est d'abord formelle, puis explicative. La *dambura* est pour lui d'abord et avant tout un authentique instrument folklorique (*mahali*) d'Afghanistan, et plus précisément, un instrument *hazāra* (*a hazāragi instrument*). Sabor poursuit: « *We can say that damboora is a tool or means through which hazāras can express their feelings, and what has been suppressed inside them. This is well reflected in the lyrics and songs that are played with the damboora* ». Éloquente synthèse que nous nous chargerons d'explicitier. Souvent, mes informateurs ont insisté sur la simplicité de la *dambura* par rapport aux autres instruments. En anglais, j'entends la plupart des informateurs me dire que la *dambura* « n'a pas de notes » (c'est-à-dire pas de système de notations musicales pour la *dambura*, ni de système théorique classique auquel elle est rattachée); bref, nous avons affaire à un instrument rural, non classique, un instrument de transmission orale. La simplicité organologique même de l'instrument (robustesse, simplicité de fabrication, n'avoir « que » deux cordes), ainsi que son usage sont indicateurs de son origine et de son statut. Une description organologique détaillée de l'instrument se trouvera à l'annexe A de ce travail.

2.2.2 Les origines de la *dambura*

Penser les origines de la *dambura*, c'est explorer la généalogie d'une famille d'instruments dans son ensemble, celle des *tanbur* et des *dotâr*. Comme le fait remarquer Jean During (2011)

dans un article, le manque de vestiges ou de représentations visuelles rend la datation historique difficile, mais on peut cependant tenir pour acquis que l'instrument-type existe depuis l'empire perse sassanide. Ensuite, il existe diverses mentions ou attestations du *dotâr* ou des *tanbur* allant du 10e siècle avec Farabi, jusqu'au 16e siècle comme par Babur Khân dans les descriptions qu'il fait de la musique à la cour timouride de Herat. Peu importe ses variations organologiques, le type d'instrument émanant de la famille *dotâr/tanbur* – dans ses variantes urbaines-classiques ou rurales – est bien établi dans un espace géographique qui va de l'Anatolie au Turkestan chinois en passant par le Khorasân et la Transoxanie. Dans les recherches de Sakata et de Takahashi, la musique vocale semble être la principale forme de musique chez les Hazāra, et les instruments de musique (dambura et ghitchak compris) se font rares dans le Hazārajāt. On ne sait pas si cela signifie une arrivée tardive de la musique instrumentale chez les Hazāra (qui serait alors une forme d'emprunt), ou bien le résultat d'une forme de déclin de la musique instrumentale peut-être liée à sa disgrâce sous le conservatisme sévère de la dynastie perse des Séfévides²¹. Dans ses recherches de terrains effectués en 1966-67 et 1972, Sakata constate la rareté des instruments de musique dans l'ensemble du Hazārajāt. Elle en conclut une arrivée tardive de la dambura dans la région, probablement en provenance du Nord comme le suggère Takahashi. C'est l'hypothèse diffusionniste. Mais comme me l'a fait remarquer un de mes hôtes à Kaboul, la perception de la rareté des instruments pouvait être une forme de myopie de la part des chercheurs, rappelant que le Hazārajāt était plus grand dans le passé qu'il ne l'était maintenant ou au moment des recherches de Sakata. On peut penser à la présence de dambura fabriquées – comme le ghitchak – dans la province de Ghazni, jadis à majorité hazāra – pourtant située hors du Hazārajāt actuel – province considérée par certains comme le « vrai » berceau de la dambura hazāra (contre l'idée d'une introduction venant du nord par contacts hazāra-tadjik-ouzbek). C'est d'ailleurs de la ville de Mâlestan dans Ghazni que venait la légendaire poétesse, chanteuse et damboriste hazāra, Abbai Mirza (« mère Mirza »).

2.2.3 Les perceptions émiques

²¹ Les Séfévides en Perse furent les premiers à adopter l'islam chiite comme religion officielle. Dans le contexte des guerres et de la rivalité contre les Ottomans ou contre les incessantes incursions des Turkmènes, tout deux sunnites, l'adoption du chi'isme constitua une stratégie de différenciation nationale et religieuse nécessaire à la cohérence d'un antagonisme qui autrement, sur le plan religieux seul, eut constitué un non-sens.

Naturellement, très peu de gens interrogés sur la *dambura* semblent pouvoir se prononcer sur l'histoire formelle de l'instrument telle qu'on peut s'y attendre d'un ouvrage; typiquement, même ceux à qui on réfère le chercheur tenteront volontiers de le guider vers quelqu'un d'autre qui, lui, « sait vraiment ». On peut bien sûr en dire autant ici de quiconque jouerait de la guitare – mais tous s'entendent pour établir l'origine de la *dambura* et beaucoup établiront sa présence chez les Hazāra comme étant très lointaine, tout en admettant autrement leur ignorance sur le sujet. En août 2013, j'avais la chance de m'entretenir avec *ustad* Ali Daryab, damboriste connu habitant à Kaboul. Lorsqu'au cours de l'entretien, mon traducteur commentait le fait que la *dambura* devait bien être un instrument séculaire, *ustad* Daryab répondit que l'origine exacte de la *dambura* était inconnue. Quant à l'âge de l'instrument, on aime spéculer : 3000 ans, 5000 ans disent d'autres : « *it is unclear exactly how old this instrument is* ». Puis, *ustad* ajoute: « *The main point is that dambora is the father of all other string instruments* ». Ce commentaire, récurrent chez quelques musiciens, dénote une conception bien ancrée de l'ancienneté de l'instrument et de son importance. La conception n'est pas sans intérêt en ce qui a trait au rapport qu'entretiennent les musiciens avec l'instrument dans sa spécificité hazāra aux yeux de ces derniers. Mais le plus important, c'est qu'*ustad* Ali Daryab a raison sur l'essentiel : certes, on ne peut savoir si les chiffres qu'il donne sont vrais, qu'ils puissent porter à sourire ou non. Si on fait remonter la *dambura* à l'époque sassanide comme le fait During, nous ne sommes qu'à 2000 ans. Mais During (2011), dans un article *ad hoc*, parle des luths tadjik/ouzbek: « *Tajik and Uzbek dutôrche or dombra, ancestor of all the long necked lutes (...) Its simple construction technique suggests its antiquity. It is carved traditionally with its neck from a single block of apricot wood, sometimes in mulberry, walnut or other wood, and its neck can be fixed to the soundbox* » (During 2011 : 4). Ce que During décrit, c'est la *dambura* (dont la typologie change selon les régions), dont l'aire de répartition couvre le Tadjikistan, l'Ouzbékistan et l'Afghanistan, où il est associé aux Ouzbeks et aux Hazāra. Les intuitions des musiciens hazāra sur l'ancienneté de l'instrument sont, à ce titre, intéressantes, d'autant plus qu'elles s'avèrent justes.

Toujours sur les origines de la *dambura*, Hamid Sakhizada, un jeune chanteur et musicien, connu pour sa performance à la *dambura* dans la populaire émission *Afghan Star*, fait part également de son ignorance, mais de sa volonté d'en savoir plus, d'amasser, de répertorier et de catégoriser le répertoire hazāra:

“...It is hard for me to say, because I don't know for certain about the history of it. I am also

interested in finding out. [...] It is possible that this instrument originated in the *Bamyan* region because if you go into some of the caves in the region, you still see drawings of people playing the *dambora*, even woman are portrayed as playing the *dambora*. We don't even know if this is the original *dambora*, or maybe it has changed overtime.(Hamid Sakhizada)

La référence aux grottes de Bâmiyân est un indice quant à la perception hazāra de la *dambura* comme étant un instrument qui leur est propre, dans la mesure où l'on souscrirait à la thèse autochtoniste de l'origine des Hazāra. D'autres informateurs ont été plus téméraires. M. Nazari, poète hazāra, établi présentement dans la région de Montréal :

“There is no doubt that it [*dambura*] is an authentic hazāra instrument and it was the hazāra who developed and popularized it. Its name *dambora* comes from the Hazāra word “*dabormona*”. It first originated in the hazāra regions of the land now known as Afghanistan, and this was approx. 2900 years ago.” (M. Nazari)

Encore une fois, nous avons ici l'expression d'une perception des origines lointaines de la *dambura* liée aux Hazāra, cette fois-ci pris dans une conception franchement primordialiste, car ce que fait M. Nazari, en insistant sur le développement de la *dambura* par les Hazāra, en affirmant le caractère authentiquement hazāra de la *dambura*, et en faisant remonter son origine à 2900 ans, c'est affirmer le caractère des Hazāra comme groupe distinct, et c'est affirmer leur existence millénaire. Mousavi :

“The origin of the word Hazāra and the existence of Hazāras as an autonomous established ethnic group appears to date back much further than the mid-13th century. Some 1000 years ago, the great Farsi scholar and poet, Nasir Khosrau Balkhi²² (1988: 398) wrote:

Hazāran qaul-e khob- naghz-o barik
Azo yaband chon tar-e Hazāra
Translation:
It is from wisdom that spring
Thousands of fine and thoughtful words
As does music from the strings of a Hazāra *tar*”.

Plus loin, il poursuit: « *tarordamburahin* today's *Hazāragi*, is a plucked lute with two strings known as *dotâr* in Herat »²³. Par association, si l'on admet que le *tar* correspond à la *dambura* actuelle, cela nous porte à croire que la *dambura* a une présence d'au moins un

²²Nasir Khosraw est né en 1004 dans la province du Khorasan, à Qobiyan (dans le Tadjikistan actuel) près de la ville de Balkh, située elle-même dans le nord de l'Afghanistan actuel.

²³ Il faut pardonner à Mousavi l'inexactitude de son propos sur le *dotâr* de Herat qui aujourd'hui possède bien plus que deux cordes, mais nous lui devons reconnaissance de porter à notre attention les vers du poète médiéval ismaélien d'expression persane.

millénaire dans le Khorassan historique, tout comme les Hazāra. Tout cela porte à croire que la première mention historique du nom des Hazāra corresponde aussi à la mention de leur instrument, un instrument qui pourrait organologiquement être très proche la *dambura* actuelle. Le même vers me fut cité par M. Nazari lors de mon entretien avec lui en janvier 2014.

Au cours d'autres entretiens ou de conversations avec un autre informateur hazāra, cette fois un musicien amateur vivant à Toronto, on m'affirme que la *dambura* existe depuis 5000 ans, qu'elle précède la guitare, qu'elle en est l'ancêtre. En fait, l'idée de la *dambura* comme instrument-ancêtre n'est pas rare parmi les gens avec qui il m'a été donné de m'entretenir. On fait à la fois remonter l'histoire des Hazāra en Afghanistan à près de 5000 ans, et on décrit la *dambura* comme instrument qui serait l'ancêtre des autres instruments à cordes, sinon comme le plus vieil instrument à cordes au monde... Mais il semble que l'affirmation des origines de la *dambura* va de pair avec un discours sans équivoque sur le caractère indigène des Hazāra en Afghanistan. Mon informateur musicien poursuit: « We are the original people...and *dambura* was also there ». Selon une autre informatrice, cette fois de Toronto :

“The Hazāra ...[are the] first people living in Afghanistan. *Bumi*, like first people in Canada. [*bumi* signifie indigène/autochtone en persan] In Afghanistan, Hazāra is like that. *Hameshan khabar daran ke bumi astan* :[“C’est chose bien connue qu'ils sont *bumi*”].

La dimension de l'indigénéité des Hazāra n'est certainement pas anodine lorsqu'elle se trouve révélée à la lumière des explications et du discours hazāra sur la *dambura*. Nous reviendrons plus tard sur les enjeux qu'une telle dimension pourra susciter.

La *dambura*, c'est également un nom. Par les propos de M. Nazari plus haut, on voit l'affirmation de l'origine hazāra du nom de la *dambura*. Nommer, c'est en partie s'approprier, surtout si on puise dans son propre parler (sa propre langue, son propre dialecte) pour trouver l'étymologie et le sens du mot en question. M. Nazari continue son explication sur l'origine de la *dambura* et sur le nom que porte l'instrument, avant d'en arriver au nom de « *dambura* » :

« Initially it was called ‘Gawsar’ – meaning cow’s head because the body looks like a cow’s head. After it was popularised as ‘Ghamkam’ – meaning sorrow reliever because of its effect to change the mood from sorrow to happiness. Later the name was changed to ‘khesheko’ meaning rubbing or striking based on how it is played. » (M. Nazari)

Puis, enfin, M. Nazari relate une histoire qui raconte comment l'instrument adopta son nom actuel.

« There is an interesting story as to why the name was changed to “*dam-bor-mona*”. Once upon a time there was a boy and a girl who were in love; however, due to the cultural norms of their time they weren’t allowed to meet each other or see each other. Even in gatherings, men were separate and women separate as it is still the same in some areas of Afghanistan right now. The boy in this relationship was ‘*ghamkam* player’ at the time and one winter he was playing the *ghamkam* among some men in the house. This girl that was madly in love with him, came to the roof and was listening to the music through a hole on the roof that is usually there to let light in. She stayed there long enough that the cold eventually took her life. After some investigation the village found out that there was an instrument being played down below, and the girl was sitting on the roof and enjoying the music to the point that it took her life. Since then, it was renamed as *dambormona* – meaning life taking. »

Quelle est la signification d'une telle histoire? Quelles interprétations en donner et quelles conclusions peut-on en tirer? Ces questions, nous y reviendrons plus tard, car elles soulèvent des enjeux qu'il sera pertinent d'explorer. Pour l'instant, cette histoire sur le changement de nom de la *dambura* est la seule qui me soit parvenue. Elle est également connue d'une informatrice à Toronto – toutefois il est bien possible qu'elle ait eu vent de l'histoire par des articles de M. Nazari (en persan) circulant potentiellement au sein de la communauté hazāra, ou par l'entremise d'un ami commun de M. Nazari. Enfin, M. Nazari fait part de l'utilisation de l'instrument à la cour des Ghaznavides (977-1186), ce qui encore une fois nous éclaire quant à la présence de l'instrument dans son contexte régional, mais aussi sur son statut hypothétique dans le passé.

2.3 LE SON

2.3.1 Techniques de jeu

La *dambura*, comme la majorité des autres *dotâr*, possède deux cordes; cette caractéristique instaure le régime de la biphonie, c'est-à-dire d'une musique à deux voix indépendantes – ici par la corde mélodique, et par la corde qui le plus souvent (particulièrement dans l'usage hazāra) sert de basse ou de bourdon (note constante). En ce qui concerne le jeu simultané ou successif des deux cordes, l'instrument, forcément, ne peut jouer qu'en intervalles (écart de hauteur entre deux notes) mélodiques (deux notes successives) ou harmoniques (deux notes jouées simultanément); à plus forte raison, l'accord (combinaison minimale de trois notes simultanément) y est impossible. Les cordes sont accordées en quarte juste, et les mélodies hazāra, justement caractérisées par l'omniprésence de la quarte mélodique, s'y prêtent

naturellement. À ce sujet, Sakata (1968, 1983 : 181) suggère l'hypothèse que les patrons mélodiques joués à la *dambura* tirent leur origine dans le chant traditionnel de la région de Jâghori, chant dont les mélodies dans lesquelles domine la quarte formeraient le prototype des chansons *hazāra*. À l'instrumental donc, les mélodies se caractérisent par la prédominance de la quarte. La richesse du son est dans la complexité rythmique et des techniques de jeu (main droite) ainsi que dans l'exploitation maximale d'un ensemble limité de notes. Les techniques de jeu à la *dambura* sont celles qui caractérisent la famille *tanbur/dotâr* en général : l'utilisation simultanée de tous les doigts (grattements, roulements, etc.), sans plectre ni onglets, techniques qui rappellent celles du *rasgueado* à la guitare espagnole (During, 2012), par opposition aux autres instruments non *dotâr* (incidemment, à plus de deux cordes) qui sont joués avec un doigt (*setar* iranien) ou bien usent du plectre (*tar* iranien, *saz/baglama* turc). Le *tanbur* ouzbek – malgré son nom (la typologie est d'ailleurs souvent trompeuse) – n'est donc pas de la même famille : avec ses quatre cordes métalliques, il est joué avec un onglet. Pourtant, on peut peut-être voir dans le jeu du *tanbur* ouzbek l'influence qui faisait en sorte qu'en Afghanistan, jouer de la *dambura* avec l'onglet métallique idoine soit un trait du style éminemment ouzbek. Car en effet la *dambura*, en accord avec les caractéristiques allouées à l'ensemble *tanbur/dotâr*, ne se jouerait que sans plectre ou onglet.

2.3.2 Premier contacts avec la *dambura*

Lors de mon séjour à Kaboul, c'est avec un dénommé Aziz, colocataire de mon hôte, que je fus introduit aux rudiments de la technique de jeu à la *dambura*. Aziz possédait une *dambura* de Samangān-Aibak plus courte que la mienne, avec des cordes en nylon probablement en fil de pêche, mais cependant de la même facture, car fabriquée par le même maître : *ustad* Khâl Mohamad. Aziz m'indiqua trois emplacements de jeu de la main droite. La première technique est le jeu de notes uniques. Le pouce et l'index de la main droite se touchent, et le *damboriste* doit pincer la corde avec l'ongle de son index. Le pincement se fait proche du chevalet, pour une sonorité clinquante et métallique qui possède plus de résonance. Une corde après l'autre, *samaa...* *Sa, ma...* Elles sont pincées. D'abord celle la plus près de soi, la corde basse, puis celle la plus éloignée, la corde haute. Pincées à vide l'une après l'autre en un seul temps ou successivement, elles forment les notes d'une quarte juste ascendante.

Le second type de mouvement, ou de technique de la main droite sur les cordes est le

tchak. Le tchak est une onomatopée. Il s'agit d'un mouvement rapide de la main, un roulement des doigts sur les cordes à partir du poignet : la main s'ouvre vers le bas, et les quatre doigts, les uns après les autres, mais en un seul mouvement, fouettent les deux cordes, ce qui crée un son de frottement sec, percussif et puissant. C'est le tchak et ses agencements qui forment le rythme de la pièce jouée, ce qui fait dire à certains informateurs : « *there is drum in it* », mais également que la *dambura* pouvait pratiquement être prise comme un instrument à percussion, dont la fonction serait d'assurer le rythme par rapport à une mélodie, chantée ou jouée par d'autres instruments. Le caractère rythmique de la *dambura* souligne sa fonction *d'accompagnement* lorsque jouée avec d'autres instruments, surtout dans la culture musicale du Nord afghan. Il est alors fort probable que la *dambura* se joue avec le plectre typique du style régional.

Cela corrobore encore une fois la remarque de During : « Each '*dotâr*' tradition, uses different ways to strike the strings and develops various finger technique to such an extent that the *dotâr* family does not need drum as the right hand can do any rhythmic variations » (During 2012 : 2). Non seulement n'a-t-elle pas besoin de percussion, mais les effets rythmiques effectués par le tchak et ses frottements à la *dambura* seraient parfaitement transposables au tambour à cadre comme le *doira / dayereh*.

En effet, dans un contexte musical nomade où l'on retrouve les instruments de la famille *tanbur/dutor*, les percussions *en tant qu'accompagnement musical* sont absentes. Dans les cultures musicales sédentaires, elles apparaissent. During prête à la *dambura*, du moins à ses frères directs, une origine rurale, voire nomade : « The small fretless *dotârche* or *dombra*, of smaller size and simple construction, remained the nomads' and peasants-cattlemen's lute. It is a rural instrument which uses limited tools and building technique » (During 2012: 3). Si on émet l'hypothèse que la *dambura* était jouée sans percussions (manifestement non nécessaire et redondante dans son contexte originel), les percussions sont en revanche présentes lorsque la *dambura* est jouée en compagnie d'autres instruments, quand elles ne l'accompagnent pas directement en duo (par exemple, l'ensemble typique *dambura + zarbaghali*, tambour en forme de gobelet, pour la musique de dance qataghani du nord afghan, ou *dambura + tabla* dans les développements plus tardifs de la *dambura* depuis les années 1980). Il reste que la forme la plus classique du jeu à la *dambura* reste le jeu du chanteur qui s'accompagne à l'instrument, ou bien le duo de *dambura + chant*, le tout sans percussions.

Avec la biphonie, cette polyvalence de la *dambura* est certainement un élément important dans l'appréciation musicale et sonore de l'instrument par les musiciens et les non musiciens compris. Comme le dit Mr. Sabor, « *with the damboora you can play both the melody and the rhythm, whereas with the other dotâr you can only play the melody* ». Sa dernière affirmation sur les autres *dotâr* demeure toutefois quelque peu énigmatique et n'a pas pu être élucidée.

Si nous revenons aux techniques de jeu à proprement parler, le troisième mouvement principal de la main droite se fait comme le tchak avec tous les doigts, moins la force percussive. Il s'agit d'un roulement des doigts sur les cordes qui se fait plus doux, plus haut sur l'instrument, typiquement à la jonction de la caisse et du manche, contrairement au tchak qui se fait plutôt vers le centre de la caisse, entre le chevalet et le manche. Aziz me disait, par exemple, que ce type de jeu est utilisé le plus souvent pour faire écho, à l'instrument seulement, de la phrase musicale qu'il vient de chanter, avant de passer à la phrase musicale suivante ou au prochain vers. Le nom de ce type de mouvement de main n'a pas été donné.

Le tchak est sans doute la technique de *dambura* qui lui est le plus caractéristique, et qui lui donne le son le plus apprécié²⁴. Dans la classification des timbres, les sonorités métalliques sont associées aux styles indo-aryens, dans lesquels sont inclus les *dotâr* iraniens et le *tanbur* kurde. De l'autre côté, nous avons les sonorités turciques aux tendances plus adoucies en raison des cordes faites de boyau ou de soie (During 2012 : 10). La sonorité de la *dambura* (et du tchak) tombe dans la seconde catégorie. Lors d'un entretien avec *ustad* Sabor, jeune *damboriste* professionnel à Kaboul, on nous expliqua, à Aziz et moi, qu'il existait une diversité de *tchak*. En fait, le premier tchak, c'est à dire le son simple et de base que je décris plus haut, est identifié par Sabor comme étant le *nakho-tchak* : c'est-à-dire le tchak avec les ongles. C'est le tchak simple : un seul mouvement de la main. La diversité des *tchak* vient des mouvements ornementaux qui le précèdent.

Le *yaka-tchak* par exemple, est constitué de deux tchaks successifs étalé sur deux temps : le premier est plus lent, détaché, décomposé, on peut entendre chaque doigt se déplier sur les cordes. Le second est simple, homogène et plus rapide : un fouet sur les cordes. Mais les deux mouvements successifs sont de même valeur de temps (par exemple la valeur de deux noires. Le

²⁴Communications personnelles fait par une connaissance avant même l'entreprise de cette recherche.

premier tchak pourra donc équivaloir à quatre double croches – et le second, à une noire). Le tchak, encore une fois, est une ouverture de la main et des doigts vers le bas. Enfin, comme ornement, il peut s’accompagner d’un pincement des cordes qui le précède immédiatement.

Pour reprendre les symboles de During, si Λ représente un mouvement de la main ou des doigts vers le haut, et V représente un mouvement de la main et/ou des doigts vers le bas, et le tchak, comme ceci : \underline{V} , alors on peut représenter les choses ainsi :

----- $V\Lambda V\Lambda V$ -----

----- $V\Lambda V\Lambda V$ -----

(quatre double croches et une noire)

Si le mouvement de va-et-vient qui précède le tchak peut être fait avec l’index joint au pouce sur les deux cordes simultanément, au tchak tous les doigts se déplient vers le bas, fouettant les cordes.

Prenons par exemple le patron rythmique suivant. Un tel patron est essentiellement prototypal de la plupart des mélodies hazāra en armature de 7/8 (7 croches par mesure). Il s’agit des deux cordes à vides pincées selon un rythme particulier. Si notre corde haute est en do, la base sera sol. Nous aurons donc:

| do-- do-do-- do-sol | do-- do-do-- do-sol |

(noire)-(croche-noire)-(croche-croche) | (noire)-(croche-noire)-(croche-croche)

En représentation des mouvements main/doigts de haut en bas sur les cordes, où \underline{V} représente une accentuation, nous avons :

\underline{V} , --- VV ,---- \underline{V} -- | \underline{V} , --- VV ,---- \underline{V} -- |

----- \underline{V} ,| ----- \underline{V} ,|

Il s’ensuit que n’importe lequel de ces mouvements, selon les libertés ou le style du musicien, peut devenir un tchak. Le tchak, à l’intérieur d’un patron mélodique rythmique comme celui-ci, sert d’ornementation et renforce le rythme. Les patrons rythmiques sont utilisés pour faire du remplissage instrumental entre deux phrases musicales chantées, ou comme introduction, ou conclusion. De tels patrons rythmiques forment la toile de fond, le canevas sur lequel viennent se greffer les ornements, la mélodie principale, le chant. Quand l’un ou l’autre de ces éléments

s'efface pour laisser place à un autre, la toile demeure. Une autre métaphore peut être employée, celle de ponctuation musicale dans la chanson. Tantôt une série de « : » qui s'étirent avant le départ réel de la chanson par le chant, parfois une suite de virgules (« ,, ,, ,, ») ou de points-virgules entre deux idées, deux vers, deux sections mélodiques.

2.3.3 *Gammes, modes, et tonalités.*

La *dambura*, prise dans son contexte local (nord ou central) dans l'Afghanistan moderne, ne s'inscrit dans aucun système théorique classique régional. Pour faire part des gammes et concepts semblables, il faudra donc nous référer à des notions propres à la musique classique occidentale.

Si on parle de gamme comme suite de sons qui comprend toutes les notes que l'on retrouve dans le répertoire de mélodies *hazāra*, alors la *dambura* possède ses propres gammes, selon le type de chanson qui y est jouée, ordinairement celles qui sont basées sur l'intervalle de la quarte ou de la quinte. Le seul musicien qui fit part de gammes à la *dambura* est *ustad* Shaukat Sabor. À l'instar de la gamme occidentale [*do ré mi fa sol la si do*], la gamme que décrit *ustad* à la *dambura* est [*sa re ga ma pa da ni sa*]; c'est une gamme qui provient du système théorique indien. *Sa*, étant la note la plus basse, correspondant à la corde la plus basse à vide (*bam*); *ma*, étant la corde la plus haute à vide (*zil*). *Sa* et *ma* forment une quarte juste. Dans un certain sens, la gamme de *sa-re-ga-ma-pa-da-ni-sa* est analogue à la gamme occidentale²⁵. Il est significatif que des éléments du système théorique indien (comme le concept de *gamme*) soient appliqués à la *dambura*, considérant sa situation traditionnelle en marge de tout système théorique. L'ajout peut être interprété comme l'épiphénomène d'un processus plus profond : le changement de statut de la *dambura* en Afghanistan. Et ce par l'élaboration d'un système permettant sa transmission auprès d'une nouvelle génération de *hazāra* *consciente* de sa culture²⁶.

Dans une gamme en *do* la tonique est *do*, et la dominante est *sol*. L'intervalle de 5 degrés entre deux notes, entre la tonique et la dominante, est appelé une quinte juste. L'intervalle de 4

²⁵ La gamme occidentale est composée de sept notes, portant chacune leur propre nom, mais les notes de la gamme possèdent des noms techniques qui indiquent *leur degré*. Les noms techniques des degrés sont les suivants : 1. Tonique 2. Sus-tonique 3. Médiane 4. Sous-dominante 5. Dominante 6. Sus-dominante 7. Sensible (En *do* majeur, ces degrés correspondent aux notes *do, ré, mi, fa, sol, la, et si*, respectivement).

²⁶Shaukat Sabor et Hamid Sakhizada, deux *damboristes* de la nouvelle génération, ont chacun établi leur école de musique respectives, où l'on peut apprendre la *dambura*.

degrés entre la tonique et la sous-dominante est une quarte juste. Quand on dit qu'une *dambura* est accordée en quarte juste, c'est que peu importe la fréquence à laquelle sont accordées les cordes entre elles, *zil* sera toujours la tonique (admettons la note de *do* comme exemple), *bam* sera donc le *sol* (la dominante) d'une octave plus bas. Car si l'intervalle ascendant entre la tonique et la dominante constitue une quinte, l'intervalle ascendant entre cette dominante et la tonique à l'octave supérieure constituera une quarte, la mélodie se jouant toujours sur la corde de *zil*. La quarte et la quinte sont relatives l'une et l'autre. Ainsi la corde de *zil* à vide constitue toujours la tonique. En un sens, la gamme en question ne diffère en rien de la gamme majeure occidentale en *do* majeur (*do* étant la tonique pour l'exemple), à l'exception du fait que la médiane, dans ce cas, puisse avoir alternativement la sonorité d'un *ré #* ou d'un *mi*, et que la gamme ne possède pas de sensible (voir la note en bas de page); elle aurait à la place un *la#*, avant de retomber sur la tonique de l'octave supérieure (en réalité, si nous demeurons conséquents avec le système que nous avons établi, où *zil*, la tonique = *do*, et où *bam*, la dominante de l'octave d'en bas = *sol*, alors la médiane est *la#* et/ou *si*, et la sensible correspondrait à *fa*. Il s'agirait donc du mode majeur).

Nous venons d'exposer la gamme de la *dambura*, et la manière dont elle se transpose ou se traduit à l'occidentale. Dans le système classique occidental qui n'est plus modal (il le fut jadis, sur la base des modes grecs), le mode est une couleur de la gamme : le mode majeur et le mode mineur. On qualifie une gamme de mineure ou majeure selon que la médiane est abaissée ou non. Typiquement, dans le système classique, on associe le mode majeur au joyeux, tandis que le mode mineur est considéré « plus triste ». Il est donc possible de catégoriser les mélodies *hazāra* à la *dambura* selon le binôme majeur/mineur. Où il apparaît ceci : certaines mélodies comprennent les mêmes notes, mais ne sont que transposées d'un mode à l'autre avec un rythme différent. Mais alors, on peut aussi tenter une classification des mélodies à la *dambura* en fonction des *modes* dans leur sens occidental ancien, c'est-à-dire un ensemble de gammes fixes. Dans le système théorique musical occidental, les *modes* ainsi compris sont les modes grecs. La musique occidentale médiévale est modale. Les traditions musicales arabe, ottomane ou persane puisent à la base dans le même système modal qui se développera en autant de branches que les rivalités impériales, puis nationales. À ce titre, on peut sans grande difficulté rapprocher les mélodies *hazāra* principalement de deux modes grecs : le mode ionien dans la variante des mélodies en majeur, et le mode éolien concernant les mélodies en mineur. Tout comme le mode majeur ou mineur imprime une couleur à la chanson, les savants musicologues médiévaux arabes,

persans ou ottomans ont beaucoup écrit sur les couleurs ou les émotions particulières qu'étaient censés transmettre les modes, d'ailleurs appelés *maqam*, ce qui en arabe signifie « endroit », « lieu » ou encore « station ». S'il est possible de faire correspondre les mélodies hazāra à un mode particulier, il sera intéressant de voir à quelles émotions ou à quel éthos il est associé.

Pour le moment, nous venons de faire correspondre les mélodies hazāra à deux modes grecs. Il serait pertinent de pouvoir en faire autant avec les modes persans – qui forment la base des traditions musicales savantes en Asie centrale. Dans le même espace cependant coexistent des musiques indépendantes, différentes, non inscrites dans les systèmes de traditions savantes sédentaires : les musiques nomades. Jusqu'ici la *dambura* n'est pas associée aux traditions musicales savantes, mais bien au folklore et au rural. Si les mélodies hazāra ne sont identifiables à aucun des modes issus des traditions environnantes, est-ce à dire que la *dambura* révèle par-là l'éthos d'une origine nomade?

2.3.4 Retour historique

Car en effet, si on pense à sa présence présumée à la cour des Ghaznavides, comme le sous-entendent certains intellectuels hazāra, il pourrait s'agir d'une forme d'incorporation des formes musicales rurales au milieu urbain. Autrement, l'absence picturale de la *dambura* et son ornementation réduite ou absente (indicatrice de statut) laisse penser deux choses : ou bien l'instrument d'origine rurale a été propulsé dans le monde de la musique savante pour ensuite en disparaître dans une sorte de disgrâce ou de retrait, ou bien l'instrument n'y a jamais été introduit. Si on admet la présence de la *dambura* chez les Hazāra au 16^e siècle, et si – par exemple – on fait dater la période de la conversion des Hazāra au chi'isme à l'avènement de la dynastie perse safavide²⁷ (1501-1736) qui succède aux Timourides (qui eux étaient grands protecteurs des lettres et des arts, dont la musique), on peut associer le déclin hypothétique de la transmission musicale et de la pratique de la *dambura* chez les Hazāra au rigorisme chiite de la nouvelle dynastie et au changement des attitudes face à la musique²⁸. Incidemment, l'ère précédente de la dynastie des Timourides – dynastie turco-mongole qui régna à la fois en Transoxanie et en Perse – favorisa le

²⁷ Voir note n°3 de ce chapitre.

²⁸ Encore que, si on regarde une carte de l'empire perse séfévide, on s'aperçoit que ce qui correspond au Hazārajāt actuel se trouve à la fois en territoire contesté par les Perses et le Khanat ouzbek. L'autre partie se trouve en zone grise, n'étant sous le contrôle d'aucun empire l'entourant.

fleurissement des arts et des lettres. Avec Samarkand, Herat (aujourd'hui en Afghanistan), ville impériale d'alors, était un centre musical très important. Il est peu probable que le Hazārajāt de l'époque ait été complètement imperméable à l'essor de la musique du temps des mécènes ouzbek et turco-mongols. Il y aurait eu une tombée en disgrâce de l'instrument de type tanbur/dutar à l'est de Hérat, car rien, dans l'état de la dambura au niveau local, ne pouvait laisser penser qu'elle fut autre chose qu'un instrument rural, un luth du paysan ou du berger, etc. Quoi qu'il en soit, comme le dit During sur le *dutorche* ou la *domra* tadjike-ouzbek: « this type of instrument is seldom represented in the pre-Islamic vestiges, and rarely in Persian miniatures, so that one can suppose that the *dotâr* (or *tanbur* with two strings) has lost its place very soon among the classical instruments of Iran and Central Asia, supplanted by the *setâr* or the *tanbur* properly » (During: 2012). Si nous nous appuyons sur cette affirmation, la dambura aurait en effet eu une première heure de gloire, quoique brève, correspondant au statut élevé qu'on lui prête, mais faute de données, il est difficile d'en dire plus. La question se pose néanmoins et appelle à l'enquête.

2.3.4 Le jeu de l'instrument : styles et caractéristiques musicales

Les chansons hazāra peuvent être classifiées en mélodies de base comme l'a fait Sakata (1983) pour le répertoire vocal. Car c'est du répertoire vocal que provient le répertoire instrumental. Cela étant dit, existe-t-il un moyen de classer le répertoire à la dambura en termes de styles? En supposant que oui, nous y voyons deux manières : par une typologie des mélodies et par une typologie des *rythmes* (terme qui donne *ritm* en persan et qu'emploient d'ailleurs les musiciens lors des entretiens). Ces rythmes sont essentiellement la mesure des mélodies. Toute musique jouée à la *dambura* peut être identifiée à un rythme particulier, au sens où tout rythme peut être nommé. Les rythmes les plus connus sont le mogholi (ce qui signifie littéralement : « Mongol »²⁹), un rythme inégal à 7 temps, le plus répandu dans le style de la dambura *hazārāgi*; puis le Qataghani, rythme pair à deux temps, associé au Nord afghan et au style ouzbek, puis le rythme dadra, à 3 (ou 6) temps par mesure, telle une valse rapide.

Le style en dari se dit *sabk*. Dans l'expression des musiciens, le *sabk* sera classé par ville

²⁹Il est à noter que si en persan, *moghol* (à la fois substantif ou adverbe) et *mogholi* (adjectif) signifient « mongol », en *hazārāgi*, *moghol* prend également le sens de « beau », « correct », et tient une connotation positive, contrairement à celle qu'elle peut avoir chez les Iraniens ou chez les Arabes.

ou régions : chaque région où chaque village peut avoir son *sabk*. Il y en donc plusieurs : les styles *malestani* (de Mâlestan, dans la province de Ghazni), le *sabk kesawii*, *tagawghari*, *sia-sangi*, *saighani*, etc. Parfois, le *sabk* est rattaché à une appellation ethnique : si quelqu'un parle du « style *hazāra* » (*sabk-e hazāragi*), on fait communément référence au rythme de sept temps de croches par mesure (7/8) connu comme étant le « rythme » (*ritm*) *mogholi*. De la même manière, le style « ouzbek » (*sabk-e ozbaki*) correspond au rythme *Qataghani*. On remarque que rythme et style sont parfois interchangeable. Il est intéressant de constater aussi que Khâl Mohamad, d'ethnicité ouzbek, luthier fabricant de *dambura* nous fit – à moi et aux autres qui m'accompagnaient à Samangān – une démonstration des styles par appellation ethnique (plutôt une suite de *ritm*), et y inclut le style dit « afghan » (qui désignait le style *pachtoune*) dans la suite qui comprenait entre autres les styles ouzbeks et *hazāra*. C'était incidemment également un rythme à sept temps comme le rythme *hazāra*, mais dont l'exécution différente permettait de ne pas le confondre avec le *mogholi*. Il en résulta un épisode révélateur. De retour au Canada, lorsque je fis écouter l'extrait en question à une étudiante d'origine afghane qui voulait bien m'aider à y voir plus clair dans l'enregistrement, elle sembla étonnée et quelque peu confuse que l'on parle de style « afghan » à la *dambura*, particulièrement parce qu'elle semblait ne pas concevoir que l'on puisse transposer à la *dambura* des mélodies, ou peut-être des rythmes joués normalement au *rabâb* (instrument à corde commun au Sud afghan, habituellement dominant dans la musique *pachtoune*). Jouer le style associé à la musique spécifiquement *pachtoune* à la *dambura*, est-ce possible? En second lieu, l'étonnement semblait venir aussi de l'usage du nom « afghan » (*afghân*) précisément comme synonyme de *pachtoune*; c'est l'usage ancien et originel du mot, utilisé par les non *pachtoune*s pour désigner ces derniers, qui parfois semble peut-être froisser ou rendre mal à l'aise certains individus qui entendent le mot « afghan » comme purement civique, ou bien transcendant toute dimension ethnique, ce qui, empiriquement demeure une fiction (sans prétendre à une pure fragmentation ethnique non plus).

Le *mogholi* est décrit par mes interlocuteurs *hazāra* variés comme étant le style (ou rythme) le plus répandu et le plus apprécié, et même en fait, des plus représentatifs de la musique *hazāra*. Selon le *damboriste* Shaukat Sabor, « ...*Ritm-e mogholi moshakhasi sabk-e hazāragi'sta* » : « le rythme *mogholi*, c'est *assurément* le rythme *hazāra* ». C'est également celui que même les membres d'autres groupes associent aux *Hazāra* à en croire l'entourage ouzbek du luthier Khâl

Mohamad ainsi que d'autres informateurs. On l'a vu également, le *sabk-e hazāragi* et *ritm-e mogholi* sont équivalents dans la bouche des gens, bien qu'il existe certainement des mélodies du répertoire musical pachtoune à sept temps comme le *mogholi*. Les musiciens hazāra jouent évidemment d'autres airs, d'autres chansons, qui bien qu'elles soient chantées en *hazāragi*, sont d'un rythme ou d'un style étiqueté d'« ouzbek » (comme le *qataghani*, un rythme à deux temps par mesure, 2/4). On retrouve également le *ritm-e dādra*, un rythme ternaire (de six temps par mesure), fréquent dans la musique folklorique iranienne ou pachtoune.

Les airs à la dambura peuvent être classifiés selon leur rythme (mesure des temps), ce qui en déterminera le style au sens ethnique. Dans un sens plus précis, le style du jeu variera de village en village, de vallée en vallée. Il existe peut-être un dernier type de classification des airs. Bien qu'il ne nous soit pas possible de l'élaborer et de le mettre en œuvre, il nous est possible de le nommer et de le décrire. Il s'agit d'une classification d'airs par types de mélodies, ou par mélodies instrumentales prototypales. La familiarisation au répertoire instrumental de la dambura *hazāragi* porte l'auditeur aux remarques suivantes : comme ailleurs, il peut se trouver plusieurs chansons de répertoires variés (poème romantique, élégie, chanson patriotique) pour une seule mélodie³⁰. Il existe également plusieurs chansons que l'on pourrait sans grande difficulté rassembler sous un seul profil mélodique. Il en ressort que les chansons d'un répertoire thématique varié rassemblées sous ce profil (ou ce type) deviennent – vues ainsi – essentiellement des variations sur le plan mélodique, et retiennent toutes les caractéristiques du type mélodique de base. Il est peut-être alors possible, selon une telle classification, d'établir un ensemble de mélodies-types et d'en élucider les caractéristiques principales, pour une exposition formelle des traits de la musique hazāra telle que développée à la dambura. Ceci nécessitera des recherches ultérieures et une comparaison rigoureuse du répertoire vocal non-instrumental tel qu'analysé par Sakata (1983), à la lumière des nouvelles mélodies répertoriées à l'instrumental. Pour une tentative d'analyse plus formelle de modèles mélodique hazāra, voir l'annexe A.

³⁰Je reconnaissais avec stupéfaction l'air d'une chansonnette romantique chantée par Sarwar Sarkhosh (« Moghol dukhtar ») entendue sur le web ; l'air était essentiellement celui d'un *makhta* performé par Shaukat Sabor lors de mon entrevue avec ce dernier en septembre 2013. Le constat fut fait également lorsque le même mois à Aibak, le frère du luthier Khâl Mohamad fit une démonstration du 'style' *hazāragi*. Lorsque, plus tard, j'eus l'occasion de jouer cet air devant un public hazāra, tous étaient unanimes sur la chanson dont il s'agissait (incidemment à thème romantique). Pourtant, c'est essentiellement le même air que l'on peut entendre accompagner une plainte racontant l'inhumaine violence des Talibans, chanson entendue dans un documentaire de Médecins sans Frontières portant sur les Hazāra datant de 2003.

2.3.5 Propriétés mélodiques

Le fait que la *dambura* soit un luth à deux cordes a des conséquences sur sa portée mélodique. À partir de la corde la plus basse (*bam*), la *dambura* a une portée maximale d'environ deux octaves. En considérant que la tonalité soit presque toujours sur la corde de *zil* à vide, la portée en est réduite à une seule octave pour un jeu confortable avec un timbre non affecté par la hauteur des notes. En effet, des notes plus aiguës peuvent être jouées, mais leur qualité sonore en sera amoindrie. À présumer que l'étendue mélodique de la *dambura* ne couvre qu'une seule octave, la portée mélodique de l'instrument en est donc réduite. Dans une sélection de pièces en mode majeur, une mélodie typique jouée sur la corde de *zil* s'étendra habituellement sur trois degrés de notes : tonique, sus-tonique et médiante. La dominante en corde de *bam* sert de bourdon qui accompagne la pièce, pour un total de quatre notes. À ce titre, on peut dire que dans le mode majeur spécifiquement, les mélodies hazāra ont une tendance au pentatonisme qui, avec la tendance au profil mélodique contrasté, est une caractéristique plus turque (centre-asiatique) qu'indo-aryenne. On peut aussi entendre, en accompagnement rythmique, ou en appoggiature sur la corde de *bam*, ou bien la sus-dominante, ou bien une note plus élevée, en quart de ton, note qui serait la plus proche de la sensible autrement inexistante. Outre cette note de base ou bien d'autres qui seraient jouées en solo, on joue peu sur la corde de *bam*, qui encore une fois, prend en règle générale le rôle de bourdon. On peut donc conclure, comme il a déjà été dit plus haut, que si l'étendue mélodique est restreinte à moins de degrés dans les mélodies hazāra, cette restriction dans l'étendue des notes est compensée par une complexité de jeu qui réside dans l'exploitation maximale du nombre restreint de notes par l'appoggiature, le contrepoint, le rythme, toutes des formes d'ornementation musicale qui rendent au jeu une richesse sonore et une complexité étonnante.

2.4 LA POÉSIE

Type de répertoire

Nous nous sommes penchés jusqu'ici dans ce chapitre sur la *dambura* comme objet : son organologie, les hypothèses sur son origine, et sur les techniques de jeu rattachées à la *dambura*. Naturellement, le jeu ici n'est pas qu'instrumental : il implique un répertoire, c'est à dire un corpus

poétique qu'il est possible de classer. Les divers types de poèmes qui forment ce corpus sont chantés, soit par le damboriste lui-même (solo), ou par un soliste accompagné par la dambura séparément. À ces deux combinaisons peuvent se joindre plus de musiciens ou de chanteurs. Peu importe le nombre, la division demeure la suivante : ou bien le musicien accompagne de son instrument un soliste, ou bien il chante lui-même, tel un chansonnier. Le plus souvent, en ce qui concerne la dambura *hazāragi*, c'est le second modèle qui prévaut.

Depuis sa popularisation et sa diffusion progressive, la dambura s'est développée comme instrument qui accompagne le chant. Dans les traditions musicales que l'on retrouve notamment de l'Espagne au Xingjiang, les textes chantés sont de la poésie, qu'elle soit classique (urbaine) ou populaire (rurale). C'est le cas par exemple dans le monde perse en général, et dans le cas particulier qui nous concerne, en Afghanistan. Chez les Hazāra, la forme poétique la plus employée est le distique rural/populaire appelé *dobayti* (du persan : « *do-bayti* » qui signifie « deux vers »).

Le *dobayti* est une forme de poésie orale. En persan, du moins d'un point de vue iranien, elle sera qualifiée de « folklorique » (*mahali*), ou de tout adjectif qui réfère à la terre, à l'autochtonie (*rustāi*, *bumi*, *asli*). Puisque le *dobayti* est une poésie orale, il fait usage des dialectes et les formes de parlers locaux. Les *dobayti* hazāra seront donc en *hazāragi*. Poésie spontanée, elle décrit les joies et les peines quotidiennes de la vie rurale. Les vers sont souvent anonymes, et il n'est pas rare que les auteurs soient des femmes. « ... I was told by one of the Hazāra present that most of the poems were composed by women, including those sung by men » (Mousavi 1997 : 88). À ce sujet, la poétesse hazāra la plus connue pour ses *dobayti* est la figure d'Abbai Mirza (« Mère Mirza »).

Le *dobayti* porte sur tout, mais déjà en fonction d'un certain ethos: « *Among the topics most commonly treated in the do-bayti are traveling, loneliness, rejection, discomfort, and other misfortunes* » (Blum 1995)

Sur la poésie hazāra et sur le type de chansons hazāra, Mousavi nous dit:

“*Hazāragi* poetry is mainly folkloric; it is expressed lyrically and sung at weddings, feasts, and other social gatherings including those for mourning. *Hazāragi* lyrics/songs fall into two categories: a) those without musical accompaniment, and b) those with music. Lyrics without music are of two different kinds: the *Daido* or *Bolbi* (yodeling), and *Makhta* (lament/elegy).

Il cite ensuite Poladi qui décrit la première forme de la manière suivante :

sung with abrupt change from chest to head tones, and the reverse, e.g., from a natural

tone to a falsetto tone and back. Daido or Bolbi is the most common song among the shepherds and once occasionally hears them singing (Poladi 1989: 107).

Mousavi et Poladi décrivent ce qui frappa si singulièrement Takahashi dans le chant vocal hazāra. Mousavi explique enfin que le *daido* et le *bolbi* sont souvent des chansonnettes du type poétique *ghazal* à thèmes romantiques, tandis que le *makhta* serait une forme de lamentation chantée par les femmes lors des périodes de deuil.

Ceci nous amène à exposer les types de poèmes faisant partie du répertoire accompagné musicalement: 1) les poèmes romantiques; 2) les poèmes eulogiques; 3) les poèmes révolutionnaires (ou patriotiques); 4) la poésie engagée (qui comprend des textes faisant appel à l'unité, la paix, la fraternité, et qui se caractérise par son universalisme et son humanisme), et enfin 5) les plaintes contemporaines – tragiques ou humoristiques : la poésie qui reflète les autres réalités sociales de la vie et de l'expérience hazāra³¹. Ce n'est pas une typologie absolue, ni rigide : nous l'établissons ici pour sa valeur heuristique car elle permet une classification et une différenciation effective du répertoire musical hazāra, ce qui nous aide à fournir ici une compréhension de la portée de l'expression hazāra à travers le médium de la dambura.

Comme en font foi de manière virtuellement unanime tous les participants de cette recherche (qu'ils soient en Afghanistan, au Canada, ou vivant en Australie), la majorité des textes chantés à la *dambura* sont des poèmes romantiques, *ishqi*. La plupart d'entre eux sont en *hazāragi* et ont la forme du *dobayti*, c'est-à-dire de distiques hendécasyllabiques (11 syllabes). Poésie à l'origine uniquement orale, elle se retrouve aujourd'hui progressivement transcrite. C'est à travers cet ethos de la souffrance propre au *dobayti* que la poésie romantique hazāra se trouve souvent à exprimer de manière très vive les douleurs du rejet amoureux, les difficultés d'un impossible mariage, les affres que subit le jeune narrateur amoureux face aux caprices ou au refus d'une beauté capricieuse ou rebelle.

Il est fort intéressant de constater un esprit libertin dans bon nombre de vers, écrits soit du point de vue masculin soit féminin, voire même une certaine sensualité. Dans bon nombre de sociétés culturellement islamisées, c'est un phénomène assez commun présent dans des traditions

³¹ J'entends par exemple les chansons qui font part des atrocités commises par les Talibans, ou qui parlent (avec humour ou sérieux) des réalités de l'exil ou du retour, ou des dangers de la mer dans l'expérience de la vie de réfugié; je la distingue de la poésie engagée de par sa vocation et son rôle historique différents, bien qu'il puisse y avoir des recoupements entre les types identifiés ici qui, je le rappelle, sont toujours des catégories fluides.

poétiques variées répartie en Islam : une certaine libéralité qui ne peut être ouvertement vécue ni exprimée dans le quotidien peut néanmoins l'être lorsqu'elle est sublimée sous sa seule forme socialement acceptable : la poésie. Elle devient alors le seul lieu de la libre expression. La poésie devient le lieu d'expression de la transgression des normes morales entre hommes et femmes. Bientôt, avec la chanson engagée, elle allait devenir le lieu de la transgression de l'ordre social et politique afghan.

Le second type de poèmes mis en musique est constitué par les *makhta*. Le *makhta* est une forme d'eulogie³² chantée traditionnellement (mais non exclusivement) par les femmes lors des périodes de deuil, et qui tirerait son origine des guerres hazāra de 1890-93 (Mousavi 1997). En effet, « *[b]ecause of the war, tens of thousands of Hazāra women lost their fathers, husbands (brothers) or sons. In memory of the deceased, they began reciting eulogies. These eulogies not only reflect profound grief, they also show the qualities of the Hazāra warriors* » (Poladi, 1989: 106). Les *makhta* sont nommés d'après le héros qui y est commémoré, ils sont des lamentations en l'honneur d'une figure importante, ou d'un héros décédé. Originellement chantés *a capella* par les femmes, ils auraient été repris à la *dambura* et font donc partie du répertoire avec accompagnement musical.

Le troisième type de chansons qui ressort des entretiens est la poésie de guerre, le répertoire *inquelābi* (« révolutionnaire ») à la *dambura*, dont les représentants principaux sont les deux frères Sarwar et Dawood, de la famille Sarkhosh, connue de tous les Hazāra, qu'ils se trouvent en Afghanistan, au Pakistan, en Iran, en Australie, au Danemark ou au Canada. Le barde damboriste le plus connu et reconnu de toute la communauté hazāra transnationale est certainement Dawood Sarkhosh, figure iconique, et héros. Bien qu'ayant varié ses styles au cours de sa carrière, Dawood Sarkhosh est connu à la fois pour ses chansons de style *inquelābi*, ainsi que pour ses chansons patriotiques faisant appel à la fraternité entre les peuples, c'est-à-dire entre Afghans de toutes origines. Les textes hazāra *inquelābi*, dits « révolutionnaires », ont un contenu hautement politique exprimant un état d'oppression, ainsi que les revendications qui en découlent. Elles sont souvent un appel à l'éveil, à la vigilance, à la mobilisation politique et militaire, autant qu'à l'unité et la solidarité ethnique. Pour ce faire, elles semblent constituer une expression des

³² Sans faire ici des liens trop précipités, il est intéressant de constater que le « *magtaal* » mongol est également une forme d'eulogie (« song of praise »), et que « *makhtal* » en langue Sakha (iakoute) signifie *merci*.

mythes nationaux, ce que nous examinerons de plus près. Par conséquent, les textes *inquelâbi*, dont le médium est la *dambura*, et dont le porte-parole est le joueur de *dambura* – à travers la figure de Dawood Sarkhosh, et de son frère Sarwar avant lui –, sont une forme d'expression du nationalisme hazāra qui révèle l'existence d'une conscience ethno-nationale propre à ce peuple, quelles que soient les visées de ce nationalisme.

Le quatrième type regroupe les chansons dont les textes exhortent à la fraternité, et contiennent une certaine valeur éducative. On considère souvent ici les chansons de Safdar Tawakoli, aujourd'hui très âgé, comme étant représentatives de ce type de poèmes. Ces derniers sont des appels à l'unité. Une musique anti-fragmentaire pour ainsi dire, qui cherche à faire dépasser les différences ethniques et à souligner la fraternité de tous les hommes, de toutes les communautés. On m'a fait savoir que les chansons de Safdar Tawakoli passaient souvent à la radio nationale lorsque le gouvernement communiste était au pouvoir dans le pays, et qu'il jouait pour ainsi dire « pour le gouvernement ». Nous pourrions ici être en droit d'associer le contenu des textes de certaines chansons de Safdar à l'idéologie marxisante des nouveaux dirigeants de Kaboul, qui sont d'ailleurs les premiers à reconnaître le caractère multiethnique de l'Afghanistan en reconnaissant les langues des minorités et en permettant d'autres initiatives qui allaient favoriser une expression culturelle hazāra, notamment par la musique, plus précisément par la *dambura*. Les textes de Dawood Sarkhosh, lorsqu'ils ne tombent pas dans la catégorie *inquelâbi*, ou *ishqi*, sont également des formes d'exhortation à l'unité, la fraternité, la paix, mais aussi, comme me le fit remarquer un informateur, une forme d'éducation. C'est en ce sens qu'ils entrent dans la catégorie de la poésie à caractère engagé.

Enfin, viennent les poèmes mis en chansons qui expriment les contrariétés de la réalité hazāra. Ce sont parfois les réalités quotidiennes de la vie rurale, les réalités de la guerre ou de la persécution. Depuis les dernières quinze années, ce sont notamment les expériences traumatiques qui y sont exprimées : l'expression des souffrances occasionnées par l'occupation et le passage des Talibans dans le Hazārajat, puis à partir des années 2000, l'expression de l'exil et de l'expérience de la vie de réfugié et des dangers de la mer, dangers d'une condition vécue comme expérience subjective à la fois individuelle et collective. La poésie de la migration, telle que l'explore Olszewska (2007), en est la principale incarnation.

Peut-être est-il trop arbitraire de vouloir classifier le répertoire hazāra de la manière dont nous venons de le faire. Une chanson qui parle du martyr constant des Hazāra peut bien être vue

comme une plainte contemporaine sur la pérennité d'une situation séculière et ne pas contenir d'appel à la mobilisation ou à l'éveil national. C'est pour cette raison que la chanson ne sera pas comptée comme *inqelâbi*, du moins selon la compréhension de l'auteur acquise par la fréquentation d'autres textes et d'autres interprétations de musiciens ou de Hazāra connaisseurs. Mais parce qu'elle fait allusion à la guerre et au temps de l'insurrection généralisée, il se peut en effet que la chanson tombe dans la catégorie *inqelâbi* selon d'autres. Si l'auteur remet en question ses propres catégories, celles qui existent déjà ne font pas pour autant l'unanimité auprès de ses interlocuteurs hazāra. La polysémie du terme *inqelâbi* permet de rassembler un répertoire qui comprend à la fois une poésie de guerre, une poésie doloriste, des appels à l'éveil, autant qu'une critique sociale de l'Afghanistan dans les yeux du chanteur-musicien. Mais en somme, s'il nous faut retenir une chose, comme l'a si bien fait remarquer un Hazāra au sujet des chansons, c'est essentiellement ceci : « *90% of songs are on love, and the rest is about what the Hazaras go through* ».

CHAPITRE 3 : L'EXPÉRIENCE DE LA MUSIQUE : LA *DAMBURA* COMME PROCESSUS (PRATIQUES ET CONTEXTES DE PERFORMANCE).

Introduction

À présent, nous souhaitons présenter la *dambura* non plus comme objet dans sa seule matérialité, mais comme processus, c'est-à-dire en tant que pratique insérée dans de multiples contextes que nous aurons la possibilité de décrire et d'expliquer. Par « *dambura* comme processus », nous entendons l'instrument comme objet dont les *pratiques* (Grandin 1991), ainsi que les contextes dans lesquels elles s'insèrent (fêtes, événements, concerts, écoute musicale personnelle) sous l'appellation de « performances culturelles » (Turner, 1988), constituent un ensemble de phénomènes actifs et organisés qui composent l'expression d'un culturalisme *hazāra* comme mobilisation et comme expression stratégique et consciente de matériel culturel (Appadurai 1996). Les performances de *dambura* se produisent lors de contextes particuliers au sein desquels se distinguent une série de pratiques correspondant à un certain type d'expériences. Nous pouvons donc poser la question : quel genre d'expériences individuelles et collectives la *dambura* comme pratique vient-elle structurer ? De quels processus participe-t-elle ? Répondre à ces questions nous amène à explorer les contextes de performance et d'écoute de l'instrument, et à en déceler la grammaire. Mais cela nous amène également à nous pencher sur les phénomènes de l'affect de la *dambura*, ses effets sur les musiciens autant que sur le public. Nous touchons ainsi à l'appréciation de la *dambura*. Parler des contextes de performance et d'écoute, c'est faire un survol des *pratiques* de la *dambura* au sens où l'entend Ingmar Grandin (1991) qui définit la pratique musicale comme

« l'ensemble des "actions" liées à la musique, c'est-à-dire la performance, mais aussi le fait de l'écouter (Grandin 1991 : xii) », performance qui inclut également « toutes les activités qui impliquent des ressources musicales (*ibid.*) comme par exemple écouter la radio, acheter des cassettes ou se rendre à une manifestation musicale » (Guillebault 2004 : 507-8).

Dans ce chapitre, c'est donc d'une exploration des pratiques dont il sera question. Dans notre survol des contextes de performance de la *dambura*, nous ferons part des moments où la *dambura* se donne à voir et à entendre, outre la performance au sens restreint, tout comme de ce qui a trait à l'écoute, à l'affect et à l'appréciation de la musique en tant que telle. Enfin, nous tenterons d'exposer ce qui pourrait être une série de fonctions associées à la *dambura* auprès de ceux qui participent de la pratique de l'instrument au sens large : musiciens et public. Afin de

présenter les pratiques desquelles je fus témoin, nous proposons d'employer certains éléments d'un cadre analytique élaboré par Qureshi (1987), dont la définition de la musique est capitale pour notre analyse : « *Music is a system of sound communication with a social use and a cultural context* » (Qureshi 1987 : 57). Nous avons ici une définition tripartite qui comprend donc : une chose qui est exprimée, c'est-à-dire un message, sous les formes du son, puis un usage, une finalité sociale, et enfin un contexte culturel dans lequel sont enchâssés les deux premiers éléments. Explorer la *dambura* comme pratique et comme processus revient à tenter de saisir cette chose dont Qureshi constatait l'absence dans l'analyse formelle de la musique : « une compréhension des dynamiques qui poussent à la production musicale »³³ (Qureshi 1987 : 57), une compréhension du sens de la musique, de sa finalité, des références qui y sont associées. Il s'agira ici de voir la musique performée comme un idiome qu'il s'agit de comprendre. En somme, notre analyse des pratiques de la *dambura* sera faite à travers une description de la musique elle-même, des finalités sociales, et du contexte où elle se trouve exécutée ou écoutée. Nous sommes dans le second cercle concentrique dans la hiérarchie de l'analyse musicale selon Arom(1981): le cercle des circonstances de la musique et de ses fonctions socio-culturelles, ou dans le critère des « conditions de performance et d'audition » de Dering (1994).

3.1 LA PERFORMANCE MUSICALE EN AFGHANISTAN

3.1.1 Contextes de performance : perceptions émiques

Il s'agira ici d'expliquer les moments où la *dambura* se trouve jouée selon les impressions d'une variété d'informateurs musiciens et non-musiciens. Hamid Sakhizada, jeune *damboriste* aujourd'hui bien connu, déclarait à ce sujet qu'il n'y avait pas d'occasions, de moment spécifique pour jouer de l'instrument :

« It totally depends on your feeling and when you want to play. Could be 1 am, and if I get the feeling, I have my *dambora* beside me, I get up and play. (...) Of course, in happy occasions and parties you often here it being played ».

M. Sakhizada avait compris la question au sens de la pratique individuelle de la *dambura*, qui est à distinguer de son usage social lors d'occasions particulières. D'où cette dichotomie dans la

³³ Ma propre traduction: la phrase originale se lit comme suit: «an understanding of the dynamic that motivates the production of music, i.e., the meaning or significance of the sound system in terms of the social use and cultural context-referential meaning in the widest sense of the word. »

citation de Sakhizada : la *dambura* jouée au gré des sentiments du musicien, et la *dambura* comme faisant souvent partie intégrante, chez les Hazāra, de la vie sociale festive. À Bâmiyân, par exemple, un autre informateur m'explique: « *it's used for happy ceremonies: wedding, birthdays...but also for sad events: makhta. It's also used for small parties...* ». Interrogés à ce propos, la majorité des répondants confirmèrent la chose : la *dambura* est présente lors des fêtes publiques et des grandes occasions d'une part, elle est aussi présente lors des fêtes privées entre amis d'autre part. Nous nous en tenons ici aux occasions où se produit une performance réelle. On voit dès lors qu'il y a une dichotomie entre le public et le privé dans la performance. Les performances musicales publiques ont lieu typiquement lors des fêtes du calendrier musulman : l'*Eid* et *Iftar*, l'*Eid-e qorban*, ainsi que lors des célébrations associées au calendrier persan, principalement le Nouvel An (*Nawroz*). Les festivals, les concerts et une série d'autres événements culturels ponctuels constituent les autres occasions publiques de prestation de la *dambura*. La prestation de la *dambura* lors d'un festival ou d'un concert se lit à travers le contexte. Le concert peut avoir lieu à un moment opportun, ou être organisé par un groupe d'intérêt ou une organisation particulière. On peut penser au Silk Road Festival à Bâmiyân, où viennent jouer plusieurs *damboristes* connus et inconnus, un événement organisé et financé par la fondation de l'Aghâ Khân et qui a pour but la revitalisation des cultures musicales locales. La prestation publique de la *dambura* se fait aussi à l'occasion de la visite ou de la venue d'une personnalité importante (gouverneur, député, etc.). À Bâmiyân, Khaliq tient une auberge :

«... As I participate in a lot of good parties in Bamiyan, when someone comes from Kabul to visit the local government, conducting the program, they also ask a local singer that he should play, sing in front of the guests...» (Khaliq, Bâmiyân, septembre 2013)

Khaliq poursuit: «*We are making other efforts... Every small party that we have, dambura is part of it* ». À ma question sur l'identité de ce « *we* », il répondit « *The « we » refers to the governor herself, and civil society alltogether* ».

Il y a une certaine porosité entre le public et le privé, ou du moins, une certaine migration de la *dambura* de la seule sphère privée (*small parties*, en se référant souvent ici à un rassemblement informel entre amis) vers le public à travers les efforts accomplis pour une utilisation et une visibilité accrue de la *dambura* (festivals locaux, concerts publics occasionnels). Ici, il se dessine un type de contradiction, une certaine ambiguïté qui masque la compréhension de la place publique de la *dambura* dans la société hazāra. Décrite par une certaine élite hazāra

comme un instrument traditionnel dont l'usage est présent dans les rituels, le chercheur constate néanmoins la fréquence des témoignages qui font part de la rareté de la dambura dans la vie rituelle du passé, ou bien de ceux qui font part du caractère occulté de la pratique de la musique instrumentale (*de facto* de la dambura) avant que celle-ci ne puisse sortir de l'ombre pour des raisons politiques, dans le cadre de performances musicales à caractère engagé ou dans le cadre de la diffusion et de l'écoute en masse par les Hazāra de cette musique.

3.1.2 Une certaine dichotomie

Avant de passer au survol de la performance de la dambura dans le privé, il peut être pertinent de relater quelques notions et impressions sur la dichotomie public-privé, qu'elle soit vécue en Afghanistan ou ailleurs, comme dans la diaspora hazāra au Canada. En Afghanistan, mon expérience fut celle d'un bref séjour dans le quartier de *Dasht-e-Barchi* à Kaboul, à Mazār-i-Sharif et à Bâmiyân. La dichotomie public-privé est ce qui semble régir l'espace en Afghanistan, à première vue, pour des raisons culturelles basées sur la *pardah*, le principe traditionnel de ségrégation et de non-mixité des hommes et des femmes³⁴. Au-delà de la *pardah*, dans la configuration des habitations et de l'espace urbain, la dichotomie public-privé existe pour des raisons bien concrètes de sécurité. La transition dans l'espace du public au privé se fait à l'image d'une poupée russe : un emboîtement de sphères aux degrés relatifs les uns aux autres. La rue est l'espace public par excellence où dominant en nombre les hommes (présents aux deux tiers). La musique y est présente : elle est jouée par des commerces à travers les haut-parleurs, dans les voitures; on y entendra la mélodie des carrosses des vendeurs de crème glacée, etc. Une rue résidentielle typique est essentiellement bordée d'imposantes clôtures métalliques derrière lesquelles se cachent maisons ou appartements, et ce pour des raisons de sécurité. C'est la séparation entre une première sphère et une seconde. Une fois dans la cour luxuriante d'une maison, on peut déjà se sentir en sécurité; c'est un jardin. Ce n'est pourtant pas encore l'intérieur d'une maison. Dans la même veine, un concert à ciel ouvert et libre à tous se fait néanmoins à

³⁴ De persan, *parda* (rideau, séparation). Adouci et même parfois absent dans certaines zones urbaines au cours de la modernisation du pays – mais toujours en vigueur dans les zones rurales à des degrés différents selon les groupes ethniques, ce principe fut instauré de manière totale par le régime des Talibans jusqu'en 2001. La *pardah* dicte toujours certains comportements et certaines habitudes, comme le repas pris séparément entre hommes et femmes dans les familles plus religieuses, ce dont je fus témoin, ou bien la séparation des sexes lors de mariages. Il faut préciser que ce ne sont pas toutes les familles qui agissent ainsi. Dans l'appartement où j'étais reçu, le repas était partagé entre tous les locataires de l'appartement, incluant un couple de nouveaux mariés. Le *pardah* est perçu comme moins strict chez les Hazāra en comparaison de mœurs voisines plus conservatrices.

l'intérieur des murs d'une cour intérieure. Bien que la musique occupe la rue en termes sonores, la performance musicale de rue, elle, semble absente ou même impensable. En effet, j'ai entendu et vu la *dambura* en concert, jouée en cour intérieure, et dans les maisons, mais jamais dehors, lorsque le contexte est public. Toutefois, les musicologues qui se sont penchés sur l'Afghanistan font état de performances en plein air (parcs, espaces verts) à l'occasion de certaines fêtes.

J'ai donné l'impression que le privé pouvait être synonyme de l'espace intérieur domestique : plus nous avançons dans les cercles concentriques du privé, plus nous nous retrouvons retranchés dans les quartiers des gens et leurs appartements. Ce n'est pas nécessairement le cas. Interrogés sur la *dambura* et l'usage qui en est fait, plusieurs témoignages relatent le fait d'aller jouer de la *dambura* en plein air, seuls ou entre amis ou parents. En réalité, on voit aussi que la *dambura* ne ressort pas tant de la sphère du privé, mais de manière encore plus signifiante, du clandestin, du caché, peu importe le lieu. Je souligne ici la distinction, car ce qui ressort en Afghanistan du privé n'est pas nécessairement blâmable ou moralement désapprouvé lorsque les frontières sont respectées. Mais ce qui est tenu clandestin – c'est-à-dire de jouer de la *dambura*, seul ou avec des amis ou des proches, même en plein air – peut être désapprouvé, même dans le privé de la maison familiale. En somme, que l'on soit seul ou non, c'est uniquement dans la clandestinité qu'il semblait devoir être possible de jouer de la *dambura*, que ce soit dans une chambre retirée, ou sur le haut d'une colline. Parmi les témoignages qui réfèrent aux temps les plus reculés, il y a celui d'une dame âgée connue sous le nom d'Ayya Jumma (mère Jumma), rencontrée dans le village de Mullah Ghulam, adjacent à Bâmiyân. Son bref récit témoigne du contexte de performance à la *dambura* tel qu'il était dans le passé :

« It was when Zahir was the king, and during the day when everyone was going out, and my mother-in-law would go on the field, I and my sister-in-law and other women followed us and we would go to the field and play *dambura*” some would recite poems (sing songs) [...] And during the day, he would take the *dambura* and go far away from the locality... somewhere with a group of women, and he would sing and she would play. »

D'abord, ce qui ressort comme chose surprenante ici dans l'épisode raconté, c'est l'absence d'hommes. Cela m'amène à digresser quelque peu sur les questions de genre, que nous n'avons pas encore abordées. En Afghanistan, la musique est à première vue une activité masculine, du moins dans l'espace public. La grande majorité des musiciens que j'ai eu l'occasion de voir ou d'entendre sont des hommes. Pourtant les femmes qui jouent de la *dambura* existent. Aya Jumma en est un exemple, tout comme Abbai Mirza, la renommée poétesse *hazāra*. C'est Wahid Qasemi,

chanteur afghan reconnu, et folkloriste à loisir qui m’informa qu’il n’était pas rare de trouver des femmes qui jouent de l’instrument dans les villages éloignés du Hazārajāt. Si les femmes jouent de la *dambura*, en revanche, on ne les voit pas, ou peu. En cela, les mœurs culturelles et religieuses plus conservatrices y sont pour quelque chose, quand ce n’est pas la peur des conséquences possibles appliquées par les plus conservateurs. Si, comme on le fait toujours remarquer, les *mullahs* (autorité religieuse locale) s’opposent traditionnellement déjà à la *dambura* lorsque ce sont en majorité des hommes qui en jouent, on peut aisément imaginer la pression qui découragerait les femmes d’en jouer, ou d’en tirer quelque reconnaissance publique. Tel est effectivement le cas d’Aya Jumma dans le village de Mulla Ghulam – racontant qu’en raison de son jeu à la *dambura* et de ses talents musicaux, on l’avait invitée à participer à une émission à Kaboul où elle devait jouer, mais le mullah du village l’en aurait empêchée en échange d’une somme d’argent. Néanmoins, Aya Jumma poursuivit son récit:

« There were people who had dambura, and they would hide it behind a donkey or something... and they would go in the desert to collect grass, hay, stuff for fire, they would go there and get together – play some dambura, and when they would come back, they would hide the dambura in the grass, so that the mullah would not see it, because if the mullah saw it they would put it on fire.. »

Ici, l’opposition du mullah comme figure est explicite; elle est typique et symptomatique de l’orageux rapport entre religion et *dambura*, ou pour être plus précis, de l’opposition – au sein même de la société hazāra – du clergé chiite conservateur à toute forme musicale instrumentale, et par conséquent, à la *dambura*. Les histoires à ce sujet sont très nombreuses et le thème est si fréquent qu’il en est pratiquement archétypal. Nous devons y revenir lorsqu’il sera question des enjeux reliés à la *dambura*.

À Kaboul, Nasrullah Tawakoli est un étudiant passionné de *dambura* qui, peu à peu, cherche à se faire connaître. À ce titre, il eut l’occasion de jouer dans quelques festivals; c’est l’une des occasions principales de performance, outre le fait de jouer chez quelqu’un lors d’une soirée entre amis : « *my friend calls me to come and play some dambura. This is a time [when I play]* »). Dans le même ordre d’idées, et du point de vue de l’auditeur, un autre individu interrogé à Bâmiyân sur le sujet disait: « *Well, a group of people, when they are together, in Bamiyan, for example, it’s a kind of mood or passion... When you get together to talk about things, youth gather, and they think that tonight we should ask a dambura player, that he should come to sing us* »).

3.1.3 Parenthèse historique :

Au sujet de l'origine de la *dambura* et sur l'histoire populaire concernant l'origine du nom, nous avons eu l'occasion de citer M. Nazari. Plus haut au Chapitre 3, j'ai mentionné l'époque ghaznavide dans le but de situer historiquement la *dambura*. Maintenant, nous reprenons la mention des Ghaznavides à travers la citation suivante de Mr. Nazari.

« ...About 1100 years ago, when Sultan Mahmood Ghaznawi came to power – he was an emperor – and became the king, he popularized dambora even more. It became a custom for dambora players to entertain the king and soon poems were created and later assembled in the form songs that were played along with the dambora to entertain the king and his companions. It was also a popular gift of Sultan Mahmood Ghaznawi – he would always give a pair of damboras to people from other regions who came to see the king. This is how it gained popularity in other regions such as Iran, Tajikistan, Uzbekistan, and as far as Turkey; also, the name remained unchanged in these regions. However, in literature it is often referred to as “do-tar” – meaning two strings. » (*Dr. Nazari*)

Cette information sur la présence de la *dambura* à la cour pour entretenir le roi et sa suite de poésie mise en musique n'est pas très éloignée de la fonction du luth à la cours d'Henri IV ou de Louis XIII en France avec *l'air de cour* et ses poèmes. Le fait qu'il soit objet de présent en accentue la valeur. La mention de la *dambura* comme instrument présent auprès des Khan et des Mirs hazāra (l'ancienne aristocratie militaire et terrienne hazāra) vivant alors dans leurs forteresses, avant les guerres des années 1890, fait écho à la présence de la *dambura* à la cour ghaznavide et fait ressortir un certain lien entre l'instrument en tant que tel et les élites. Encore aujourd'hui, à transposer l'ancienne aristocratie à l'élite intellectuelle actuelle, ou à ce qu'on peut qualifier « d'entrepreneurs culturels » (Dieckhoff 2000), le lien avec la *dambura* est présent. Il semble donc y avoir un certain contraste à considérer la *dambura* d'une part comme étant un instrument folklorique très local, joué vraisemblablement dans les villages éloignés du Hazārajāt, par les hommes comme par les femmes également, dans un univers proprement hazāra qui serait homogène et soi-disant isolé des éléments et autres influences extérieures, et d'autre part, la *dambura* du monde de la cour des empires régionaux, des seigneurs hazāra, ou des promoteurs actuels de la culture. Bref un contraste entre la *dambura* dite authentique d'un Hazārajāt rural du passé, et même du présent, et surtout de l'imaginaire, et la *dambura* comme affaire d'une classe particulière qui, par la promotion qu'elle en fait et la visibilité, en perpétue la première image.

3.1.4 L'expérience de l'enquêteur

Ceci m'amène à me questionner sur les contextes de performance à la *dambura* dont je puis témoigner à travers ma propre expérience. J'entreprendrai ici un survol des occasions durant lesquelles il m'a été donné de voir et entendre l'instrument, d'abord en Afghanistan, puis au Canada par la suite auprès de membres de la communauté hazāra. Après avoir, ici et là, écouté de la *dambura*, après avoir construit une problématique de recherche, fait beaucoup de lectures, parlé à des gens afin d'établir les contacts nécessaires à un voyage en Afghanistan, je n'avais jamais vu de mes propres yeux ni tenu une *dambura* dans mes mains jusqu'au jour où, en août 2013, je me retrouvai dans l'appartement de mes hôtes à Kaboul, et que je fus avec Aziz, mon voisin de chambre qui souvent allait me servir de guide et d'accompagnateur pour mes entrevues. La *dambura* était dans un coin de la pièce, disponible à quiconque avait envie d'en jouer. Ce fut ainsi. Parfois, Aziz jouait, murmurant quelques chansons, quelques romances. Parfois, un autre locataire, mon hôte principal prenait lui aussi la *dambura*, les soirs, en fredonnant quelques airs; parfois, il en jouait pour quelqu'un, sur Skype. Usage personnel, dans l'intimité du chez-soi, c'est là que semble se créer le rapport unique entre le joueur et l'instrument, rapport de proximité et d'attachement. Une panne de courant, laissant l'appartement tout noir, rend l'atmosphère encore plus intime. Dans l'obscurité complète, ou dans la lumière des torches électriques, le son de la *dambura*, le pincement des cordes, le frottement du tchak, avec la rude prédominance de la quarte, tous ces sons évoquent l'intimité d'une confortable rusticité, peut-être celle du pays rural. L'instrument, par son timbre sans doute, mais par les poèmes et les thèmes qu'il invoque, transporte le joueur et l'auditeur dans un imaginaire – celui du Hazārajāt rural.

À Bâmiyân, j'étais en compagnie de mon collègue chercheur qui y voyageait pour ses propres travaux. Nous étions hébergés dans une auberge pour médecins. Parmi les docteurs présents, il y avait quelques Hazāra, dont le Dr. Alizada, qui s'intéressa à mes recherches. Quand il eut vent qu'elles portaient sur la *dambura*, il s'empressa de me faire savoir qu'il y avait une *dambura* dans l'auberge. Ce fut la seconde *dambura* que j'eus l'occasion de voir. Ceci me rappelait les témoignages d'auteurs comme Slobin (1976) ou Sakata (1987) qui relatent la présence de *dambura* dans les restaurants ou les maisons de thé, à la disposition de tous. Ici donc, j'avais un exemple qui s'étendait aux auberges. Un soir de mon séjour à Bâmiyân, le docteur Alizada m'invita dans la chambre où il logeait, avec d'autres docteurs (ces docteurs étaient en quelque sorte en « tournée » dans les villages avoisinant Bâmiyân – une partie de leur travail

consistant à visiter les cliniques). C'est ainsi qu'une conversation sur la *dambura* s'engagea. Je lui demandais d'où venait la *dambura*. En anglais, tant qu'il le pouvait, Dr. Alizada tentait de s'expliquer. Voici le dialogue qui s'en suivit:

— « ... basically, it is first *just*³⁵ from hazāra culture. Only other people also have *dambura*, like Torkman, Ozbak, etc., but this *dambura*, it is *completely* our culture. When we hear a tone with *dambura*, we know that it's from our people. It shows our culture from our past

— Is it a question of style?

— Of course! It can be like that. You know, the only beautiful picture I have seen from hazāra people is a picture of a *dambura* and a hat (*kola*)... A *dambura*, it shows completely our culture.

— It represents hazāra culture?

— Yah, sure!

— Do you think it can be a part of Hazāra identity?

— Identity is...

— *Hoviat*...

— *Hoviat*... Oh... Yes! Of course, it is! I'm telling, it's *my* identity. When everybody sees *dambura*, it shows identity, as you said.

— What makes *dambura* hazāragi to be hazāra? Why is it unique... (*be-nazir*)

— Why I think it is unique for us? Because our people, from the last time, they make it, and they bring it. Those people that they work for our culture, our nation... Because this mix of hazāra people, because of this, we like it. Like take for example, guitar : I like it, but I don't know *who* make the guitar. I like piano, but I don't know who is the maker of piano. But this, it is made by hazāra people, so because of that, we like it. We count it *from ours*. Maybe everyone can use it. But it is *ours*.

— Who are the musicians that you like?

— The best hazāra signer, I think, up to now, is Dawood Sarkhosh, and after this, I think, Safdar Tawakoli, and then, Said Anwar... I think these three are the best. We also have new signers : Reza Rezai, Hamid Sakhizāda... it's too much!

— Too much?

— Yeah! I learn thee songs with *dambura*, then, I will record it, then, I will give it to bazar, to everybody hear it, so I will be a singer... But *no!* But who is the maker of hazāragi song? And who is Ali Daryab? Maybe Ali Daryab learn everything he knows from Dawood Sarkhosh, Safdar Tawakoli, or Said Anwar.

— Why are there so many young people wanting to learn *dambura*?

— Well, look me. I like it, it's my habit that I like the music and I want to be a signer. But take my roommate, he don't want to be. But they [others] want to be [singers]. But take the past. Everybody can't, *cannot* find *dambura*. Because they don't have many ability to go somewhere, to find *dambura*. But now, everybody has car, and there are lots of place to find *dambura*. And *dambura* can cost 3000 afghani and everybody has 3000. But in the past, everybody can't to this... [...]

— Like you said, it shows our *hoviat*. The makers of *dambura* is hazāra, and because of that, every know *dambura* by the name of hazāra, because a hazāra person make it at first. At first, I know, I read some book. If you hear the song with *dambura*, all the songs are signing with hazāragi language. Dawood Sarkhosh has songs about problems of people when they are fighting of mujahidin. He sings songs because of that too. He sings a song

³⁵ Traduction : probablement au sens de « entièrement » ou de « seulement »

because we have a problem with *Afghân* nation, Tadjik, or something else. It's not just one song, you know. In my idea, the only [wrong] thing [is] that he cannot come to Afghanistan. Just because of those songs. It was really hard for everybody, you know.

— Would those songs be « *enqelabi*³⁶ »?

— Enqelabi, yes!

It's the exact songs that belong to Dawood, because nobody sings *enqelabi* to now for Hazāra... No one, just Dawood Sarkhosh... During the *mujahidîn* war, after the soviet war, and during the soviet war, and during the time where the *Hizb-e Wahdat* was fighting the *Afghân*, and Tadjiks...The only time we are Afghan is like this now. This is Pashtun that we call *Afghân*. »

À la fin de notre entretien, Dr. Alizada se mit à jouer la chanson « *Az i kotal* » de l'iconique chanteur hazāra Dawood Sarkhosh. De cette conversation, plusieurs éléments clés ressortent, des éléments qu'il nous faudra exposer plus en détail le moment venu. Il est fait mention de la figure de Dawood Sarkhosh et des autres bardes hazāra. J'ai sans doute eu l'imprudence d'avancer le terme de l'identité au cours de ce bref entretien, et ce faisant j'ai peut-être mis à la bouche de mon informateur les indices de réponses que je souhaitais entendre. D'autre part, face à l'étincelle que peut représenter un mot, il n'y aurait de feu par la suite s'il n'y avait pas prédisposition. Il est donc question de l'identité hazāra, mais également de l'appropriation culturelle de la *dambura*. Cette appropriation progressive (sans connotation normative aucune) renvoie sans doute à l'utilisation de la musique lors d'un conflit d'abord politique qui s'est progressivement ethnicisé. L'usage du terme *afghan* pour désigner les Pachtounes traduit également une vision particulière de l'histoire afghane et de sa composition ethnique.

À la fin du séjour à Bâmiyân, en quête étrangement infructueuse de musiciens, quelqu'un informa mon collègue et compagnon de voyage qu'il y avait une dame âgée dans le village de Mullah Ghulam qui, dit-on, savait jouer de la *dambura*. Nous y sommes donc allés³⁷. Il s'agissait d'Aya Jumma, mentionnée plus tôt. Mon compagnon entama avec elle la conversation et me demanda quel genre de questions je voulais lui poser. Entre temps, comme nous parlions de la *dambura* et de la musique en général, mon compagnon se contenta de me traduire au fur et à mesure ce qu'elle disait. Aya Jumma vivait dans une maison aux murs de boue, et nous étions assis dans la salle commune, couverte d'un tapis vert, sans meubles, sur des coussins. Accotés sur un mur, Aya Jumma était accotée au mur opposé, face à nous, un genou par terre, l'autre levé, le

³⁶ « révolutionnaire » (au sens d'insurrection)

³⁷ L'auteur remercie le chauffeur de l'équipe de docteurs à l'auberge qui a bien voulu nous y mener et nous attendre le temps du bref entretien.

poignet appuyé sur le genou, la main pendante. Elle portait un voile qui couvrait ses cheveux, mais ne portait pas de hijab. Plus tard, sa fille se joignit à nous, et toutes deux nous parlèrent d'une danse hazāra dont ni moi ni mon compagnon n'avions entendu parler : le *peshpo*. Aya Jumma nous expliqua que bien qu'elle ait joué de la *dambura* par le passé, elle ne le pouvait plus désormais, ne possédant plus d'instrument. Celui-ci était en effet cassé. Mon compagnon prit alors la peine de demander au chauffeur s'il pouvait revenir à l'auberge et ramener la *dambura* pour qu'elle puisse en jouer, ce qui fut fait. Bien qu'elle n'ait pas chanté, nous avons donc pu entendre Aya Jumma jouer de la *dambura*, comme un écho du passé qu'elle nous décrivait. J'eus d'elle la permission d'enregistrer ce qu'elle jouait, mais non de la filmer. J'appris par la suite que ce pouvait être par précaution quand au clergé conservateur qui s'oppose bel et bien toujours à la *dambura*.

~ ~ ~

Durant cet entretien, j'eus la chance d'entendre pour la première fois une femme jouer de la *dambura*. Voir et entendre cette dame jouer de l'instrument, c'était un moment qui méritait un arrêt, l'attention, le respect. Ici, le témoin pouvait avoir l'impression de voir devant lui se manifester l'expression naturelle, non filtrée, non réflexive de la culture musicale hazāra à travers cette personne, ces individus qui « sont la culture » comme dirait Mead dans les mots de Cuche (1996), puisque la culture, ce processus jamais réifiable, on ne la voit jamais qu'à travers des individus qui « la transmettent, qui la transforment » (Cuche 1996 : 41). Une manifestation naturelle, *sans mise en scène* culturaliste (cependant, paradoxalement provoquée par notre présence), mais une manifestation souvent réprimée par les normes sociales conservatrices qui ont pénétré les campagnes. Mes propos ici renvoient aux impressions d'auteurs avant moi qui ont fait part de la relative libéralité du peuple hazāra en Afghanistan – surtout dans les campagnes, ne serait-ce que *par rapport*, et en comparaison aux autres groupes du pays (les Pachtounes ou les Tadjiks par exemple : Sakata 1987). S'agit-il d'un *retour* de normes rigoristes, échos de la révolution islamique en Iran, ou bien s'agit-il du maintien de normes déjà préexistantes?

À la lumière de notre explication, il m'apparût que la prestation musicale d'Aya Jumma ne relevait donc pas d'un contexte naturel. Dans le cadre des performances qui ont parsemé mon terrain, je désigne comme « naturel » un contexte de performance musicale qui se produit indépendamment de la présence de l'enquêteur, c'est-à-dire un contexte de performance musicale (en l'occurrence à la *dambura*) qui n'est pas organisé ou produit en fonction d'une recherche. Par

contraste, nous avons la rencontre planifiée qui se fait avec un musicien chanteur célèbre ou un damboriste renommé. En revanche, en sachant que ce musicien participe à des festivals, à des concerts, à des fêtes organisées, toutes des occasions de performance, nous pouvons les considérer comme naturelles. Quand il m'est donné de voir tel musicien et qu'en fonction de cette rencontre, il y a prestation de la *dambura*, il s'agit d'une performance établie en fonction de la recherche, la mienne en l'occurrence. Je peux ainsi constater qu'en huit occasions de performance, trois furent naturelles : celles qui eurent lieu informellement dans le privé de l'appartement à Kaboul, le jeu sur la *dambura* disponible à l'auberge de Bâmiyân, et enfin un des concerts auquel j'assistai vers la fin de mon séjour. Les autres occasions de performance « non naturelles », si on veut, sont faites dans le cadre d'entrevues, à l'exception de l'entrevue faite auprès de Shaukat Sabor, réalisée dans le local de sa propre école de musique, école où plusieurs étudiants viennent y apprendre l'instrument. C'est plus tard encore, vers la fin de mon séjour, que j'aurai eu la chance d'entendre et de voir de la *dambura* en concert, dernier contexte naturel de performance dont j'aurai été témoin en Afghanistan.

3.2 LA PERFORMANCE MUSICALE HORS D'AFGHANISTAN

C'est de retour au Canada que j'eus l'occasion de poursuivre l'enquête de terrain, ce qui me mena à explorer d'autres contextes naturels de performance musicale. Inévitablement toutefois, ma visite comme chercheur fût en elle-même créatrice de performances musicales. Il s'en suit que l'entreprise de recherche peut susciter l'intérêt chez les témoins et les hôtes ou les amis des musiciens entrevus, provoquant ainsi une augmentation des occasions naturelles de performances musicales. Tout cela renvoie aux questions touchant à la réflexivité et à l'effet de la présence du chercheur au sein d'un terrain donné (la position d'*acteur social* sur le terrain selon Céfai, et tout ce que cela sous-entend). Jusqu'à quel point la présence du chercheur provoque les occasions de voir devant lui les pratiques reliées à l'objet qu'il étudie? À quel degré ces enchaînements parfois inattendus de pratiques musicales entrent dans les aspirations des gens de la communauté donnée de manière à ce qu'elles deviennent partie intégrante des performances culturelles à venir? Nous avons des éléments de réponse dans les épisodes suivants de l'enquête.

Mon premier passage à Toronto en lien avec l'enquête ethnographique aura eu pour but de m'entretenir avec un damboriste du nom de Hamid Gharji qui m'avait été référé par Mme Zainab

Rezai³⁸, la mère du jeune Nasrullah Tawakoli entrevu à Kaboul. M. Hamdi Gharji ne m'avait pas été présenté par hasard : je venais à Toronto également pour enfin rencontrer les deux femmes qui avaient trouvé un intérêt pour ma recherche en cours. La première était Mme Zainab Rezai elle-même, établie à Toronto. Elle eut vent de mes recherches par l'entremise un ami hazāra établi à Montréal que j'eus la chance de rencontrer, avant ma collecte officielle de données. C'est également cet homme qui me fit rencontrer M. Nazari que nous avons eu l'occasion de citer plusieurs fois dans ce travail. Elle prit donc contact avec moi avant mon départ par l'entremise des réseaux sociaux, et me mit elle-même en contact avec son fils à Kaboul. C'est ainsi que j'eus alors la chance de m'entretenir avec lui. À mon retour au Canada, je me devais d'agrandir le cercle des connaissances en vue de pouvoir continuer mon enquête auprès de la communauté hazāra, et je souhaitais également rencontrer cette dame qui avait eu l'amabilité de me mettre en contact avec son fils. Puis je fus peu après contacté par une autre femme : il s'agissait de l'amie très proche de Mme Rezai : Mme Soheila Heidari.

C'est donc lorsque je vins les visiter qu'on me présenta M. Gharji, avec qui j'eus la chance de m'entretenir de la *dambura*, en compagnie des deux amies qui y prenaient aussi grand intérêt. En jouant quelques chansons, à force de discuter, en essayant mutuellement nos *damburas*, elles voulurent aussi s'y mettre, en jouer par curiosité, un peu à la blague aussi, le tout dans une atmosphère joyeuse. Au final, il s'avéra que Mme Rezai semblait réellement vouloir apprendre à jouer. Tranquillement, M. Gharji lui indiquait comment tenir l'instrument, comment pincer les cordes, et suivre le rythme. D'ailleurs, ce dernier me fit part du fait qu'il donnait des leçons de *dambura* à certains étudiants. Plus tard, lors d'une conversation téléphonique, M. Gharji me révélait également que les deux amies voulaient à présent qu'il leur apprenne la *dambura*!

3.2.1 Performances en diaspora

Le nouvel An perse (*Nawroz*), auquel j'eus l'occasion de participer et d'assister auprès de Mmes Heidari et Rezai, fut une occasion de performance musicale-type. Il sera pertinent de lire les éléments de cette occasion à travers les notions amenées par Qureshi (1987) sur la prise en compte du contexte de la performance musicale et de la signification qu'elle a pour les participants. À partir d'un tel cas, nous pouvons établir des liens avec d'autres occasions de

³⁸ À prononcer « Reza-i »

performances et y extrapoler l'analyse. Nous croyons qu'elle en sera ainsi plus forte et convaincante.

On m'invita donc à Toronto pour l'occasion. Si la fête de *Nawroz* a lieu précisément à l'équinoxe du printemps, les célébrations qui entourent la fête ont lieu aussi dans les jours qui suivent. Les deux amies organisaient une fête auprès de membres de la communauté hazāra. La fête allait avoir lieu dans l'appartement de Mme Rezai. On peut voir dans un contexte de ce genre une forme d'hybride entre le public et le privé. Le jour de la célébration, en début d'après-midi, la salle commune de l'appartement se remplit au fur et à mesure de l'arrivée des invités. Des familles avec leurs enfants, des jeunes gens, hommes et femmes, des aînés : il y a un peu de tout le monde dans l'appartement. On s'assied contre le mur, on discute. Le centre de la salle commune couverte de tapis reste dégagé, bien que parsemé de quelques cabarets argentés remplis de biscuits. L'atmosphère est cordiale et détendue. Mme Rezai héberge deux amis – Ali, jeune réfugié, travaillant dans la construction à Toronto et F., elle aussi réfugiée – dont le mari est en Europe. Le moment venu, Ali et Zainab servent à tout le monde thé et biscuits, ainsi que le traditionnel *haft-mewa*, plat servi lors du *Nawroz* en Afghanistan³⁹. Au nombre des invités se trouve M. Gharji qui a apporté sa dambura. J'avais naturellement apporté la mienne aussi, ce dont s'étaient assurées les deux amies maintes fois par téléphone ou par Facebook et Skype. La dambura de M. Gharji est faite en bois d'amandier. Plus légère et de couleur marron, incrustée de perles en plastique rubis à la hauteur des clés d'accordage. Il transporte sa dambura couverte dans un drap qui tient lieu de caisse. M. Gharji et moi-même sommes installés sur le divan qui occupe la place centrale dans l'appartement, devant la table où sont installés les objets symboliques devant être exposés lors de la fête. Ceci m'amène à exposer certaines considérations sur l'espace.

3.2.2 *L'espace de la performance*

Dans un article sur le mode de l'ethnographie auprès des musiciens de Jazz, l'auteur, Jocelyn Bonnerave (2007) fait part de la notion de lieu en citant Augé : est défini comme « lieu » un espace qui regroupe à la fois identité, relation et histoire, trois liens qui doivent exister entre le musicien, le public et l'espace. L'appartement de Mme Rezai est-il un lieu ou un non-lieu? Un non-lieu peut-il être transformé en un lieu dans le contexte d'une performance culturelle? À

³⁹ Le *haft-mewa* (« sept-fruits » en persan dari) est une sorte de compote de sept noix baignant dans l'eau légèrement sucrée dans laquelle elles furent bouillies.

première vue, nous avons un appartement dans un immeuble de Toronto. J'affirmerai ici que l'appartement de Mme Rezai constitue bel et bien un lieu. Le lieu est relationnel. L'espace du rassemblement de *Nowruz* est un lieu de rencontre d'une collectivité qui partage les mêmes références : il s'agit en l'occurrence de Hazāra. C'est un espace habité où naturellement, il y a relation, celle des locataires entre eux, celle des locataires et des invités. Il sera plus difficile de délier l'historique et l'identitaire, bien qu'ils soient présents dans l'espace de la performance. L'espace neutre devient un lieu lorsque se rendent visibles les signes de l'historique et de l'identitaire, à travers ce que Bonnerave (2007) qualifie d'*appareillage symbolique*. Dans le cas de l'appartement en question, on peut mentionner par exemple, le type de calendrier suspendu au mur, calendrier qui s'avère être d'un type particulier, un *Hazāragi calendar*, où chaque mois présente une image en lien avec la culture hazāra ou avec le *pays*, la patrie, le *watan* : paysages grandioses du Hazārajāt, la photo d'un vaillant tireur de charrette (la très symbolique figure du *juwali*), des jeunes filles en habits traditionnels, des photos de broderies de style hazāra, des peintures qui relatent les épisodes tragiques de l'histoire hazāra. Chaque image est commentée d'un paragraphe explicatif. Puis la couverture du calendrier est pour nous la plus éloquente : c'est une peinture représentant une femme parée d'une coiffe traditionnelle sur un fond bucolique. Assise au bord d'un cours d'eau auquel boit une bête d'élevage, *la femme tient entre ses bras une dambura* dont elle semble délicatement pincer les cordes.

Pour l'occasion, une série d'objets aux significations variées, selon la coutume de *Nawroz*, étaient disposés sur une table dans la salle commune. Des broderies hazāra de fil argenté sur tissus bleus et verts, telles celles illustrées sur le calendrier, couvraient la table comme une nappe. Les tapis sur le sol et la manière de s'asseoir des invités contribuent également à renforcer l'aspect identitaire du lieu, un lieu *comme* en Afghanistan et à certains égards, *comme* en Iran aussi (car c'est d'abord dans l'espace afghan que l'on est hazāra, puis dans les lieux de la diaspora également), le tout formant un lieu spécifiquement hazāra dans l'identité qui en émane. Nous avons donc décrit l'appareillage symbolique qui agrmente l'espace de la performance. À présent, c'est un lieu dont la musique viendra renforcer l'identité.

La musique contribue à l'appareillage symbolique de l'espace, tout comme l'espace symbolisé devient lui-même propice à la performance. À ce sujet, il faut mentionner un autre événement où eut lieu une performance de *dambura* par M. Gharji et moi-même : il s'agissait cette fois d'une exposition d'artisanat organisée par Mme Rezai et Heidari. L'exposition était

organisée dans une salle de réunion d'un centre d'emploi du gouvernement de l'Ontario. Du point de vue afghan ou hazāra, il ne peut s'agir que d'un non-lieu. Progressivement, l'installation de tout le matériel (tables, chaises, ambon), puis d'un vidéo promotionnel sur écran, puis de l'affiche de l'association en question donnèrent à la salle une identité dotée de références nécessaires aux invités et aux visiteurs, transformant par le fait même l'espace donné en lieu de relation. Et enfin, près de l'ambon, on disposa par terre un tapis, agrémenté de coussins appuyés au mur, ce qui, à première vue, semblait être la place réservée au musicien, mais qui s'avéra purement décorative. C'est bien sur une chaise placée devant ce décor que M. Gharji et moi-même eûmes l'honneur de jouer. Il reste que par l'appareillage symbolique, la salle était transformée, alors que le tapis et les coussins, à défaut d'être occupés physiquement, invitaient la dambura qui par sa musique, teinta la salle d'une identité sonore.

Toujours au même sujet, signalons ici un aspect éloquent. L'association créée par Mme Heidari et Rezai se nomme la *Afghanistan Women Handicraft Association*⁴⁰. Les deux femmes s'identifient comme hazāra. La plupart des pièces d'artisanat exposées étaient aussi hazāra (à l'exception de deux ou trois robes aux couleurs et motifs typiquement pachtounes, et d'une robe ouzbek); les organisateurs étaient également tous hazāra, ainsi qu'une bonne partie du public. Et justement, le nom de l'organisation est bien « Afghanistan women », et non « Afghan women ». Manière de parler? La nuance entre les deux noms permet d'éviter la connotation potentiellement ethnique du terme « afghan » qui en rapport à la nature de l'artisanat et des organisateurs, serait fautive, tout en gardant une neutralité qui demeure vraie : les femmes hazāra qui ont créé l'organisation et qui y participent, quoi qu'elles disent sur leur origine ou sur leur identité, viennent bel et bien d'Afghanistan. Eussent-elles été ouzbek, c'eût été la même chose. Mais puisque l'événement s'adressait à tous les Afghans, communauté ethnique mise à part, il fallait bien donner à l'événement un aspect accommodant : c'est ainsi que la musique qui était jouée durant la vidéo était du *rabâb* (l'instrument national afghan par excellence) et en l'occurrence, une musique du *sud* et donc plus *afghane* à proprement parler. Selon celui qui avait préparé la vidéo, il était juste de faire les choses ainsi, car autrement, une telle association et un tel événement, à vocation unificatrice et ouverte à toutes les communautés, eut paru « trop hazāra ». En effet, à voir les organisateurs, l'artisanat, la performance musicale : tout cela

⁴⁰ La page web de l'association : <http://awhacanada.ca/>

était spécifiquement bien hazāra. La musique de fond du vidéo avait donc une fonction compensatoire, un contreponds d'« afghanité » (*afghaniyât*) accommodante, plus universelle en fonction des idéaux d'une organisation qui, dans les faits, apparaît – visuellement du moins – comme étant hazāra plus qu'autre chose. Sans aucune idée d'opposition, il y avait donc deux paysages musicaux qui se superposaient et pour ainsi dire, deux identités qui flottaient dans la salle.

3.2.3 *La structure d'une chanson*

La dambura donc, telle que jouée lors de tout événement, que ce soit *Nawroz*, une exposition, ou une fête privée, peut être vue, à travers sa structure et sa composition, comme un idiome qu'il importe de déchiffrer. Chez Mme Rezai, M. Gharji était invité pour y jouer. Vint le temps de la musique. Assis sur le sofa, M. Gharj joua quelques chansons, l'une à la suite de l'autre, selon l'usage. En effet, j'ai observé que la prestation de la dambura devant un public, privé ou en concert, est livrée le plus souvent sous la forme d'une suite. Les chansons sont habituellement toutes à thème romantique et leur forme poétique est le *dobaiti* (distique) ou encore le *charbaiti* (quatrain). Dans la prestation, on remarque un certain modèle de performance qui, sans être absolu, s'avère très fréquent. Une sorte de grammaire de la prestation. D'abord le point zéro de la performance : l'installation du musicien et l'accord de l'instrument, puis 1) l'introduction instrumentale de la mélodie, 2) la mélodie chantée à proprement parler (le corps de la chanson), entrecoupée de transitions musicales et de ritournelles, puis 3) les répétitions et les ralentissements de la fin, suivie des cadences conclusives.

Le musicien d'abord s'installe, en s'asseyant ou bien sur le sol, ou sur une chaise. Ici, ce fut un sofa. Traditionnellement en Afghanistan, comme en Iran, la musique se joue en position assise, les jambes croisées. Chose certaine, la dambura ne se joue pas debout, contrairement à d'autres instruments apparentés. Il arrive quelquefois de voir un damboriste sortir un calepin qu'il dépose par terre ou sur une table, ou sur le genou gauche : c'est là que sont transcrits à la main les poèmes de son répertoire. Autrement, les chansons sont retenues de mémoire. Avant de jouer, tout musicien grattera quelques fois les cordes de la dambura. En maintenant du bras droit la caisse sur les genoux, le damboriste tourne la clé de la note la plus basse avec sa main gauche. C'est souvent cette corde qui sera modifiée par rapport à la corde la plus haute, celle de *zil*. Le musicien gratte les deux cordes d'une main pendant que l'autre tourne la clé jusqu'à ce que la quarte juste soit atteinte. J'ai remarqué que pour ce faire, on ne rectifie presque jamais

ponctuellement le son de la corde de *bam* si elle venait à se désaccorder, mais on répète toujours le même processus de désaccord-raccord automatique pour *les deux* cordes.

Vient ensuite l'introduction, qui présente la mélodie sous forme de notes individuelles réalisées par des cordes pincées à proximité du chevalet pour un maximum de résonance. Selon la mélodie, on peut déceler si elle est jouée sur la base de la quarte (les deux cordes à vide) ou sur la quinte (corde basse à vide, et un doigt maintenu sur la seconde corde). Après avoir introduit la mélodie en « solo », et sans bourdon, c'est là que le *tchak*, support rythmique, est incorporé à la mélodie, qui est reprise du début, mais jouée avec grattements et bourdon de la corde basse. Après ce cycle introductif, le grattement en quarte ou en quinte peut être maintenu en point d'orgue avant la reprise de la mélodie, cette fois chantée. Parfois composé uniquement des deux notes de l'intervalle, il est quelquefois agrémenté d'un motif simple qui distinguera une chanson d'une autre, en plus de la mélodie. L'intervalle rythmique permet au musicien de préparer sa voix avant de replonger dans la chanson; très souvent, presque systématiquement, d'un raclement de gorge qui précédera le chant. En effet, le chant des hommes à la dambura, selon l'esthétique et l'usage hazāra, se chante haut, d'une voix de gorge serrée – peu importe le registre réel de la voix du chanteur⁴¹. Chaque chanteur a naturellement son propre timbre, en dépit du style vocal semblable. C'est également en fonction de la voix que sont accordées les cordes, toujours en quarte. La mélodie d'une chanson correspond à un *baït* (un vers) du poème, le plus souvent un *dobaiti* ou un *charbaiti*. Une fois le vers chanté, suit une partie instrumentale solo où le musicien fait montre de sa virtuosité en jouant la mélodie doublée d'ornementation rythmique, de grattements, de roulements très rapides qui créent encore une fois le son percussif, rythmique, le frottement si particulier à la dambura, provoquant parfois cris d'approbation et applaudissements du public. Le plus souvent, on s'écriera *wah-wah!* ou bien *nâme Khuda!* (« nom de Dieu! ») pour exprimer son admiration, son appréciation jubilatoire de la musique, ou de tout ce qui est présenté, joué. Tous sont assis. On manifeste habituellement son appréciation de la musique par un bercement de la tête et du haut du corps de gauche à droite. Digressons ici sur l'auditoire et ses réactions.

⁴¹ C'est en effet une caractéristique étonnante et unique de la voix hazāra masculine. Par exemple, le damboriste Shaukat Sabor a une voix naturelle de baryton ou de basse que rien ne laisse soupçonner s'il ne fallait s'en tenir qu'au timbre de sa voix lors des prestations musicales. Ce type de timbre est également caractéristique des chants hazāra purement vocaux : bolbi, daidu, dui, etc., quatrains chantés proche du yodel alpin.

3.2.4 Réaction de l'auditoire

Dans un texte portant sur les pratiques musicales du rituel du *magyal* de Sanaa, Jean Lambert (2004) écrit :

« Dans le passé, lorsqu'un musicien commençait à accorder le luth et à préluder, on prenait soin de ne pas arrêter la conversation brutalement, pour éviter de lui faire sentir qu'on l'écoutait; on faisait mine de ne pas prêter attention, et on ne se taisait que progressivement, au fur et à mesure qu'il "s'installait dans la mélodie" » (Lambert 2004 : 157).

Il en fut ainsi lors de la célébration de *Nawroz* dans l'appartement de Mme Rezaï, tout comme lorsqu'un damboriste se met à jouer parmi des gens connus ou un groupe d'amis. Personne n'interrompt l'ensemble des gens présents, mais l'accordage de la dambura, suivie de l'introduction instrumentale de la mélodie qui va en crescendo, puis du point d'orgue *forte* avant l'enchaînement du poème chanté semblent, à l'instar du luthiste de Sanaa, avoir la même fonction : permettre au musicien (et au public) *l'installation dans la mélodie*, pour reprendre les mots de Lambert, installation qui, d'elle-même, fera naître le silence auprès de l'auditoire qui aura le loisir de se délecter dans la poésie du chant. Cette dimension est intéressante, car s'il me semble qu'à cette occasion, on m'ait expressément demandé de jouer, c'est très probablement en raison de mon hésitation à savoir *quand* commencer. Pourtant, il fut d'autres moments où j'improvisai quelques notes à la dambura de mon propre chef, improvisation qui progressivement, amena le silence relatif, car jamais total; il est difficile toutefois de dire si ce fut par l'effet seul de la présence musicale, ou bien par l'enthousiasme des dames qui furent mes hôtessees qui voulurent établir pour moi le silence de l'assemblée. D'un autre côté, il reste que souvent, on m'a fait part du fait que certains appréciaient au plus haut point le son et l'atmosphère que procurait la dambura lors d'une soirée entre amis, comme musique de fond, comme *background* sonore.

De tout cela, on peut établir certaines choses : le silence qu'a pu provoquer mon propre jeu à la dambura est peut-être plus le résultat d'un enthousiasme de la part de mon entourage *hazāra* et l'effet d'une curiosité. On entre encore dans ce qui touche à la *présentation de soi*. Autrement, le jeu instrumental en solo de la dambura semble être apprécié pour la couleur festive qu'elle procure à l'occasion donnée. S'il s'agit d'un poème chanté ou d'une chanson bien connue, personne ne provoque le silence, mais ce dernier s'installe de lui-même. Les exceptions existent bien sûr. Mais si une assemblée ne demeure pas silencieuse lors d'une chanson jouée à la dambura, c'est qu'elle chante elle aussi; on murmure les paroles, ou on les récite silencieusement

des lèvres, on rit si la chanson est joyeuse, on frappe des mains, on approuve bruyamment la musique⁴².

Par ailleurs, ma seconde prestation devant un groupe eut lieu lors de l'exposition d'artisanat. Je ne jouai que des fragments de pièces, mais tout en essayant de jouer en fonction des étapes décrites plus haut. Le crescendo progressif des notes pincées me mena au point d'orgue, et c'est lorsque j'eus atteint ce point d'orgue, je vis se dessiner sur les visages du public des sourires et une vague d'yeux brillants, puis des applaudissements retentirent. D'autres écoutaient, pensifs, se balançant au rythme de la mélodie.

3.2.5 Les chansons jouées

À la demande insistante de mes hôtes, j'apportai ma dambura aux deux événements. Comme on m'invita à jouer, je ne pouvais jouer que ce que je connaissais : fragments de chansons, ritournelles introductives, etc. On n'en demandait pas plus. À *Nawroz*, M. Gharji et moi alternions dans la performance musicale, à la délectation du public qui écoutait en se balançant au rythme de la musique. Des chansons qu'a jouées M. Gharji, deux m'étaient connues : *Maqbol namosha*, et *Adam balay buri*. Incidemment, ce sont deux chansons qui m'ont été jouées par ustad Ali Daryab lors de mon entretien avec lui à Kaboul. Les deux chansons sont également disponibles sur YouTube. La première est chantée par Ali Daryab même, à la *dambura*, accompagné de tablas et de ghitchak – l'instrument à corde type du nord afghan que l'on retrouve le plus souvent en accompagnement de la *dambura*. La chanson lui est-elle attribuée? C'est incertain. En revanche, la seconde chanson est immanquablement attribuée à l'iconique Dawood Sarkhosh. Elle est une forme de *hit* musical en soi. Dans les deux cas, les chansons sont à thème romantique.

Maqbol namosha

Adam az to wari maqbul namusha De par le monde, jamais il n'y aura de personne plus belle que toi

⁴² Je retiendrai toujours la forte impression que me firent deux concerts à Kaboul, l'un dans un auditorium de l'Institut Français, l'autre à ciel ouvert dans une cour intérieure : dans les deux cas, le public n'est jamais silencieux et interagit toujours avec la musique. Par contraste, on peut constater les propos de Hamid Sakhizada sur l'appréciation de la dambura en contexte diasporique public: « *I noticed two things in general when I went to Australia. One was that those who live abroad and like the dambora, they totally have a different kind of appreciation for this instrument. Mostly because Afghans living abroad have been distant from their music and culture, and when the experience it again, they get a feeling that they had totally taken for granted when they were living in Afghanistan. In Australia, I played for about half an hour, and people were paying attention so closely that it felt like there was no one in the auditorium.* »

âtesh da dil ma zadi gul namusha..	Le feu que tu as allumé en mon cœur ne s'éteindra pas
Kalo be-rahmo be insâf alay Ozor wa zari, pesh-to qabul namusha	Sans pitié ni justice, <i>alay</i> Je mendie devant toi; tu n'acceptes rien.
Az bas ke khodkhora maqbul mokuni jam-o-jor (Jam wa jor) kada ghunchey gul mokuni	Te parant, et préparant ta beauté Comme on rassemble un bouquet de fleurs
qad az u nahkra wa nâz-kho alay dil e, âshuq khora (khod ra) chapâwul mokoni	De par ton charme et ton caprice, <i>alay</i> De l'amoureux tu saccages le cœur.
ne uzur-e qâsed ra qabul mokoni, ne khod tu shishta razey dil mokoni	Tu ne prêtes pas oreille à la supplication du messenger Tu ne t'assieras pas pour (me) raconter les soucis de ton cœur.
nâdo wa jâhel kaloya gerdo barmo Dawle khabar-e har jahil mokoni.	Des ignorants, trop nous entourent N'écoute pas les nouvelles qu'ils colportent
Adam az to wari maqbul namusha âtesh da dil ma zadi gul namusha..	De par le monde, jamais il n'y aura de personne plus belle que toi Le feu que tu as allumé en mon cœur ne s'éteindra pas

Ce qui frappe le chercheur, c'est encore une fois le lyrisme des paroles, et l'intensité avec laquelle le sentiment amoureux est exprimé. Le soir avant l'événement en question, comme j'étais reçu chez Mme Heidari accompagnée de Mme Rezai, celles-ci tenaient à me faire écouter certaine pièces à la *dambura*, notamment une chanson jouée par Shaukat Sabor, accompagné d'un auditoire (quelques hommes assis) dans la vidéo. Le poème qu'ils chantaient s'appelait « Neshane »⁴³. Ustad Sabor jouait et chantait. Les autres, entraînés par la pièce, chantaient aussi. Les deux amies prirent alors le soin de me dicter le poème :

Ba pâie jolge sharif ast khâne mâ Nayâmad kâghazi jânâna-ye mâ (x2)	Au pied de la grande colline, se trouve notre maison Elle n'est pas venue, la lettre de ma bien-aimée.
Kâghaz-e yâr biyâ mâ bekhânôm. tasalâ-i dil-e diwâne-i man (distique x 2)	Viens, lettre de l'aimée; je (te) lirai. Tranquillité de mon cœur en folie.
Amo rozi ke son safar râi shudum Nisânihâ-yi ziyâd pesh to eshtom (x2)	Au jour où je me mis en route pour le voyage Je te fis présent d'un <i>nishâne</i>
Qad to gufta budum nista-niasta Amo rozshu naiâftom har chi gushtom (distique x 2)	Je te l'avais dit; il n'est pas là Le jour où partout j'ai cherché, je n'ai rien trouvé
Agar yak bâr-i digar pesh to byâyum	Si une autre fois, je viens à toi, ma fleur

⁴³ Le *neshân/nishân* est un objet offert en cadeau à quelqu'un (souvent à l'occasion d'un voyage) dont la fonction est de rappeler à la personne qui le possède la mémoire de la personne qui le lui a offert. Une sorte de gage du souvenir. Le ou la *nishâne* est la personne qui reçoit un *nishân*. L'interprétation qu'en fait Shaukat Sabor est visible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=eEo-6pFEp0M>

Kunom khedmat gulam tâ har che tânom (x2)

Je te servirai, tant que pourrai.

Tu nurband lâyeq khedmat ra dari
Fâdâ-yi sar tu har chizi ke dârum. (Disttique x 2)

Toi, ô belle, si digne de ce service
Tout ce que j'ai, je le sacrifie pour toi

** * **

Puis, les deux amies, après m'avoir fait écouter la chanson, se mirent toutes deux à la chanter devant moi. Mme Rezai possédait en fait sa propre *dambura*, dont l'aspect était des plus rustiques. Prendre et saisir le robuste instrument entre ses mains, c'est essentiellement avoir l'impression de tenir un lourd morceau de bois sur lequel on aurait simplement attaché deux cordes. Question de se rendre compte de ce qu'est un instrument de musique à la base. Les cordes de sa *dambura* sont en fil de pêche et se désaccordent facilement; mais il n'est de *dambura* qui ne peut bien sonner aux mains de celui qui sait en faire ressortir tous les sons.

La *dambura* de Mme Rezai est fêlée sur la table de la caisse, un sort fréquent des *damburas* que l'on trouve en diaspora, lorsqu'elles sont envoyées par les services de livraisons comme FedEx ou DHL; mais la fêlure est recouverte de colle, et malgré le son qui, à l'oreille aguerrie, s'en trouve diminué en qualité, l'instrument peut quand même être joué, et le son n'en est pas moins plaisant. Mme Rezai prend sa *dambura*, en gratte doucement les cordes d'un intervalle qu'elle croit convenir à la chanson que nous venions tous d'écouter. Quinte, sixte... quarte... Mme Heidari l'accompagne. Elles sont deux à chanter; toutes deux, elles chantent de cette voix de la gorge, un peu serrée comme celle des hommes, mais se révélant un peu nasillarde et parfois ornementée, point dénuée de charme. Puis elles me montrent, à l'aide de l'ordinateur portable, branché à l'écran de télé, un site web recueillant plusieurs *dobaiti* – fixation d'un répertoire jadis exclusivement oral. Elles en lisent quelques-uns, puis semblent s'arrêter sur un poème qu'elles aiment particulièrement. Elles me le dictèrent également :

Ma qorbane du chashmâne aqiqat
Sun ma sail naku, meshum rafiqat
Sun ma sail naku nâjur mishi
Age nâjur shawi, meshum tabibat.

Je me sacrifierais pour tes yeux de jais.
Ne me regarde pas; je deviendrai ta mie.
Ne me regarde pas, tu seras blessée.
Si tu te trouves blessée, je me ferai ton médecin.

En le chantant également, les deux amies se regardent, complices, sourire aux lèvres. À la fin du poème, elles éclatent de rire, et hochent de la tête avec le sourire... « Oh.. ». En effet, c'est très romantique! Puis, Soheila se tourne rapidement vers moi, toujours souriante et me dit « *Ok, now you play for me dambura!* ». Au cours de la soirée, je lui demandai ce que la *dambura* lui faisait

ressentir. Je cherchais à en dégager la dimension affective. Pourquoi en écouter, ou ne pas en écouter. Je posai donc : *Az dambura che ehsâs dêreen?* (« qu'est-ce que la *dambura* vous fait ressentir? » littéralement, « de la *dambura* quel sentiment tenez-vous? ») La réponse fut rapide, sans équivoque : « *Ârâmesh... Tasâla-ye dil mesha.* » (« Le calme... Le repos du cœur »). Sans faire ici de liens trop rapides, ces considérations ne sont pas sans rappeler la potentielle valeur thérapeutique de la musique dans le contexte de la migration, tel qu'expliqué par Baily. Même si l'exemple de Baily – qui d'ailleurs concerne la communauté afghane – parle d'un cas de ré-energisation temporaire chez un vieillard autrement incapacité, la musique a certainement un pouvoir d'apaisement auprès d'une population migrante faisant souvent face à divers stress.

3.2.6 Contextes

Quel est donc la finalité sociale de la pratique de la *dambura* telle que nous en avons été témoins jusqu'ici? D'abord, établissons le contexte socio-culturel. C'est le nouvel an persan que célèbrent entre eux des Hazāra. Je souligne la chose, car il ne s'y trouvait aucun Afghan d'un autre *qawm*, d'une autre « ethnie »⁴⁴. Extérieurement, visuellement le *Nawroz* chez Mme Rezaï était bien un *Nawrozhazāra*, si on se fie au *qawm* de tous les invités présents, aux pièces d'artisanat présentes dans la salle, à la musique qui y fut jouée, à la langue de la poésie qui y fut chantée. Le *haft-mewa* qui fut servi indiquait que ce fut un *Nawroz* également en accord avec la tradition afghane. C'est en Afghanistan que se trouve *le pays hazāra*. Mais où ont vécu ces gens? Quelques-uns étaient d'anciens réfugiés. Cela signifie presque toujours le passage par le Pakistan et l'Iran, et ce plusieurs fois avant de se retrouver en Europe, en Amérique ou ailleurs. Puis, il y a ceux et celles, comme les hôtesse, qui après être nés en Afghanistan, ont passé la plus grande part de leur vie comme migrants en Iran. Au dire d'une informatrice, certaines habitudes quant à la manière de servir le thé avec des biscuits sont les preuves amères d'une iranisation déculturante. Il existe une chanson à la *dambura* qui parle du phénomène de l'iranisation des Hazāra; nous en reparlerons. Habitudes iraniennes d'adoption, coutumes afghanes, marques diacritiques hazāra : ainsi se résume le contexte socio-culturel de l'occasion. La description du contexte culturel nous amène à présent sur le terrain des fins sociales de la *dambura* comme pratique.

⁴⁴ Tel qu'indiqué ailleurs, *qawm* est terme qui se traduit à peu près comme *ethnie*, mais qui renvoie au lien de sang, de famille, parfois même qu'à l'apparence physique et aux traits du visage. L'adjectif en est *qawma*. Pour une informatrice, lors d'un échange à ce sujet, une femme chinoise (ou coréenne, ou même *inuk*) à ses yeux, lui était « *qawma* » dans la mesure où elles partagent les mêmes traits.

3.3 CONDITIONS D'AUDITION ET D'APPRENTISSAGE

3.3.1 Affect, fonction et habitudes d'écoute

Les fins sociales de la *dambura* nous portent à explorer la dimension de l'affect qui entoure la *dambura* pour les musiciens et les auditeurs, par conséquent en ce qui a trait au jeu, comme aux habitudes d'écoute. Lorsqu'un musicien comme Ali Daryab s'expliquait sur le type d'occasions où on pouvait entendre et voir jouer de la *dambura*, il affirmait que la plupart du temps, la *dambura* était présente surtout lors des occasions joyeuses, sans qu'il y en ait de spécifiques. Nous en avons un exemple avec la célébration du *Nawroz*. Tel que décrit plus haut, cela nous renvoie aux fêtes diverses, et aux occasions spéciales, ou aux rassemblements d'amis, que ce soit pour agrémenter la soirée en musique, ou que ce soit une soirée entre plusieurs musiciens, et le public, pour jouer, chanter, au fond *pour faire une jam*⁴⁵. Mais alors, on peut se poser la question : pourquoi prendre une *dambura* et non pas une guitare, puisque nous ne sommes pas ici en face de musiques spécifiques à la *dambura*? Nous rappelons ici les propos du docteur Alizada cité plus haut, qui confère à la *dambura* une importance que la guitare n'a pas, car il lie la première à son peuple, et ne témoigne pas du même attachement pour le second instrument. Parallèlement, un autre informateur me confiait un jour qu'il n'y avait, à ses yeux, pas de différences entre l'usage d'une guitare et d'une *dambura*, si ce n'est qu'en raison de l'isolement des régions rurales, les instruments modernes ne se soient « pas rendus » jusqu'aux campagnes, ne laissant à la population d'autre choix que de construire eux-mêmes leur propres instruments pour exprimer le trop plein du cœur. C'est bien du trop-plein du cœur qu'il s'agit, quand *ustad* Ali Daryab déclare: « *Sometimes, in loneliness I have seen it accompany sorrow; where people have asked me to play it so they can cry out in the background* ». Il s'agit là d'un témoignage poignant du rôle de l'instrument. En tant que musique de fond, elle permet, comme on l'a vu plus haut, le déroulement d'un événement joyeux; elle est la trame sonore de la convivialité entre amis et proches. Elle est également celle qui accompagne le chagrin et la peine,

⁴⁵ Voir à ce sujet la chanson du même nom, chantée par Charles Aznavour :

<i>Car quand on est dans cette ambiance</i>	<i>On perd en l'éclair d'un instant</i>	<i>C'est l'heure de l'improvisation</i>
<i>Les mots n'ont aucune importance</i>	<i>La notion du lieu et du temps</i>	<i>Des chorus et des citations</i>
<i>Le principal c'est que ça balance</i>	<i>Et l'on oublie ses embêtements</i>	<i>Car on se donne avec passion</i>
<i>Pour faire une jam</i>	<i>Pour faire une jam</i>	<i>Pour faire une jam</i>

À la différence de la *jam* d'Aznavour toutefois, le mot, la parole chez les Hazāra occupe une place importante, tant par la poésie que par l'improvisation.

et permet son écoulement, son expression. Cet accompagnement, c'est celui du réconfort, et de la sympathie, au sens étymologique du terme. La *dambura* permet ici l'expression, la mise en scène presque, d'un sentiment joyeux ou triste. Nous faisons face à une non-neutralité, à une polarité des sentiments qui entourent le jeu de l'instrument :

« I often play the dambora when I am both really happy and excited or I am really down and bored. In a neutral state I absolutely have no interest in playing the dambora.... When I am down, my only friend is the damboora. I enjoy it most when I know that nothing else can comfort me. I often sing with the damboora, so for me both of them are quite important. The song and lyrics are as important as the damboora itself » (Sh. Sabor).

Médium d'expression de la tristesse, ou bien de la joie; c'est exactement ce que dit un autre informateur avec qui je m'entretiens à Bâmiyân, Hadi : « *it is a a friend of one's loneliness* ». Compagnon de la solitude, assurément compagnon d'infortune. Hadi poursuit: « *Sometimes you can feel the gap of loneliness when one plays dambura for oneself. People basically express their sorrow and happiness through dambura* ». La *dambura* a deux modes, aime-t-on à dire. Le mode triste, ou le mode joyeux. Le mode triste pour les cœurs brisés, pour le deuil, et l'expression de la souffrance, ou bien le mode qui exprime la joie. Le mode triste est, selon certains, celui utilisé pour les *makhta*, ces poèmes eulogiques. J'emploie ici mode, au sens commun du terme, non pas au sens de la théorie musicale occidentale. Incidemment, un poème chanté et accompagné à la *dambura* qui pourrait, de par son contenu, être considéré comme un *makhta*, se trouve à être joué en mode majeur, ce qui aux oreilles occidentales pourrait sembler contre-intuitif. Par contraste, les chansons à thèmes amoureux se trouvent souvent en mineur. Mais si nous revenons aux modalités de la *dambura* (le joyeux/triste), Hadi poursuit: « *If a sorrow rhythm is played, it reminds you the history: the war time, the jihad times, the civil war times, the destruction. With happy rhythm, the happy times. Even for romantic songs, it's used for the 'separation' (judâ'i) of the lovers* ». On remarque ici un thème récurrent de la poésie persane et de la poésie soufie : la séparation, et sa douleur (*dard-e judâi*), thème *soufi* exprimé dans toute la tradition poétique persane⁴⁶.

3.3.2 Les habitudes d'écoute

Les habitudes d'écoute chez le public hazāra connaisseur ou amateur constituent une

⁴⁶ Notamment par les premières lignes du Masnavi, l'œuvre la plus reconnue du poète persan Rumi : « Écoute le Ney (la flûte de roseau) raconter une histoire, il se lamente de la séparation : Depuis qu'on m'a coupé de la jonchaie, ma plainte fait gémir l'homme et la femme. »

autre dimension intégrale de *la pratique* (Grandin 1991) que constitue la *dambura*. En tant que choix musical, elle fait partie du paysage sonore hazāra à travers l'écoute personnelle, ainsi qu'à travers un processus historique de diffusion. D'abord, il peut être pertinent d'énoncer une liste des médiums de diffusion de la *dambura* hazāra comme musique. Ici, l'analyse d'Appadurai nous est utile pour comprendre le rôle des technologies dans la popularisation de la *dambura* parmi les Hazāra. Appadurai (1996) présente la notion des *mediascapes*, qu'il définit comme étant « à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information [...] et les images du monde créés par ces médias » (1996 : 73). Nous sommes donc dans le travail de l'imaginaire initié par une dissémination de matériel culturel sonore et visuel.

Certes, la première forme de dissémination de la *dambura* comme style musical s'est faite à travers les médias analogiques : la radio, les cassettes, les vidéos. Depuis l'avènement de l'électronique, et des technologies de l'information, nous avons : les sites de partages de vidéos tels YouTube, les médias sociaux comme média de diffusion, les sites de partage et de diffusion de chansons hazāra par fichiers mp3, et enfin les appareils électroniques : téléphones portables intelligents, lecteurs mp3, iPods, etc. En me fiant sur ma propre expérience sur le terrain, la radio et les cassettes sont toujours un médium courant de diffusion de la musique, par exemple dans les taxis à Kaboul, et plus particulièrement les taxis de Dasht-e Barchi, c'est-à-dire les taxis du quartier hazāra souvent conduits par des chauffeurs hazāra. Maintenant, « Radio Hazāragui » en Afghanistan est – on le devinera – la station par excellence pour qui voudra entendre de la *dambura* hazāragi. Mais ce n'est semble-t-il déjà plus le médium principal; du moins, il n'est plus le seul. À l'âge des téléphones intelligents, des mp3 et des vidéos disponibles sur YouTube, ce sont précisément ces nouvelles technologies qui dominent les moyens d'écoute et qui forment le *mediascape* hazāra. La téléphonie est particulièrement importante, car dans les zones rurales ce ne sont pas toutes les familles ou les individus qui possèdent un ordinateur. À défaut d'ordinateur, les téléphones intelligents forment le *lieu technologique* principal des habitudes d'écoute.

Un exemple à cet effet, notamment dans la diaspora, est celui de la mère d'une informatrice hazāra (et amie de longue date) du nom de Nazira. D'une chose à l'autre, elle en vint à me parler de sa famille. Sa mère établie en Allemagne devait visiter ses proches à Kaboul au même moment où je devais y être. Nazira se demandait alors si je pouvais lui rendre visite. Elle

lui parla alors de moi ainsi que de mes recherches. Sa mère se montra fort intéressée à me voir à Kaboul le temps de sa visite, ce qui fut fait. Ce rapprochement inattendu entre moi-même et la mère de mon amie me donna accès à une quantité de récits sur ses habitudes musicales. Selon le témoignage de Nazira, la seule musique qu'écoute sa mère est la *dambura hazāragui* (la *dambura hazāra*). L'affirmation est sans exagération. C'est la musique qu'elle écoute lorsqu'elle se sent bien, lorsqu'elle se sent triste. Elle y trouve le réconfort; elle y trouve le contentement. C'est la musique qui l'apaise et la met de bonne humeur, tout comme pour Mme Heidari. Selon les dires de sa fille, c'est vraisemblablement *uniquement* pour pouvoir satisfaire à cette pratique d'écoute qu'avec l'aide d'une autre de ses filles en Allemagne, elle apprit à se servir de sites tels YouTube sur un ordinateur, ou sur un appareil iPhone, ou bien d'un appareil iPod. Elle s'intéressa à mes recherches, *précisément* parce que la *dambura* fait partie intégrante de ses habitudes. Elle constitue la trame sonore de son quotidien. Elle en écoute quand elle se repose, en faisant la cuisine ou en s'occupant à d'autres tâches ménagères. Les musiciens qu'elle écoute sont les mêmes qui reviennent chez virtuellement tous les informateurs : *Dawood Sarkhosh, Safdar Tawakoli, Said Anwar*, etc. Le plus souvent, dans le même ordre. Enfin chez les plus jeunes, dont les témoignages furent plus généraux, en particulier chez ceux qui sont sensibilisés au sort historique et présent de leur communauté, la *dambura* fait aussi partie des habitudes musicales : iPods, iPhones, lecteurs mp3 ou téléphones, tous sont des médiums pour écouter un répertoire à la *dambura*, que ce soit en marchant, en voiture, pour aller au travail ou pour se divertir. Un après-midi avec un jeune chef de clinique d'un village près de Bâmiyân, je lui demandai s'il écoutait de la musique, et de quelle sorte : sa réponse : « *Musiqi hazâragi!* ». Et la musique hazāra, qu'est-ce ? « *Dawood Sarkhosh, Said Anwar, Safdar Tawakoli...* ».

3.3.3 *Damburachi, dambura-nawaz : les bardes de la dambura*

Si la *dambura* a acquis une certaine valeur symbolique d'importance chez les Hazāra (ce que nous cherchons à démontrer), il semble que ce soit moins en raison de son importance au niveau des pratiques locales dites « authentiques » (quoiqu'un certain discours tende à souligner l'aspect local, traditionnel, pérennial de la *dambura*), qu'en raison de son extension du privé au public, par sa diffusion dans le *mediascape* (Appadurai 1996) hazāra, et ce par l'entremise de figures, d'une série de chanteurs ayant chacun eu leur rôle dans l'accroissement de la visibilité de l'instrument, dans la popularisation de la musique et dans le processus d'appropriation ou de

réappropriation culturelle de l'instrument. Ces figures, ce sont une série de chanteurs-damboristes, que je qualifie d'emblée de *bardes*, principalement ceux que nous avons déjà mentionnés ici et là : Safdar Tawakoli, les frères Sarwar et Dawood Sarkhosh. Viennent d'autres figures, telles celles de Said Anwar, Ali Daryab, pour ne nommer qu'eux, puis Mir Chaman Soltani, Safdar Surosh, etc. Sans exception, le répertoire de tous ces damboristes est largement disponible sur YouTube, médium par excellence des pratiques d'écoutes de la dambura. La génération actuelle de chanteurs damboristes comprend des figures comme Hamid Sakhizada et Reza Rezai, tous deux propulsés par la popularissime émission *Afghan Star*⁴⁷ et enfin, d'autres chanteurs moins connus par l'entremise de l'émission en question, mais néanmoins bien présents sur YouTube dans les canaux musicaux hazāra : Shauqat Sabor en est un exemple, ainsi qu'une constellation d'autres *damburachi*. Mais *qui sont ces hommes, et pourquoi jouent-ils?* Cela nous mène sur le terrain de l'apprentissage. La plupart des informateurs, lorsqu'ils s'expriment sur les figures importantes de la dambura, mentionnent immédiatement les mêmes noms : Dawood Sarkhosh et Safdar Tawakoli. Safdar Tawakoli est souvent considéré comme le « grand-père » de la dambura contemporaine (depuis le commencement de la diffusion radiophonique). Il en est en effet le pionnier, étant un des premiers à jouer de la dambura à la radio nationale afghane, des temps tardifs de la monarchie (Zahir Shah jusqu'en 1973) en passant par l'ère de la brève République de Daoud, et pendant toute la période socialiste des années 1980. Safdar Tawakoli est aujourd'hui âgé, mais bien vivant, et chante toujours. Il est une relique vivante de la dambura⁴⁸. La majorité des damboristes semblent venir de milieux modestes. La question se pose à savoir ce qui a pu motiver un Dawood Sarkhosh, un Safdar Tawakoli, ou un Hamid Sakhizada à prendre la dambura et se mettre à jouer, parfois dans un milieu familial où toute musique instrumentale est fortement stigmatisée. Si Safdar Tawakoli est le grand-père de la dambura, Dawood Sarkhosh, dit-on, est *le roi* de la dambura, qui suivit les traces de son frère. Nous verrons pourquoi en fin de chapitre. Les questions qui portent sur les motivations et l'initiation des damboristes à leur instrument nous mènent sur le terrain de l'apprentissage.

⁴⁷ En dari : « Sterāre-ye afghan » la *American Idol* version afghane

⁴⁸ Apprécié des Hazāra comme des autres citoyens afghans, il a le respect de tous en raison de sa poésie patriotique mais profondément pacifique dont le thème principal est l'appel à la fraternité et à l'égalité de tous en Afghanistan. Le contenu de ses chansons était en un sens directement relié à sa position de musicien pour la radio nationale afghane dans un contexte de construction identitaire afghane par la musique (Baily) et par la nécessité de créer du commun. Baily n'a toutefois jamais semble-t-il mentionné Safdar Tawakoli.

3.3.4 Comment devient-on damboriste?

La grande majorité des damboristes interrogés sur ce qui les a menés vers la dambura évoquent des inclinations pour la musique qui datent de l'enfance : le souvenir qu'ils aimaient chanter; tel autre jeune musicien qui évoque le souvenir de dambura entendue à la radio étant petit, du temps où sa famille vivait en Iran. Un enfant qui chante sera remarqué et encouragé à chanter lors d'événements importants, de fêtes familiales ou communautaires⁴⁹. D'événements en événements, ces musiciens gagnent en popularité. L'initiation à la dambura vient donc d'une exposition à la musique, mais aussi par la fréquentation d'un joueur plus expérimenté. Il s'agit rarement de maîtres comme dans les traditions classiques ou savantes. Outre la pratique auprès de quelqu'un, pratique et fréquentation qui peuvent servir d'étincelle d'un apprentissage ultérieur, nous faisons face la plupart du temps à de l'*autodidactisme*. Il n'y a pas de tradition verticale de transmission du savoir, ni de relation institutionnelle de maître à élève comme il en existe dans les autres traditions musicales classiques en Afghanistan ou ailleurs (style classique ouzbek, persan, indien). Les autres damboristes rencontrés au Canada ont appris la dambura de leurs propres efforts, développant leur technique par le mimétisme de leurs musiciens préférés dont les chansons et les vidéos sont disponibles sur la toile. La contingence historique aura fait de Sadar Tawakoli et des Sarkhosh les pionniers de la dambura en Afghanistan et pour les Hazāra, toutes communautés comprises. L'existence d'émissions telles *Afghan Star* aura quant à elle propulsé une nouvelle génération de jeunes damboristes dans l'Afghanistan post-2001. Dans les deux cas, tous sont extrêmement présents sur les nouvelles plateformes de partage apparues avec l'internet et la formation d'une *cyber-sphère* hazāra, prolongement numérique de la communauté transnationale.

3.3.5 L'espace virtuel : la numérisation du lieu

J'ai parlé plus tôt du *lieu technologique* comme espace d'écoute. Cela revient à être en mesure d'appliquer l'analyse d'Augé à l'espace digital, ainsi que la perspective d'Appadurai sur la création du *local* (que l'on oppose traditionnellement au *global*). Mais qu'est-ce donc que cette localité? Marc Abélès (2001) décrit les publics d'Appadurai comme « nullement circonscrits dans

⁴⁹ Ce fut le cas par exemple de Hamid Sakhizada. C'est plus tard qu'un ami l'initiera à la dambura : sans en jouer, il accompagnera son ami au chant. Puis, dans un magasin de bois se trouvait un gardien de sécurité qui possédait une dambura. C'est auprès de lui qu'il aura ses premières leçons.

un cadre frontalier » et affirme qu'ils « produisent eux-mêmes *leur propre localité (mes italiques)*, dans un contexte mouvant, car l'imaginaire s'inscrit d'emblée dans une dimension transnationale » (Abélès 2001 : 12, dans la préface d'Appadurai 1996 / 2011 pour la traduction française) , à l'image de la communauté dans laquelle on permet à cet imaginaire de circuler. Ce discours sur le *local* nous amène à nous interroger sur *le lieu* et ses nouvelles dimensions. L'espace technologique peut-il ou non être un lieu? Peut-il se sublimer en lieu techno-anthropologique? Selon Augé, le lieu anthropologique se définit comme « lieu du sens inscrit et symbolisé » (1992 : 104). Si le lieu doit s'inscrire dans la géographie, il serait alors possible de parler d'espace anthropologique, à moins qu'il ne s'agisse que d'une plateforme de l'imaginaire. Sur des sites tels Facebook, les gens affichent une identité par une série d'images, de textes, de matériel audio-visuel, par le matériel affiché sur leurs propres pages à travers le réseau social qui s'y trouve créé. Face aux pages de certains individus sur Facebook, on a parfois l'impression de pénétrer dans un sanctuaire où se retrouvent rassemblés de nombreux signes référant à une identité non-équivoque (par des images à slogan, par la promotion de certaines performances culturelles, par le contenu médiatique affiché). En plus d'être identitaire, le contenu affiché, très souvent, se rattache à une histoire et une mémoire particulière. Enfin, tout le matériel affiché sur Facebook ou YouTube peut être commenté et partagé. L'espace d'interaction qu'offrent les nouvelles plateformes des technologies de l'information devient, au final, relationnel. Sous d'autres formes, voilà rassemblée la triade qui rend un espace digne du nom de *lieu*. Comme les images fractales, les lieux se superposent et si nous revenons à la *dambura*, ils renvoient aux habitudes d'écoute. On peut être à Melbourne ou à Toronto dans un lieu virtuel qu'on identifiera comme *hazāra*, en train d'écouter la vidéo d'un musicien *hazāra* lui-même situé à Ghazni ou en plein air à Bâmiyân. Une personne peut avoir comme fond d'écran d'ordinateur l'image de Mazâri, figure iconique et héros *hazāra*. Sur Facebook, le choix donné aux usagers d'afficher leur propre image de fond permet l'expression par l'imaginaire d'un attachement à des lieux comme jamais auparavant. Les profils Facebook *hazāra* qui affichent les paysages de Bâmiyân ou bien l'image des Bouddhas de Bâmiyân sont fréquents.

Enfin, les vidéos de *dambura hazāra* (qu'on retrouve le plus souvent sous l'appellation *dambora hazāragi*, ou *hazāragi dambora*) présents sur YouTube offrent un tremplin par excellence vers l'expression de l'imaginaire partagé et diffusé au sein de la communauté

transnationale. En l'occurrence, on peut classer les vidéos de dambura sur YouTube selon quatre types généraux : 1) les vidéos amateurs de particuliers inconnus jouant de l'instrument en question, soit seuls, ou accompagnés d'amis ou entourés d'un groupe d'auditeurs, ou de participants. 2) Les vidéos de concerts ou de performances publiques organisées : c'est le genre de vidéo où typiquement, un musicien très connu ou relativement connu sera filmé sur scène en train de jouer. Ce type de vidéo peut être amateur, ou professionnel, lorsque par exemple, il s'agit des performances à la dambura de la très populaire émission *Afghan Star*. 3) Les vidéoclips effectués par des chanteurs très connus ou relativement bien connus qui ont les moyens et l'appui nécessaire pour la production de tels vidéos. Mise en scène scriptée, le clip est typique des entreprises de modernisation de la dambura. 4) Les vidéos que j'appelle mémoriels ou idéels, où on a mis une piste sonore de dambura (ou bien parfois, une chanson originellement jouée à la dambura adaptée au synthétiseur et au rythme synthétique) au son de laquelle on fait défiler une suite d'images; celles-ci peuvent être champêtres (fleurs, paysages idylliques, animaux), mémorielles ou bien identitaires : photos de festivals culturels, jeunes enfants hazāra parés des ornements traditionnels, paysages du Hazārajāt, les Bouddhas, des broderies, etc. Nous sommes en plein *mediascape* hazāra, dans une logique culturaliste (Appadurai 1996), c'est-à-dire comme expression et dissémination consciente de matériel culturel à certaines fins. Les fins de ce culturalisme sont identifiables à travers les enjeux de la dambura comme pratique musicale.

Nous verrons que le rôle de musiciens pionniers, allié à la contingence historique, aura été un élément crucial de l'avènement de la dambura comme manifestation culturelle hazāra. Cet avènement, relié à toutes les pratiques qu'il présuppose, et dont nous avons donné quelques exemples, nous amènera au prochain chapitre à aborder les enjeux dormants ou actifs relevés et mis au jour par notre enquête. Nous ne pourrons pas cesser de décrire des pratiques reliées à l'instrument mais à partir du donné qui se présente à nous, et en continuant à exposer d'autres contextes de performance, nous serons menés à révéler ce qui pourrait constituer un positionnement axiologique hazāra à travers la dambura. Cela nous entraîne à exposer et expliciter les agrégats d'enjeux rattachés à la pratique musicale que nous permet la familiarisation au discours hazāra à l'issue de notre enquête.

CHAPITRE 4 : LA MUSIQUE DE L'EXPÉRIENCE : LA *DAMBURA* COMME ENJEU

Voici venu le temps d'aborder « le sens et les valeurs » liés à la *dambura*, selon les critères d'analyse de Doring (1994), qui relèvent aussi du dernier cercle concentrique proposé par Arom (1981) dans son modèle d'analyse musicale : le cercle des symboles généraux et des mythes rattachés à la musique. Cette constellation de sens, nous entendons la faire ressortir par la mise en lumière des enjeux que constituent la pratique de la *dambura* et les discours qu'elle laisse s'exprimer. Dans ce chapitre donc, notre tâche est de faire part de ces enjeux, exposés, révélés à travers la pratique de la *dambura*, et par le discours *hazāra*. Ce discours se révèle à travers la manière dont les représentants de la communauté *hazāra* vivent et s'expriment sur la *dambura* comme pratique (représentants incarnés ici par une série d'informateurs), mais également sur les autres sujets que font ressortir les considérations sur l'instrument. Articuler ses pensées sur une pratique musicale, c'est partager une part de la perspective que l'on possède sur les choses, sur le monde tel qu'il est pensé et expérimenté, ainsi que sur la manière dont il fait sens. Le discours *hazāra* émerge non seulement par les considérations réflexives sur la pratique musicale et ses enjeux connexes; il se manifeste autant par la poésie qui y est exprimée, ces textes qui en eux-mêmes transmettent de manière explicite les réalités de ceux qui les chantent. Ce sont ces textes qui constituent une part du discours auquel il nous faudra rendre justice, si nous cherchons à mettre en lumière ce que la *dambura* véhicule. Ce chapitre fera part au lecteur des implications de ce que des *Hazāra* expriment par la musique, et ce que cette expression en soi révèle. Nous ferons apparaître des questions que soulèvent le mode d'expression et le propos exprimé. À la lumière des textes et des propos des informateurs, nous exposerons enfin les éléments d'un positionnement axiologique et symbolique *hazāra*.

4.1 PREMIER ENJEU : PRENDRE SA PLACE

4.1.1 *Marginalisation et statut : l'axe musico-linguistique*

Précédemment dans ce travail, nous avons à quelques reprises abordé les textes qui constituent le répertoire chanté à la *dambura*. Notre tâche est d'en explorer la charge symbolique et ce que nous indiquent les textes en relation avec ce que nous savons à présent des *Hazāra* et sur la *dambura* comme *pratique*. Il est impossible d'explorer l'expression poétique *hazāra* (dont la

dambura est le médium) sans prendre acte de l'enjeu du rapport à la langue qu'institue la dambura et de ce qu'il révèle. Je rappellerai ici les catégories principales du répertoire musical instrumental *hazāra*: les textes *ishqi* (poésie romantique), les textes *ingelābi* (poésie révolutionnaire), les eulogies (*makhta*) et la poésie issue du contexte de la migration, dans laquelle nous incluons les autres formes de poèmes qui relatent l'expérience subjective du poète, ou bien l'expérience passée ou actuelle de la société qu'il représente. Cette catégorie, c'est toute la *poésie de l'exil* qui relate les aléas et les misères de la vie de réfugié ou de migrant; son *ethos* est souvent douloureux, tout en étant parfois humoristique (Olszewska 2007). S'y trouve aussi la poésie qui relate l'expérience collective de la persécution, de la dépossession. En ce qui concerne ces deux dernières dimensions, ni l'auteur, ni les informateurs n'ont eu connaissance pour l'instant d'un terme particulier qui les définirait, à l'instar des catégories précédentes. C'est pourtant une catégorie qui, de par son propos, peut être considérée comme telle à part entière.

« Les chansons *hazāra* jouée à la *dambura* sont en *hazāragi* ». C'est l'opinion exprimée de nombre d'informateurs. C'est en effet très souvent le cas. Mais l'inverse est vrai à coup sûr : ce sont les poèmes *hazāragi* chantés et accompagnés qui font les chansons *hazāra*. Car la *dambura*, nous l'avons vu, est jouée par les Tadjiks tout comme par les Ouzbeks. Les uns et les autres chantent des poèmes en leurs langues respectives. Certains poèmes mis en musique et chantés par des *Hazāra* sont en persan dari et non pas dialectal, mais le sujet peut quant à lui référer directement à une subjectivité vécue et ressentie comme *hazāra*. N'empêche que la majorité des chansons qu'il fut possible d'enregistrer – particulièrement du style *ishqi* – sont en *hazāragi*. Celles qui ne sont pas explicitement en *hazāragi* sont alors en dari mais emploient des éléments de prononciation *hazāragi*⁵⁰ comme une manière de « rendre *hazāra* » une chanson qui ne l'est pas d'abord. Mais par exemple, dans l'esprit d'un *Hazāra* rencontré à Bâmiyân, les chansons accompagnées à la *dambura* sont catégoriquement en langue *hazāragi*, et seulement en *hazāragi*. Excès d'enthousiasme? Peut-être. Si l'information s'avère forcément fautive, elle n'en demeure pas moins une opinion répandue et révélatrice⁵¹. Voici par exemple les propos de M. Nazari:

⁵⁰ Si les éléments *hazāragi* ou de prononciation *hazāra* sont faciles à reconnaître à la lumière du dari officiel (Kabouli), il est parfois difficile de trancher entre ce qui relève de l'accent ou du dialecte distinct, d'autant plus que le statut du *hazāragi* parmi des communautés *hazāra* (langue ou dialecte) ne fait pas l'unanimité, comme on le verra. Mais nous devons laisser la profondeur de ces questions à la socio-linguistique.

⁵¹ C'était le même qui affirmait par exemple qu'il préférerait la *dambura* à la guitare, sachant que la *dambura*, ou que les *damburas*, elles, étaient fabriquées par des *Hazāra*, « par nous » (ce qui semble démenti par les faits car il est généralement admis que ce sont plutôt les Ouzbeks du nord qui les fabriquent, tels le maître Khâl Mohamad).

« The language – the hazāra dialect – that was once stigmatized and used by others to make fun of hazāra people⁵², is becoming an integral part of our identity now and the songs that are played with the dambora, if they are not sung with the hazāra dialect, are in a way incomplete, because it doesn't give you the same feeling. Something that was significantly stigmatised once is attracting learners of art to learn the proper dialect and sing it with the dambora – even if they are not hazāra. You can see proof of this if you follow the *Afghan Star show (Setare-ye Afghan)* – hazāra songs are becoming more and more popular in this show, and over the years there have been several Hazāra now that have gotten to the 1st position in the show ».

M. Ibrahim, lorsque je le vis à Kaboul, exposa certains enjeux chez les Hazāra en rapport au parler *hazāragi*, dont le statut ne fait pas l'unanimité : le *hazāragi* pour les uns a toujours été, et demeure un dialecte du persan; pour d'autres, il est une langue à part entière. Les visions divergentes de la langue varient en fonction des individus, mais principalement en fonction des diasporas. La diaspora hazāra en Australie, par exemple, est parvenue à faire reconnaître le *hazāragi* comme langue à part entière et tente d'en organiser et d'en assurer l'enseignement et la transmission. Mme Rezai, quant à elle, maintient fermement que le *hazāragi* est un dialecte. C'est d'ailleurs elle qui, des membres de la communauté hazāra que je connais au Canada, semble être la personne qui le maîtrise le mieux; comme quoi la reconnaissance du statut officiel du parler n'est pas liée à la qualité de sa maîtrise (on peut reconnaître le *hazāragi* comme langue et être conscient de ne pas le maîtriser et inversement).

Les propos de M. Nazari sur le *hazāragi* sont importants car ils recourent ceux d'Abedin Jamal (2010), dont les travaux ont porté sur l'évolution des attitudes envers le *hazāragi*. En effet, le *hazāragi* dira-t-il, « ...which is considered a “dialect” of Dari (Persian spoken in Afghanistan), was considered a language spoken by low status people and was the subject of mockery and humiliation » (Abedin, 2010: 2). Parallèlement, la fierté qu'en retirent aujourd'hui les Hazāra, selon les propos de Nazari, fait écho au changement de statut de l'idiome que rapporte Abedin (2010). Selon l'étude d'Abedin, le *hazāragi* est largement employé pour s'adresser à la famille et à la parenté, ou entre amis hazāra proches, tandis que dans l'espace public, le dari sera employé, à moins qu'il ne s'agisse d'une situation où la majorité des locuteurs sont hazāra. Le *hazāragi*, comme forme parlée diffère assez du dari à Kaboul pour laisser paraître un accent. C'est également l'idiome persan le plus chargé en vocabulaire turco-mongol, élément essentiel dans la compréhension d'eux-mêmes qu'ont les Hazāra interrogés sur la question : nous y reviendrons.

⁵² Les propos de Nazari corroborent ceux entendus auprès de M. Garji lors de multiples conversations téléphoniques : « *Farhang-e hazaragi, Hazara culture was laughed at. If you speak Hazaragi, the people laugh at you!* »

Nazari fait mention également de la popularité grandissante des chansons hazāra auprès de non-Hazāra, et du désir d'apprendre correctement le dialecte. Il se trouve que la chose se produit chez les Hazāra eux-mêmes. La situation de migration dans laquelle se trouvent beaucoup de Hazāra expose à des parlars qui ne sont pas *du pays*. Outre les familles hazāra qui ont habité en Iran temporairement lors de la guerre afghano-soviétique, de nombreux jeunes hommes hazāra se voient contraints de trouver illégalement de l'emploi en Iran. Ces derniers rentrent périodiquement en Afghanistan revoir les familles; ils en reviennent souvent changés, ayant adopté des éléments de mœurs iraniennes, ce qui transparaît dans le langage. Les Hazāra qui ont vécu un certain temps en Iran tendent à adopter l'accent iranien, accent tenu ouvertement en aversion semble-t-il, ou bien raillé (gentiment ou non) par des locuteurs hazāra de dari ou de *hazāragi* conscientisés de leur accent⁵³. Ce genre de situation est exprimé par des chansons telles « *Bacha az Iran amda* » (litt : *Le gars revint d'Iran*), chantée par le damboriste Mir Chaman Soltani en *hazāragi* lors d'un concert en plein air, et mixte (y sont présents hommes et femmes). Mir Chaman est au milieu de la scène; à sa gauche, un tablatchi (joueur de tabla) et à sa droite, un joueur de ghitchak. La foule siffle de joie, des hommes dansent, les autres assis par terre. Puis Mir Chaman chante :

Bacha az Iran amda,
Nân54-na bekhi « *nun* » mega...

Le gars revint d'Iran
Il dit « poain » au lieu de pain

Sarak ke pish khâna-ra... (x2)
...Alay, « *khiyâbun* » mega!

Pour parler de la rue (*sarak*) devant une maison
Alay, il dit « *khiyâbun* »

Du sâla Iran rafta
Taqlid az Iran kada...

Il est parti en Iran deux ans
[depuis] il imite les Iraniens

Qad âta o âye kho... (x2)
...Mersi o mamnun muga!

En présence de son père et de sa mère
Il dit « *Mersi*⁵⁵ » et « *Mamnun* »

⁵³ Il semble que ce soit généralement une attitude admise en Afghanistan envers l'accent iranien. Réciproquement du côté iranien, certains ne cachent pas une égale aversion ou une certaine condescendance envers les accents d'Afghanistan.

⁵⁴ Le principe de la chanson est la mise en contraste de la prononciation iranienne de certains mots par rapport à leur équivalent dari ou *hazāragi* ayant gardé une prononciation plus classique, ce qui est admis même des Iraniens. Une de ces différences qui se prête bien à la moquerie est le fait que le son *â* (équivalent au 'o' de *porte*, ou *sorte*) est parfois prononcé *ou* par les Iraniens. Ce qui est *nân* (pain) en prononciation classique et afghane deviedra *nûn* en farsi iranien informel.

⁵⁵ Au tournant du XIXe et du XXe siècle, les Iraniens ont adopté le mot français « merci » dans l'usage informel; les expressions précédentes sont restées en usage en Afghanistan et au Tadjikistan : le *tashakor*, ou *tashakor mikonam* formel de la langue persane pour dire merci est parfaitement ordinaire en Afghanistan, mais donnera une impression

Patlun-e «cow-boy»⁵⁶ da djan
mura da gandom deraû

Un pantalon *jeans* au corps
Il va récolter le blé⁵⁷

Âte-ye *qorbân* mura...
Bâbâ-ye «*ghorbûn*» muga

Il va vers son père respecté, [*ata* en *Hazârâgi*]
Il lui dit : « papa ghespecté ».

Khâna hamsâya mura,
posht-e*zambil* o kolnag...(zambil)

Il va chez la voisine
Promenant une brouette

Hamsâya nameifâma... x2...
...zambil-e «*forghun*» muga

La voisine ne [le] comprend pas.
[car]...il dit «*forghun*» à la place de brouette [zambil].

Dast shumo dard nakana,
sar shumo dard nakana...

«Que votre main n'aie point mal⁵⁸»
«Que votre tête n'aie point mal»

Birar âye khura, x2
Alay, dâyi djun muga! X2

Le frère de sa mère, lui,
Alay, il dit «dâyi djun!»

Le vers final de chaque strophe chanté après chaque répétition du vers précédent (qui augmente le suspens du vers suivant) révèle toujours un certain dénouement, telle la fin attendue d'une blague, et l'aspect humoristique de chaque final provoque le rire et l'approbation de la foule. Mis à part le rire que provoque la chanson, elle expose une réalité plus profonde : le déracinement et les conséquences de l'exil. La chanson décrit, et en fait critique exactement ce que relève Zuzanna Olszewska (2007) lorsqu'elle écrit :

« The majority of interviewees, when asked about the effects of exile on Afghan culture, noted that most refugees had opted to assimilate into Iranian society to the extent possible, in terms of dress, comportment, manners, customs, diet, and dialect. [...] [T]hey have drifted so far from their own culture that they find it difficult to adjust to life in Afghanistan and indeed are often harassed there for being too "Iranian." In Kabul, every nuance gives returnees away, from the way they dress to the way they close taxi doors, to their accent or the particular phrase they use to tell a bus driver they would like to get off(Olszewska 2007 : 213-14).

Le sujet est repris entre autres dans la thèse de maîtrise d'une collègue⁵⁹ où sont relatés en détail les témoignages d'anciens réfugiés afghans revenus d'Iran retournés vivre en Afghanistan. La

de livresque ou d'archaïque aux oreilles iraniennes urbaines.

⁵⁶ Le pantalon *jeans* persan, calque du français se dit « pantalon de cow-boy » (*pantlun-e kow-boy*).

⁵⁷ Ici le jeans serré, totalement inadapté aux tâches agricoles et opposé au pantalon traditionnel large et parfois bouffant porté en Afghanistan et au Pakistan : le shalwar.

⁵⁸ Expressions iraniennes qui expriment les égards pour l'hôte ou l'hôtesse (par exemple, en remerciant la personne qui a préparé le repas).

⁵⁹ « *Cross-Cultural Adaptation among Young Afghan Refugees Returning from Iran to Afghanistan* », par Masuma Muravej, 2014.

question de la langue et des accents y est présente. Mais ce qui ressort principalement, c'est la mésadaptation. La question est d'autant plus déchirante pour ceux qui la vivent que le rapport des Hazāra envers l'Iran est très ambivalent au mieux, lorsqu'il n'est pas teinté d'une sereine aversion.

Pour les Hazāra rencontrés, dambura et parler *hazāragi* suivent un parcours similaire. Tout comme il existe un récit (et une documentation) sur la stigmatisation du *hazāragi* dans le passé et son changement de statut dans la subjectivité des Hazāra, parallèlement il en est de même avec la dambura, un instrument de la campagne, le luth du berger ou du paysan qui se retrouve projeté à l'avant-scène de la représentation hazāra de leur propre existence culturelle et musicale⁶⁰. Dans une forme de renversement, le parler *hazāragi*, ancien objet de stigmatisation exogène (se répercutant à l'interne), mais maintenant hautement valorisé parmi les Hazāra, devient la mesure pour juger ce qui est perçu comme une déculturation : le stigmatisé est maintenant celui qui a perdu l'usage de l'idiome *qawmi*⁶¹. À travers l'humour, comme le prouve la chanson, la dambura en permet l'expression.

Similairement, concernant la dichotomie privé-public de la performance musicale, la progressive transition des occasions de performance du contexte strictement privé ou caché (par dévalorisation culturelle ou par persécution des milieux religieux) à un contexte public et ouvert est révélatrice d'un changement de statut de la dambura comme pratique musicale et peut être perçue comme une forme d'affirmation culturelle et identitaire inédite chez les Hazāra. Les cas-types de telles situations sont exposés par Baily (2006) dans le cas de la musique chez les populations migrantes touchées par des formes variées de marginalisation : leur musique demeure orientée uniquement vers les membres de la communauté, privilégiant souvent l'aspect privé de l'occurrence musicale. C'est le cas de la plupart des occasions de performances en contexte diasporique. Lorsqu'elle n'est pas privée, même dans un contexte public, elle n'est pas orientée vers un public exogène : les performances publiques de la dambura en diaspora ont un auditoire majoritairement hazāra, destiné à un public hazāra, à l'image de l'usage du *hazāragi*, tandis qu'en

⁶⁰Dans un même ordre d'idées, si d'une certaine manière, les innovations musicales contemporaines (clavier, boîte à rythmes, etc. qui peuvent accompagner la dambura – ou parfois même la remplacer) peuvent d'un côté être perçues comme une perte d'authenticité, une perte d'esthétique originelle ou même une déculturation (Cuhe 1996), d'un autre côté, la présence de la dambura au sein de ces innovations ainsi qu'auprès d'autres instruments (dans un cadre traditionnel ou non) est perçue comme un signe de légitimation de l'instrument (jadis stigmatisé, à statut peu élevé), donc de son acceptation, de ce qu'il représente (de *qui* il représente aussi) dans l'espace public, artistique, etc. La popularité des nouveaux jeunes damboristes hazāra dans l'émission *Afghan Star* relève du même phénomène.

⁶¹ Adjectif de *qawm*, (peuple, ethnie, famille, clan).

Afghanistan, si la dambura est associée aux Hazāra et que son auditoire l'est en majorité, il reste cependant ouvert à tous. Par contre, quand la culture du groupe migrant est acceptée dans le milieu de la diaspora, la musique peut devenir « exo-orientée » [ma propre traduction]. C'est le cas de la communauté hazāra en Australie et du spectacle « *Omagh* ». Bien qu'il rassemblât un auditoire majoritairement hazāra, il s'agissait d'un évènement public ouvert à tous qui entre dans la catégorie du *outer-directed* (Baily 2006). Il est également important de souligner que dans le contexte australien, il s'agissait d'un spectacle qui se voulait spécifiquement hazāra, ce qui en soi est un renversement de la situation de quasi-clandestinité identitaire⁶² à laquelle furent poussés les Hazāra pendant la majeure partie de leur histoire dans l'État afghan moderne. Dans un tel contexte diasporique d'affichage identitaire accru en fonction du changement de statut, la reconnaissance officielle de l'idiome en tant que langue et l'« exo-orientation » des manifestations culturelles (dont la musique fait partie) participent avec cohérence du même processus.

4.1.2 Trouver sa famille : le sentiment de proximité turco-mongol

Ce qui distingue le *hazāragi* des autres dialectes du persan en Afghanistan, c'est surtout son bagage lexical turco-mongol. Cela nous mène à un discours présent chez des Hazāra entrevus, celui qui tient à souligner une proximité culturelle avec les populations et les cultures turques d'Asie centrale et mongoles. L'enjeu que constitue l'affirmation de cette proximité est celui de l'auto-compréhension, de l'autochtonie et de son contraire, mais aussi celui de la différenciation, à la fois source de persécutions et mécanisme identitaire à l'œuvre.

« *The people who make dambura in Afghanistan, they are Uzbek. And the Hazāra and Uzbek, they are the same, they are the same roots... So when I think of it, I see the connection to the past. When we talk about "lahdja" [l'accent, le parler], there is a lot of similarities between Hazāra, and Turki* »⁶³ (Bâmiyân, 2013). Ainsi s'exprimait un certain Jawad. On peut presque parler d'alibi de proximité culturelle à travers la proximité musicale, qu'elle soit organique, ou par adoption ou incorporation plus tardive. Par organique, j'entends une hypothétique continuité des pratiques

⁶² À ce sujet, M. Garji lui-même eut plusieurs fois l'occasion de me parler des cas où l'on recommandait aux Hazāra sans documents de fausser leur identité et de s'inscrire comme « tadjik » pour s'éviter des problèmes. L'information est récurrente chez d'autres informateurs.

⁶³ *Turki* renvoie ici à tout ce qui est turc dans son appellation centre-asiatique : dans une perspective historico-géographique, le *turki*, dans le Khorasan ou la Transoxanie du 16^e siècle désigne la langue vernaculaire parlée par un nombre de peuples turcs : Ouzbeks, Ouïghours, etc.

musicales sur le plan géo-culturel du Turkestan afghan (le Nord) au Hazārajāt (Centre). Quant à la proximité que les Hazāra ressentent par rapport aux Ouzbeks, il est révélateur qu'elle soit exprimée par un terme de parenté : *bola*, qui en *hazāragi* signifie cousin, c'est-à-dire fils de la sœur de la mère. Aucune autre population en Afghanistan n'est désignée ou associée à un terme de parenté par les Hazāra que les Ouzbeks. Les populations traditionnellement au sud des Hazāra, les *Pathans* de Fredrik Barth (c'est-à-dire les Pachtounes du Pakistan), sont désignés par le terme *Awgho*⁶⁴, c'est-à-dire « Afghans » en *hazāragi*, dont la connotation varie de la taquinerie gentille à la dépréciation.

Il reste que, comme le fait remarquer Ibrahimi (2013) lors d'un entretien, si une personne veut se procurer une *dambura*, il faut se rendre à Samangan (Aibak), qui se trouve dans le nord de l'Afghanistan et qui se trouve être traditionnellement une aire ouzbèke. Lors d'une conférence qu'il donnait un jour, il en était venu à parler de la *dambura*. Puis, une dame ouïghoure en provenance du Kazakhstan s'écria « Hé les Hazāra, mais qu'est-ce que vous faites avec notre instrument? C'est pourtant à nous ça! ». Ici la similitude culturelle perçue, déclinée sous plusieurs formes (musique, motifs décoratifs, nourriture, etc.) provoque la surprise qui, ou bien révèle une certaine tristesse de voir ce qui est sien approprié par un autre (particulièrement s'il s'agit de quelque chose investi d'un pouvoir de distinction par rapport aux groupes voisins), ou bien qui révèle la joie de se voir rapproché de l'autre par des affinités et des ressemblances insoupçonnées. Analogue aux deux réactions possibles en face du don : se donner ou se défier complètement (Mauss 1924), il semble que les deux réactions possibles en face de la similitude soient ou bien la réjouissance ou l'indignation. Au sens strict, une personne bien accoutumée à la musique ouïghoure n'aurait pas pu confondre un *dotâr* avec une *dambura* dans leurs différences respectives. Mais il faut bien admettre que la forme générale, les dimensions, le nombre de cordes, et jusqu'à un certain point, le timbre, et surtout la posture du musicien lors du jeu rendent similaires les deux instruments. De sorte qu'au-delà de la réception que provoque la similitude chez les groupes variés, c'est la parenté des deux instruments qui ici se rend manifeste par ce qui se donne à voir et à entendre. Face à la parenté musicale, dans le cas *hazāra*, c'est l'enthousiasme qui l'emporte.

Parmi les considérations récurrentes sur la *dambura* de la part de musiciens, il y a l'idée

⁶⁴Même en Dari, il arrive que le *f* de «Afghan» se dérive en *w*. Prononcer Afghan en disant *Awghan*, c'est faire appel à une identité rurale, locale 'authentique'. Situation analogue chez les Russes, entre « Rossiya » (Russie) et *Rasseyā*.

selon laquelle tous les peuples turco-mongols voisins de l'Afghanistan possèdent eux aussi leur *dambura*. La considération est faite sans besoin de distinguer, comme si *dambura* englobait tout ce qui a deux cordes (ou minimalement deux cordes), possède un manche mince et long, et une caisse à forme variable. Ainsi, les Kazakh ont leur *dambura*, les Ouïghours ont leur *dambura*, et surtout, les Mongols ont leur *dambura*. Il semble que la *dambura* mongole à laquelle certains Hazāra se sentent si passionnément obligés de faire référence soit plus révélatrice des sentiments hazāra qu'une réalité musicologique. La référence traduit l'attachement et le sentiment de proximité que certains Hazāra entretiennent ou cherchent à entretenir avec la culture mongole. Au-delà des questions de véracité, c'est en le cherchant qu'on le trouve et qu'on persiste à le voir. Il en est de même pour la nourriture et certains articles d'apparat, quoique dans ce cas, les similarités linguistiques favorisent réellement les corrélations et stupéfient les enthousiastes.

C'est le cas par exemple lors d'un entretien avec M. Gharji qui fut le seul *damboriste* résidant à Toronto avec lequel j'aurai eu la chance de m'entretenir⁶⁵. C'est lors d'un entretien téléphonique que M. Gharji me confia à quel point selon lui, les cultures mongoles et hazāra étaient proches, donnant pour exemple les mots semblables pour décrire certains plats (*mantu*, *pirki*, *bolani*) ainsi que pour désigner la fleur décorative (*topuk*) qui orne le couvre-chef traditionnel hazāra (*kola*). Face à ces mots semblables pour décrire les mêmes choses, M. Gharji ne cachait pas son enthousiasme. De plus, à l'occasion d'une grande conférence à laquelle assistaient des Hazāra et des Mongols, M. Gharji joua de la *dambura*, et expliqua que les Mongols jouèrent de leur propre *ghitchak* (il devait s'agir du *morin-huur*). On peut dire d'emblée que la présence de Hazāra et de Mongols à l'occasion d'une même conférence est significative, d'autant plus si elle est accompagnée d'instruments. Cette proximité, ou du moins les liens qui se créent entre Hazāra et Mongols, sont incarnés par une série d'initiatives, comme la bourse Tsahim Urtuu, qui permit à des étudiants hazāra d'étudier gratuitement dans la capitale mongole. La Mongolian International University (MIU) et la National University of Mongolia offrent également des programmes et du financement pour les étudiants hazāra. L'histoire singulière de la bourse Tsahim Urtuu est relatée sur le site web Eurasianet.com :

« In 2009, Davaabat Sainbayar, director of an online, non-profit networking initiative for

⁶⁵Récemment découvert par Mmes Rezai et Heidrai à l'occasion de mes recherches, il est depuis invité aux événements culturels organisés par ces dernières. C'est tardivement, à mon grand étonnement, que je sus qu'elles ne le connaissaient pas avant de chercher dans la communauté de Toronto un *damboriste*, ayant à l'esprit les exigences de mon échantillonnage.

Mongolians worldwide - Tsahim Urtuu, or “Electronic Station” - was producing a local TV series tracking Mongolians around the globe when he visited a Hazāra community in Kabul. Eyewitness accounts of discrimination, “*just because they were regarded as Mongols,*” shocked him. Three months later, with Mongolian government support, he announced the Tsahim Urtuu scholarship program »⁶⁶.

Le site infomongolia.com annonce également la chose. Puis, outre ces initiatives, une vidéo lancée sur YouTube par un Hazāra incarne la nature des liens entre les deux peuples. L'auteur de la vidéo y joue de la *dambura* en compagnie de musiciens mongols : un homme jouant du *morin-huur* et une femme jouant du *yatga* (cithare mongole). Le damboriste semble vouloir apprendre une chanson aux Mongols, qui la reconnaissent et la continuent en mongol. Les musiciens viennent de découvrir une mélodie qu'ils partagent en commun. Héritage musical commun? Coïncidence mélodique en raison de la prédominance de la quarte d'une part et d'autre? Nul ne le sait vraiment. Il reste que la description de la vidéo va comme suit : « *A common hazāragi & Mongolian song. We have discussed with each other about this song lots, but still couldn't find out, where the song comes from. It is not only this song, which is common element between Hazāra and Mongolian, but lots of things...* »⁶⁷.

Dans une perspective ethno-symboliste, cela nous mène sur le terrain du mythe d'origine, de son efficacité et de son utilisation stratégique nonobstant le fait qu'il soit avéré ou non, car comme dans toute société, c'est bien l'unanimité qui est chose rare, et on peut dire concernant les Hazāra qu'il y a une multiplicité de mythes d'origines ou de mythes fondateurs qui peuvent être mobilisés en fonction du contexte. Celui de l'origine mongole fut pendant longtemps la version admise par les Hazāra eux-mêmes et par le milieu académique occidental. Ce mythe, sur lequel nous reviendrons encore, transparaît notamment dans certaines chansons révolutionnaires interprétées par le chanteur-damboriste Dawood Sarkhosh dont nous parlerons plus bas⁶⁸.

4.2 SECOND ENJEU : LE POLITIQUE

⁶⁶ <http://www.eurasianet.org/node/64351>

⁶⁷ La vidéo est disponible au <http://www.youtube.com/watch?v=LLPHcDw3JSo>

⁶⁸ La chanson contient notamment les vers explicites suivants:

*When will be free from your slavery
Aren't you the descendant of Mongol, the son of human?
Aren't you ahead of everyone in going to your trench?
It's time to hunt the enemy of the Mongol's descendant*”

4.2.1 *Dambura et mobilisation nationale*

Cela nous amène maintenant à aborder un autre enjeu de la *dambura*, contingent à sa pratique dans le contexte social et politique de l'Afghanistan des années 1980, période où la *dambura* émerge du milieu strictement privé pour se trouver diffusée aux masses. La *dambura* alors était objet de tensions premièrement par sa pratique même et deuxièmement, par ce qu'elle exprimait, dans un contexte d'opposition cléricale chiite à toute musique instrumentale. Les enjeux liés aux admonestations et aux visions politiques exprimées à la *dambura* dans le contexte de sa diffusion de masse sont inséparables d'un processus : celui de la guerre – d'abord celle contre les Soviétiques, qui vit les prémices d'un *éveil global hazāra* (Olszewska 2013), puis la guerre civile des années 1990 qui aura eu pour effet de renforcer et de cristalliser le sentiment d'appartenance ethnique émergent chez les Hazāra (ainsi que chez les autres groupes ethniques du pays d'ailleurs). En nous basant sur ce qui est le plus souvent exprimé par les participants – à savoir, le rôle *mobilisateur* et *unificateur* de la *dambura* –, notre hypothèse quant à l'expression de ces enjeux dans les processus en cours est que la *dambura* a participé chez les Hazāra au renforcement du sentiment d'appartenance ethnique et à sa cristallisation. Il sera difficile ici de séparer le rôle mobilisateur de la *dambura* perçu par les informateurs du processus et des contextes de performance et de réception, les deux étant perçus et compris par les informateurs comme une relation de cause à effet.

Lorsqu'il est question de s'exprimer sur la *dambura*, virtuellement tous les Hazāra fréquentés et abordés renvoient systématiquement vers la figure de Dawood Sarkhosh et de son frère aîné Sarwar, les deux figures iconiques du répertoire *inqelābi* (« révolutionnaire », de *inqelāb* : révolution, insurrection). En écho à l'hypothèse lancée plus haut, c'est donc en relatant les perceptions sur le rôle historique qu'a tenu la *dambura* dans l'expérience hazāra que nous arriverons à cerner l'importance de la *dambura* comme processus, tel que défini au chapitre trois, mais également comme révélatrice d'enjeux cruciaux pour les Hazāra pris à la fois comme citoyens afghans, comme groupe ethnique distinct et en tant que communauté transnationale.

Inqelābi, chez les Hazāra, est dans ce sens un terme qui désigne les chansons du temps de la guerre et les chansons à thèmes hautement politiques qui vont du début de l'invasion soviétique jusqu'à la guerre civile de 1992 à 1996. La vocation du répertoire *inqelābi* est non équivoque : c'est la mobilisation et l'appel à l'unité. Un informateur disait: « *If someone plays inqelabi songs, people would hear those songs and go to fight.* » Ou bien encore:

“ dambura became such an important instrument for mobilizing...”“dambura also as a mean of political mobilization. We mobilize people; we sing highly political songs to motivate people. dambura is also something that brings unity; it creates a sense of oneness. All Hazāra, everywhere, liking dambura, listening to dambura; you have a dambura even if you don't play it!”.

Il nous faut ici préciser une chose: la polysémie contextuelle du terme *inquelābi*. Par exemple, dans le contexte de la révolution islamique iranienne et de la guerre qui s'en suivit avec l'Iraq, lorsque Daring fait mention de chansons *inquelābi*, il traduit le terme par *patriotique* (Daring : 1992). N'est-ce pas là le sens qui éclaire réellement la vocation et l'effet des chansons dont la dambura fut le médium, et qui nous porterait à voir dans la constante association de l'instrument à un répertoire patriotique sa cristallisation progressive dans une dimension symbolique à fort caractère identitaire? Il est toutefois des chansons patriotiques non-*inquelābi* telles « *Sar zamin-e man* » par Dawood Sarkhosh, chanson bien connue des Afghans dans l'ensemble.

Dawood Sarkhosh et son frère avant lui sont toutefois sans contredit les maîtres du répertoire *inquelābi* hazāra. Déjà, Mousavi indiquait :

« The development of Hazāra music during the 1970s has meant that since the coup d'état of 1978, hazāra music has been used for raising political consciousness among the Hazāra. One of the most famous Hazāra singers who took part in this new development was Sarwar Sarkhosh, who was murdered in Jaghori, in Afghanistan in 1983. He used the *hazāragi* dialect to sing political songs, some of which I have been able to collect »(Mousavi 1997).

Nous avons ici, pour ainsi dire, l'acte de naissance du répertoire *inquelābi*. Le répertoire *inquelābi*, tel qu'indiqué plus haut, est joué en concerts lors des années 1980 et 1990; il est diffusé à la radio, diffusé par cassettes, et joué par les particuliers, et même au cours des combats. Forme extrême d'une mise en scène de soi, mise en abîme même d'une situation vécue au présent à la musique qui la décrit. M. Gharjii racontait que pendant la guerre civile, les combattants hazāra faisaient jouer des chansons *inquelābi* à travers de grands haut-parleurs dans leurs positions⁶⁹.

* * * *

Ei bogo ke Hazāra

Hé dis-moi, un Hazāra

Yāli bogo ke Hazāra
lashkar musha ki namusha

Maintenant, dis-moi – un Hazāra
peut-il être soldat, ou non?

⁶⁹ À savoir si on fit, ou non, jouer les chansons pendant que les tirs entre factions ennemies faisaient rage est un détail qu'il ne m'a pas été donné de connaître, mais l'usage de la musique en question si directement plongée dans le feu de l'action qu'elle encourage (parlant ici de la dimension mobilisatrice) est ici très révélateur.

Bache *juwali*⁷⁰ mardagi
sangar musha ki namusha

Le fils d'un *juwali* peut-il
se faire une tranchée ou non?

Pâchâ budi, rahbar budi,
nân-tu da khunmo tar budi.

Fusses-tu un roi ou un chef
Tu trempaton pain trempa dans notre sang.

Âli rahbar az khudân-mu,
qarâr musha ki namusha..

Maintenant, l'un des nôtres est chef.
Aurons-nous la paix ou non?

Mardi, ayâl bacha nakosh,
mane maydân kamar bete.

Si tu es un homme, ne tue pas de jeunes enfants;
Viens décemment sur le champ de bataille

La chanson revêt une signification importante lorsqu'on considère que d'une période allant de la fin du 19^e siècle jusqu'aux années 1980, la population hazāra en Afghanistan n'avait pas de voix politique ni la possibilité d'agir (on peut parler d'« agencéité »). La guerre civile qui éclate dans les années 1990 correspond au centenaire des guerres hazāra. Dans la situation de crise que représente la guerre civile, c'est la première fois en cent ans que les Hazāra prennent les armes de nouveau unis sur une base ethnique en vertu d'une identité hazāra. À ce titre, cette chanson de Dawood Sarkhosh est éloquente :

O Hazāra⁷¹

O Hazāra when will you be free from your slavery?
When will you own a well established house?

When will own a life and a well established house
When will be free from your slavery

How much cruelty have you experienced but still kept silence
You're either lured or still unconscious
Be free after this or die

When will you be free from your slavery?
You haven't had a humanly life in years
You were either man of portage or in prison
That was your reality but you can change it now

When will be free from your slavery
When will be free from your slavery

Remember that, jeering your culture

⁷⁰ Le *juwali* est un porteur, un tireur de charrette, figure hazāra-type dans l'imaginaire hazāra et afghan qui représente toute la marginalisation et le statut des Hazara en Afghanistan.

⁷¹ Texte et musique : Dawood Sarkhosh Trad. anglaise : M.H. Mahdavi. La chanson est disponible au lien suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=Po4SmEGco4A>

They tried to destroy your identity
For how long are you going to be the victim of every dirty plot?

When will be free from your slavery
When will be free from your slavery

Aren't you the decedent of Mongol, the son of human?
Aren't you ahead of everyone in going to your trench?
It's time to hunt the enemy of the Mongol's decedent

When will be free from your slavery
When will be free from your slavery

Le terme de la servitude – c'est-à-dire l'exhortation à la libération d'une situation de servitude –, établir sa propre autonomie, ainsi que l'évocation du mythe identitaire sont les éléments principaux qui ressortent de cette chanson. Il y est question aussi de perte d'autonomie, de déshumanisation. Dans la perception de la plupart des participants, des témoignages et des informations recueillies, ce sont là pour les Hazāra les conditions résultantes de l'expansion historique de l'État afghan. Par contraste ici, c'est le mythe de l'identité mongole, de l'ascendance mongole que l'on évoque, mythe lui-même sujet à contentieux. Nous nous permettons par ce propos un retour à ce qui fut exposé plus haut dans ce chapitre : la chanson *inqlâbi* fait ici ressortir l'enjeu de l'identité et des mythes d'origine qui, dans l'immédiat, s'avérait libérateur et fortifiant. Ainsi la dambura aura mobilisé les Hazāra dans une sortie du mythe de la servitude (un mythe de chute, dans la typologie de Smith) par un mythe de restauration (A.D. Smith 1999). Et par le fait même, elle mobilisa les Hazāra dans leur propre subjectivité.

Dans une réflexion sur la pensée de Pierre Clastres, il a été dit : « Ce qui manque à l'homme dénaturé pour recouvrer le désir de liberté, c'est le souvenir de cette liberté » (Moati, 2006). Dans le cas hazāra des chansons *inqlâbi* ou dans les *makhta*, il est certain que la musique exprime le souvenir de la perte de la liberté (et par conséquent, le souvenir de la liberté – fut-ce par défaut), ainsi que l'expression des conséquences de la perte de la liberté, puis enfin le désir de la retrouver. Le souvenir passe ici par l'évocation d'une ascendance mongole, mythe d'origine évocateur de liberté. Mais cette liberté évoquée par le passé, perdue, les Hazāra, historiquement, eurent l'impression de la retrouver un peu dans l'autonomie relative de leur territoire dans les années 1980, et elle risquait d'être perdue de nouveau au cours de la guerre des années 1990. C'est aussi en cela que la musique *inqlâbi*, par le biais de la *dambura*, se révèle *témoin* de

l'expérience d'un peuple, expression de ses idéaux *et instigateur de sa destinée*. La mobilisation du mythe d'origine mongole n'est donc pas sans conséquences.

Sous-enjeu : le mythe mongol, sa persistance, sa contestation

Depuis que l'historiographie hazāra existe, comme nous l'avons déjà dit, le présumé ancien et commun sur l'origine des Hazāra est celui de l'origine entièrement mongole, ce qui a des effets réels sur la manière dont sont perçus les Hazāra. Les progrès des recherches des dernières décennies indiquent que les choses ne sont pas si simples : tel qu'élaboré au chapitre premier, l'origine des Hazāra est sans doute mixte : pré-turcique, avec substrats et contacts culturels turco-mongols ultérieurs. Si dans les années 1970 ou 80 certaines organisations hazāra au Pakistan ont entretenu et promu le sentiment identitaire et la fierté hazāra par le biais de la référence aux origines mongoles, des informateurs affirment et soulignent fermement le caractère autochtone (donc pré-mongol et possiblement pré-turcique) de la présence hazāra en Afghanistan. Ils ne nient pas la possibilité d'une ascendance mongole, ni les liens culturels ou génétiques – au contraire ils les apprécient – mais ils leur attribuent une place secondaire ou tertiaire dans la question des origines, sans toutefois rien enlever de sa pertinence lorsque nécessaire. Car miser sur l'autochtonie, pour les Hazāra, c'est précisément lutter pour une reconnaissance de leurs pleins droits en tant qu'habitants légitimes et possesseurs de terres et de biens dans les régions qu'ils considèrent, traditionnellement, avoir toujours habité. C'est une position qui se construit exactement contre la rhétorique du nationalisme afghan monarchique puis républicain prônant l'idée d'un Pachtounistan, et qui étiquette les Hazāra précisément comme étrangers en Afghanistan, n'ayant pas ici leur place, puisqu'ils seraient mongols, et viendraient donc d'ailleurs. C'est la position reprise par les Talibans, dont la vision suppose une suprématie de leur groupe ethnique sur les autres, ainsi qu'un anti-chiisme meurtrier. S'ajoute à cela un certain fond de rancœur historique entretenue dans le nationalisme afghan envers les Mongols (rancœur que l'on retrouve aussi chez les Iraniens, les Russes et certains Arabes), ces Mongols qui seraient encore tenus responsables pour les crimes et les atrocités commises dans le passé. Il se trouve d'ailleurs que la Perse et le territoire correspondant maintenant à l'Afghanistan ont longtemps été sous la domination d'empires variés ou de dynasties dont l'élite ou les armées étaient d'origine turco-mongole. On comprend le désir hazāra de ne pas être associé aux Mongols en termes absolus. De même, il se construit un discours qu'on peut qualifier d'« anti-discours » afghan, où certains Hazāra, en affirmant leur autochtonie, qualifient les populations pachtounes d'exogènes au

territoire afghan actuel, leur attribuant la région frontalière afghane du sud comme lieu d'origine, ce qui historiquement n'est pas faux⁷². Dans une telle perspective l'Afghanistan – le pays des Afghans – serait une forme d'usurpation⁷³. Néanmoins, le mythe persiste et demeure présent. La présence la plus tangible du mythe ancestral mongol de l'origine des Hazāra est manifeste lorsque les Mongols eux-mêmes y souscrivent⁷⁴.

4.2.2 Remise en contexte : Visibilité, pratique locales et réflexivité

Pour comprendre l'émergence du répertoire *inquelâbi*, il convient d'esquisser le contexte socio-culturel qui entoure la pratique de la *dambura*. Jusqu'à la fin des années 1970 – jusqu'en 1979 plus précisément –, les Hazāra en Afghanistan sont une population de seconde zone, aux prises avec des formes d'oppression variées (voir Chap. 1), sans voix ni représentation politique, à laquelle est interdite la mobilité sociale et toute forme de visibilité en ce qui a trait à l'expression culturelle, dont la musique. La radio nationale afghane diffuse une musique syncrétique qui allie des éléments musicaux de régions diverses : le nord tadjik-ouzbek et le sud pachtoune de l'Afghanistan.

Par conséquent, en ce qui concerne le statut de la *dambura* et son utilisation, les témoignages diffèrent, car la présence de la *dambura* semble varier de village en village ou de province en province. À en croire Aya Jumma des environs de Bâmiyân, la *dambura* fait son arrivée dans la région dans les années 1950 ou 60. On peut se poser la question : pourquoi était-elle absente si elle est décrite comme instrument traditionnel? Il s'agit d'une contradiction fréquente présente dans les témoignages et le discours. L'arrivée de la *dambura* supposément tardive chez les Hazāra corrobore les données de Sakata (1987) sur la rareté des instruments dans le Hazārajāt. De cela deux choses sont confirmées : la venue potentielle de la *dambura* du

⁷² « À l'origine, c'est-à-dire avant la fondation du royaume afghan en 1747, le terme *Afghanistan* ne s'applique qu'à une bande de territoire montagneux entre Kaboul et le fleuve Indus, habité par les tribus pashtoûnes. [...] Bien que le royaume de Kaboul coïncidât avec la plus grande partie de l'Afghanistan actuel – du Badakhshân jusqu'à Kandahâr avec des zones de tribus dissidentes incontrôlables comme le Hazârajât – le prince Bâbur n'emploie le nom d'*Afghanistan* que pour décrire la ceinture montagneuse tribale aux abords méridionaux et orientaux de sa capitale » (Barry 2011 : 92-93).

⁷³ Mais comme souvent, c'est l'élite guerrière dominante et exogène qui donne le nom au territoire sur lequel elle vient à s'établir. Pensons par exemple aux Francs établis en Gaule, ou aux Angles établis sur l'île de Grande-Bretagne.

⁷⁴ Un autre exemple révélateur : lors d'un vernissage d'artiste mongol tenu à Ottawa, j'eus la chance de m'entretenir brièvement avec un membre de l'ambassade mongole au Canada. Lui faisant part de ma recherche touchant aux Hazāra, intéressé, il s'écria « Oh... *The Hazāra...! You know, they are a Mongolian people. Their face is exactly like us* ».

Turkestan afghan⁷⁵, et la prédominance originelle du chant sur la musique instrumentale chez les Hazāra, avec l'utilisation principale du *tchang* (guimbarde), du *nai/nay*, du *ghitchak* et du *doira /doyra* comme instruments principaux.

Pourtant, d'autres informateurs affirment la présence de longue date de la *dambura* dans leur région, tout particulièrement dans la région de Jaghori, qui semble particulièrement portée sur la musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale. On relate souvent la présence de la *dambura* dans chaque famille, et le fait d'en posséder même une supplémentaire pour l'invité du moment, ce que relate par exemple M. H. Hakimi au sujet des villages de sa province natale; c'est aussi une chose à laquelle Hamid Sakhizada fait référence.

Ainsi, nous avons devant les yeux un enjeu qu'on pourrait définir comme faisant partie du problème de l'authenticité, de l'invention des traditions et des dynamiques d'appropriation culturelle ou tout simplement, d'emprunt : nous voyons s'opposer deux récits, ou deux visions du passé de la *dambura*. D'un côté, pour parler en ethno-symboliste, nous sommes face à une vision primordialiste qui affirme la présence millénaire de la *dambura* telle quelle chez les Hazāra, qui se double d'une vision également primordialiste du peuple hazāra. De l'autre, il existe une vision de l'instrument, que l'on pourrait qualifier de « symbolique », qui assume bien que la *dambura* soit un emprunt à la culture musicale du nord afghan et qu'au cours de son incorporation dans la culture hazāra, un style hazāra se soit développé en fonction des modèles musicaux préexistants⁷⁶ (Sakata 1987). Cette opposition de récits quant à la présence de l'instrument au sein des Hazāra constitue un autre enjeu qui est l'authenticité de la *dambura* comme instrument traditionnel, et sa place dans le culturalisme hazāra.

Ce qui ressort, c'est également l'utilisation naturelle et spontanée de l'instrument dans le contexte privé, ou entre amis – qu'il soit stigmatisé, ou non-stigmatisé. Sakata affirme dans *Music in the Mind*, en fonction de ses terrains de 1967-68 et de 77-78, au sujet des musiciens hazāra, qu'il n'y a pas de stigmatisation associée ni au chant, ni à la musique instrumentale, un contraste avec l'attitude présente ailleurs en Afghanistan à l'époque. Les concerts n'existent pas. La

⁷⁵ Il est intéressant de constater que dans son ouvrage sur la Musique du Nord afghan, Slobin (1976) s'en tient essentiellement au Turkestan afghan (le Nord) dont la frontière sud correspond essentiellement à la frontière nord du Hazārajāt. Même si Slobin mentionne les Hazāra lorsqu'il répertorie les groupes ethniques du pays, ils ne font toujours pas partie du propos musical de sa recherche, bien qu'il donne beaucoup d'informations précieuses sur la *dambura*, car il s'agit bel et bien du même instrument, mais dans le contexte musical de la culture du Nord afghan, et non pas dans un contexte Hazāra à proprement parler.

⁷⁶ À ce sujet, il m'est possible de dire qu'en effet, ayant entendu une berceuse hazāra, le modèle mélodique et le rythme présentent de frappantes ressemblances avec le style hazāra instrumental.

dambura ressort alors comme pratique spontanée, non réflexive : elle n'offre pas à l'origine, dans ce qu'elle exprime, un regard historicisant ou moral qui exprime une différence ou un particularisme à mettre de l'avant, elle ne s'inscrit dans aucun culturalisme contemporain, au sens où l'entend Appadurai (1996).

En effet, selon les explications données par la majorité des participants, la *dambura* prend un tournant réflexif et devient le moyen d'expression d'une critique sociale aux mains des frères Sarkhosh : avec Sarwar d'abord dans les années 1970, et ensuite avec Dawood. Ce sont eux les premiers qui, selon les dires des participants, ont tiré la *dambura* de son cadre privé pour en faire une musique massivement diffusée, entendue et reconnue. Pour comprendre l'impact radical de ce changement et son importance dans la société hazāra, il convient maintenant d'exposer quelques notions sur l'opposition religieuse à la *dambura*. Partout, lorsqu'il est question de la *dambura*, de sa visibilité, des occasions de jeux, des contextes de performance, le spectre de l'opposition religieuse – principalement du clergé local (les *mullahs*) – n'est jamais loin. Il est en fait omniprésent. De ce fait, il est un des enjeux les plus importants.

4.3 TROISIÈME ENJEU : DAMBURA ET RELIGION

4.3.1 La persécution de la *dambura*

L'opposition religieuse à la *dambura* est perçue comme étant sempiternelle, se perdant dans le passé, « *from the time that dambura originated till now* » – ou du moins, depuis que les *mullahs* existent. Souvent il est fait part de l'opposition intense à la *dambura* et des campagnes du clergé local chiite contre toute forme de musique instrumentale, dont la *dambura* fut la cible principale. La question qui se pose alors est : pourquoi un tel acharnement soudain lors des années 1980? On prend bien soin de préciser, de souligner que l'opposition du clergé à la *dambura* (lire ici : la musique instrumentale) a toujours existé. Par conséquent, la présence de cette musique elle-même est attestée dans le passé : la *dambura* était présente (utilisée lors des fêtes) parmi les seigneurs hazāra, les khāns mais elle était cachée lors du passage d'un membre du clergé, « surtout par respect » selon par exemple, *ustad* Ali Daryab. L'antipathie de longue date pour la pratique musicale présente depuis toujours, aux yeux des musiciens, est donc exacerbée lors des années 1980. En 1979, la situation politique change en Afghanistan. C'est également la révolution iranienne et la prise du pouvoir par Khomeyni. Au moment de la mobilisation de la

société civile afghane contre le gouvernement aux sympathies soviétiques, l'Iran envoie des membres de son propre clergé chiite dans les rangs des frères de religion hazāra. L'islam radical khomeyniste devient présent dans le Hazārajāt. D'un point de vue culturaliste hazāra, la présence idéologique des courants islamiques radicaux en provenance de l'Iran est perçue comme une ingérence iranienne nocive et maligne : « *There were efforts by the Iranians to make the people more religious and to remove dambura out of their culture* » (Khâliq, Bamiyân 2013). Sous l'influence iranienne donc, les membres du clergé de courants radicaux proscrivent la *dambura* dans les régions qui se trouvaient sous leur pouvoir. À toutes fins pratiques, la *dambura* sembla disparaître du milieu rural sous le sceau de l'interdiction totale. Dans ce contexte, certains musiciens, dont *ustad* Ali Daryab relatent le souvenir de la peur qu'inspiraient les *mullahs* et les dangers que courait quiconque était surpris à jouer de la *dambura*. Fréquentes sont les histoires où une personne surprise à jouer de la *dambura* se fait arracher l'instrument des mains par le *mullah*, pour ensuite voir la *dambura* être cassée. Il arrive aussi que le musicien se fasse frapper de la *dambura* qu'on vient de lui enlever, avant de la lui casser. Ailleurs, le musicien peut également craindre pour sa sécurité, ou même pour sa vie. C'est ce qui coûta la vie à Sarwar Sarkhosh dans les années 1980. La critique sociale acerbe de ses chansons, dans lesquelles le clergé ne fut pas épargné, offensa les *mullahs*, qui le firent mettre à mort. Sarwar Sarkhosh fut le premier à chanter publiquement le sort historique des Hazāra dans l'expérience afghane : « *Look at the songs from Sarwar Sarkhosh; he talks about the massacre of Hazāra, the slavery of Hazāra* » répète-on souvent. Sarwar est perçu comme le premier à exprimer publiquement l'expérience de la souffrance passée et présente des Hazāra en rapport à une mémoire encore vive des blessures du passé, renforcée par une stigmatisation toujours présente; son médium fut la *dambura*.

Au moment où la pratique de la *dambura*, la *dambura* comme performance, devenait complètement interdite dans un Hazārajāt rural insurrectionnel contrôlé par le clergé chiite radical au service de l'Iran, la *dambura* gagnait en popularité à Kaboul par les concerts, mais également aussi dans le Hazārajāt à travers la diffusion radiophonique des chansons du jeune frère de Sarwar, Dawood. Si les *mullahs* dit-on, avaient leur propres postes, la radio *hazāragi* de Quetta, au Pakistan, diffusait la *dambura* partout dans les campagnes au même moment où il était interdit d'en jouer. Mais on en jouait secrètement aussi bien sûr.

Puis, les choses changent avec l'éclatement de la guerre civile et l'ethnisation de la guerre en Afghanistan. Comme le dit *ustad* Ali Daryab : « *After the civil war started, this was the*

first time that religion and dambura became friends » (Kaboul, 2013). Un changement d'attitude radical survint. Dawood Sarkhosh suivit les pas de son frère et gagna en popularité. Les combats – qui avaient lieu dans les zones rurales lors de la guerre contre les Soviétiques – passèrent en zone urbaine lorsqu'éclata la guerre civile. À Kaboul, le quartier hazāra (Kaboul Ouest) devenait le bastion du parti de l'Unité (le *Hizb-e Wahdat*) qui avait réussi à unir plusieurs partis religieux et nationalistes hazāra sur une base ethnique et non plus religieuse, en prenant de sérieuses distances avec l'Iran, provoquant l'ire de Téhéran. Pour la première fois, des concerts où jouait Dawood Sarkhosh étaient non seulement organisés mais financés par le clergé chiite hazāra, ce qui, une décennie plus tôt, eût été chose inimaginable. On relate même qu'il y eut des prestations de *dambura* dans les mosquées chiïtes (comprendre ici : hazāra), ce qui valut à d'autres communautés ethniques de douter de la piété des Hazāra (rajoutant par le fait même à une forme de stigmatisation dont les Hazāra ont été victimes historiquement, celui de la mécréance). On m'expliqua aussi que lors des grandes fêtes religieuses, la plupart des postes de télévision présentaient une programmation reliée à la fête en question, ou bien à thème religieux, tandis que du côté des postes hazāra, la programmation diffusait de la *dambura*.

On peut penser que le changement d'attitude du clergé hazāra chiite était purement utilitaire et pouvait servir de stratégie pour faire mousser le nationalisme en période où apparaissait un besoin crucial et vital d'unité et de mobilisation de la communauté entière (celle des Hazāra d'Afghanistan) pour sa propre survie en tant que peuple distinct. Il semble que l'attitude envers la musique instrumentale a bel et bien changé dans certains milieux (surtout urbains) en Afghanistan, même si elle demeure hostile dans les milieux ruraux, toujours relativement au clergé local. Si un informateur – en l'occurrence M. Gharji – me raconte qu'il a entendu dire, dans une mosquée de Dasht-e Bartchi (le quartier hazāra à Kaboul), que de jouer la *dambura* n'est pas, ou *n'est plus* un péché, et qu'on ne va pas en enfer si on en joue, il demeure que, d'un autre côté, tel autre musicien raconte qu'un ami devait jouer de la *dambura* lors d'un concert en province; le concert fut annulé par le *mullah* local et ses acolytes. Plus sombres encore sont les histoires qui relatent des meurtres de musiciens et de leur familles par des soi-disant hommes de main reliés au clergé local. Ce fut le cas, étonnamment, à Bâmiyân, pourtant le vibrant centre contemporain de la culture hazāra, où un joueur de *ghitchak* qui devait performer lors du *Silk-Road Festival* se fit assassiner.

Pourtant, le changement d'attitude du clergé est un tournant important dans l'avènement

de la *dambura* comme attribut de la culture hazāra, tel que le relate M. Gharjii. Non seulement jouer de la *dambura* n'envoie plus les musiciens en enfer, mais tel *mullah* hazāra urbain déclare aussi que celui qui s'oppose, ou fait figure de s'opposer à la *dambura* pour des raisons (soi-disant) religieuses, celui-là est un *ennemi* de la culture hazāra, du peuple hazāra. L'autre élément qu'il est nécessaire de préciser est le suivant : dans la vision des choses de nombreux participants, notamment chez les Hazāra rencontrés à Toronto, l'opposition virulente du clergé chiite hazāra à la *dambura* est souvent perçue comme une interférence iranienne en vue d'avoir le contrôle sur une population également chiite, tout en décourageant, en détruisant même, tout ce qui culturellement rend cette population distincte, ainsi que tout ce qui peut s'avérer une voix s'opposant au pouvoir clérical.

4.3.2 L'imaginaire chiite à l'œuvre

Si l'islam chiite dans ses manifestations (ou contrefaçons) les plus radicales est ici associé à l'ingérence iranienne, il se révèle néanmoins également dans un imaginaire doloriste et révolutionnaire caractéristique. Olszewska relate les références chiites dans la poésie chantée et prend comme exemple une chanson du jeune damboriste Abbas Neshat participant à la populaire émission *Afghan Star* (Olszewska 2013) :

My soul brother, my martyred sister, lovely as a flower
Your crimson blood is the standard bearer of our hope
You will go down in history as honorable and noble

Faithful to peace and true to your word
With the blood of these martyrs

You have rooted out ignorance and deception
The oppressor has been degraded and humbled by you
The lowing river has become a stream of blood

By the grace of the crimson blood of the innocents
The enemy's system and his palace have been overthrown.
(Olszewska 2013 : 2013)

Un autre exemple frappant de références semblables est une chanson présente dans un court documentaire de 2002 fait par Médecins sans Frontière sur la situation des Hazāra post-taliban⁷⁷. En 2002, les Bouddhas de Bâmiyân ont été détruits depuis un an. Les dernières atrocités

⁷⁷ Documentaire disponible au http://www.youtube.com/watch?v=IZEmkaXE_V8

commises par les Talibans, répertoriées par Human Rights Watch⁷⁸ dataient de 2001 et de 2000. Bâmiyân, détruite, est en pleine reconstruction, et ses habitants, traumatisés. Puis, le son de la *dambura* fait irruption dans le documentaire, ainsi que les paroles traduites en sous-titres (légèrement différentes) :

*Khâna sukhta-mâ khâne karbala-ya-a
âdash-zado kojâ rah-e khodâ-ya (x2)*

Nos maisons sont brûlées comme celles de Kerbala, Oh!
Brûler des maisons n'est pas la voie de Dieu.

*Az koja bud insâni mâ, alay go
Tabâkadoni zan-o-mard mo*

D'où sont venus ces gens, *alay*, dis,
Pour tuer nos femmes et nos hommes?

*Bokon târikh-i Yakawlang o Bamiyân,
Mo-ra bi-ikhtiyar ma-ra aw az dide-mo (x2)*

Rappelle-toi l'histoire de Yakawlang et de Bamiyân
... Je ne peux retenir les larmes de mes yeux.

L'imagerie chiite est ici saisissante. La bataille de Kerbala est *le* mythe fondateur chiite, où Hussein, le fils d'Ali (vrai successeur du prophète), ainsi que sa famille, trouvèrent la mort par l'épée des armées du califat omeyyade de l'opresseur Yazid. À ce titre, si les Hazāra, dont la majorité est chiite, s'identifient métaphysiquement au statut d'opprimés détenteurs de la supériorité morale en face d'un oppresseur immoral et corrompu, le mythe est constamment revécu à travers le parcours de la contingence historique, et est exprimé par la poésie et la musique. Les Hazāra sont justes; comme le dit la chanson de Neshat, les Hazāra sont fidèles à la paix. Et en effet, il se trouve que dans l'Afghanistan post-2001, les Hazāra sont décrits comme étant la minorité ayant le plus participé au processus démocratique⁷⁹, selon les impressions présentes par exemple dans un article du Wall Street Journal dans le courant des élections du printemps 2014. Mais le juste se trouve toujours tué ou persécuté de par sa condition même. Aussi, dans le récit hazāra, la nature de stigmatisation est expliquée de la manière suivante : la condition même de hazāra est un crime, stigmate contre lequel s'insurgent toutes les formes de manifestations politiques hazāra contemporaines face à une multiplicité de violence à leur égard: « *Being Hazāra is not a crime* » disent affiches, pancartes et banderoles. La poésie révolutionnaire est-elle alors signe de modernité⁸⁰ face à une tradition corrodée par la guerre (comme toutes les autres)? Est-ce aussi le ferment révolutionnaire, la soif de justice face à l'injustice et le constat stoïque face au martyr que mobilise le mythe chiite à l'œuvre? La

⁷⁸ <http://www.hrw.org/reports/2001/afghanistan/index.htm#TopOfPage>

⁷⁹ <http://online.wsj.com/articles/SB10001424052702303824204579423082977381674>

⁸⁰ La place de la *dambura* dans le binôme tradition/modernité n'a pas encore été abordée dans ce travail, mais il en sera fait considération plus loin.

chanson suivante⁸¹ est en ce sens éloquente :

Har dam, shahidi-ye mo

Har dam, shahidi-ye mo
yak harf-e naw ne hasta

The constant martyrdom for us
is nothing new

Yak ruz-e mâ nasho ter,
bekhi da aysh wa shâdi

Not even one full day passes
in enjoyment and happiness

Dunya baley-e sar mâ
joz rang-e shaw niasta

The world over our heads
Is but the colour of the night

Tokhm-e badi kadi kesh tu
da zamin-e del ma

You planted a bad seed
in the land of my heart

Beshi, cheshem da râyshi
wâde daraw niasta.

Sit, await for it,
It's not the time to reap yet

Da zor mulk ke dil mo
zer-e asar namera

By force, you cannot seize
the wealth of my heart.

I khâna-ye haqiqat
mulk-e grawni niasta

This house of truth
is not the estate on lease

Le martyr : rien de neuf. Mais les droits durement acquis ne seront pas abandonnés si facilement. Le peuple, que fait ici s'exprimer le poète, qui porte ses mots et sa voix, tient une place morale supérieure, et il n'abandonnera pas son bien de sitôt.

4.4 QUATRIÈME ENJEU : ÉVOCATION, MÉMOIRE ET ETHOS

4.4.1 La mémoire et l'expérience comme peuple

Notre conception de la communauté hazāra dans son ensemble est inspirée de l'approche ethno-symbolique d'Anthony Smith. Qu'est-ce que cela signifie pour nous? Cela signifie une série de présupposés à travers lesquels nous lisons la réalité des Hazāra et la manière dont les Hazāra se comprennent également. Ces présupposés sont les suivants : les Hazāra forment un

⁸¹Interprétée par Ali Daryab, la mélodie est d'apparence joyeuse, *shâdi* en majeur, comme d'ailleurs beaucoup d'autres chansons *inqelâbi*, tandis qu'ex la plupart des chansons qui parlent d'amour se trouvent souvent en mode mineur.

groupe ethnique. La définition que Smith donne d'une ethnie est la suivante : « *a named and self-defined human community whose members possess a myth of common ancestry, shared memories, one or more elements of common culture, including a link with a territory, and a measure of solidarity, at least among the upper strata* » (Smith 1999). Certains peuvent contester la notion d'ethnie et les dérapages qu'elle peut occasionner; nous reconnaissons la chose, mais nous maintenons l'usage du concept pour sa valeur heuristique. Dans les termes de Smith, les Hazāra se qualifient entièrement comme groupe ethnique distinct en Afghanistan, ou ailleurs. Ce n'est pas nouveau au sens fondamental où les Hazāra constituent un des nombreux *qawm* (ici, groupes ethniques selon les catégories locales) qui forment l'Afghanistan; même jusqu'aujourd'hui, le *qawm* des citoyens est indiqué sur les pièces d'identité. *Qawm* (ou *qaum*) peut signifier à la fois *nation*, *famille*, ou une collectivité qui s'apparente essentiellement à un *groupe ethnique*. Pour paraphraser Mousavi, dans le sens commun afghan, il y a une nation (*millat*) afghane (*millat-e afghanistan*), composée de plusieurs *qawm* : les Pachtounes, les Tadjiks, les Hazāra, les Ouzbeks, etc. Mousavi nous dit :

«...in political and literary texts, the Hazāra are sometimes mistakenly referred to as a nation. While *Qaum* and *nation* are very similar, they do not constitute the same thing. Today, *nation* no longer requires only language, history and religion, but also and most importantly, a centralized government » (1997: 47)

C'est une conception de la nation qui la rattache essentiellement à l'État. Par contraste, une approche ethno-symboliste ne nous oblige pas à voir en l'absence de gouvernement centralisé le défaut de nation, ou de son achèvement, contrairement à ce que laisse également entendre Mousavi⁸². Puisque le terme *millat* (nation) a une charge politique importante qui contient le plus souvent les idées d'indépendance et de souveraineté, on peut se demander si c'est effectivement par erreur que les Hazāra sont parfois considérés comme nation, ou bien si c'est par conviction politique.

C'est donc bien à propos que Smith parle des ressources symboliques de la nation dont l'ethnicité est un fondement. En superposant le discours hazāra aux éléments qui selon A. D. Smith caractérisent ce qu'on entend par nation, force est de constater que nous avons bel et bien affaire avec une nation hazāra. Rappelons ces caractéristiques. La nation, dans cette perspective,

⁸² « While the Hazāra have, at various points of their history, nearly achieved the state of nationhood, they have not as yet managed to do so fully » 1997: 47.

se compose: 1) d'une population distincte, 2) d'un territoire donné, 3) d'un ensemble d'institutions et 4) d'une culture unique (au sens où la nation – du moins selon une certaine élite – le voit ainsi). 5) Elle est enracinée dans un territoire et 6) la langue constitue son ciment. À cela s'ajoutent les ressources symboliques de la nation, qui constituent également celles du groupe ethnique : essentiellement une série de mythes qui forment la progression linéaire des origines, du parcours et du destin du peuple (origines, âge d'or, déclin, restauration). C'est pourquoi il est révélateur qu'en dépit de la référence habituelle aux Hazāra en tant que *qawm*, le terme *millat* (nation) se trouve utilisé dans un *makhta*⁸³ chanté par le damboriste Shaukat Sabor lors de mon séjour à Kaboul.

Ze hasrat nest tanhâ mādarat dar âtash-e sozân (x2)
 Tamâm-e melat, Khâliq, bud bar marg-e tu geriyân (x2)

Ce n'est pas seulement ta mère seule qui brûle d'un feu de regret.
 Toute ta nation, Khâliq, pleura en raison de ta mort.

Har ân kas bâ freibash khâne-i melat ra ba yaghmâ but...(x2)
 Ba sâti hastiya chiri tu, ey âzâdi-ye dawrân

De son égarement, la maison de la nation tomba en ruines
 Avec ta vie de lion; Hé – époque de liberté.

Des *makhta* comme celui-ci ne sont pas anodins en ce qu'ils portent à réfléchir sur la signification différente de mêmes événements pour les communautés variées qui forment l'Afghanistan. M. Gharji m'a par exemple souvent parlé des *makhta* au sujet du soldat *Gul Mâmad* (ou Gul Mohamad). Gul Mâmad était un jeune Hazāra tout juste marié qui s'en alla combattre « les Pachtones » (tel que formulé par mes informateurs) lors du temps de l'Émir Abdur Rahman. Gul Mohamad fut tué, et il est dit que sa sœur composa un *makhta* en son honneur, *makhta* chanté entre autres par la mère de M. Heidari. De là, la discussion vint à porter sur l'histoire des *Tchéhel Dukhtarân*⁸⁴ (Les Quarante jeunes filles). L'histoire des quarante filles est un épisode historique du temps des guerres de 1890, liée à la résistance hazāra et à la prise de la ville d'Uruzgân par les

⁸³ Il s'agit ici d'un *makhta* qui porte sur le personnage de Khaliq (Abdul Khaliq Hazāra), icône nationale hazāra, mort en 1937. L'histoire d'Abdul Khaliq est bien connue des Hazāra; il fait figure de héros de par sa lutte pour l'égalité et la justice, et de par sa mort, il est élevé à la figure de martyr. Dans l'historiographie afghane officielle, il est l'assassin du roi afghan Nadir Shah, et fut puni et exécuté *ad hoc*.

⁸⁴ *Dukhtar*, en persan signifie fille (par rapport à fils) aussi bien que jeune femme, au sens commun en français. Dans le contexte de l'épisode des *Tchéhel dukhtarân*, le terme sous-entend aussi l'idée de virginité, car c'est pour préserver leur honneur et éviter le viol que les jeunes femmes se donnèrent la mort.

armées de Kaboul, les armées de l'Émir. L'histoire est résumée notamment sur la page d'un site-web hazāra, et immortalisée en peinture par *utsad* Hasan Ali Aref. L'histoire a également été mise en roman disponible en langue persane⁸⁵.

Outre une toile et un poème qui font de cette histoire leur sujet principal, il est fait mention de l'épisode dans un long poème qui porte le titre de *dambura-nama*⁸⁶, une œuvre que m'avait fortement suggéré mon hôte à Kaboul. Le *dambura-nama* est un long poème où l'auteur, en s'adressant à la *dambura*, en fait l'éloge, tout comme il l'exhorte à exprimer le sort tragique et les peines de son peuple. En voici quelques extraits (*ici traduits du Persan par Mr. M.H. Mahdavi*)

Come on, *dambora*, I'm dying without you
I lost my bush under the offences of the autumn

Bring some fire from the purple fever
Bring the traditional Bamyani tune

Bring some fire from the purple fever
Bring the traditional Bamyani tune

That I start signing the story of fame and dishonor
To burn the root of the bur and stone

Come on *dambora* recite a story
Open up the historical knots and wounds

Sing the sad song, the song of spring and the fall
The myth migration of *The Forty Girls*

Les vers se succèdent encore longtemps. Que signifie ce poème? Et en ce qui concerne les *Tchéhel dukhtarân*, que signifie le mot migration? Passage de la vie à la mort? La métaphore du sacrifice que représente l'impératif de garder sa liberté et son honneur? Le saut dans l'inconnu pour préserver une liberté en danger? La *dambura* chante le chant triste de l'hiver et de l'automne et des Quarante filles – l'automne, métaphore du temps des déclin. La métaphore est aussi présente dans une chanson qu'un homme m'avait fait entendre sur son iPhone à Bâmiyân lors d'une discussion. La chanson est vraisemblablement interprétée par Shaukat Sabor :

Khazâne mâ bahâr-e mâst emroz

Today, our autumn is our spring

⁸⁵ L'ouvrage est même en vente : <http://www.amazon.ca/Cheel-Dokhtaran-Heroic-Hazara-Girls/dp/098882230X>

⁸⁶Le *nâma* (*nâmeh*, en prononciation iranienne) est un long texte, parfois traduit par livre, comme le long poème épique persan *Shâh-nâma* (le Livre des rois – Shah-nâmeh, en prononciation iranienne), ou bien les mémoires du roi Babur Khan, souverain timouride du 16^e siècle, le *Babur-nama*.

Shahâdat eftekhâre mâst emroz.	Martyrdom is our highest pride.
Khoshâ an roz ke mâ ra sangari bud..	How good it was, that day, that we had a frontline
Hawâye mâ hawâye digari bud.	Our atmosphere was a different atmosphere
Khoshâ an roz ke dil-ha yak sadâ bud.	How good it was when we were one-spirited
Khoshâ an roz ke behsud ham nawâ bud.	How good it was, that Behsud remained united
Khoshâ an roz e ke in del mesukht hardam.	How good it was, when someone cared
<i>Hama gaz shauqe sanga dâsht har shab.</i>	Everyone wanted with passion to go to the frontline and fight

Ici on ne sait pas exactement s'il s'agit de références aux combats des années 1890, ou bien des années 1990. Et c'est précisément cela qui est significatif. La mémoire de la résistance d'une époque se renouvelle et se remodèle parfaitement dans la situation contemporaine vécue consciemment par plusieurs comme un *remake* des événements du passé et où, encore une fois, en tant que *Hazāra*, il allait falloir rester forts et unis. Notre automne est notre printemps, dit le poème. Ce qui semble être un déclin (la guerre et le martyr du peuple) est en réalité un temps de renouveau : celui où pour la première fois, les Hazāra se retrouvent unis, sachant qui ils sont, debout. Ceci n'est pas sans rappeler les propos de Smith sur l'ethnogenèse dans le processus plus important de la formation des nations : pour forger les liens ethniques, la guerre a son importance.

« The mobilisation of armies, the ravages of war on the countryside, the heroic feats of battle, the sacrifice of kinsmen and the myths and memories of ethnic resistance and expansion all help to define and crystallise ethnic communities. Consciousness and sentiments of mutual dependence and exclusiveness, which reinforce the shared culture, myths and memories, etc that help define a sense of ethnic community »(Smith 1999 : 27-28).

Il nous semble que ce que la *dambura* permet d'exprimer – soit directement par la chanson ou par les évocations d'un poète – entre *très exactement* dans le propos de Smith, car elle participe de la cristallisation du sentiment d'appartenance ethnique (*ethnic awareness*). Comme on me l'a fait remarquer au cours de discussions variées, les deux figures les plus importantes de la guerre civile chez les Hazāra furent d'un côté le leader politique et religieux, Mazāri, et d'un autre, Dawood Sarkhosh. L'épisode des *Tchéhel Duktaran*, maintenu dans la mémoire, la poésie et maintenant l'art visuel, renvoie nécessairement à la chute de la ville d'Urozgan, lors des guerres hazāra. L'évocation d'Uruzgan est donc récurrente dans les chansons *inqelâbi* de Dawood Sarkhosh. Un vers audacieux d'une d'elles dit ceci : « *Rishe Awgho az Urozgo kanda moshā ya*

namosha? » : « Arrachera-t-on d'Uruzgân la racine⁸⁷ des *Awgho*, oui ou non? » Ou encore ceci :

Kam-kam'ak az har kojâ paidâ shaweim

Petit à petit, de partout où nous nous trouverons

qatra-qatra aqobât daryâ shaweim.

Goutte par goutte, nous serons comme la mer.

Titparak shudim dar har koh kamak

Nous fûmes dispersés, exilés de par chaque montagne

Hâli waqta ke bakhair yak jâ shaweim.

Maintenant, il est temps de nous retrouver tous en un lieu.

Î majlis-e qawmi⁸⁸ ra begirim da Uruzgo bâd az î

Et de cette assemblée compatriote, nous prendrons

[Urozgan

Existe-il dans le discours hazāra un attachement à la ville d'Urozgân (Uruzgân ou Orozgân), et à l'ancienne province du même nom (maintenant faisant partie de la province de Kandahar), un sentiment analogue à celui que le nationalisme irrédentiste serbe porte envers le Kosovo? Si dans l'esprit serbe à ce sujet, *le Kosovo est serbe* (Kosovo je Srbija) comme le dit le slogan, dans l'esprit de nombreux Hazāra, Urozgân est hazāra; tout comme certains le diront de Kandahâr, ou de Ghazni, de Wardak. Pour les Hazāra, il est communément admis qu'il s'agit de provinces dont les terres furent données en récompense aux nomades pachtounes *kochi*, dont le passage annuel à travers certains villages hazāra cause encore de nos jours des violences qui forcent certains à l'exil. Urozgân était en fait la place forte des Hazāra; c'est elle qui est tombée, investie par les armées de l'Émir. C'est elle qui vécut aussi les atrocités de la défaite; la chute d'Urozgân, c'est le contexte des *Tchéhel Dukhtarân*. Dans le cœur des Hazāra, on m'explique qu'elle occupe une place aussi grande que Bamiyân. Bamiyân est le Hazārajât tangible, et physique, tandis qu'Urozgân perdue s'est transformée en Hazārajât de l'imaginaire. À cet effet, l'un des blogues hazāra les plus lus de tout le cyber-espace hazāra (décrit comme « famous Hazāra website (Dari) for political, cultural and daily commentary »⁸⁹) est intitulé « The Republic of Silence », à l'adresse éloquente de urozgan.org. Mon informatrice à ce sujet précisait : « *Bâmiyân is a physical place, a physical motherland but equally important, there is Uruzgan, a no longer physical land : it is stronghold of Hazāra; main massacres happened there. But people never talked about it* ». D'où l'expression de « République du silence » (*Jumhuriye sokut*). Dans les chansons *inquelâbi*, Urozgân est par conséquent un thème récurrent, et dans l'imaginaire hazāra, le massacre des Hazāra dans le quartier de Afshar en 1993, et qui est commémoré chaque année

⁸⁷ Ici, *rish* en persan signifie littéralement racine. Par extension, il a ironiquement exactement le même sens sémantique que « race » tel qu'employé dans le passé, sans exclusion de parenté étymologique.

⁸⁸ L'adjectif *qawmi* (de *qawm*) est polysémique (dépendant des contextes, il peut, encore une fois, vouloir dire *natal*, *familial* ou *ethnique*). Le traduire ici « compatriote » donne au poème son sens le plus général sans faire violence à la signification du mot. Mais factuellement, dans l'esprit de la chanson, il signifie « ethnique », qualifiant une assemblée composée de gens de la même origine.

⁸⁹ Hazaristan Times, à : <http://hazaristantimes.wordpress.com/2010/08/06/hazarapeople-com-and-urozgan-org/>

depuis, a été compris et exprimé en musique comme une répétition d'Uruzgan. Une chanson telle que « Viens, allons à Urozgan » par Sarwar Sarkhosh, le frère assassiné et précurseur de Dawood, est un cinglant pastiche de la chanson afghane bien connue « Mollah mâmad jân » dont le premier vers est « Viens, allons à Mazâr ».

4.4.2 *Awârâgi : l'exil comme paradigme*

Revenons au *dambura*-nama. Il évoque la mémoire du passé, la guerre qui a fait basculer les Hazâra dans la dispersion. La dispersion, l'exil, l'errance, rassemblés sous un seul mot, *awaragi* forment, comme un refrain, le thème récurrent du poème de Mozaffari. La *damburachante*, dans les mots du poète, la mélodie de l'errance et de la dispersion, *awaragi*, en ce qui définit essentiellement l'expérience hazâra vécue depuis la fin du 19^e siècle, et plus récemment aujourd'hui à travers la condition de réfugié. Mais c'est aussi le chant des plaies anciennes. Encore une fois, nous pouvons croire qu'elles sont constamment rouvertes par la contingence historique actuelle. Lors d'une conversation informelle avec une connaissance hazâra rencontrée au cours des événements de Toronto, je posai la question sur ce qu'évoquait pour elle la *dambura*. En anglais, la réponse fut : « I don't know for others, but I feel my people's sorrow ». Puis elle explicita en dari: « *Sadâi dambora mara ba yâd awârâgi hâi mardomam mebâra* », ce qui se traduit à peu près comme suit: « le son de la *dambura* m'apporte la souvenance de la dispersion de mon peuple ». L'errance, la dispersion, tout ce que traduit le mot *awârâgi* est ici quasi-paradigmatique. Sa prédominance résonne avec les propos de Naficy (1991), cités par Olszewska (2008): « it is poetry, especially sufi (mystic) poetry, that provides the paradigmatic worldview and language of exile, embodying a variety of journeys, returns, and unifications ». Ce que dit Naficy résonne avec le propos de During dans sa réflexion sur le sujet, notamment dans un texte bien intitulé : « De la nostalgie et de la peine comme fondements de la tradition musicale » (2004) :

Au sens étymologique, la nostalgie, c'est le mal du retour, c'est-à-dire le « mal du pays » ou du paradis perdu, non pas le regret d'une *chose* mais d'un *monde*. A ce propos, Ghazâli dans son *Kimiyâ-e Sa'âdat* explique que la musique éveille la nostalgie d'un monde supérieur dont l'harmonie et la beauté se reflètent en elle. Pour Sohravardi (XII^e s.), de même que l'éléphant évoque l'Inde, son pays d'origine, l'audition de la musique évoque la nostalgie de notre lieu d'origine. La nostalgie est un désir, qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir mais vers le passé, ou plutôt vers la représentation d'une origine. Elle implique un rapport particulier au passé et instaure une communication circulaire entre le passé et le présent, entre la présence (ou la présentification) et l'absence. Pour Heidegger «

la nostalgie est la douleur que cause la proximité du lointain » (During 2004 : 140).

À ce propos, qu'on me permette de réfléchir sur la proximité accrue du lointain que permettent les réseaux sociaux et les sites de partages de vidéos. L'affirmation de soi, la mise à l'avant identitaire par les images, par l'imaginaire, est l'étalage d'un lointain proche dont la musique est pleinement participante. La *dambura* comme pratique musicale est-elle donc une pratique *nostalgique*? Pour avoir la *nostos-algos*, ce mal du retour, il faut être en situation d'*awârâgi*, ou l'incarner par la musique à défaut de l'être réellement soi-même. Pour employer le terme de Naficy (During 2004), la *dambura* comme pratique pourrait bien entrer dans le *paradigme de l'exil*. Le propos de During sur la nostalgie, lorsque calqué au contexte hazāra, ne peut empêcher d'évoquer le type d'images affichées sur leur profil par des utilisateurs de Facebook s'affichant comme hazāra : images des bouddhas de Bamiyân, photos de scènes rurales, ou encore romantisations de la *dambura* : la récurrente peinture de la femme à la *dambura*, peinture qui fait figure de couverture pour le *hazārâgi Calendar* vu pour la première fois à Toronto, dont M. Rezai me donna un exemplaire; peinture visible également sur Facebook dans les albums d'images de certains usagers. Pour paraphraser ici Sohravardi (During 2004): la *dambura* évoque le Hazārâjat. Mais elle évoque par le fait même l'exil et la dispersion, comme le confie la participante dont il fut question plus haut, en vertu du contraste, de l'opposition entre évocation (imaginaire) et réalité. Dans la réalité de l'exil, lorsque la *dambura* amène la nostalgie du lointain, son évocation est si brillante qu'elle renvoie d'une voix encore plus forte à la condition d'exil de ceux qui l'écoutent. La condition de réfugié donne au pouvoir évocateur de la *dambura* une réalité et une actualité qui dépasse la dimension purement métaphorique de la nostalgie. En revanche, chez les musiciens hazāra qui, eux, sont en Afghanistan, la dimension métaphorique s'applique. Mais dépassant la condition factuelle des damboristes (résidant en Afghanistan ou non, réfugiés ou émigrés), le propos exprimé à la *dambura* ne touche pas que le musicien. Il ne parle presque jamais de sa propre situation personnelle, mais sa poésie parle et s'exprime au nom du peuple entier. En ce sens, elle évoque sa destinée passée et actuelle.

4.4.3 Le son symbolique : évocation et pouvoir

Faire part de ce que raconte la *dambura*, c'est faire part de ce qu'elle évoque et fait ressentir. Nous en avons déjà parlé par exemple dans le cas d'informateurs qui décrivent l'effet positif et calmant que leur procure, ou qui procure aux autres, le son de l'instrument. Nous venons

par exemple de citer les cas où la *dambura* évoque le souvenir de l'exil; elle en éveille la prise de conscience. Au final, qu'est-ce qu'évoque la *dambura* ? Pour Zainab, elle évoque le passé : à la fois ses plaies, qui se répercutent et se réincarnent dans le présent; mais aussi le passé dans sa dimension imaginée, dorée. Elle évoque le *pays, le territoire d'origine* (Baily 2006 : 174). Pour Nazira, il s'agit d'un son spécifiquement « *hazāra* », et en dépit du fait que la *dambura* ne fasse pas partie de ses goûts musicaux, contrairement à sa mère, le son de la *dambura* n'en demeure pas moins pour elle un son amical (« *a friendly sound, a sound I can trust* »), un son qui dit : « *tu es en lieu sûr* ». C'est ce qu'explique encore Baily (2006) en citant Lomax :

« ...the primary effect of music is to give the listener a feeling of security, for it symbolizes the place where he was born, his earliest childhood satisfactions, his religious experience, his pleasure in community doings, his courtship and his work* any or all of these personality shaping experiences (Lomax 1959: 929) » (Baily 2006 : 173).

Nous sommes dans une superposition de dimensions identitaires et affectives, comme en fait part During : « 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 » (During, 2011 : 369). La familiarité, c'est ce que nous venons tout juste d'illustrer dans les propos de notre dernière informatrice. L'utilisation à des fins politiques, elle prend les formes de la chanson *inquelābi* qui forgera et renforcera chez les Hazāra le sentiment identitaire.

Mais pour Zainab, et d'autres, c'est également l'amour que la *dambura* évoque tout autant. L'amour dans toutes ses dimensions (pour une femme, un homme, la nature, pour Dieu), d'autant plus que l'écrasante majorité des chansons à la *dambura* sont *ishqi*, c'est-à-dire romantiques. *Agar eshq nadāra, zenda neist* : « S'il n'y a pas d'amour, ce n'est pas vivant » me dit un informateur. Il n'y a pas de vie. Si la *dambura* évoque l'amour qui garde en vie, alors l'étymologie populaire de la *dambura* se révèle contraste saisissant. On a en effet donné à *dambura* pour origine l'expression « *dam bur muna* », qui signifie en *hazāragi* « qui prend l'âme », ce qui nous renvoie à l'histoire sur l'origine du nom de l'instrument, telle que racontée par M. Nazari⁹⁰.

⁹⁰ Rappelons ici le mythe tel que décrit : « *Once upon a time there was a boy and a girl who were in love; however, due to the cultural norms of them time they weren't allowed to meet each other or see each other. Even in gatherings, men were separate and women separate as it is still the same in some areas of Afghanistan right now. The boy in this*

Le mythe explique l'origine du nom actuel de l'instrument. Voici une série d'éléments que l'on peut constater: 1) le temps de l'année, l'hiver; 2) une séparation des genres; 3) un contexte de performance : le jeu de la *dambura* entre hommes dans l'habitation commune; 4) le nom de l'instrument qui, en étant *gham-kam*, a une connotation positive, puisqu'elle signifie « réducteur de chagrin »; 5) le pouvoir de la musique qui mènera la jeune fille à sa mort; et enfin, 6) le changement de nom qui s'en suivit – nom à connotation négative.

Le changement de connotation de l'instrument du positif en négatif transforme ce dernier en bouc émissaire. La jeune fille mourra de froid. Est-ce vraiment la douce musique de la *dambura* du bien aimé qui fit mourir la jeune fille, ou bien la rigidité de la norme qui la forçait à rester dehors? Si la norme eut été moins rigide, la jeune femme aurait pu être aux côtés de son bien aimé. Mais certes, si le jeune homme n'avait pas joué du tout, il n'aurait pas captivé la jeune femme au point qu'elle en perdit la vie. Pourtant le jeune homme qui jouait ne pouvait parler à sa bien-aimée : est-ce à dire que son jeu puisse avoir été le seul moyen de lui exprimer quelque chose? La *dambura* devenait alors le seul pont de communication disponible. Mais elle devient objet de blâme. Ceci demeure une interprétation personnelle et une hypothèse. Mais interprétée ainsi, l'histoire a de fortes résonances avec les propos de M. Gharji sur les raisons qui valent à la *dambura* d'être si stigmatisée dans les milieux religieux conservateurs. Quand il se posait lui-même la question de savoir pourquoi donc le clergé conservateur ou comme il tentait de l'exprimer – l'esprit religieux (*the religious mind*) – était si opposé à la *dambura* en particulier (et pas au chant ou à l'usage de percussions seules), il révéla l'opinion répandue selon laquelle celui qui joue de la *dambura* est « *âsheq* » – c'est-à-dire, amoureux. On ne sait pas *pour qui* ou *en raison de qui* le joueur de *dambura* joue. Serait-ce la sœur d'un tel? La fille de tel autre, ou telle autre femme? Cela peut faire sourire. Mais c'est tout l'ordre social qui est en danger. La séparation des genres, traditionnellement moins stricte chez les Hazāra, n'empêche pas que la musique représente un danger de transgression de normes⁹¹.

relationship was 'ghamkam player' at the time and one winter he was playing the "ghamkam" among some men in the house. This girl that was madly in love with him, came to the roof and was listening to the music through a hole on the roof that is usually there to let light in. She stayed there long enough that the cold eventually took her life. After some investigation the village found out that there was an instrument being played down below, and the girl was sitting on the roof and enjoying the music to the point that it took her life. Since then, it was renamed as "dambormona" – meaning life taking ».

⁹¹ C'est ainsi par exemple que la guimbarde (*tchang*), présente chez les Hazāra jusqu'à la guerre, et répertoriée et identifiée par divers ethnomusicologues, disparut entièrement d'Afghanistan. Selon Mme Rezai, ce fut en raison de politiques prises face au danger social qu'elle représentait. La guimbarde, qui n'atteignait même pas le statut

4.5 CINQUIÈME ENJEU : L'IDENTITÉ

4.5.1 *Musique et disjonctions identitaire en Afghanistan*

Il est commun de lire dans la littérature ethnomusicologique l'idée que la musique marque et identifie, et ce à plusieurs niveaux, notamment au niveau des États-nations. D'ailleurs nous dirons que « le besoin de se doter d'une *image sonore symbolique* [mes italiques] est propre aux nations jeunes ou sujettes à de profondes transformations » (2011 : 369). L'Afghanistan en est un exemple, d'autant plus que « beaucoup de musiques perçues comme traditionnelles ou “authentiques” ne sont que pour partie issues du terroir et, de fait, résultent de synthèses d'apports divers » (*Ibid*). La musique dite « afghane » entre dans le processus de construction d'une identité afghane. Mais ce qu'on constate, c'est qu'elle est faite aux dépens des identités locales, comme l'identité hazāra, ou des autres groupes ethniques. La construction identitaire musicale en Afghanistan se fait tant sur le plan national à un niveau, que sur le plan ethnique, à un autre niveau en ce qui concerne les Hazāra, surtout dans l'esprit du constat suivant sur les identités en Asie centrale :

« L'indépendance n'implique pas nécessairement une amplification du nationalisme, l'identité nationale pouvant être remise en cause du fait même de cette indépendance au profit d'identités locales partisans. Ces désintégrations du fait identitaire national devant des identités communautaires locales partisans ou des seules solidarités en réseau peuvent avoir pour triste conséquence le risque de guerre civile. Elles semblent être le fruit tant d'une faiblesse de la construction identitaire nationale que de l'absence de principes pouvant fonder le sentiment d'appartenance commune au sein d'un État de droit » (Ruffier 2011).

En ce seul paragraphe, Ruffier vient d'identifier les causes de l'essor de l'identité hazāra en Afghanistan, l'ethnicisation de la guerre civile afghane et l'échec de la construction identitaire nationale. Le nationalisme afghan ne fait pas l'unanimité en Afghanistan, et c'est le constat de Sayed Askar Mousavi (1997), ce qui pour lui signifie l'exigence d'écrire sur les Hazāra en tant que tels. C'est pourquoi dans une telle analyse, les Hazāra, musicalement, semblent bel et bien inexistantes de cette construction identitaire sonore officielle. Ils ne font pas, culturellement

d'instrument (tout comme les tambours à cadre) était jouée chez les Hazāra par les femmes : c'est que la guimbarde pouvait servir à faire la cour. En jouant de la guimbarde, une jeune femme indique aux hommes sa présence et peut ainsi se trouver un amant. Mme Rezai et Mme Heidari ont toutes deux des souvenirs de leur mère jouant de la guimbarde.

parlant, partie du paysage national afghan. On peut alors tenter l'hypothèse selon laquelle la musique hazāra est *sa propre musique nationale*, si l'on s'en tient au propos et à l'analyse de M. Baily. Elle l'est d'autant plus lorsque les mythes nationaux qui s'expriment dans la musique divergent des mythes nationaux officiels. Aujourd'hui, et depuis son avènement dans les trente dernières années, c'est la dambura qui constitue la marque sonore de l'identité hazāra.

4.5.2 La dambura et la composition identitaire :

Nous avons vu que dans une certaine mesure, le discours culturaliste hazāra mettra en évidence la proximité des Hazāra avec les autres cultures turciques d'Asie centrale, en soulignant la parenté musicale, les ressemblances vestimentaires, culinaires, ou tout simplement physiques, ce qui dans le discours semble souvent être à lui seul un critère suffisant pour de plus grandes affinités. Par exemple, sans réellement connaître grand-chose à la culture kazakh, certains Hazāra, ayant ou bien séjourné là-bas ou bien visionné des représentations artistiques, seront prêts à dire avec excitation ou fascination : « voilà, nous sommes les mêmes. Nous sommes cousins / frères / nos cultures se ressemblent vraiment ». Idem par exemple pour les Ouïghour. Comme s'il y avait volonté – consciente ou non – de ne pas voir les différences autrement visibles, assumant faire partie de la grande famille turcique⁹². Mais voilà : selon During (2011), « (u)ne spécificité de l'identité turcique est *qu'elle ne se cherche pas*[mes propres italiques] dans le pathos d'un passé douloureux, à la différence de certaines autres nations (juive, arménienne ou même iranienne), dont l'*ethos* musical spécifique est considéré comme l'expression des blessures de l'histoire » (2011 : 370). L'identité hazāra musicalement (dans ce qu'elle exprime) est bel et bien dans la seconde catégorie. Paradoxe : comment alors concilier ces deux aspects de la composition de l'identité hazāra? Il semble qu'il y ait disjonction entre le contenu et les formes, ou complémentarité par contrastes opposés : à l'image des Hazāra mêmes, qui au-delà de

⁹²Un informateur me faisait remarquer par exemple l'importance du loup pour les Hazāra, chose qu'il considérait commune aux Turcs d'Asie Centrale. D'autres considérations sur de possibles pratiques préislamiques communes aux Hazāra et aux autres Turcs laissaient entendre que l'on pouvait considérer les Hazāra comme étant les Turcs les plus méridionaux, ayant gardé les mots turcs de la langue de jadis qui trahissent une origine passée, tout en ayant été acculturés aux cultures voisines du sud : une afghanisation des mœurs. En miroir opposé, on pouvait penser aux Iakoutes, les Turcs les plus septentrionaux, qui ont gardé leur langue turque, mais en y incorporant des mots russes. Certes, ils sont également russophones et ont adopté le mode de vie soviétique, puis russe. Mais culturellement, outre cette acculturation plus récente, les Iakoutes ont également adopté de nombreux éléments de leurs voisins Toungouses du nord. En somme, les Hazāra formeraient l'extrémité sud de cet axe turcique. Un autre informateur – organisateur du *Silk Road Fest* de Bamiyân – voyait justement les Hazāra comme formant les limites les plus méridionales de la « culture » d'Asie centrale.

l'influence iranienne contemporaine, et au-delà de ce qui les différencie des Iraniens, partagent avec eux l'héritage classique commun de la culture persane. Mais par la physicalité, ils ne sont pas iraniens, ni afghans au sens historique. Et c'est selon eux en vertu de cela qu'on leur a imposé, en Iran, un traitement ségrégationniste. De là, chez certains, une prompte distanciation consciente de tout ce qui serait iranien, tout en ayant des habitudes vestimentaires, culinaires, et linguistiques ou corporelles adoptées de l'Iran, ou en Iran. Nous croyons qu'il en est peut-être ainsi pour la *dambura*. Sa forme et son timbre à eux seuls évoquent l'Asie centrale et une turcité qui dépasse l'aire d'influence culturelle perse. Mais ce qu'elle permet d'exprimer en *hazāragi*, en revanche, s'inscrit exactement dans l'*ethos* identitaire de type persan, *bien que les Hazāra ne soient pas Persans*. Enfin, la *dambura* se trouve imbriquée dans la culture afghane contemporaine, mais par le biais d'une communauté qui affirme sa différence dans le cadre de son éveil global (Olszewska 2013). Elle est simultanément découverte et appréciée des autres communautés d'Afghanistan par l'entremise d'émissions telles Afghan Star.

Nous nous retrouvons donc devant un phénomène singulier, où il y a affirmation d'une identité distincte et acceptation des affinités turciques par le biais d'une musique à timbre également turcique, mais dont la dimension poétique et symbolique, quant à elle, correspond à un dolorisme qui s'inscrit dans la culture persane et dans le chi'isme, mais également au paradigme soufi de la nostalgie par la superposition de l'exil métaphorique à la réelle situation d'exil actuelle vécue par de nombreux Hazāra à travers la condition de réfugié. Le second paradoxe qui apparaît à la lumière de la fréquentation des textes de Daring, et que j'appelle celui de la tradition et de la modernité, ou bien le retour d'une tradition à travers une certaine modernité, est le suivant : c'est paradoxalement par et à travers une utilisation révolutionnaire, donc moderne de la *dambura*, que les Hazāra se la réapproprient en conscience, à tort ou à raison – tel n'est pas notre but de trancher ici – comme un instrument traditionnel : « *Ça fait partie de notre culture* », « *C'est notre instrument national* » ou bien « *Cela nous a été enlevé* »⁹³.

Dans une réflexion sur tradition et modernité, Daring s'explique : « le contraire de la tradition, disons la modernité conquérante, est en rupture avec son passé, en projection, et

⁹³Le récit le plus répandu à ce sujet, c'est l'idée selon laquelle la *dambura*, présente chez les Hazāra depuis le début, aurait été persécutée par les éléments les plus radicaux et les plus ethnocidaire de l'intégrisme chiite iranien. L'ingérence iranienne pour les Hazāra, c'est le patronage chiite, doublée d'une aversion pour la culture hazāra en tant que telle. Pour cette raison, c'est à l'ingérence iranienne qu'on attribue une certaine perte de spécificité culturelle, dont la *dambura* fait partie.

forcément optimiste, comme veulent l'être les chants révolutionnaires, ou les innovations » (2004 : 141). Mais la guerre, à elle seule, a formé la fosse commune dans laquelle sont venus mourir des univers entiers, ceux de l'Afghanistan rural traditionnel d'avant-guerre ou de ce qui en restait. C'est la guerre qui viendra accélérer brusquement et de manière irréversible une modernité devant laquelle les populations diverses d'Afghanistan étaient déjà réticentes. Mais qu'est-ce que la modernité, pour les Hazāra – sinon le sentiment d'éveil global, cette reprise en main, de reconquête de voix et de pouvoir politique durant les années 1980? Éveil d'ailleurs incarné par la dambura, en ce qu'elle l'a exprimé et entretenu.

Au fur et à mesure de la conscience ethno-nationale grandissante d'avant-guerre chez les Hazāra, on retrouve dans un certain répertoire de chansons une forme de modernisation qui amène réflexivité et vision positive de l'avenir, tout en restant appuyé sur le dolorisme du passé, car on puise en ce dernier les sources et les causes de la revendication sociale nouvelle. Puis, la guerre amène les chansons révolutionnaires, ces chansons *inquelābi* qui exhortent à la mobilisation et au combat. C'est là que s'effectue un second renversement : face à aux pertes militaires et civiles (vues dans le cadre religieux chiite du *martyre*), et face au sentiment de persécution renouvelé, s'impose l'*ethos* traditionnel de la peine – doublé du renforcement du dolorisme chiite de par la contingence historique. La réflexivité ethno-nationale à laquelle la contingence historique donne naissance (ethnisation par marginalisation, et guerre civile) confère à l'expression de la peine une portée nostalgique nouvelle et inédite, qui renvoie aux éléments de traumatismes nationaux non exprimés auparavant, traumatismes restés dans l'ombre, et gardés sous silence. Mais pour les Hazāra, l'ère du silence est maintenant révolue.

CONCLUSION

La dambura, révélatrice de la mythologie nationale

À la lumière de l'analyse de l'ethno-symbolisme d'A. D. Smith, il est possible de dire que la dambura fait ressortir les éléments et les enjeux liés au mythe national, en l'occurrence, le mythe national hazāra⁹⁴. La dambura évoque les mythes et les actualise, tant par le contenu qu'elle exprime que par le discours réflexif qu'elle provoque. Un discours culturaliste hazāra dont la clé d'entrée est l'instrument en question mettra de l'avant une série de mythes nationaux. En second lieu, le corpus poétique exprimé à travers l'instrument mettra quant à lui de l'avant, à lui seul, une autre série de mythes. La poésie qui constitue le répertoire hazāra, à notre connaissance, ne couvre pas tous les mythes, mais met en lumière les plus importants dans l'optique d'un discours culturaliste. Les mythes nationaux se trouvent exploités dans le répertoire *inquelabi* : notamment le mythe ancestral (par l'évocation de l'ascendance mongole), le mythe de l'âge héroïque par le rappel de la liberté, d'une liberté perdue, ce qui à la fois nous transpose immédiatement dans le mythe du déclin : le mythe est présent dans la description de la servitude. Par-là, on peut y voir aussi un type d'inversion ou de relation structurale où le déclin peut parfois être lui-même héroïque ou glorieux, et ce à travers la composante chiite et l'exaltation du martyr (« *notre automne est notre printemps* », etc.). Et enfin, le mythe de régénération présent dans l'exhortation au réveil, au combat, à la mobilisation, qu'elle soit militaire, ou sociale.

Le discours culturaliste qui découle des considérations sur la musique nous mène sur le terrain des mythes de l'origine temporelle et des mythes de location, mythes qui touchent de près les enjeux hazāra et les symboles nationaux. En affirmant l'existence millénaire de la dambura comme instrument des Hazāra, ce qui est évoqué, c'est une présence indigène sur le territoire. Plus récemment, par la mémoire de villes bien réelles, mais par la suite symbolisées, tel Uruzgan, les textes exprimés par la dambura affirment et renforcent le mythe de location, tout en maintenant en vie l'imaginaire d'un âge d'or pré-moderne et les conséquences de la chute, toujours revécue (servitude, exil, nostalgie). Les considérations sur la déterritorialisation

⁹⁴Smith répertorie six mythes qui constituent la trame narrative d'un mythe national dans son ensemble, considéré comme faisant partie des « ressources symboliques » de la nation : le mythe de l'origine temporelle, le mythe de la provenance géographique, de l'origine ancestrale, de l'âge héroïque (ou de l'âge d'or), celui du déclin, et enfin, celui de la régénération.

favorisent un discours autochtoniste : en considérant les Buddhas de Bamiyân comme construits par leurs ancêtres, les Hazāra s'approprient un passé et une présence ancestrale. Mais ils s'approprient par le fait même le sentiment de persécution dès que Bamiyân est elle-même assiégée puis détruite par les Mongols, et enfin, lorsque les Bouddhas sont d'abord défigurés sous Abd'ur Rahman, pour être ensuite détruits cent ans plus tard par les Talibans, ceux qui, dans l'esprit des Hazāra, furent les successeurs d'Abd'ur Rahman.

Tant que subsistera, dans le discours hazāra, le sentiment de la persécution et tant qu'il imprimera un ordre de sens donné au monde dans le regard que les Hazāra portent sur lui, la dambura en sera le mode d'expression, tel qu'institué dans son avènement récent et en cela, elle demeure l'expression du mythe à la fois de l'héroïsme et du déclin, tous deux pétris ensemble. S'institue alors la coexistence de mythologies inversées mais en miroir cassé l'une de l'autre: d'un côté celle de l'autochtonie, de l'attachement à la terre, celle des mémoires reliées au pays ancestral; et de celle de l'exil, de la condition de réfugié, du déracinement, toutes deux exprimées par la dambura. Ces deux mythologies ne sont en fait qu'un avant/après de la même réalité en face d'une autre : la violence ethnocidaire, remémorée et revécue.

En plein essor en Afghanistan, la communauté hazāra demeure lourdement ciblée par de brutales et fréquentes attaques à la bombe ou par fusillade au Pakistan. Plus récemment, le 25 juillet 2014, dans la région de Ghor en Afghanistan, les Talibans arrêtèrent un autobus de trente-deux passagers. Ils trièrent les passagers et identifièrent les Hazāra au nombre de quinze. Ces derniers furent mis à part et sommairement exécutés. Le tragique épisode suscita les vives réactions de la communauté hazāra mondiale sur l'internet et dans les médias sociaux : rassemblements spontanés ou organisés dans plusieurs capitales nationales et métropoles, banderoles condamnant la violence incessante contre les Hazāra, déclarations contre le génocide. Certains se prirent en photo, tenant devant eux une feuille sur laquelle était imprimé le slogan, en persan ou en anglais : « *I am Hazāra* ». *Ad hoc*, plusieurs changèrent l'image de leur profil sur Facebook. Les Hazāra ont recours à leur propre identité face à une persécution renouvelée. Plus récemment, le 25 septembre, sur les médias sociaux, certains groupes hazāra rappelèrent le 125^e anniversaire du génocide hazāra commis par Abd'ur Rahman. Ici et là, à travers les photos venant d'ailleurs, des Mongols sur Facebook montrent leur sympathie en affichant leur appui par des pancartes aux slogans solidaires. Comme le dit une des chansons *inquelâbi* :

Har dam, shahidi-ye mo
yak harf-e naw niasta

Le martyr constant qu'est le nôtre
N'est point une chose nouvelle

Récapitulation et bilan

Dans le dernier chapitre, nous venons d'exposer un agrégat d'enjeux qui entourent la dambura et ses pratiques. Ces enjeux nous révèlent un monde à explorer : nous sommes maintenant face à un vaste chantier de considérations nouvelles et de problématiques inédites. À l'issue de notre enquête, ce sont d'autres interrogations qui nous sont léguées, autant de rappels du caractère préliminaire et prospectif de notre entreprise. Ces nouveaux questionnements, il nous appartiendra de les pousser plus loin. Pourtant, arrêtons-nous et considérons le chemin parcouru à la lumière de nos intentions.

Nos intentions étaient les suivantes : explorer l'articulation entre la dambura et l'identité hazāra contemporaine à travers sa dimension symbolique. Ainsi, nous affirmions dans notre hypothèse que la dambura est un symbole identitaire précisément parce que c'est à travers elle que sont exprimés des éléments d'un contenu symbolique qui, selon A.D. Smith (1999), participent de la formation d'un discours identitaire ethno-national. Pour ce faire, nous avons donc exploré le rôle social, la fonction rituelle, et la constellation de sens et de valeurs conférés par les Hazāra à la *dambura*, et à la poésie dont elle est le médium. Par les *mythes de la nation* (Smith) qu'elle exprime, elle est *effectivement* un symbole identitaire hazāra et elle en véhicule la culture telle que promue par les acteurs du culturalisme hazāra, qu'ils soient en Afghanistan ou en diaspora. Ce culturalisme, cette mobilisation d'éléments culturels, s'inscrit dans un éveil global hazāra (Olszewska) caractérisé par l'avènement d'une conscience ethno-nationale. Tel qu'exposé dans notre travail, c'est la guerre comme occasion d'une longue réorganisation sociale et politique, et une soudaine réapparition des Hazāra comme force ethnique et politique unie qui permit l'émergence et une certaine cristallisation de la conscience ethno-nationale. Ce sont deux figures qui en ces temps tourmentés donnèrent de l'espoir au peuple : le leader politique Mazāri et le chanteur et damboriste Dawood Sarkhosh, dont les chansons ont eu, pour nos informateurs, un rôle crucial dans la mobilisation des Hazāra pour une lutte dont l'enjeu se sera avéré être leur propre survie dans une guerre ethnicisée. Quant à *l'autonomie* des Hazāra en Afghanistan – bien qu'officiuse –, elle était une condition *sine qua non* de la lutte qu'ils entreprirent pour la représentation, les droits, la reconnaissance dans le pays où se trouve la terre qu'ils ont toujours

habitée. Du contexte de la guerre, la fonction affective de la dambura à des fins politico-militaires aura été le tremplin de sa reconnaissance par le peuple, les élites, et le clergé, à travers l'ensemble de la communauté hazāra transnationale. C'est ainsi qu'elle devint investie symboliquement de tout ce qu'elle arrive à représenter aux yeux des Hazāra rencontrés, et dans ce qu'ils pouvaient exprimer à ce sujet. Ce faisant, c'est donc dans son contenu (textes, discours historique et mémoire sous-tendant ces derniers) qu'elle exprime la mythologie nationale hazāra (Smith 1999). Quant à sa forme (contextes de performance, *pratiques*, récupération et dissémination dans l'*imagescape* hazāra transnational au sein d'un *idéoscape* plus large), elle exprime le culturalisme, pris comme mobilisation consciente des différences (Appadurai 1996). C'est ainsi que la dambura se révèle autant comme *diacritique* (Sahlins 1999) culturelle hazāra et élément de démarcation de frontière ethnique (Barth 1969), ce qui en fait un marqueur identitaire (Baily) dans la perspective selon laquelle les nations ou les groupes ethnoculturels tendent à se trouver une identité musicale. Aujourd'hui, dans les faits et les discours, l'identité musicale hazāra est incarnée par la dambura.

Arrivés à la fin de notre périple, nous constatons le chemin parcouru. Nous sommes en quelque sorte arrivés là où nous sommes partis, mais par le détour d'une expérience qui nous aura valu de voir à la fois de plus haut et de plus près ce que laissaient sous-entendre nos intuitions premières. Mais le chemin parcouru nous laisse devant d'autres horizons, il nous laisse voir plus loin. Autant de terrain laissé en friche. On ne peut tout résoudre. Ainsi notre travail ne nous mène pas vers des réponses immuables ni à la résolution des problèmes que nous avons posés, mais à une plus grande compréhension des dynamiques qui y sont à l'œuvre et à l'approfondissement du regard et de nos connaissances sur l'objet de notre étude et sur ce qui l'entoure. Cela se traduit par tous ces éléments non explorés, des détails laissés dans l'ombre, des éléments peut-être non explicités. Dans le cadre limité du temps et de l'espace, et dans l'élaboration des données, il fut nécessaire de couper ici, tandis qu'il pouvait nous sembler qu'il manquerait une information ou un détail ailleurs. On ne peut tout garder. Mais un excès de lumière sans contours n'est d'utilité ni au chercheur, ni au lecteur. Ces ombres que l'on n'a pu mettre en lumière, elles existent aussi en raison de la contingence du terrain, de ses aléas et de ses difficultés, autant de limites dans la recherche dont il importe de faire part, car elles sont les variables de l'élaboration d'une connaissance nouvelle ou améliorée.

Par exemple pour cette entreprise, nous aurions pu tenter d'aborder davantage de musiciens; mais les conditions de recherche sur le terrain nous en ont parfois empêchés. Il eût été intéressant et même très pertinent de recueillir les propos de musiciens tels que Dawood Sarkhosh établi maintenant à Vienne, ou Safdar Tawakoli à Kaboul, dans le cadre de notre entreprise. Dans les deux cas, tous deux furent abordés, mais il nous fut impossible de nous entretenir avec l'un ou l'autre, malgré les multiples recommandations d'informateurs sur la nécessité d'aborder ces deux légendes vivantes de la dambura. De manière inconditionnelle, c'est vers eux que souhaitaient me diriger plusieurs informateurs dans l'espoir que ma curiosité intellectuelle soit satisfaite par leur savoir, car ils sont de « ceux qui savent ». Pour ceux que j'eus la chance de côtoyer, ce sont eux qui ont incarné la dambura et tout ce qu'elle avait à exprimer. Par la dambura, ils représentaient les dépositaires par excellence de la culture musicale hazāra à laquelle je m'intéressais. Dans cette perspective, en général, mon entreprise était vue comme un service (*khedmat*) rendu aux Hazāra, m'investissant ainsi encore plus de l'impératif de justesse et de qualité que mérite tout travail. Il fallait donc que je m'adresse à eux, que je recueille leur propos. Les tentatives qui semblent ainsi sans fruit ne sont pourtant pas sans signification pour nous, car ce que disent ou pensent les gens sur ce qui a le mérite d'être su, reconnu, exprimé ou transmis vaut autant que ce qui est transmis, et ce que disent les individus agents de cette transmission. À la lumière de nos intentions, nous avons fait part de ce dont nous avons été témoin, de ce que l'on nous aura confié. Aurait-il fallu en faire plus ? Sans doute. Mais par le fait même, à trop vouloir élargir nos horizons, c'est ce qui était devant nous que nous aurions manqué. Il eut été pertinent d'explorer plus en profondeur le processus de la formalisation récente de l'enseignement de la dambura auprès de jeunes Hazāra par la nouvelle génération de damboristes tels Shuakat Sabor et Hamid Sakhizada à Kaboul, ou même par Dawood Sarkhosh auprès de la diaspora en Autriche. Notre analyse des formes musicales de la dambura et la remise en contexte musicologique de l'instrument est encore limitée et appelle des développements futurs. Notre exploration du répertoire *inqelabi* ou des *makhta* s'est avéré non exhaustif, mais elle constitue un début. La connaissance limitée de la langue persane a certes réduit notre accès à des informations qui auraient été sans doute bien éclairantes; elle a aussi limité la quantité et la qualité de nos rapports avec les gens entrevus sur le terrain, que ce soit en Afghanistan ou au Canada. Toutefois, c'est grâce à l'exposition à la langue au cours du terrain au Canada que notre connaissance en est sortie améliorée. Enfin, l'aspect fragmentaire du terrain a limité dans la

longue durée une familiarisation ou une immersion dans le monde de la communauté dont nous souhaitons explorer les pratiques, mais elle aura néanmoins permis d'établir des liens d'amitié, surtout auprès de la diaspora hazāra canadienne pour laquelle j'aurai acquis un grand respect et une curiosité renouvelée, qui pourra s'avérer pleine de promesses au cours d'entreprises futures.

Tel qu'articulé au tout début de ce travail, la recherche transcende les cadres formels ou institutionnels. Elle est mode d'être. En cela, la recherche se poursuivra, tout comme elle avait déjà commencé avant les débuts formels de ce travail. Malgré tout, et en dépit des limites exposées, ce que nous avons recueilli et assemblé jusqu'à maintenant nous a permis de voir nos hypothèses avérées.

Dans notre hypothèse, nous affirmons que dans le courant d'un *éveil global* hazāra (Olszewska : 2012), la dambura était le médium d'expression de l'expérience hazāra, tout en faisant figure de réaffirmation de la tradition. Il existe une notion qui, semble-t-il, peut synthétiser correctement notre constat sur la dambura à ce sujet. Cette notion est celle de la *réinterprétation*, définie comme étant « *le processus par lequel d'anciennes significations sont attribuées à des événements nouveaux ou par lequel de nouvelles valeurs changent la signification culturelle de formes anciennes* » (Herskovits 1948) dans Cuche (1996 : 55).

Qu'est-ce que cela signifie? Les enjeux répertoriés à la lumière de ce qu'évoque la pratique de la dambura et les discours convergents tendent à indiquer – nous le savons à présent – que la dambura est un symbole identitaire important pour les Hazāra. Comme ouverture, c'est maintenant ici que l'on pourrait avancer que le symbole que constitue la dambura est en fait une réinterprétation de la dambura. La réinterprétation de la dambura se traduit par l'attribution de nouvelles valeurs à l'instrument comme forme ancienne: de nouvelles interprétations sur ce que signifient l'instrument et sa pratique.

En miroir opposé, la dambura est simultanément le médium d'une autre réinterprétation, celle par laquelle d'anciennes formes culturelles (c'est-à-dire la poésie hazāra et son ethos de la souffrance, le paradigme de l'exil, le dolorisme chiite exprimé par des textes) sont attribuées à des éléments nouveaux. Ces éléments nouveaux sont les guerres récentes, dont les horreurs ont rouvert les plaies et des traumatismes du passé, mais aussi la fierté d'être hazāra. Les plaies sont aussi rouvertes par la réactualisation constante de persécutions qui exacerbent la conscience identitaire, comme le montre le massacre de Ghor. La mobilisation pour la survie nationale et la cristallisation du sentiment ethno-national, et enfin la nouvelle visibilité politique en Afghanistan,

mais aussi les persécutions religieuses inégalées au Pakistan, l'exil, la migration constante comme mode de vie et la demande d'asile sont autant d'autres éléments nouveaux. Et c'est à travers la dambura qu'ils sont réinterprétés sous les formes culturelles anciennes énumérées plus haut, par lesquelles passe et s'exprime en musique l'identité hazāra contemporaine. La dambura est l'outil d'une réinterprétation tout comme elle est elle-même réinterprétée. C'est pourquoi M. Gharji pouvait dire : « *it represents my culture, my people ...Namândegi mekona* », ainsi que cette chère Nazira qui, bien qu'elle n'eût pas les mêmes goûts prononcés pour la dambura de sa mère, pouvait dire aussi avec une franchise absolue en parlant des siens : « *it's a part of their identity; it tells about their struggle, their love, their lost love, their triumphs and their tragedies, in its core, it has everything to do with the Hazāras...* ».

ANNEXE A : DESCRIPTION ORGANOLOGIQUE DÉTAILLÉE ET ANALYSE MUSICOLOGIQUE DE LA *DAMBURA*

ORGANOLOGIE

À notre connaissance actuelle, les seules pages issues d'un ouvrage de référence offrant une description organologique détaillée de la *dambura* se trouvent dans *Music in the Culture of Northern Afghanistan* par Mark Slobin, ouvrage datant de 1976, donc d'avant la guerre et les grandes transformations sociales qu'elle allait provoquer dans la société afghane dans son ensemble. Slobin emploie le terme *Turkestani dambura* (1976 : 212) pour parler de la *dambura* telle que comprise aujourd'hui. Selon Slobin, la *dambura* est le type de luth le plus répandu dans le Turkestan¹afghan, terme essentiellement synonyme du « nord » afghan. La *dambura* est un luth à manche long, sans frettes, fabriqué en bois, possédant deux cordes habituellement en nylon². Comme l'indique Slobin (1976), la *dambura* est toujours constituée de trois parties : le manche, la table et la caisse. La table, à l'avant de l'instrument, est plate. Comme un couvercle, elle recouvre la caisse qui, vide à l'intérieur, est considérablement bombée à l'arrière; dans l'ensemble, elle est en forme de poire. En toute rigueur, les deux cordes de la *dambura* n'en font qu'une seule. Elle est nouée en bas de la caisse à ce qui sur un violon correspondrait au bouton. La corde, au bouton, est séparée en deux. Les deux extrémités de la même corde sont nouées aux deux chevilles respectives de l'instrument qui sont situées au-dessus du manche, et non sur les côtés. Vers le haut du manche, un sillet maintient les cordes attachées sur ce dernier et en définit la largeur (tout comme le chevalet). Le sillet guide aussi les cordes vers les chevilles. C'est l'élément sur l'instrument qui sépare, sur le manche, la touche (là où la main joue et dépose ses doigts sur les cordes) de la partie supérieure du manche où se trouvent les chevilles.

Les chevilles

Les chevilles sont en bois et varient en forme. Le plus souvent, elles sont en forme de 'T' ou de ' + ', mais parfois en boules, ou en forme de cylindres. Elles sont situées sur le dessus du manche, contrairement aux *dotâr*, dont les chevilles sont sur le côté. Sur la touche ou le manche, un sillet attaché sur les cordes les maintient en place et sépare l'espace de jeu de celui où les cordes sont rattachées aux chevilles.

Le chevalet

Sur la table, les cordes reposent sur un petit chevalet en bois, souvent fabriqué avec n'importe quelle retaille de bois, et maintenu en place par la pression des cordes, ou collé à même la table avec de la colle. Doit-on coller ou non le chevalet à la table? Question récurrente. Les opinions divergent à ce sujet parmi les *damboristes*, car un chevalet mobile permet de le remplacer par un autre s'il est trop haut; en effet, un chevalet plus haut raidira les cordes, ce qui peut convenir à certains styles (par exemple au style généralement associé aux Ouzbeks qui utilisent le plectre),

¹ Le Turkestan (le « pays », ou « lieu des Turcs », en Persan), est le nom historiquement donné par les Perses (puis par les Russes) à la région qui s'étend de la mer Caspienne jusqu'à la Chine de l'Ouest, puis du Kazakhstan méridional jusqu'à l'Hindu-Kush. Incidemment, il correspond presque exactement à la définition spatiale conventionnelle d'« Asie centrale » en tant qu'unité musicologique. Est-ce à dire que l'aspect centre-asiatique d'une musique serait en un sens indissociable d'une certaine *turcité* ? Le Turkestan afghan quant à lui est donc est une partie historique du Turkestan au sens large qui comprenait le Turkestan occidental (tombé sous domination russe) plus au nord et plus tard subdivisé en républiques socialistes soviétiques, puis aujourd'hui constitué des républiques indépendantes ex-soviétiques, puis le Turkestan oriental, officiellement république autonome du Xinjiang en Chine, territoire des Ouïghours.

²Dans le passé, il est probable qu'elles aient été en boyaux, et non pas en soie, à l'instar des *dotâr* ouzbeks et turkmènes (Slobin, p. 212)

mais un chevalet plus bas les rendra moins tendues, ce qui facilite le jeu pour les doigts, notamment dans le style *hazāra*. En revanche, un chevalet maintenu seulement par la pression des cordes risque de se déplacer durant un jeu intense, ajoutant une vibration supplémentaire et un son parasite aux cordes. D'où la recommandation de certains musiciens de coller le chevalet une fois pour toutes. Autant la mobilité du chevalet permet de changer ou de modifier rapidement la tonalité des cordes d'une chanson à l'autre en le déplaçant en haut ou en bas le long de la table (ce qui évite de raccorder à chaque fois l'instrument avec les chevilles), autant la mobilité du chevalet peut provoquer un changement de tonalité non désiré en jouant une seule pièce.

Caisse et résonance

Pour la résonance, à l'instar d'un grand nombre d'instruments à cordes, la caisse de la *dambura* possède un trou. Celui-ci, large d'environ 1cm, se trouve à l'arrière de l'instrument, à l'extrémité bombée de la caisse. Parfois, on trouve des trous de 2 à 3 millimètres de grosseur sur la table de l'instrument afin d'augmenter la résonance. Ceux-ci sont habituellement symétriques, des deux côtés de la table, ou bien disposés en motifs, s'il y en a plusieurs. Je n'ai pas vu de trous sur toutes les *dambura*. Celles qui sont fabriquées à Samangān (d'où provient la mienne) n'en possèdent pas. Vu la qualité et la réputation des *dambura* de Samangān, il semble que les trous sur le dessus de la *dambura* ne soient pas absolument nécessaires. Mais plusieurs personnes sont d'avis que le fait de rajouter des trous rend le son encore meilleur.

Caisse

La caisse de la *dambura* constitue une seule pièce de bois fabriquée à même le tronc dont elle est issue. Les informateurs confirment que le bois employé pour fabriquer la caisse est celui du mûrier, tout comme ce que rapporte Slobin. Il s'agit d'une caractéristique typique des *dambura* de Samangān/Aibak. La caisse est creusée en une seule pièce à l'aide d'une hachette. Selon Slobin, c'est cette étape du travail qui rend le processus de fabrication de la *dambura* si pénible selon ses propres informateurs : « *it takes a thousand strokes to make a dambura* » (Slobin, p. 216). Lorsque j'étais moi-même à Samangān en septembre 2013 afin de m'entretenir avec Khal Mohamad, le réputé fabricant ouzbek de *dambura* me confirma les mêmes informations en termes des difficultés. *Ustad* Khal Mohamad faisait remarquer que la caisse (*ruya* « la face ») était la plus difficile à fabriquer. La fabrication de la caisse est cruciale, car c'est d'elle que dépendra la résonance du son et sa qualité. En parlant de la qualité de ses *dambura*, *ustad* Khal Mahmad en saisit une, puis à répétition, il frappe rapidement du doigt la caisse de l'instrument; une chiquenaude, ce qui permet d'entendre la résonance à l'intérieur de la caisse, gage de qualité. Selon les dires d'*ustad* Khal Mohamad, une *dambura* peut se faire en cinq jours, comparativement à celle d'un *rabâb* (instrument) peut prendre jusqu'à un mois.

Dimensions et facture

Dans la famille des luths à deux cordes, la *dambura*, avec le *dotâr* ouzbek, est un des instruments les plus grands. Les tailles des *dambura* ne sont pas standardisées. Certaines sont donc plus petites ou plus légères que d'autres. Slobin a répertorié les dimensions d'une sélection de *dambura* en mesurant en centimètres la longueur totale (caisse + manche), la longueur du manche seul, la largeur, et la profondeur. Il ressort que la taille des *dambura* varie entre 95cm et plus, et 110 cm comme longueur maximale (les manches variant de longueur entre 65 et 70 cm environ respectivement). La largeur des caisses varie entre 21 et 26 cm, et la profondeur, de 14 à 19. En ce qui concerne ma *dambura*, procurée auprès d'*ustad* Khal Mohamad, elle entre très certainement dans une catégorie grands formats qui contraste avec les données de Slobin. La *dambura* que je possède (semblable en termes de format à deux ou trois autres *dambura* exposées par *ustad* Khal Mohamad) fait une longueur totale de 126 cm, pour une longueur de manche faisant 82,5 cm, une largeur faisant 23cm et une profondeur, ce qui en fait une

damburad un format inédit dans la littérature. À Kaboul, la *dambura* de mon voisin de chambre était de la même facture que celle que j'avais achetée à Khal Mohamad; on pouvait donc aisément reconnaître le style de fabrication, même sans l'étampe sur la caisse qui indiquait clairement le nom et le numéro de téléphone d'*ustad* Khal Mohamad. C'était toutefois une *dambura* plus foncée, sensiblement plus petite, et sans ornementation aucune.

Finition et ornementation

La *dambura*, comparée aux autres instruments du même genre (famille des luths à deux cordes) est probablement des plus rudimentaires en ce qui a trait à la forme et au fini. La *dambura* n'est pas vernie, contrairement au *dotâr* sarta (ouzbek et ouïghour), ou à la *dombira* kazakh et aux autres instruments d'Afghanistan, ce qui en fait l'instrument le plus rustique de toute l'aire musicale régionale. Comme le montre l'exemple de la *dambura* de l'étudiant mentionnée ci-haut, la *dambura* peut ne pas être ornementée du tout, donnant à l'instrument une simplicité peu commune. Ceci dit, il n'est pas rare non plus que la *dambura* soit décorée. Lorsque c'est le cas, le manche devient le plus souvent l'unique lieu de l'ornementation, et plus particulièrement la section supérieure du manche (en haut du sillet) où se trouvent les chevilles. Les chevilles elles aussi peuvent être ornementées. L'incrustation de morceaux et de motifs se trouve à être la forme ornementale la plus commune. Les morceaux incrustés et disposés en motifs peuvent être en os, en métal, ou en plastique. Parfois, la caisse est ornementée de cercles en os. Sakata (1983) présente dans son ouvrage un schéma de motifs ornementaux, ainsi que leurs noms, des motifs que je peux moi-même apprécier sur ma propre *dambura* en provenance de Samangān.

Enfin, l'ornementation de l'instrument est indicatrice de son statut. Lorsqu'un *dotâr* est associé par exemple à une antique noblesse, cela transparait à travers sa décoration du *dotâr* qui sera riche et chargée (on peut encore penser au *dotâr* ouzbek ou bien ouïghour, tous deux associés à un système musical savant au sein d'une aristocratie sédentaire). Par contraste, la *dambura* est sans vernis, et peut ne pas avoir de décoration, ou n'avoir qu'une décoration rudimentaire ou minimale en comparaison des autres *dotâr*. C'est le luth du berger ou du paysan³.

Autres détails organologiques et techniques

Nous avons mentionné le processus pénible que constitue la fabrication d'une *dambura*. Il faut noter que ce n'est pas la complexité de l'instrument qui rend sa fabrication pénible ou fastidieuse, mais c'est tout bonnement le travail nécessaire qu'il faut pour vider, à coup de hachettes ou de ciseaux à bois la pièce de bois entière tirée d'un troc qui deviendra la caisse. Je tiens à rappeler cette caractéristique de la *dambura* : une caisse faite en une seule pièce, contrairement à celle des autres *dotâr* constituées de lamelles collées ensemble⁴. C'est sans doute, avec la *damburak* du Badakhshan l'instrument de la famille le plus petit, tandis que la *dambura* contemporaine, est des plus grands.

En août 2013, à Kaboul, je recueillais les propos du maître (*ustad*) Ali Daryab qui déclarait : « *There is no difference between Ozbak dambora and hazāragi dambora. Minor*

³Une informatrice hazāra décrivait l'instrument en ces termes : « It's the instrument of low-status people ». Dans ses propres mots, cela signifie, d'une part : les Hazara dans l'ensemble (historiquement) et les paysans du nord afghan (Ouzbeks ou Tadjiks); d'autre part, les gens participant d'une certaine culture musicale urbaine associée à la danse, aux drogues et à une vie moralement douteuse et désapprouvée (les performances de Bacha Bazi souvent accompagnées à la *dambura*).

⁴En ce sens, la *dombra* kazakh s'offre comme modèle hybride puisqu'elle a le même arrangement de cordes que la *dambura* tout en possédant des frettes, bien que dans ce cas, tout au niveau organologique semblerait la faire tomber dans la catégorie des *dotâr* (During). La taxonomie est ici un piège, et la *dombra* kazakh n'a que le nom qui la rattache à la branche des *tanbur*.

difference would be that they play it with a pick, so the string needs to be a bit thicker. We play it with finger so it needs to be a bit thinner ». En effet, les cordes de la *dambura* sont en nylon. Quelques précisions peuvent être ici apportées. Les cordes sur une *dambura* de Samangān auront effectivement tendance à être plus épaisses, semblables aux cordes en nylon d'une guitare. Une *dambura* avec de telles cordes, d'autant plus si elle vient de Samangān, sera en effet identifiée comme une *dambura* propre au style ouzbek. En l'occurrence, *ustad* Khal Mohamad est lui-même ouzbek. Les cordes plus rigides posées sur un chevalet plus haut sont plus difficiles à jouer avec les doigts seuls comme dans le style hazāragi. C'est parce que le style ouzbek se joue entre autres avec un plectre en métal (« petit ongle »), que mentionne Daryab. Ce plectre, sert à donner à la *dambura* une sonorité encore plus rythmique et percussive. Il s'agit d'un fil en métal torsadé en forme de cône qui se place sur le doigt, comme un dé à coudre.

C'est pourquoi des informateurs hazāra joueurs amateurs de *dambura* m'ont recommandé de faire changer mes cordes et de les remplacer par du fil de pêche, qui offre le type de fil en nylon le plus répandu pour les cordes de *dambura*. Le fil de pêche étant moins rigide que le fil utilisé pour la *dambura* dans le style ouzbek, les éléments stylistiques hazāra qui requièrent un mouvement et un frottement rapide des doigts sur les cordes (nous y reviendrons) se jouent beaucoup plus aisément.

Bois et fabrication inusités

Nous avons déjà brièvement mentionné les bois dans la fabrication de la *dambura* standard du nord afghan (ou bien *standardisée* depuis quelques décennies déjà) : la caisse est faite du bois de mûrier, et le reste des parties sont faites en bois d'abricotier; l'instrument, robuste et généralement grand. Dans l'ensemble du pays, les choses varient. Selon un de mes informateurs hazāra originaire de la région Jaghori les *dambura* qu'il se souvient avoir vues alors étaient bel et bien fabriquées de boîtes d'huile en métal pour la caisse, traversée d'un pieu pour le manche. Essentiellement, nous avons le même processus de fabrication que pour le gheitchak actuel (le violon du nord afghan à deux cordes) qui n'a pas changé depuis les 50 dernières années. Des cordes et des chevilles sont ajoutées pour faire au final une *dambura* improvisée avec les matériaux disponibles. Dans la diaspora, j'ai eu aussi l'occasion de voir une *dambura* qu'un hazāra établi au Canada s'était fabriqué lui-même; je n'ai pas eu l'occasion de m'enquérir de quel bois. La force et la qualité sonore de l'instrument ne sont pas comparables à une *dambura* de maître luthier, mais l'instrument pouvait être joué, et bien. On raconte aussi l'histoire d'un autre Hazāra établi au Canada qui dit-on, s'était fabriqué une *dambura* en utilisant un casque de contremaître en guise de caisse de résonance, sur lequel il aurait ensuite collé un autre matériau pour faire la table et le manche. Enfin certains, à défaut de pouvoir avoir une *dambura* authentique, s'étaient contentés de se procurer un saz turque, et d'enlever les cordes pour n'y laisser que les deux nécessaires que possède la *dambura*. Tous ces exemples montrent que la *dambura* se décline de plusieurs manières et sous plusieurs formes en fonction du contexte et des matériaux disponibles, même si le modèle fondamental de la *dambura* reste le modèle turkestani. Toutefois, lors d'un bref séjour à Toronto auprès d'un informateur, je fus frappé pour la première fois de la légèreté de sa *dambura*, et de son bois plus foncé, et uniforme. La *dambura* est plus petite aussi. Elle est en bois d'amandier. Comme les autres *dambura* du même genre, elle est entièrement, et uniformément fabriquée de ce type de bois seul, contrairement aux *dambura* de Samangān qui en comportent deux. Jusqu'ici, les *dambura* faites de bois d'amandier sont plus légères, plus foncées, et souvent habituellement vernies. Toutefois, la qualité expérimentée me semble être plus volatile que celle des autres types de bois. Les tailles elles aussi varient. Au point où l'on pourrait avoir l'impression que certaines *damburas* en bois d'amandier ont une vocation plus décorative que musicale; ce qui est certain, en revanche, c'est que les *dambura* de

Samangān sont quant à elles positivement reconnues comme des instruments de professionnels. Voilà ce qui complète le volet organologique sur la *dambura*.

RYTHMIQUE MÉLODIQUE ET POÉTIQUE : ÉBAUCHE D'UNE ANALYSE FORMELLE

Simha Arom (1981), dans un texte sur la description des musiques orales, parle du problème de la transcription. La musique écrite est un code qui contient un message : la musique. La musique de tradition orale nous offre le contraire : le message en absence de code. Notre rôle est alors d'élaborer le code à travers l'étude et l'analyse du message, du donné musical. La musique de tradition orale en tant que texte n'est jamais non plus figée, jamais totalement fixe. Pour cette raison, plusieurs interprétations qui semblent différentes au chercheur peuvent toutes être toutes considérées comme la même pièce. À l'instar de nos considérations sur les mélodies-types hazāra, nous proposons un modèle qui nous permet d'analyser ou de codifier un certain type de chanson, basées sur le style *mogholi*. L'idée d'une telle tentative de modélisation visuelle vient du constat de l'apparente difficulté à faire l'adéquation entre les mètres poétiques et la mélodie en tant que telle qui suit le rythme qui la catégorise.

À travers l'exemple des deux premiers vers d'une chanson et de la façon dont le rythme de la mélodie est construit en relation avec la métrique des vers, nous pouvons établir les bases formelles d'un type mélodique hazāra. La hauteur des notes est ici secondaire, car nous croyons pour le moment suffisante l'explication sur la portée mélodique des chansons hazāra. En revanche, une exposition de la rythmique d'un modèle-type de chanson hazāra sera plus utile à la mise en lumière des caractéristiques les plus importantes et propres à la musique hazāra, essentielles à une meilleure compréhension de cette dernière.

Voici donc l'exemple de la conformation du *dobaiti* (distiques composé de deux *misrah* (vers) hendécasyllabiques) au rythme *mogholi* (communément appelé *sabk-e hazāragi*). Dans une chanson de rythme *mogholi*, on remarque que si à l'instrumental, le rythme ressenti est clairement de 7 temps par mesure, l'adéquation des vers de 11 syllabes d'une mélodie qui se veut syllabique nécessite une compensation rythmique. Cette compensation rythmique se fait ressentir dans les trois premières syllabes qui en réalité, prises séparément du reste du vers, fonctionnent sous un rythme de 5 temps par mesure. Dans ce type mélodique et rythmique, un vers hendécasyllabique est donc typiquement divisé en trois mesures : la première, telle une mesure d'envoi, de 5 temps, et deux de 7 temps. Si nous devons établir le nombre de syllabes en fonction du rythme, alors 3 syllabes correspondent à 5 temps, et 4 syllabes correspondent à 7 temps. Cette division de mesures aux temps inégaux correspond aussi à l'accent tonique nécessaire (l'accentuation des syllabes correctes) que l'on retrouverait si les vers devaient être déclamés sans musique. Sur la base de ce constat, nous avançons l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une loi formelle de la musique hazāra; si parler de loi est chose encore trop téméraire, nous pouvons alors parler de formule ou de mécanisme de la musique hazāra.

Exemple

Misrah (vers) :

« Ba pâye jolge sharif ast khâne mâ »

Division syllabique :

Ba-pâ-ye-jol-ge-sha-rif-ast-khâ-ne-mâ (11 syllabes)

Division par mesures :

| ba-pâ-ye| -jol-ge-sha-rif| -ast-khâ-ne-mâ|

Superposition au jeu :

| ba-pâ-ye| -jol-ge-sha-rif| -ast-khâ-ne-mâ| ---âââ... .. |

| V V---V | V, ---VV,----V-- | V, ---VV,----V-- | V, ---VV,----V-- |

| ----- |-----V,| -----V,| -----V,|

Superposition avec les notes :

c---n-n | n n c n | n c n n
| ba-pâ-ye| -jol-ge-sha-rif| -ast-khâ-ne-mâ|

c—n--n | n---c---n---n| n c—n---n (--)
| na-yâ-mad| -qâ-gha-si--jâ|nâ-na-ye-mâ--- |

Nous avons un second exemple avec une chanson du même type (Maqbolnamosha, interprétée par Ali Daryab)

Misrah (vers) :

« Adam az tu warimaqbolnamosha »

Division syllabique :

A-dam-az-tu-wa-ri maq-bol-na-mo-sha (11)

Division par mesure

| a-dam-az| -tu-wa-ri- | maq| bol-na-mo-sha|

Superposition avec durées de notes :

c n nn c n cc n c n n
| a-dam-az| -tu-wa-ri- | maq| bol-na-mo-sha|

Dans notre entreprise de typologie et de classement de la dambura dans ses formes et ses modalités, l'œuvre de Jean During s'est avérée essentielle. During (1998) en effet, dans son analyse des formes musicales d'Asie centrale, divise la musique en ce qu'il appellera deux « catégories esthétiques », à savoir la catégorie *nomade*, et la catégorie *sédentaire*. During dresse alors une typologie de traits propres aux deux catégories, ce qui nous permet d'y appliquer le cas de la dambura. Nous avons ici reproduit la typologie en question.

Au sens littéral, les musiques nomades en Asie centrale sont principalement celles des Kirgizes, des Kazakhs et des Turkmènes, musique hors-système, non-académique, non-impériale, mouvante, à l'image de l'espace nomade. La musique des peuples sédentarisés : ouzbeks, iraniens, ouïghours est quant à elle académique, rigide, impériale. Si les musiques sédentaires toutefois, peuvent tendre vers une « nomadisation » dans le style, le processus le plus courant est la cristallisation de la musique nomade lors de la sédentarisation des populations concernées. Une musique nomade peu à peu se « territorialise » et adopte peu à peu les éléments des musiques sédentaires.

La typologie comprend une liste de 23 paires d'oppositions (de traits) sur le pôle *nomade-sédentaire*. Ici, nous reprenons cette typologie et nous tentons de voir où se situe la dambura par rapport à chaque paire.

Quand la dambura correspond clairement à un trait d'un côté ou de l'autre, nous indiquons N pour nomade, et U pour urbain. « M » signifie ici mixte, lorsque nous constatons une rigoureuse mixité des deux caractéristiques inhérente à la dambura dans son contexte traditionnel, ou du moins perçue comme tel par l'observateur et les informateurs.

Un trait (M) accompagné d'un « + » signifie que le premier trait est perçue du chercheur et des informateurs comme plus « authentique » ou « traditionnel » mais tend vers l'autre trait par acculturation progressive et par transformation naturelle de la culture musicale.

TYPOLOGIE ET CLASSEMENT DE LA DAMBURA

<i>Musique nomade (N)</i>	<i>Mixte (M)</i>	<i>Musique sédentaire / urbaine (U)</i>
1) Campagnes		M
2) Fondamentalement turque		N?
3) Tribale		M
4) Société sans classes (un peuple, un chef)		M
5) Propre à une ethnie		M+N
6) Transmission familiale		U
7) Quasi réservée aux hommes		N+U
8) Oral		N+S
9) Descriptive		M
10) Action		M
11) Décrit des faits		M
12) Faits objectifs. Histoire collective		M
13) À dominante narrative, épique		U

14) Horizontalité, immanence	Verticalité, transcendance	U
15) Route (yol)	station (maqâm)	<u>?</u>
16) Magique	Mystique	U
17) Culture chamanique, türke	Culture soufie, musulmane	U
18) Référence à la nature	la nature comme symbole	U
19) Expression individuelle	expression collective	M
20) Barde	groupes	N+M
21) Cumul des rôles	Spécialisation et partage des rôles	M?
22) Style personnel	Style académique	N
23) Peu de percussions, peu de dance	Percussions, dance	N+S

Les conclusions que l'on peut tirer de ceci sont les suivantes : s'il faut lire la musicalité, le style, l'*ethos* et le répertoire de la *dambura hazâra* dans les termes de ces deux catégories esthétiques, nous constatons qu'elle partage en majorité des traits essentiellement et profondément mixtes (qui changent selon les contextes, les circonstances, les lieux, le goût des musiciens, etc.) et elle partage un nombre relativement égal de traits dit « nomades » et « urbains ». Cette mixité semble indiquer que ce soit à des traits spécifiquement « nomades » qui dans les faits caractérisent la *dambura* que vont se substituer des traits urbains. Nous croyons qu'il s'agit là des conséquences de la modernisation et d'une longue acculturation progressive auprès de communautés dominantes essentiellement urbaines, et jamais nomades.

ANNEXE B : QUESTIONNAIRE DE RECHERCHE

1 – Do you play the dambura?

If yes, in which way would you see yourself as a dambura player? (would you call yourself “amateur”, for example?) Or do you even consider yourself as a dambura player in some way, or is it a term you would apply to another context?

2 – In your own words, what is a dambura ?

How would you describe it ? (materially or no)

3 – What for you would be differences between a dambura and a dutar or dutars?

4 – What do you enjoy playing?

What do you enjoy from dambura?

And/Or How does it make you feel?

Would it depends of songs, or perhaps on other contexts?

5 – What are the type of songs that are played?

- What type of lyrics?
- Is there a specific, fixed corpus of dambura songs?
- What are the various types of styles, melodies, or rhythms?

6 – What are occasions, events or times where dambura is played?

What are the times when you play it ?

7 -Following this, are there occasions, events, or times when playing dambura serves a role or any specific functions?

8 – How did you get t play dambura, or how does someone get to play or learn dambura?

-Are those who teach amateurs/semi-professionals/ professionals / hereditary players?

9 -What do you think the dambura teacher’s status is among Hazara communities today? And before (20 years ago... 30 years ago... 100 years ago? (this is only serves as an example)

10 - Why do you play dambura, or why/ would someone play dambura?

-what are the various reasons that would bring someone to dambura music or playing ?

11 – Who plays dambura? i.e. What kind of person would play or learn to play the instrument?

Is there a difference in genders? (In Afghanistan? Abroad?)

12 -Do you find it important to play dambura and to listen to that (these?) type(s) of music ?

13- Following this, does dambura and the music it mean anything in particular to you?

If no, why? And if yes, what more exactly?

14 –Do you think it might mean something for Hazaras outside Afghanistan ? In Afghanistan?

15- Are there any tales or legends or stories that would be linked with dambura as an object or as a music?

Any symbols or that the dambura could be linked with ?

16- Would you say that dambura is linked with a particular imagery, particular memories or ideas for you, which would be shared or common with other people in the community, or by Hazaras in general?

17 – Do you have an idea of where the dambura came from? (Its origin according to some popular stories, or its origin according to historical analysis)

18- I heard that dambura was being forbidden in the 1980, and that now, there is a regain of popularity of the dambura among Hazaras. Why is it so according to you?

19 –What would you think of a quote by Niamatullah Ibrahim, (author of :« Shift and Drift in Hazara Ethnic Consciousness. The Impact of Conflict and Migration »), who says that “the *dambura* itself acquired a very strong political significance for Hazaras.” and also that “the *dambura* was transformed from an instrument of local folk music to a symbol and means of expression of a strong ethno-national consciousness.” .

ANNEXE C : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



Université d'Ottawa | University of Ottawa

Département de sociologie&anthropologie |
Department of Sociology and Anthropology

Title of the study:

Dambura — the voice of a silenced journey : music and identity among the Hazaras of Afghanistan

[Original title : La dambura — voix d'une histoire sans-voix: musique et identité chez les Hazaras d'Afghanistan]

Mathieu Poitras (researcher)

Tel.: +1 xxx xxx xxxx *Mobile :* +1 xxx xxx xxxx (Canada)

Email: xxxxxxxx@uottawa.ca

University of Ottawa, Faculty of Social Sciences, Département de sociologie et anthropologie
xxx University, room pièce xxxxx, Ottawa, Ontario, Canada, XXX XXX

Stéphane Vibert (supervisor)

Tel.: +1 xxx xxx xxxx ext

Email: xxxxxxxx@uottawa.ca

University of Ottawa, Faculty of Social Sciences, Department of Sociology and Anthropology
Xxx University Private, Room xxx, Ottawa, Ontario, Canada, XXX XXX

Invitation to Participate: I am invited to participate in the above mentioned research study conducted by Mathieu Poitras under the supervision of Stéphane Vibert.

Purpose of the Study: The purpose of this study is to undertake a study of the meanings and symbols associated with the *dambura* and its importance as a musical instrument among Hazaras, as well as the way members of the Hazara community might engage and relate to the wide musical and poetic corpus being associated with it.

Participation: My participation may consist of one or many un-structured in-depth interview lasting more or less 90 minutes with the researcher. In this interview I will be asked to discuss my thoughts and experiences relating to Hazaragi folk (Hazara) music, more specifically *dambura* music and its poetical/lyrical content. I also have the option of allowing the researcher to conduct participant observation in order to better understand how music and its distinctive content might come into play in the consolidation of hazara ethnic boundaries and consciousness or the expression of identity through shared experiences. This means allowing the researcher to observe and participate in activities and discussions with me such as the history of the Hazara people, the history of various Hazara communities, the sharing personal experiences [only if wanted], and/or of hopes and views about the future of the various Hazara communities locally in Afghanistan as well as globally in the diaspora. I understand that

the contents of these discussions will be used only for research purposes and that my confidentiality will be assured. All information I provide to the researcher will be recorded anonymously and only the supervisor and the researcher will have access to the data.

Risks: I understand that since this activity might deal with personal information or collective experience, it may induce emotional reactions, which may, at times, be difficult. Participants who have negative feelings relating to the potentially emotionally difficult content of the dambura repertoire (if that is the case) might experience sadness, or discomfort by speaking about the past, present or hypothetically future experiences of Hazara communities and identity on the local and global scale. I have received assurance from the researcher that every effort will be made to minimize these occurrences and that the information shared during the discussions will remain strictly confidential. I may refuse to answer any question, and at any sign of discomfort, the researcher will halt the interview or discussion/activity. I am free to withdraw from the project at any time, before or during an interview or observation, and can refuse to participate and refuse to answer questions at any time.

Benefits: My participation in this study will offer me a space for self-reflection with regards to ethnic and national consciousness and its expression through music and poetics, and the way it might affect the way I relate to the world, to the diasporic condition, to the State and to the way I perceive myself. It also an opportunity to share a unique artistic expression which has its own intrinsic value, and to share ideas about a situation which is not widely known, and which might benefit from visibility. It will also be a valuable opportunity to contribute my experiences towards research that could help others with regards to a better understanding of the expression and the reproduction of culture as well as the consolidation ethno-national consciousness.

Confidentiality and anonymity: I have received assurance from the researcher that the information I will share will remain strictly confidential. I understand that the contents will be used only for research purposes. The data collected will be physically kept in a secure, locked location and on a password-protected computer. Only the supervisor and the researcher will have access to the data and it will be conserved for a period of five years.

Anonymity will be assured in the following manner, granted that this might be the will of the participant: all names and identifying characteristics will be omitted from data analysis and future publications and will be replaced with pseudonyms. If I give written consent below to pictures being taken, any faces or identifying material will be blurred and not visible unless I give written consent to waive anonymity in photographic materials.

Conservation of data: The data will be kept in a locked filing cabinet in the office of the supervisor at the University of Ottawa for a period of 5 years at which time it will be destroyed.

Voluntary Participation: I am under no obligation to participate and if I choose to participate, I can withdraw from the study at any time and/or refuse to answer any questions, without suffering any negative consequences. There are no possible repercussions from any of the institutions that allowed recruitment for participants. If I choose to withdraw, all data gathered until the time of withdrawal will be destroyed if I wish. I have the option of receiving a copy of the transcript of the interview and can correct any information recorded by contacting the researcher.

Information about the Study Results: copies of the final product will be sent and made available to interested participants. Electronic copies can be sent to participants willing to share an email address with the researcher.

Acceptance: I, _____, agree to participate in the above research study conducted by Mathieu Poitras of the Department of Sociology and Anthropology, Faculty of Social Sciences, University of Ottawa, under the supervision of Stéphane Vibert.

If I have any questions about the study, I may contact the researcher or her supervisor.

If I have any questions regarding the ethical conduct of this study, I may contact the Protocol Officer for Ethics in Research, University of Ottawa, Tabaret Hall, xxx Cumberland Street, Room xxx, Ottawa, Ontario, Canada XXX XXX

Tel.: (xxx) xxx-xxxx

Email: ethics@uottawa.ca

There are two copies of the consent form, one of which is mine to keep.

I consent to participating in an interview _____(Initial)

I consent to participating in participant observation _____(Initial)

I consent to some interviews being audio-taped (if needed) _____(Initial)

I consent to having photos taken of me (if needed) _____(Initial)

I consent to having photos taken of me with identifying features included _____(Initial)

Participant's signature: _____ Date: _____

Researcher's signature: _____ Date: _____

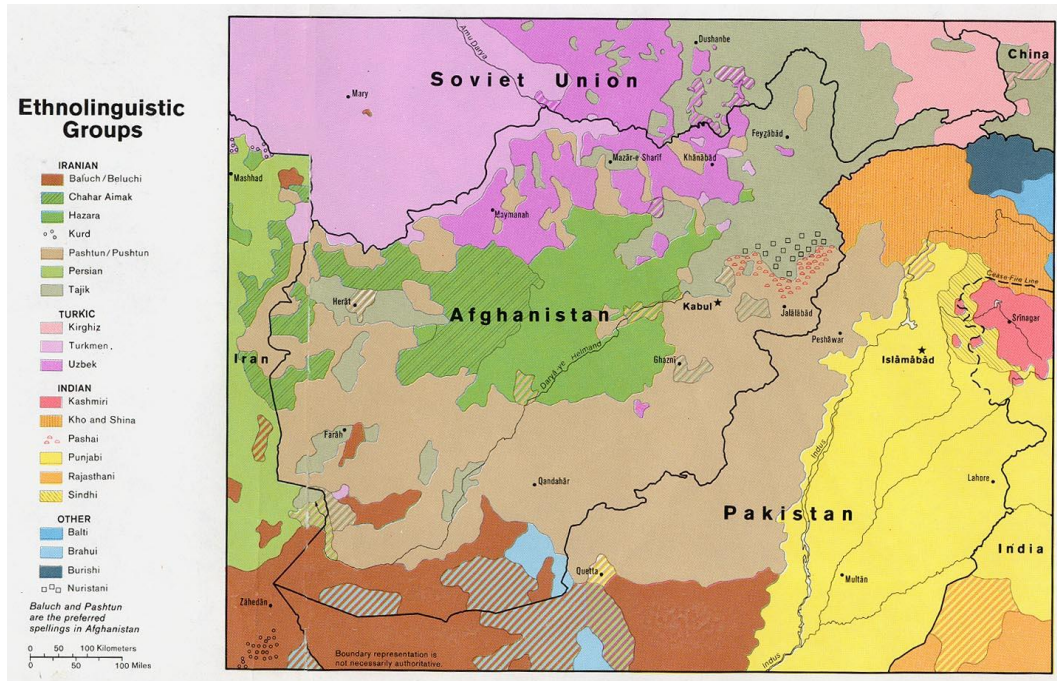
Witness' signature: _____ Date: _____

Authorized third party's signature: _____ Date: _____

ANNEXE D : CARTES ETHNOLINGUISTIQUES RÉGIONALES DE L'AFGHANISTAN

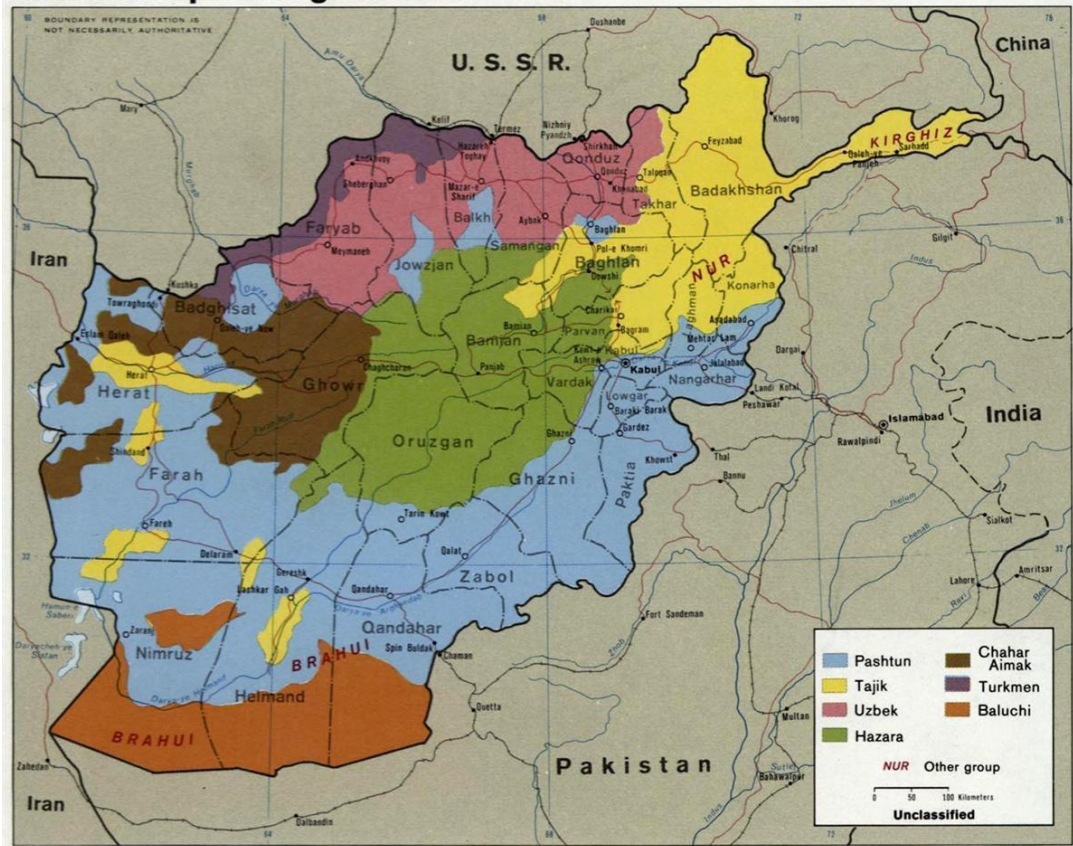
Les Hazāra occupent le centre, en vert.

http://www.lib.utexas.edu/maps/middle_east_and_asia/afghanistan_ethno_1982.jpg

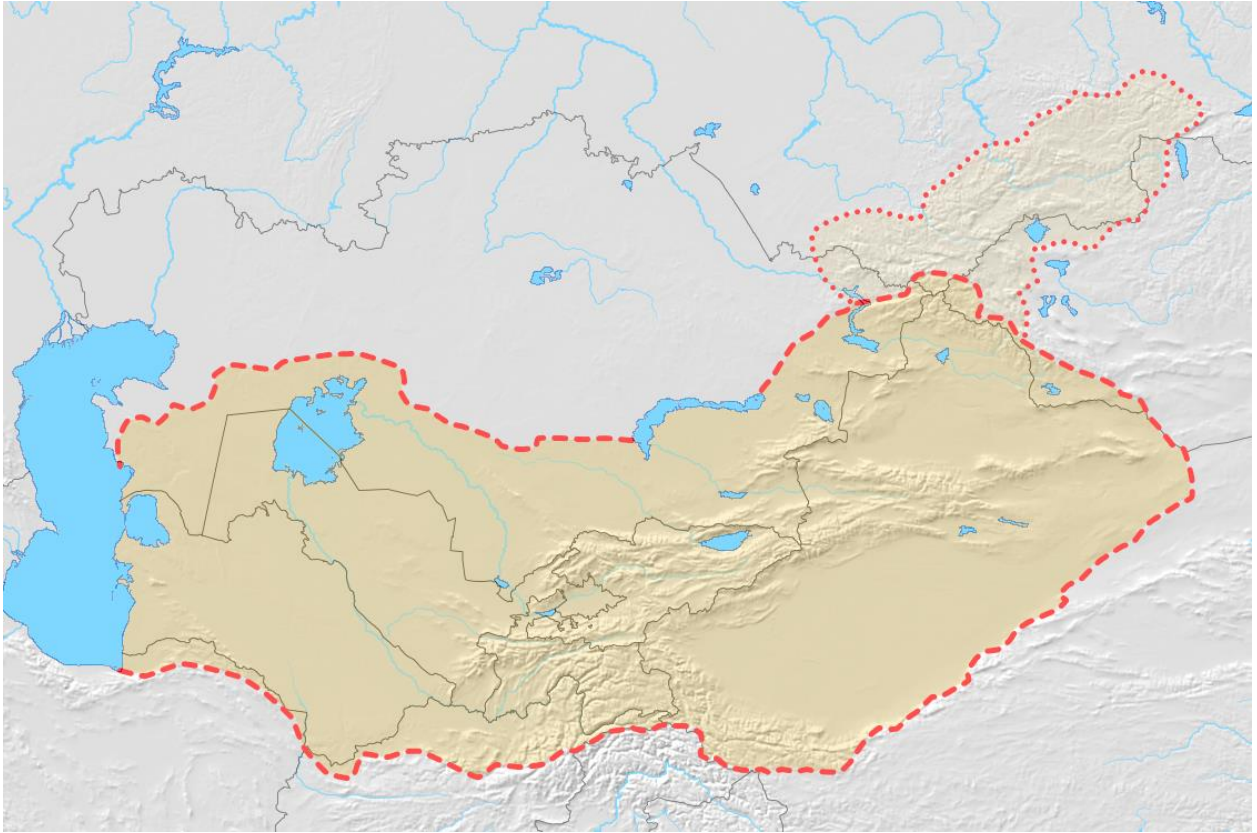


<http://www.history-map.com/picture/000/pictures/Afghanistan-groups-Ethnic-in.jpg>

Ethnic Groups in Afghanistan



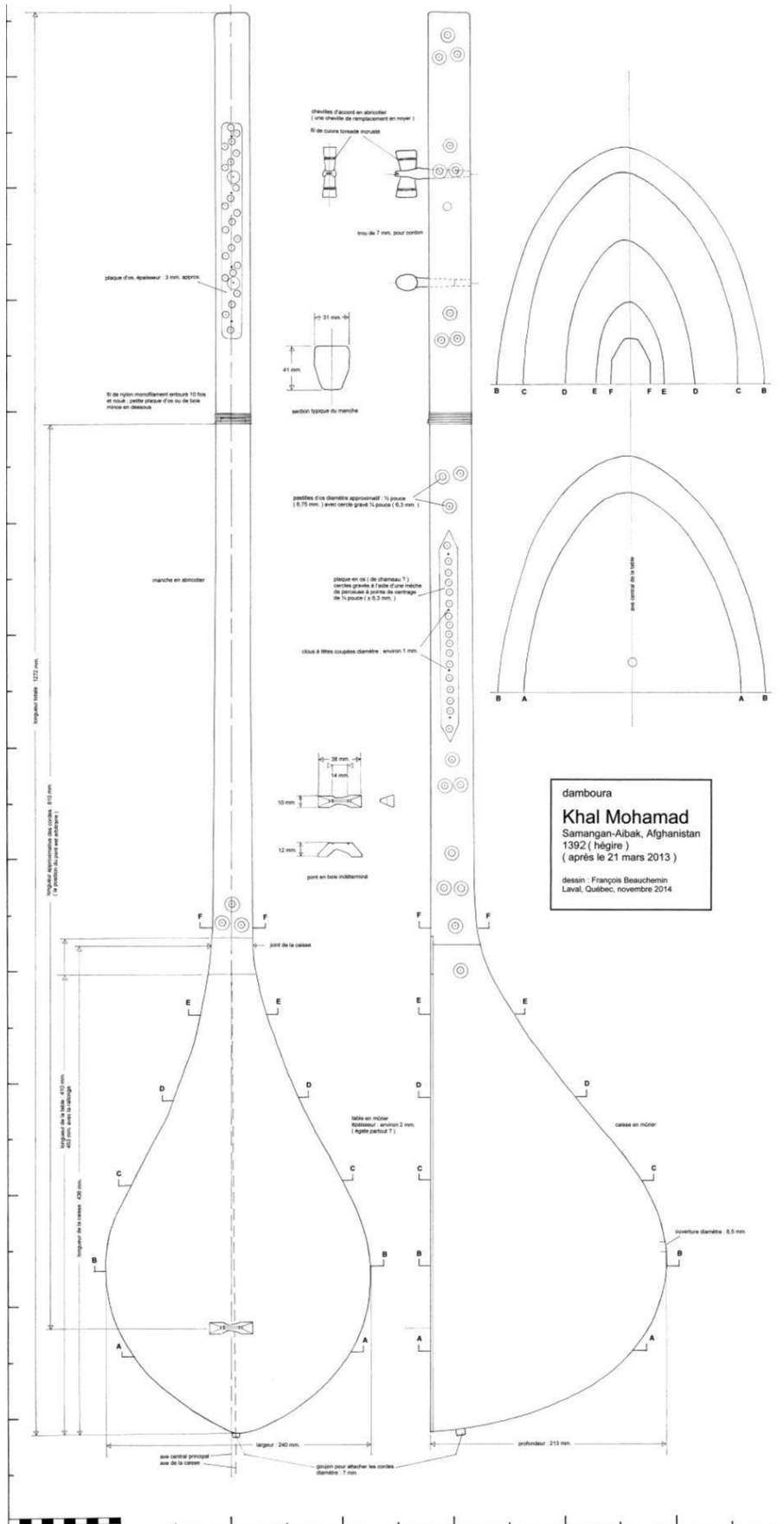
ANNEXE E : LE TURKESTAN



<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Turkestan.png/385px-Turkestan.png>

Le Turkestan. Transcendant les frontières modernes, il recouvre essentiellement l'aire turcophone en Asie Centrale, comprenant toutefois les populations persanophones tadjik du Nord afghan et du Tadjikistan. Il s'arrête au sud à la limite du Hazârajât, et comprend l'Altaï russe au nord. Enfin, il correspond essentiellement à la définition habituelle de l'Asie centrale en tant qu'unité musicologique.

ANNEXE F: PLAN DE DAMBURA
(Par François Beauchemin, Laval, Québec, 2014)



ANNEXE G : ORGANOLOGIE



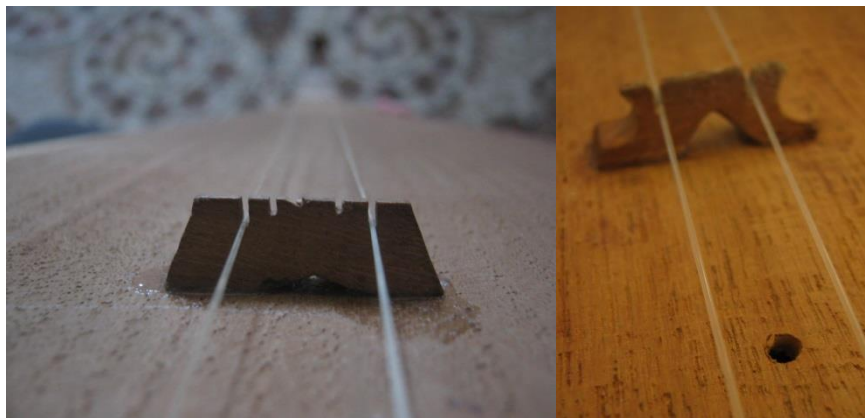
Front et profil : dambura de Samangān / Aībak. Photo : François Beauchemin, 2014



De gauche à droite : clés d'accordage et degrés d'ornementation : 1) dambura de Samangān/Aībak ornementée, (F. Beauchemin) 2) dambura de Samangān /Aībak non-ornementée 3) dambura en bois d'amandier, 3) dambura en bois inconnu.



Parfois, la table, colléesur la caisse (creusée d'un seul bloc de bois) se trouve trouée pour l'amélioration du son, en plus du trou qui se trouve à l'arrière. 1) et 2) Dambura en bois inconnu, cordes en nylon (fil de pêche); fêlure recouverte de colle sur la droite. (Toronto) 3) Dambura de Samangān (F. Bauchemin, 2014).



Chevalet collés. 1) Dambura de Mme Heidari, 2) Dambura d'Aziz à Kaboul



Détail qui différencie la damburadu *dotar* : une seule corde séparée en deux, 1) attachées à un gougeon (dambura de Samangān), ou 2) maintenue par un clou (provenance inconnue - Toronto)

NOTE : à l'exception des photos prises par M. François Bauchemin, toutes les photos non-identifiées ont été prises par l'auteur lors de son terrain.

ANNEXE H : POSTURES



(<http://i.ytimg.com/vi/pbPwbyOdM2A/hqdefault.jpg> (pour la photo de droite)

À gauche, jeune frère du luthier Khâl Mohamad, Aybak.

Posture dite « ouzbèk » : la caisse de la dambura repose entre les jambes, le manche tenu plus verticalement.



<http://i.ytimg.com/vi/d1cx5U9iJc0/maxresdefault.jpg> (photo de gauche)

Posture dite « hazāra » : la caisse repose, légèrement vers l'avant, sur la cuisse gauche. À droite: M. Gharji, Toronto



Khâl Mohamad, Aybak, 2013.

ANNEXE I : EXPRESSION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE



<http://www.hazarapeople.com/fa/wp-content/uploads/2011/10/chehil-dokhtaran.jpg>
Représentations hazāra : l'histoire des *tchehèldukhtarân* (les « Quarante filles »)



http://2.bp.blogspot.com/-6oPoWQmsWJw/UTTErZEyA_I/AAAAAAAAAGBY/9OLzUQfsP04/s1600/Hazara-History.jpg
La construction des Bouddhas. On remarque la *dambura* appuyée sur un des personnages.

http://3.bp.blogspot.com/-VqgODD1AhlA/ToBhn4idqXI/AAAAAAAAAk8/sGKM6aj_q7k/s640/300393_293024767377744_100000106685986_1399594_114245613_n.jpg
La persécution des Hazāra. Pastiche de “Tres de mayo” de Goya.



[HTTPS://FBCDN-SPHOTOS-D-A.AKAMAHD.NET/HPHOTOS-AK-ASH2/v/t1.0-9/945588_281890288614654_1664497528_n.jpg?oh=06f9afafe93101497ceb34008001b20d&oe=55030EEE&__GDA__=1426290249_2E2D79B982A434C0CAD1BE4AA4A299DB](https://fbcDN-SPHOTOS-D-A.AKAMAHD.NET/HPHOTOS-AK-ASH2/v/t1.0-9/945588_281890288614654_1664497528_n.jpg?oh=06f9afafe93101497ceb34008001b20d&oe=55030EEE&__GDA__=1426290249_2E2D79B982A434C0CAD1BE4AA4A299DB)



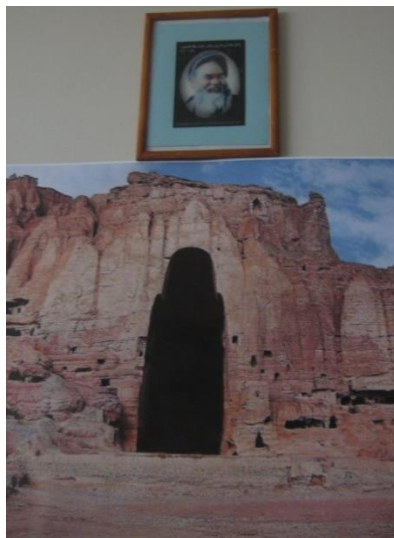
La *dambura* dans l’imaginaire hazāra. L’image se retrouve notamment en couverture du *HazaragiCalendar*

ANNEXE J: DE L'IDÉOSCAPE ET DEL'IMAGESCAPEHAZĀRA



Page du site web « Hazara People » en 2012

A remarquer ici : les symboles de la *dambura*, des Bouddhas de Bâmiyân, la notion de timeline, dont la date première est ici celle du début des guerres hazāra (peut-on parler ici de mythe fondateur?), ainsi que la mention de génocide sous l'image de la destruction des Bouddhas. La page en question commémore le massacre d'Afshar qui eut lieu en 1993 lors de la guerre civile.



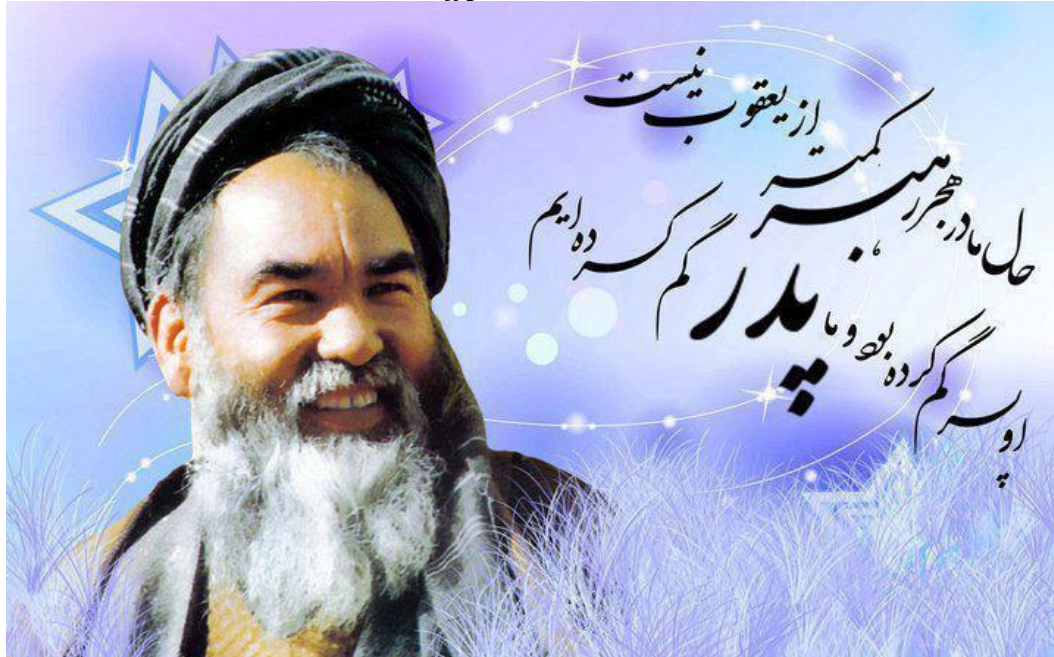
1) Dans l'appartement de Mme Heidari à Toronto trône sur le mur l'image de l'ogive vide d'un des Bouddhas de Bamiyân, détruit en en mars 2001 par les Talibans. En haut trône le portrait de d'Abdul Ali « Bâbâ » (« papa ») Mazâri, le leader-martyre des Hazara. 2) Dans le bureau de Hamid Sakhizada à Kaboul : une image de chanteur Dawood Sarkhosh, une image de Mazâri et une assiette décorative représentant le grand Bouddha.

Expression de la solidarité mongole envers les Hazāra



http://4.bp.blogspot.com/-HSDsk5MX90M/TrWMXuawOI/AAAAAAAAAtk/_bGqjKSka/s1600/293379_2253136201463_1040034398_32102023_1057077737_n.jpg

https://scontent-b.xx.fbcdn.net/hphotos-xpa1/v/t1.0-9/537134_133580053483233_1438572680_n.jpg?oh=0566547729006b945a83297b62310bd5&oe=5514C7CB



Adul Ali Mazāri, dit « Bâbâ » Mazāri, le « père de la nation » Hazāra contemporaine. Ici, des vers comparent la mort de Mazāri à la peine de Jacob (personnage biblique et coranique) lors de la perte de son fils Joseph. Ce sont les Hazāra cette fois qui se sentent orphelins.

ANNEXE K: EXTRAIT DE COURRIEL

Extrait d'un courriel envoyé par une informatrice (avec sa permission), Farkhonda, étudiante hazāra originaire d'Australie. Le propos tenu dans le courriel nous semblait assez éloquent pour le présenter ici tel quel comme représentatif du discours hazara générique tenu sur la *dambura*.

« Damboora has been the only instrument we could have in centuries of deprivation, to echo the burns of our heart and stitch our wound with its strings. Damboora voices the silence of Hazara persecution. It mobilised us in war. And inspired us to stand.

I would love to discuss Damboora with you. Damboora is part of my family. My uncles, SarwarSarkhosh and DawoodSarkhosh, are the revolutionaries of Damboora. As you may know, SarwarSarkhosh was killed for his use of Damboora to inspire Hazaras to stand up for their right. You might have come across his songs. They are still played in Kabul and else where by Hazaras and is an important part of Hazaragi identity.

I am trying to learn playing it. When I was 10, my father wished that one day I could play damboora on a stage.[...]

Your research is going to be very dear to Hazara people and a great contribution to Damboora history. »

(26/04/2014)

BIBLIOGRAPHIE

ABEDIN, Jamal, 2010, *Attitudes Towards Hazaragi*, Carbondale, Illinois: Southern Illinois University.

ADELKHAH, Fariba and OLSZEWSKA, Zuzanna, 2007, «The Iranian Afghans», *Iranian Studies*, 40:2, 137 – 165.

APPADURAI, Arjun, 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, préface de Marc Abélès, Paris, Payot

ANDERSON, Benedict, 1991, *Imagined Communities*, rev. ed. London: Verso Books.

AROM, Simha, 1981, « New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music » *The world of music* 23, Vol. 2, 40-62.

BABADZAN, Alain, 2009, « L' "indigénisation de la modernité" La permanence culturelle selon Marshall Sahlins », *L'Homme*, Vol. 2, n° 190, p. 105-128.

BAILY, John, 2005, « So Near, So Far: Kabul's Music in Exile », *Ethnomusicology Forum*, Vol. 14, No. 2, pp. 213-233

BAILY, John, 1988, *Music of Afghanistan: professional musicians in the city of Herat* Cambridgeshire [Cambridgeshire] ; New York : Cambridge University Press.

BAILY, John & Dr Michael Collyer, 2006, « Introduction: Music and Migration », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32:2, 167-182.

BAILY, John, 2005, « So Near, So Far: Kabul's Music in Exile » *Ethnomusicology Forum* Vol. 14, No. 2, 213-233.

BAILY, John, 2010, «Two Different Worlds: Afghan Music for Afghanistanis and Kharejis », *Ethnomusicology Forum*, 19:1, 69-88.

BAILY, John, 1994, «The Role of Music in the Creation of Afghan National identity, 1923-73 », dans *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. ed. Martin Stokes, Oxford/New York: Berg Publishers, 1994.

BARTH, Fredrik, 1969, « Introduction », dans *Ethnic groups and boundaries* (ed.) F. Barth. Bergen-Oslo: Universitets Forlaget.

BARRY, Michael, 2011, *Le Royaume de l'insolence. L'Afghanistan 1504-2011*, Paris, Flammarion. [1ère éd. : 1984, sous le titre *Le Royaume de l'insolence. La résistance afghane, du grand moghol à l'invasion soviétique*]

BLACKING, John, 1973, *How musical is man?* Seattle, University of Washington Press.

BLACKING, John, 1995, *Music, Culture, and Experience. Selected papers of John Blacking*, Chicago : University of Chicago Press.

BLUM, Stephen, 1995, « Do-bayti », Dans *Encyclopedia Iranica*, Vol. VII, Fasc. 5, pp. 41-452.

CANFIELD, Robert L., 2004, « New Trends among the Hazaras: From “The Amity of Wolves” to “The Practice of Brotherhood” », *Iranian Studies*, Vol. 37, No. 2.

CEFAÏ, Daniel. « Qu'est-ce que l'ethnographie ? Débats contemporains », *Persona y sociedad*, Santiago de Chile, 2013.

CHAUDET, Didier, 2014, « Comment les Hazaras en Afghanistan sont passés d'esclaves à figures politiques », *Le huffington post*. Consulté au http://www.huffingtonpost.fr/didier-chaudet/les-hazaras-en-afghanistan-de-lesclavage-a-la-consecration-par-la-democratie_b_5277946.html

CLASTRES, Pierre, 1974, « De l'*Ethnocide* » *L'Homme*, Tome 14 n°3-4, pp. 101-110.

COHEN, Ronald, 1978, « Ethnicity: Problem and Focus in Anthropology » *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7, pp. 379-403.

CONNELL, J., and C. GIBSON, 2003, *Sound tracks: popular music, identity and place*, London; New York: Routledge.

CUCHE Denys, 1999, *La notion de culture dans les sciences sociales*, 4^e ed., Paris, La Découverte « Repères ».

DIECKHOFF, Alain, 2002, *La nation dans tout ses États*, Paris : Flammarion.

DIECKHOFF, Alain, 2007, *Les nationalismes majoritaires contemporains : identité, mémoire, pouvoir* / sous la direction de Alain-G. Gagnon, André Lecours, Geneviève Nootens avec la collaboration de James Bickerton ... [et al.], Montréal : Québec Amérique.

- DUFOIX, Stéphane, 2003, *Les diasporas*, Paris : Presses universitaires de France.
- DURING, Jean, 1994, « Question de goût: L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam » *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 7, esthétiques, pp. 27-49.
- DURING, Jean, 2001, « Pour une anthropologie du geste musical » *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 14, le geste musical, pp. 39-68.
- DURING, Jean, 1993, « Musique, Nation & Territoire en Asie Interieure » *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 25, Musical Processes in Asia and Oceania, pp. 29-42.
- DURING, Jean, 1988, « Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient Les données nouvelles » *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 1, de bouche à oreille, pp. 100-111.
- DURING, Jean, 2004, « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », M. Demeuldre éd., *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, (:137-147) Bruxelles, 2004. (Pagination approximative.) 2- 9-02.
- DURING, Jean, 2012, « The *dotâr* family in Central Asia. Organological and musicological survey » *Porte Akademik. Organoloji sayasi*, Istanbul, pp. 93-102.
- DURING, Jean, 1998, *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*, Paris, Actes Sud.
- DURING, Jean, 2011, « Tradition musicale, identité et nationalisme en Asie centrale », *Cahiers d'Asie centrale*, 19-20, pp. 369-379.
- EL-GHADBAN, Yara, 2006, « Chants et contrechamps de l'ethnomusicologie (Essai bibliographique) », *Anthropologie et sociétés*, Volume 30, numéro 2, p. 219-235.
- EMADI, Hafizullah, 1997, « The Hazaras and their role in the process of political transformation in Afghanistan », *Central Asian Survey*, 16(3), p. 363-387.
- FRIEDMAN, J. & RABAU, S., 2000, « Des racines et (dé)routes: Tropes pour trekkers » *L'Homme*, No. 156, Intellectuels en Diaspora et Théories Nomades, pp. 187-206.
- GEHRIG Tina et MONSUTTI, Alessandro, 2003, « Territoires, flux et représentations de l'exil afghan : le cas des Hazaras et des « Kaboulis », *A contrario*, Vol. 1, p. 61-78.
- GLYN WILLIAMS, Brian, 2011, «Afghanistan, Hazaras » dans *Militancy and Political Violence in Shiism: Trends and Patterns*. Ed. by Assaf Mogadam. New York; Routledge.

GRANDIN, Ingemar, 1989, *Music and Media in Local Life. Music Practice in a Newar Neighbourhood in Nepal*, Linköping (Suède), Linköping University, («Linköping Studies in Arts and Science 41»)

GREGORIAN, Vartan, 1969, *The Emergence of Modern Afghanistan: Politics of Reform and Modernization, 1880-1946*, Stanford: Stanford University Press.

GRUÉNAIS Marc-Eric, 1986, « Quelles ethnies pour quelle anthropologie ? » *L'Homme*, tome 26 n°97-98, pp. 355-364.

GUILLEBAUD Christine, 2004, « Musique et société en Asie du Sud », *L'Homme* 3/ (n° 171-172), p. 499-511.

HOSSAIN, Mohammad, 2003, *The Hazaras of Afghanistan: A Study of Ethnic Relations*, Montréal, Québec: mcgill University.

IBRAHIMI, Niamatullah, 2009, « Divide and Rule: State Penetration in Hazarajat (Afghanistan) From The Monarchy to the Taliban », *Crisis States Research Centre*, Working Paper No. 42 (series 2), London, United-Kingdom.

IBRAHIMI, Niamatullah, 2012, « Shift and Drift in Hazara Ethnic Consciousness. The Impact of Conflict and Migration » Bonn, Crossroads Asia Working Papers Series, No. 5.

JACINTO, Leela, 2014, « Why are the Afghan candidates wooing the Hazara vote? », *France 24*. Consulté au <http://www.france24.com/en/20140326-afghanistan-election-hazara-vote-powerbroker/>

JORDAN GONZALES, LF, 2010, *La musique des Chiliens exiles à Montréal pendant la dictature (1973-1989). La création de musiques de la résisissance politique et la reception des auditeurs dans l'exil*, Montréal, Québec : Université de Montréal.

KARIMI, Mohammad Ali, 2011, *“The West Side Story”: Urban Communication and the Social Exclusion of the Hazara People in West Kabul*, Ottawa, Ontario: Université d'Ottawa.

KOEN, Benjamen D., 2003, *Devotional Music and Healing in Badakhshan, Tadjikistan : Preventive and Curative Practices*, Colombus, Ohio : Ohio State University, 2003.

LAMBERT Jean, 2004, « Temps musical et temps social au Yémen », *L'Homme* 3/ (n° 171-172), p. 151-171

LECOMTE, Henri, 1996, « À la recherche de l'authenticité perdue » Cahiers de musiques traditionnelles, Vol. 9, nouveaux enjeux, pp. 115-129

LEO BROWN, Simon, 2014, « Hazaras to celebrate freedom at Omagh festival », *ABC (Australian Broadcasting Corporation)*. Consulté au <http://www.abc.net.au/news/2014-06-16/omagh-celebrations/5526722>

LORTAT-JACOB, Bernard et ROVSING OLSEN, Miriam, 2004, « Argument » *Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire*, L'Homme, 3 n° 171-172, p. 7-26.

MARCUS, George E., 1995, « Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography » *Annual Review of Anthropology* Vol. 24, pp. 95-117.

MERRIAM, Alan P., 1968, *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.

MONSUTTI, Alessandro, 2011, « Au-delà de l'ethnicité et de la parenté en Afghanistan : une approche ethnographique des liens transversaux de coopération », *Cahiers d'Asie centrale*, 19-20 | 155-173.

MONSUTTI, Alessandro, 2004, *Guerres et migrations : réseaux sociaux et stratégies économiques des Hazaras d'Afghanistan*. Neuchâtel : Institut d'ethnologie, Paris : Maison des sciences de l'homme.

MONSUTTI, A., 2007, « Migration as a Rite of Passage: Young Afghans Building Masculinity and Adulthood in Iran », *Iranian Studies*, Volume 40, Issue 2, p. 167-185.

MORAVEJ, Masuma, 2014, *Cross-Cultural Adaptation Among Young Afghan Refugees Returning from Iran to Afghanistan*, Ottawa, Ontario: Université d'Ottawa.

MOUSAVI, Sayed Askar, 1997, *The Hazaras of Afghanistan: An Historical, Cultural, Economic and Political Study*. Surry VA: Curzon.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, 3 n° 171-172, p. 53-81.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, 2008, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique.*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant.

OLSZEWSKA, Zuzanna, 2007 « A Desolate Voice": Poetry and Identity among Young Afghan Refugees in Iran», *Iranian Studies*, 40:2, 203-224

OLSZEWSKA, Zuzanna, 2013, « Quetta's Sectarian Violence and the Global Hazara Awakening », *Middle East Report*, Volume 43. Consulté au <http://www.merip.org/mer/mer266/quettas-sectarian-violence-global-hazara-awakening>

QURESHI, Regula Burckhardt, 1987, « Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis » *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1, pp. 56-86.

RANCIER, Megan Margery, 2009, *The Kazakh qyl-qobyz: Biography of an instrument, story of a nation*, Los Angeles, California: University of California.

REYES-SCHRAMM, Adelaida, 1986, «Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population», *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 18, pp. 91-101

RUFFIER, Arnaud, 2011, « Introduction », *Cahiers d'Asie centrale*, 19-20, pp.15-23.

SADAT, Mir Hekamatullah, 2008, « Hyphenating Afghaniyat (Afghan-ness) in the Afghan Diaspora », *Journal of Muslim Minority Affairs*, Vol. 28, No. 3, pp. 329-342.

SAHLINS, Marshall, 1999, « Two or Three Things That I know About Culture », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 5, No. 3, pp. 399-421

SAKATA, Hiromi Lorraine, 1983, *Music in the mind: the concepts of music and musician in Afghanistan*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

SAKATA, Hiromi Lorraine, 1968, *Music of The Hazarajat*, Seattle, Washington: University of Washington.

SLOBIN, Marc, 1976, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*. Tucson: University of Arizona Press.

SMITH, Anthony D., 1999, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford University Press, New York.

STERN, Jeffery, 2013, « Life as One of the Most Persecuted Ethnic Group on the Planet », *The Atlantic*, Consulté au <http://www.theatlantic.com/international/archive/2013/05/life-as-one-of-the-most-persecuted-ethnic-groups-on-the-planet/276060/2/>

SULTANOVA, Razia, 2005, « Music and Identity in Central Asia: An Introduction »

Ethnomusicology Forum Vol. 14, No. 2, November 2005, pp. 131-142.

TAKAHASHI, Akihiro, 1980, « Characteristics of Afghan Folk Music: A Comparative Study of the Musical Characters of the Tajik, Uzbek, Pashtun and Hazara Tribes » *Senri Ethnological Studies*, 5, pp. 29-46.

TEDLOCK, Dennis, 1979, « The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology », *Journal of Anthropological Research*, Vol. 35, No. 4, pp. 387-400.

TEDLOCK, Dennis, 1975, « Learning to Listen: Oral History as Poetry », *boundary 2*, Vol. 3, No. 3, The Oral Impulse in Contemporary American Poetry (Spring, 1975), pp. 707-728.

VAHABZADEH, Farrokh, 2010, *Le dotâr et sa musique dans le Khorâssân et en Asie centrale (une étude d'ethno-musicologie comparative)*, École des Hautes Études en Sciences Sociales (LMS/EHESS), Paris.

WAHIDI, Amin, 2014, « Will Hazaras Be Safe in Afghanistan, After NATO's Pullout? », *Hazara People*. Consulté au <http://www.hazarapeople.com/2014/07/28/will-hazaras-be-safe-in-afghanistan-after-natos-pullout/>

YOUSSEFZADEH, Ameneh, 2004, « Musique en terre d'islam », *L'Homme* 3/ (n° 171-172), p. 489-497.

ZEVACO, Ariane, 2011, « Chant du destin et identité nationale : la promotion du *falak* tadjik », *Cahiers d'Asie centrale*, 19-20, p. 381-403.