

Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)

Clément Jacquemoud

Résumé

Dans le contexte postsoviétique actuel, les Altaïens renouvellent leurs pratiques religieuses, qui se sont diversifiées, allant du "néo-chamanisme" au "néo-bourkhanisme", en passant par le bouddhisme et le christianisme évangélique. Au sein de chacun de ces mouvements officient des musiciens se définissant comme *kajčy* (littéralement "chanteur en chant de gorge") – terme qui désignait autrefois les chanteurs d'épopées. Se présentant comme héritiers de l'art de la récitation, s'emparant de textes épiques, désormais écrits, mais créant également leurs propres récits correspondant aux valeurs véhiculées par leur vision du monde, ces bardes nouveaux nous semblent redonner du souffle à un genre fortement éprouvé par la période soviétique. Notre analyse souhaite déterminer dans quelle mesure le chant de gorge *kaj*, mode vocal spécifique avec lequel doit être exécutée l'épopée dans l'Altaï, a contribué à élargir le type de public à qui sont donnés à entendre ces textes, tout métamorphosant la relation que les Altaïens pouvaient avoir à leur patrimoine culturel. Dans une première partie, nous reviendrons sur les caractéristiques de la récitation rituelle de poésies épiques, sur les transformations subies durant la période soviétique, et sur la manière dont le chant de gorge s'inscrit dans la mondialisation. Dans une seconde partie, nous nous focaliserons sur une récitation "à la manière d'autrefois" par le barde Èmil Terkišev. Nous montrerons le rôle prééminent du public dans le renouveau de la pratique de récitation, et que les textes des musiciens répondent directement aux attentes du public. Dans une troisième partie, l'analyse va porter sur plusieurs textes qui montrent que la polyphonie (Bakhtine), dont Goyet a montré qu'elle était cruciale dans le texte épique traditionnel, est de nos jours "dispersée" dans la multiplicité des productions en chant de gorge.

Abstract

"Eshua, Uchar-kay, Ak-Byrkan and others. Epic revival in Altay Republic (South Siberia)"

In a post-Soviet context, Altaian people engage new religious practices. These practices are diverse, from "neo-Shamanism" to "neo-Burkhanism", encompassing Buddhism and evangelical Christianity. Some musicians are engaged in each of these different religious movements. They present themselves as *kaychi* (literally "throat singer", a term which traditionally defines epic singers), and then as heirs of the tradition of epic recitation. These new bards learn epics from written texts, but also create their own, which match with their new worldview. They consequently seem to give new life to a kind of practices – one very harshly tested during the Soviet period.

My analysis aims to determine to what extent the throat singing *kay*, the specific vocal tone employed for the recitation of epics in Altay, contributed to enlarge the public of the epics and to renew the relationship of the Altaians to their cultural patrimony. I look first at the features of the ritual recitation of epics, and at the transformations that occurred during the Soviet period. I will also present the way throat singing *kay* is incorporated within the framework of globalization. In a second part, I will focus on a recitation "in an olden times way" by the bard Emil Terkišev. I will demonstrate the prominent role of the auditory in the revitalization of the practices of recitation, and that the musicians sing texts which are directly answering to the public's expectations. In a third part, my analysis will provide a few texts which show that the inherent polyphony of the traditional epic text (as defined by Bakhtin), determined as crucial by Goyet when the political and social status quo is to be challenged) is nowadays "scattered" in the multiplicity of "throat sung" productions.

Texte intégral

Introduction

La poésie épique des Altaïens a connu de profondes transformations entre le XIX^e et le XXI^e siècles. En effet, après avoir été tout d'abord marquée par le contact avec les premiers colons russes et le christianisme véhiculé par les missionnaires orthodoxes, puis par le bourkhanisme, un mouvement religieux local qui s'est très rapidement étendu, l'épopée (comme ses acteurs) a ensuite affronté la vague de la collectivisation soviétique. Grâce à l'intérêt croissant porté au chant de gorge qui la fonde, l'épopée semble déjouer ceux qui prédisaient sa disparition et fait son grand retour dans l'économie de marché de la Fédération de Russie.

Dans une précédente étude¹, nous avons présenté la manière dont certains textes épiques altaïens s'étaient transformés en relation avec l'avènement du bourkhanisme, au tournant du XX^e siècle. Cet article s'inscrit dans le prolongement de cette réflexion, en s'intéressant aux circonstances contemporaines dans lesquelles l'épopée est employée en Altaï. Nous estimons que les différentes productions orales en chant de gorge données aujourd'hui à entendre peuvent se réclamer de l'épopée. En effet, nous sommes ici face à un cas d'épopée "dispersée", telle que définie par Florence Goyet et Jean-Luc Lambert². D'une part, nous allons le voir, la réflexion engagée en 2014 autour de cette problématique nous conduit à percevoir une influence du contexte d'énonciation sur le contenu des textes. D'autre part, les nombreux textes offerts à l'auditeur se révèlent autant de possibles pour penser la crise identitaire et socioéconomique actuelle que traversent les autochtones altaïens, initiée par la perte brutale des repères et des valeurs de la période soviétique, et caractérisée par un taux élevé de chômage et d'alcoolisme dans la population, et un retour en force du religieux.

En d'autres termes, il nous paraît intéressant de nous interroger sur la manière dont les prestations musicales contemporaines, qui emploient de nombreux critères traditionnels d'exécution de l'épopée, se prêtent à être pensées comme des formes renouvelées de l'épopée.

Pour ce faire, nous analyserons les conséquences d'une tentative contemporaine de récitation épique "à la manière d'autrefois". Ce cas nous semble exemplaire de l'influence de l'auditoire sur le texte. Dans un second temps, nous élargirons notre réflexion à un ensemble de textes très significatifs, dont l'emploi nous semble caractéristique des exécutions épiques dans l'Altaï aujourd'hui. Selon nous, ce corpus contribue au renouvellement de ce que F. Goyet nomme "épopée dispersée", dans laquelle la polyphonie épique se déploie à travers une multiplicité de productions. Le fait est commun en Sibérie, et dans notre étude précédente, nous avons déjà distingué de telles occurrences dans l'Altaï du début du XX^e siècle. Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous présenterons tout d'abord le contexte, puis considérerons les transformations survenues sur le genre au cours de la période soviétique, avant de finalement nous focaliser sur les différents exemples contemporains significatifs précédemment évoqués.

I. Éléments de contextualisation : les peuples de l'Altaï et leurs épopées

Les Altaïens regroupent un ensemble de cinq groupes ethniques de langue turque³ vivant au sein de la République de l'Altaï, petite entité administrative de la Fédération de Russie. Cette région est située dans le massif montagneux de l'Altaï, aux confins méridionaux de la Sibérie et à la frontière du Kazakhstan, de la Chine et de la Mongolie. Jusqu'à la période soviétique, les groupes ethniques altaïens possédaient tous une tradition épique, mais elle n'est restée vivante que chez les groupes altaïens du sud, les Altaj-kiži et les Télenguïtes. Aujourd'hui, plus personne dans le nord de la petite région n'est en mesure d'exécuter ne serait-ce qu'un extrait d'épopée.

Les caractéristiques de l'épopée altaïenne

Les épopées altaïennes sont de longs textes adoptant une structure métrique en

vers allitérés en début de phrase et un parallélisme syntaxique, narrant les aventures fabuleuses d'un héros à travers des scènes typiques. Dans la plupart des langues vernaculaires turques du sud de la République (altaïen, télenguïte, tchélkane, koumandine et téléoute), ces textes sont en général dénommés *kaj-čörčök*⁴. Ce composé, qui signifie littéralement "conte [récité/exécuté en] chant de gorge", met en lumière un facteur essentiel, qui est la technique d'exécution. En effet, si les linguistes russes ont traduit *kaj-čörčök* par *èpos* ("épopée", dans le sens de "texte à thème héroïque"), aucun des termes du composé vernaculaire ne détermine cette qualité-là du conte : *čörčök* désigne en altaïen tout type de conte, qu'il soit héroïque, merveilleux, conte d'animaux ou autre. Le terme *kaj* en revanche, qui lui est juxtaposé, désigne la technique avec laquelle le conte doit être expressément récité : en chant de gorge⁵.

Le barde est quant à lui nommé *kajčy* "chanteur en chant de gorge"⁶, et son acte d'exécution du texte à thème héroïque se dit *kajčy kajlap t'at*, "le chanteur en chant de gorge chante en chant de gorge"⁷. Ainsi, cette technique de chant particulière est bien spécifique et inhérente à ce que nous pouvons traduire par "épopée". Les bardes altaïens (comme les bardes chors) accompagnaient généralement leur chant épique de la mélodie régulière et berçante d'un luth à deux cordes, le *topšuur*. Le chant de gorge et le *topšuur* sont donc les caractéristiques essentielles de la récitation, qui font du conte une épopée⁸.

Au sein des sociétés de l'aire précitée, fortement patrilinéaires et virilocalles, être barde est un statut qui se transmet en ligne paternelle⁹. Toutefois, la voix singulière et l'instrument d'accompagnement, parfois le texte lui-même, sont dits, dans le cas de certains bardes de cette aire, être reçus des esprits¹⁰. Ces bardes, en contact avec ce monde des esprits que R. Hamayon nomme la "surnature"¹¹, sont déclarés *èlë-kajčy* "conteurs à maître". Ainsi, dans cette société qui a une vision chamanique du monde, l'accent est mis sur le lien particulier qui unit certains exécutants et le monde des esprits. Lorsque le barde chante, la voix qu'il emploie n'est pas sa voix naturelle. Cette voix lui permet d'entrer en contact avec les esprits¹², mais elle permet également d'alléguer qu'un esprit s'exprime à travers lui et lui inspire le chant.

De ce fait, avant l'époque soviétique, l'épopée n'est pas un texte que l'on emploie à la légère, puisque sa récitation met en jeu des forces surnaturelles. Et comme dans toute société chamanique, les esprits ne doivent pas être invoqués pour rien. Des attentes sont associées à la récitation épique, telles que l'obtention de chance à la chasse ou la guérison en cas de maladie¹³. Elles mettent en contact le monde des esprits et le monde des hommes, et doivent bénéficier des meilleures conditions pour être comblées. Dans toute l'aire turco-mongole, les règles qui entourent la récitation sont ainsi nombreuses : elle ne peut avoir lieu que de nuit, pendant la saison froide, plus précisément après l'apparition de la constellation des Pléiades dans le ciel nocturne¹⁴. Selon Šejkin et Nikiforov, aucun rituel chamanique ne doit être effectué en parallèle¹⁵.

Une autre règle très importante est que l'épopée doit être chantée dans sa totalité. Le barde peut être sanctionné s'il ne chante pas le texte complet ou en omet certaines parties¹⁶. Les esprits qui ont donné sa voix au barde Tortobaev ont ajouté : "Ne raccourcis pas les épopées. Si tu ne les chantes qu'à moitié, c'est ta vie que nous raccourcirons"¹⁷. À un autre barde, ils indiquent : "Le héros de ton conte n'est pas rentré chez lui, il est encore sur le sommet de la montagne. Tu as déjà raconté de nombreux contes sans les terminer, tu as déjà laissé de nombreux héros dans la peine, maintenant, tu vas mourir !" ¹⁸ Les héros épiques sont eux aussi considérés comme des entités surnaturelles capables d'honorer comme de sanctionner le barde. Comme lors d'une cérémonie chamanique, ils ne peuvent être invoqués sans raison et doivent ensuite être remerciés et raccompagnés.

La concordance de règles strictes fait ainsi de la récitation du texte héroïque un rituel, un procédé dont une efficacité est attendue. Signalons enfin qu'au même titre que les héros des épopées bouriates analysées par R. Hamayon, qui par leur

diversité suggèrent que “les épopées représentent le principe d’une norme idéale d’une société ou d’une communauté plutôt qu’une norme idéale”¹⁹, l’épopée altaïenne véhicule des valeurs et des règles dont il faut s’inspirer et peut prendre, de ce fait, une portée identitaire pour ceux qui s’y réfèrent. Nous allons voir à présent dans quelle mesure l’épopée a pu jouer un tel rôle fédérateur dans l’Altaï du XX^e siècle.

L’épopée au début du XX^e siècle, un changement de forme et de contenu

Le début du XX^e siècle voit apparaître chez les autochtones de l’Altaï un mouvement messianique et millénariste de grande ampleur nommé bourkhanisme, du nom de la divinité nouvellement vénérée Ak-Bourkhan. Cette dernière se serait adressée aux autochtones de l’Altaï via son messenger Ojrot-Khan²⁰. L’émergence du mouvement a entraîné l’évincement des chamanes du devant de la scène religieuse. Les bardes ont pris énormément d’importance au sein du nouveau courant religieux, à tel point que certains sont devenus *t’arlykčy*, des “messagers”. Ces personnages, qui ont un statut de prêtre, dirigeaient les rituels. Ils étaient en contact avec les nouvelles divinités ou esprits du mouvement, tels Ak-Bourkhan, son envoyé Ojrot-khan, Khan-Altaj et d’autres, dont ils disaient recevoir des textes de louanges (*alkyš*)²¹. Leur pratique du chant de gorge et du luth *topšuur*, critères essentiels de l’exécution épique, a été élargie à ce nouveau contexte religieux pour la récitation de ces prières de bénédiction, souvent empreintes d’une forte tonalité lyrique. Précisons que, comme l’indique S. Jacquesson pour les Kirghizes, il n’existe pas non plus en Altaï “de différence formelle entre le vers de l’épopée et celui des chants lyriques ou des lamentations par exemple”. D’où une forte porosité entre les styles épique et lyrique, les “outils poétiques”²² pouvant être appliqués indifféremment à l’un ou à l’autre des canevas.

Le mouvement bourkhaniste comporte une grande part de nationalisme. Ainsi, dans un chant de louange dédié à Ojrot-Khan, le messenger est présenté comme un héros devant advenir, qui viendra combattre les Russes, rendra l’Altaï aux Altaïens et les libérera du joug des colons²³. Bien que le texte soit plus court qu’un poème épique, la manière dont la divinité est mise en scène évoque clairement les héros épiques²⁴ : de la figure floue du héros historique naît la divinité, qui est à son tour héroïsée.

Parallèlement, les textes épiques reflètent de plus en plus l’influence des mouvements religieux en concurrence dans la région (bourkhanisme et christianisme, et dans une moindre mesure, bouddhisme). Nous constatons ainsi des transformations dans la représentation de certains héros : bien que ceux-ci soient toujours perçus comme des sauveurs d’un peuple opprimé, ils prennent la forme de messies investis de la mission de délivrer leurs contemporains du joug d’un colonisateur²⁵. On remarquera également le passage d’un temps épique à un temps présent, marqué par l’implication du barde et de son auditoire via l’emploi d’un “nous” collectif.

La période soviétique, ou la disparition progressive d’une tradition

Au cours de la période soviétique, de nombreux changements sont intervenus dans la pratique de la récitation. Les bardes qui pouvaient être autrefois invités par différents clans en fonction de leur renommée, ont également souffert des effets de la collectivisation et ont été mis à contribution dans la construction du socialisme. Les plus renommés sont devenus des figures emblématiques du régime, malgré les handicaps physiques affligeant bon nombre d’entre eux, qui les rendaient inaptes au travail – critère pourtant essentiel en URSS. Par exemple, en témoignage de reconnaissance de leur contribution à l’effort communiste, les bardes altaïens N. U. Ulagašev et A. G. Kalkin ont été invités à Moscou pour y être décorés²⁶.

De nombreux folkloristes se sont également rendus auprès des bardes pour noter leurs textes. La “folkloristique” (ru. *fol’kloristika*) de cette période, bien que se plaçant

tout d'abord dans la continuité de la science du folklore de l'époque prérévolutionnaire, ne tarda pas à les percevoir comme des personnes influentes et à tenter de les utiliser comme moyens de propagande²⁷. Ainsi, Ulagašev et Kalkin, pour ne citer qu'eux, ont produit des chants à la gloire des héros du Parti (Lénine et Staline en particulier), sur les thèmes de la guerre ou encore glorifiant les réussites du pays²⁸.

D'un autre côté, les textes épiques recueillis durant cette période pouvaient être fortement édulcorés, en raison de leur potentielle non-adéquation à la vision soviétique. De par son activité de folkloriste, le *kajčy* T. B. Šinžin a été en contact avec les derniers grands bardes altaïens²⁹, et selon lui, les bardes s'autocensuraient lorsque le sujet devenait grivois ou inadapté au contexte politique³⁰ (entretien réalisé le 12/01/2011).

Si le contenu des textes changeait, le rôle des bardes, le contexte d'exécution et le mode de transmission évoluaient également. Passant de la yourte à la scène, les spécialistes rituels ont progressivement accédé au statut d'artistes, ce dont témoignent à la fois leurs voyages et décorations, mais également la manière dont ils faisaient désormais usage de leurs textes. En effet, tandis qu'ils étaient invités à réciter lors de symposiums à travers l'URSS ou dans le cadre de recherches dans les instituts, leur pratique se voyait alors totalement déconnectée du contexte si particulier qui contribuait à sa spécificité (épopée récitée la nuit, l'hiver, dans son entier, face à un public nombreux, etc.). D'un autre côté, l'accent porté sur leur voix singulière a conduit à la folklorisation de cette dernière : alors que la pratique du chant de gorge et du luth *topšuur* commençait à être enseignée dans les écoles de musique, des tentatives ont été faites pour intégrer ces éléments dans des orchestres classiques³¹. La technique a primé sur le texte, l'accent ayant été porté sur la virtuosité musicale plutôt que sur la connaissance de milliers de vers de poésie épique.

Dès lors, la pratique de récitation épique durant la période soviétique, que nous pouvons considérer comme une forme de musique, est "extraite de son contexte ordinaire et transposée sur scène". Et cette musique "ne se retrouve pas projetée hors cadre, autrement dit dans un espace neutre et privé de références, mais bien dans un *nouveau* cadre : un cadre pour lequel la performance a été reformatée et, en quelque sorte, aseptisée afin qu'elle réponde aux codes et aux normes de sa représentation scénique"³². Dans cette logique d'adaptation, la pratique va s'accompagner de transformations à tous les niveaux. Ainsi, face à l'arrivée de l'électricité, de la radio et des Maisons de la culture, et à la suite de la collectivisation qui éloignait les "travailleurs" des activités de chasse, les Altaïens ont été moins enclins à se réunir autour des bardes³³. Avec l'émiettement de leur public, la pratique de l'exécution épique a décliné, le nombre de chanteurs d'épopées a diminué et l'important travail de mémorisation s'est interrompu. Les textes, autrefois transmis de manière orale, ayant été mis par écrit, les bardes ont peu à peu disparu au profit des artistes-musiciens, tandis que la facture des instruments traditionnels était retravaillée et adaptée à la scène³⁴.



Deux topshuur travaillés pour faire ressortir leur côté ethnique (crédits photo: Clément Jacquemoud). Ci-dessus celui de N. Šumarov, recouvert d'une peau "décorée par un chamane", et ci-dessous, dans les mains du kajčy A. Turlunov, un travail d'A. Ènčinov, musicien et luthier renommé.



Depuis la fin de l'URSS : vers la résurrection de l'épopée ?

Depuis les années 1980, le chant de gorge est surtout associé à la vague des "ensembles traditionnels", apparus un peu partout en Russie à cette époque³⁵. Aujourd'hui, de plus en plus de jeunes Altaïens se tournent vers cette pratique. On l'enseigne dans les écoles de musique de la république, et des écoles spécialisées ont même été créées³⁶, qui permettent d'intégrer ensuite l'école de musique d'Abakan, en République de Khakassie voisine³⁷, ou le Conservatoire de Novossibirsk. La formation permet à terme de devenir salarié de l'État, en travaillant en tant que professeur de musique dans les écoles ou l'une des nombreuses Maisons de la Culture, ou en tant qu'artiste au sein du Théâtre national. On peut également citer la possibilité d'amorcer une carrière internationale. En effet, le chant de gorge n'a pas manqué de se faire une place dans l'intérêt contemporain porté aux musiques dites "du monde" ou "ethniques". Outre l'intérêt d'un public occidental à la recherche d'exotisme et "d'authenticité", fasciné par ces voix insolites, on ne compte plus les pointures internationales ayant, le temps d'un disque, formé un duo avec des artistes altaïens, pratique s'inscrivant totalement dans une dimension "glocale", "c'est-à-dire où le local et le global s'entremêlent, s'influencent mutuellement et de manière plurielle"³⁸.

Toujours du côté occidental, ce type de chant est fortement lié aux mouvements de développement personnel et New Age, dans lesquels il est souvent présenté comme étant une des techniques du chamanisme, ayant des effets bénéfiques, voire des vertus méditatives pour celui qui l'utilise³⁹. Ainsi, pour les jeunes pratiquants

altaïens, des perspectives d'avenir nouvelles, et bien souvent perçues comme avantageuses, sont désormais associées à ce qui caractérisait autrefois la pratique de récitation épique : notoriété, réussite financière, voyages à l'étranger⁴⁰ ne sont plus perçus comme des mythes inaccessibles... Ils sont ainsi de plus en plus nombreux à se produire chaque été dans les bases touristiques, face à un public étranger néophyte complètement ébahi. Il est par conséquent logique que l'ethnologue altaïenne S. Tjuhteneva voie dans le tourisme et l'intérêt occidental pour les musiques dites "ethniques" les principales raisons ayant conduit au renouveau local (et donc à la survie) de la pratique du chant de gorge⁴¹.

À titre de comparaison, M. Desroches indique qu'en Martinique, les spectacles touristiques participent à la conservation, à la redynamisation et à l'intégration à la pratique vivante de musiques qui, sans cela, seraient devenues une sorte de "patrimoine fossilisé, peu exécuté par les acteurs du patrimoine vivant"⁴². Elle postule par ailleurs que les musiques et les spectacles mis en scène pour les touristes sont un vecteur important dans l'édification de l'identité culturelle⁴³. L'attrait des nouvelles générations d'Altaïens pour le chant de gorge se trouve effectivement justifié par son côté "ethnique". Il s'inscrit dans la dynamique actuelle, présente un peu partout en Sibérie, voire dans le monde, de regain d'intérêt pour les cultures nationales, tendant à mettre en avant les pratiques locales hautement symboliques, les aspects historiques, les "racines", et faisant ainsi contrepoids à la mondialisation. Par conséquent, malgré ses transformations au cours du temps, la pratique musicale altaïenne, et en particulier celle du chant de gorge *kaj*, est devenue un marqueur identitaire distinctif, contribuant à rattacher l'ensemble des groupes ethniques de l'Altaï à une mémoire collective, à un espace symbolique et mythologique commun.

Le phénomène de patrimonialisation, dans le sens de processus d'appropriation d'une pratique culturelle et de revendication de l'héritage inhérent à cette pratique, est un exemple patent de la revitalisation de la pratique d'exécution épique dans une perspective "ethnique". Il est confirmé en République de l'Altaï par l'arrêté du Gouvernement en date du 14 mai 2015, sur l'"Adoption d'un registre national des biens du patrimoine culturel immatériel de la République de l'Altaï" dans lequel figurent, outre certaines pratiques religieuses, le personnage du *kajčy*, son art, ses contes et ses instruments. L'arrêté doit être perçu comme un premier pas vers l'inscription du *kaj* altaïen au sein de la liste du patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO⁴⁴.

Localement, la patrimonialisation s'effectue également par les distinctions ayant récompensé l'art des bardes. Il en va ainsi du Prix G. I. Tchoros-Gourkine qui, depuis l'année 1991, honore les personnalités de l'Altaï ayant œuvré dans les domaines culturel, politique, artistique, et dont certains musiciens-*kajčy* ont été distingués (Aržan Közörököv en 1999, l'ensemble AltajKAJ en 2004, Raisa "Tanğdalaj" Modorova en 2010, Sarimaj Určimaev en 2013). Plus récemment (2011), on a vu apparaître le Prix A. G. Kalkin, du nom du dernier grand barde de la région, spécialement dédié aux personnes œuvrant à la conservation et à la diffusion des pratiques artistiques de la république (les recherches peuvent elles aussi être distinguées)⁴⁵.

L'événement phare de cette patrimonialisation de la pratique du chant de gorge et de la récitation épique contemporaine reste cependant le Rassemblement international des chanteurs d'épopées (*Kajčylardyň telekejlik Kurultajy*), un concours qui se tient chaque année et au cours duquel les pratiquants s'affrontent en faisant valoir leurs prouesses, tant vocales (les techniques de chant) qu'intellectuelles (par la connaissance d'extraits d'épopées appris par cœur à partir de livres, ou la création d'œuvres originales). La tenue de l'événement, le nombre croissant de participants venus des quatre coins du monde et surtout, la participation de femmes témoignent de l'engouement contemporain pour la technique vocale du *kaj*. Pour donner plus de force à cette tendance, chaque année est mis en avant l'âge du plus jeune des participants (9 ans à ce jour⁴⁶).

Parallèlement, en distinguant les différentes techniques de chant de gorge (ou

diphonique), le concours contribue à l'élargissement de la palette vocale associée à la récitation épique : en effet, nous avons vu que le *kaj* ne pouvait être que guttural, et ce n'est que récemment que la récitation d'épopée a pu intégrer d'autres techniques vocales (*sygyt*, *höömei*, *borbannadyr...*), importées des zones voisines de l'Altaï (Touva et Mongolie en particulier)⁴⁷. Cette circulation entre cultures voisines est un cas typique de ce que J.-L. Amselle caractérise comme un "branchement"⁴⁸, et témoigne de l'intensité des échanges, des inspirations multiples qui gravitent autour de l'épopée et contribuent à son renouveau. En ce sens, nous pouvons voir que la quête d'authenticité n'est plus seulement le fait des touristes, elle est aussi devenue un enjeu important pour les populations locales, et se révèle être en perpétuelle construction.

Le *kajčy*, prototype du musicien altaïen contemporain ?

Une remarque importante doit être faite au sujet des musiciens-chanteurs "de gorge" contemporains. À partir du moment où le musicien va faire usage de ce type de chant, il va rapidement se présenter comme – ou être qualifié de – *kajčy*, indépendamment de sa connaissance des textes épiques et quel que soit son âge. Remarquons qu'en ce qui concerne les textes épiques, on entend souvent dire aujourd'hui en Altaï qu'il n'y a plus de *kajčy* susceptible de réciter un poème épique dans son entier⁴⁹. Et, comme pour confirmer cette rumeur, la plupart des chanteurs de gorge que nous avons rencontrés n'apprenaient par cœur que des extraits d'épopées à partir des textes édités (mais, comme nous allons le voir, l'un d'entre eux, Èmil Terkišev, s'est récemment essayé à exécuter une récitation dans son intégralité⁵⁰).

Les extraits appris par les bardes sont chantés dans des contextes différents, souvent politisés, dans la continuité de la période soviétique. Hormis dans les bases touristiques, on peut alors entendre quelques vers tirés d'une épopée lors du concours dont on a parlé, ou à l'occasion de concerts commémorant une date historique, pour l'inauguration d'un bâtiment public ou d'un salon thématique. Mais le chant de gorge s'invite également dans le quotidien des habitants de la république, et on peut l'entendre en fond sonore de publicités TV ou radio pour des magasins locaux⁵¹.

Dès lors que le contexte change, que le statut de l'artiste évolue, on peut légitimement se poser la question de la caractérisation de ce dernier. En effet, les chanteurs "de gorge" contemporains, qui ne cantonnent pas leur pratique musicale à la seule récitation épique "traditionnelle", peuvent-ils être dénommés *kajčy* ? Éditant, à l'image des bardes tibétains dont parle N. Gauthard⁵², des recueils de leurs chansons, participant à des documentaires portant sur leurs pratiques, agissant "dans une contemporanéité en lien avec les phénomènes de globalisation, notamment avec l'utilisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication", élaborant "de nouveaux processus de transmission et [démontrant] qu'ils savent se servir des outils de la "modernité" pour s'approprier de nouveaux territoires médiatiques au-delà des frontières [de l'Altaï]", les musiciens altaïens sont-ils toujours des *kajčy*⁵³ ? Ouverts aux musiques pop ou rock dont ils imprègnent leurs compositions, tentant la synthèse des motifs traditionnels et des sonorités synthétiques ou faisant intervenir une pléiade d'instruments électroacoustiques, peuvent-ils encore porter le nom de ces spécialistes rituels d'autrefois ? Il nous faut pourtant signaler que ces expérimentations sonores sont, de la bouche même de leurs auditeurs, préférables à la monotonie d'une récitation épique⁵⁴. Avouons d'emblée que les compositions des ensembles contemporains tels qu'AltajKAJ, Novaja Azija ou Tala, inspirés des hits internationaux du moment, donnent du "punch" au chant de gorge et au *topšuur* en faisant intervenir des lignes de basse et des rythmes accélérés. Ainsi la question de l'interprète, qui mérite d'être posée, reste pour le moment en suspens.

II. Une récitation "à la manière d'autrefois". Lorsque l'évolution de l'auditoire transforme l'épopée

Comme nous l'avons mentionné un peu plus haut, le *kajčy* È. Terkišev a récemment tenté de réciter une épopée dans son intégralité. Nous ne pouvions manquer de revenir sur cette soirée particulière, fruit de la volonté de mettre en œuvre un idéal d'exécution épique, raison pour laquelle nous nous autorisons à parler de récitation "à la manière d'autrefois". Cette tentative nous semble être une bonne illustration de la place de l'épopée dans l'Altai d'aujourd'hui, et un excellent exemple de l'influence que l'auditoire peut avoir sur le texte.

Lors du festival Èl-Ojyn de 2014, le *kaj* était présent, comme à son habitude, à travers le Rassemblement international des chanteurs d'épopées (*Kajčylardyŋ telekejlik Kurultajy*), dont nous avons parlé plus haut. Le concours, nous l'avons dit, est marqué par des joutes oratoires faisant intervenir la technique et la connaissance d'extraits d'épopées, appris à partir de livres édités. Une partie du concours est consacrée à la création individuelle, mais les participants restent peu nombreux, et font généralement partie de la génération des *kajčy* confirmés, déjà décorés. È. Terkišev est de ceux-là, il a décidé de marquer l'année d'une pierre blanche en renouvelant le concept de "veillée épique" en récitant deux heures durant l'épopée *Alyp-Manaš* qu'il avait apprise à partir d'un livre⁵⁵. Ainsi, à minuit, en plein mois de juillet, quelques personnes se sont réunies dans une yourte pour écouter le barde. Installé confortablement sur une peau de mouton dans le fond de la yourte (le *tör*, place d'honneur), surélevé par rapport à son public, È. Terkišev a donc chanté en s'accompagnant du luth *topšuur* qu'il avait gagné le jour même, dans la catégorie "Maître de l'art du barde"⁵⁶.



È. Terkišev durant la récitation de l'épopée *Alyp-Manaš* (Elo, district d'Ongudaj, juin 2014). On distingue au bout du manche de l'instrument la plaque qui le désigne comme lot du "Maître de l'art du barde"

Le public réuni n'avait, lui, rien de "traditionnel" : les autochtones assistaient au même moment au concert pop donné sur la grande scène du festival, et la grande majorité de l'assistance était composée d'étrangers, touristes de passage ou ethnologues et folkloristes, tous bardés de caméras et de micros enregistreurs. Est-ce la qualité de ce public, en grande partie néophyte et surtout peu – voire pas du tout – familier de la langue altaïenne, qui fait que la récitation n'a pas été ponctuée d'encouragements à l'aède comme autrefois⁵⁷, mais au contraire de bâillements et même parfois, de ronflements ?

Toujours est-il qu'en ayant pris l'initiative de recréer une récitation épique à la "manière d'autrefois", dans un contexte socioculturel et économique totalement autre, face à ce public absolument distinct de celui des exécutions d'antan, È. Terkišev et les décideurs à l'origine de cette soirée ont "transformé la tradition". Nous savons que le rôle essentiel de l'épopée est de faire jouer devant le public les diverses possibilités de sortie de crise qui s'offrent à lui⁵⁸. Dans le cas présent, nous nous écartons de cette conception du texte épique, puisque ce n'est pas lui qui a été au centre de l'attention. En effet, inaccessible pour l'auditoire étranger, appris par cœur à partir d'une source écrite – et donc disponible pour tous ceux qui

ressentiraient le besoin d'en avoir une connaissance détaillée –, il a en quelque sorte “disparu” de l'événement. Le public néophyte, qui avait pu assister à des récitations plus tôt dans la journée lors du concours des chanteurs d'épopées, n'avait pas les clés pour évaluer la maîtrise des tournures de la langue et la démonstration d'un riche vocabulaire, critères qui fondent l'art du barde dans le contexte traditionnel et déterminent la qualité de sa récitation. Seuls la durée et le contexte de la performance, peut-être le timbre de voix, ont donc permis à l'auditoire de distinguer Terkišev de ses pairs entendus l'après-midi. Quant à la rareté du public autochtone, elle soulève quelques questions : révèle-t-elle un désintérêt contemporain des Altaïens pour la “matière épique”⁵⁹ ? Serait-ce parce qu'une récitation de ce type-là n'est, à ses yeux, “plus d'actualité”, parce qu'elle rappelle trop celles d'antan sans en être une pour autant (la saison d'exécution, l'“efficacité” attendue qui diffèrent...) ?

L'absence des jeunes chanteurs “de gorge”, qui avaient eux aussi préalablement participé au concours, peut être considérée comme plus étonnante encore. Bien qu'elle soit intéressée par la musique traditionnelle, nous savons que la jeune génération, qui baigne dans un territoire de plus en plus enclin à la russification (médias, jeux vidéo, commerces...⁶⁰), est également rebutée par les longs textes épiques. Tandis que les jeunes mettent en avant la maîtrise d'un savoir “technique” (chant de gorge, jeu musical), le savoir rituel (les textes) est gommé de leurs pratiques⁶¹. Or, comme le dit M.-F. Mifune au sujet du rituel *bwiti* chez les Fang, “les connaissances rituelles sont à la base de la pratique rituelle et, réciproquement, la pratique rituelle est un support de mémorisation et d'actualisation de ces connaissances”⁶². Nous assisterions donc à un émiettement de ce “fait social total”, selon la formule de M. Mauss⁶³, qu'est la récitation épique, et au renouveau parcellaire de quelques aspects uniquement, en outre amputés de ce qui faisait leur lien. Ainsi, la performance de Terkišev, qui peut se comprendre davantage comme une réponse à la quête d'exotisme et d'authenticité émanant d'un public étranger et néophyte que comme une demande autochtone, questionne le concept de patrimoine tout en étant un témoignage probant de l'influence du public sur l'épopée.

Du fait de la non-compréhension du texte par son public, on peut se demander en quoi il devenait important pour le barde de réaliser une récitation dans son intégralité. Réalisait-il un rituel ? Espérait-il, comme autrefois, toucher un autre public, comme par exemple le monde des esprits ? Et si oui, quelle efficacité était alors attendue d'un texte récité dans un contexte temporel, socioculturel et économique totalement différent ? Si rituel il y a eu, on peut le voir de plusieurs manières : comme une sorte de “rite de passage” pour le touriste qui, plongé dans une récitation “à la manière d'autrefois”, aura la sensation d'avoir vécu un moment unique – et pourra s'exclamer “j'y étais !” –, mais également comme un “rite de partage”, tel que défini par M. Regnault, et dans lequel nous retrouvons “une base d'accord commun implicite entre le [visiteur étranger], qui cherche à vivre une expérience nouvelle, et l'hôte local, qui accepte de partager sa culture”⁶⁴.

En ce sens, le barde E. Terkišev n'a pas non plus été désavantagé : il est indéniable qu'une telle prestation lui a permis de faire preuve de singularité parmi ses pairs. Son statut de grand barde étant déjà localement bien établi, la soirée a été pour lui le moyen de renouveler ses distinctions et d'asseoir ce statut. En outre, touchant un public étranger par un réel “tour de force”, il s'est mis en avant d'une manière remarquable et, qui sait, si un producteur se cachait dans le public, il s'est peut-être ouvert les portes d'une carrière internationale⁶⁵.

Finalement, on peut se demander si l'absence d'un public autochtone, la méconnaissance des codes de conduite par le public étranger (qui n'a pas bénéficié de réelle introduction quant à ce qui se jouait, n'était pas “guidé” quant aux règles de comportement dans la yourte, ou invité à encourager le barde pendant la récitation...), n'auraient pas débouché sur une sorte de rendez-vous manqué entre le barde et son public ? Alors que l'on aurait pu croire cette performance comme

structurante socialement, il en résulte en effet une sorte de sentiment d'inachevé chez la plupart des acteurs, sentiment paradoxal puisque depuis longtemps en Altaï une épopée n'avait pas été "achevée". Les questions soulevées par la performance étudiée reflètent donc les transformations ayant affecté la pratique d'exécution épique qui, nous le soulignons encore une fois, nous semblent bel et bien résulter de l'influence de l'auditoire sur l'œuvre récitée. Il est également possible de déceler cette influence dans les courtes récitations d'extraits auxquelles tout visiteur de l'Altaï peut assister régulièrement, et sur lesquelles nous allons désormais nous pencher. Toutefois, ces nouvelles productions font davantage état de ce que F. Goyet nomme un "travail épique" et relèvent de ce qu'on peut caractériser comme "épopée dispersée"⁶⁶.

III. Une (nouvelle) épopée dispersée ?

Le bref aperçu historique et l'exemple qui précède nous ont permis de mesurer à quel point, au cours du XX^e siècle, la poésie épique est passée du rang de *rituel* auquel sont associés quantités de règles et valeurs, à celui de *performance scénique*, non moins empreinte de symbolisme mais dénuée d'arrière-fond chamanique. Nous avons vu que les transformations survenues, les nouveaux contextes et manières d'exécuter l'épopée étaient dus à la fois à l'influence des mouvements locaux de renouveau de la culture nationale et à la manifestation internationale d'un intérêt pour les singulières techniques musicales de récitation. Ils reflètent donc le rapport que les Altaïens entretiennent à leurs textes épiques, et il s'en dégage que la technique de chant de gorge et la maîtrise du luth *topšuur* ont pris le pas sur les textes et leur contenu. Toutefois, si l'on souhaite approfondir quelque peu ce rapport sous un angle contemporain, il est indispensable d'élargir notre corpus et de nous attarder sur certains textes en particulier et sur leurs contextes d'emploi. En effet, certains textes récents, chantés en *kaj* lors d'occasions singulières, nous semblent correspondre parfaitement à un cas d'"épopée dispersée". La polyphonie auparavant développée dans la structure du récit épique, qui forme la base du "travail épique" et "[permet] de représenter devant l'auditeur toutes les solutions politiques possibles, y compris des solutions totalement inédites et que rien d'autre à l'époque n'avait permis d'entrevoir"⁶⁷, se déploie à travers une multiplicité de textes qui proposent chacun un moyen de sortir de la crise politique et socioéconomique actuelle, proposant la mise à l'épreuve de ces solutions à travers le corpus épique complet. En effet, les différents types de chant, exécutés en voix de gorge et accompagnés au luth *topšuur* par des musiciens se revendiquant *kajčy*, forment un ensemble concomitant. Donnés à entendre aux auditeurs dans des contextes variés, ils témoignent selon nous de la présence de ce travail épique, dans le sens où leur combinaison donne naissance à la polyphonie, condition selon F. Goyet de l'apparition d'une nouvelle épopée⁶⁸.

Le corpus sur lequel nous nous sommes penché recouvre des textes très divers qui, sans pouvoir être systématiquement caractérisés d'"épiques", conservent néanmoins un "thème héroïque". On parlera donc d'épopée en les considérant ensemble, comme un tout. Chacun d'eux relève d'un contexte religieux différent, et des attentes sont liées à leur emploi. Nous avons vu que le retour du religieux à la fin de l'époque soviétique s'était caractérisé dans l'Altaï par une offre abondante de courants différents. Cette situation a conduit de nos jours à de vives tensions idéologiques entre ces mouvements, qui ébranlent la république : alors que le Bouddhisme fait une percée en ville au sein de l'intelligentsia autochtone, les habitants des villages du centre, ne se sentant pas concernés, se tournent vers les pratiques néo-bourkhanistes⁶⁹ ou se convertissent à différents courants issus du protestantisme évangélique. Restent quelques Altaïens qui disent être chamanistes. Rares sont les autochtones qui embrassent l'orthodoxie, surtout perçue comme la religion "des Russes". Les textes sur lesquels nous avons travaillé proviennent de musiciens plus ou moins impliqués dans ces différents mouvements : l'un est évangéliste, un autre moine bouddhiste, un troisième néo-bourkhaniste, et les derniers ne témoignent pas d'une obédience religieuse en particulier, mais conservent une vision du monde chamaniste.

L'analyse détaillée de ces formes novatrices et intrigantes montre qu'au même titre que les textes qui les ont précédées, elles sont en mesure d'aider à penser la situation de crise actuellement vécue par le peuple altaïen, et précédemment évoquée. Ces textes et les contextes dans lesquels ils sont mis en œuvre sont, de notre point de vue, des outils de pensée, car ils manifestent tous des attentes politiques attachées au mouvement religieux dont ils émanent et répondent, chacun à sa manière, à la relation nouvelle qu'entretient le public altaïen contemporain à la tradition de récitation. L'ensemble qu'ils forment construit la vision de la société, affronte le bouleversement sociopolitique et se donne les moyens d'y répondre en dévoilant à l'auditoire un éventail de possibilités diverses. Il remplit en quelque sorte les conditions de possibilité d'une épopée moderne.

Une épopée chrétienne

Le premier texte étudié est particulièrement significatif : intitulé *Èšua*, il narre principalement l'histoire de Jésus⁷⁰. Il a été composé par un musicien converti au Pentecôtisme. Le récit prend donc forme dans un contexte d'intense christianisation, qui est celui de la conversion. L'auteur s'inscrit dans la continuité des *kajčy* d'autrefois puisqu'il prétend avoir reçu ce texte en rêve. Toutefois, il ne lui aurait pas été inspiré par les esprits, mais directement par le Saint-Esprit, ce qui est compréhensible pour un pentecôtiste⁷¹. On remarquera également une introduction traditionnelle, caractérisée par une adresse au luth *topšuur*. Le sous-titre du texte est *kaj-soot'ŋy* "conte [récité en] chant de gorge"⁷², ce qui sous-entend donc que nous aurions ici affaire à une "épopée chrétienne".

Les thèmes développés dans le récit sont en effet fortement chrétiens. On y retrouve condensés les principaux événements de l'Ancien et du Nouveau Testaments. On remarque toutefois que ces thèmes restent proches de ceux que l'on retrouve dans bon nombre des épopées altaïennes notées au cours du XX^e siècle : un "paradis" est menacé par un ennemi qui ébranle l'harmonie originelle et provoque sa rupture. Le couple initial, contraint de quitter sa contrée, doit donner naissance au libérateur, et des attentes sont proclamées : c'est donc un héros prédestiné qui va apparaître. Alors que les héros altaïens naissent souvent de manière miraculeuse, d'un couple déjà âgé sans enfant, et en l'absence de leur père parti à la chasse depuis de longs mois, *Èšua*, ici, naît non moins miraculeusement d'une vierge. Plus loin, son enfance est extraordinaire : alors que dans les autres textes le héros grandit très vite et possède une force hors du commun, dans notre cas il éblouit les anciens par sa grande sagesse. Entouré de ses 12 *alyp* ("héros, chevaliers"), le héros est ensuite confronté à son ennemi, qui a entre-temps réussi à gagner bon nombre de partisans à sa cause. *Èšua* le terrasse mais perd bientôt lui aussi la vie⁷³, ce qui, à l'image des héros épiques altaïens, lui permet de ressusciter. Enfin, l'histoire se termine avec le retour du héros dans le territoire où il est né, ce "paradis perdu" qui sera dans notre cas le Paradis céleste. Le texte prend fin avec une attente messianique de son retour, telle qu'on peut la retrouver dans certaines épopées liées au bourkhanisme⁷⁴.

Ce récit contemporain peut être mis en parallèle avec l'épopée d'Altaj-Buučaj, dans laquelle le héros se fait messie et libérateur d'un peuple opprimé. Tout comme Altaj-Buučaj (et les autres héros épiques altaïens), *Èšua* est qualifié de *baatyr* ("chevalier"), ce qui le place au même niveau que ces personnages. R. Hamayon, reprenant A. Dundes⁷⁵, nous indique que "le merveilleux de la naissance est l'un des traits qui autorisent à reconnaître dans la vie de Jésus la présence d'un modèle héroïque classique"⁷⁶.

On peut se demander pourquoi certains épisodes très importants de la vie de Jésus n'apparaissent pas. On peut par exemple citer la trahison de Judas. Dans ce cas, sachant que la trahison et l'empoisonnement du héros sont des sujets peu fréquents dans les épopées altaïennes⁷⁷, cette absence trouve aisément son explication. Toutes ces caractéristiques nous autorisent à affirmer que nous sommes en présence d'un texte empreint d'une tonalité épique profondément marquée, qui offre également une forme de compromis entre le thème épique

classique et le message chrétien. Tous deux se retrouvent mêlés et peuvent être perçus par l'auditeur.

En outre, si l'on considère que le contexte d'emploi de ce texte est très particulier, toute la dimension politique de cette "épopée" contemporaine est révélée. En effet, bien que considéré comme un artiste de talent, le musicien, du fait de son appartenance à un mouvement religieux considéré comme une "secte" en Russie, n'est pas sollicité pour intervenir et chanter lors des manifestations officielles. Il est néanmoins invité par les différentes paroisses de la vaste communauté évangélique de Russie et voyage parfois d'un bout à l'autre de la Fédération pour réciter son "épopée" dans les églises. Ainsi le texte, profondément religieux, est assimilé à un rituel de louange au "Très-Haut". Il peut en outre être perçu comme une forme renouvelée des épopées d'autrefois, destinées à s'attirer les bonnes grâces des esprits de la forêt lors de la chasse.

Il existe une version DVD du chant. Des eaux-fortes d'Albrecht Dürer insérées dans le film accompagnent ce récit de la vie de Jésus. Mais on peut également y voir le musicien exécuter sa récitation face à un sommet enneigé, sur la berge d'un ruisseau de montagne ou encore agenouillé devant un grand brasier, décors qui sont tous autant de clichés de l'Altaï (cf. jaquette). L'insertion de cadres se référant au système de représentations altaïen traditionnel ajoute un poids symbolique important au texte : il n'est plus uniquement chrétien, mais est également revendiqué comme typiquement altaïen, ce qui renforce aussi son insertion dans le cadre traditionnel de récitation des poésies épiques. Pour terminer sur ce point, ajoutons que l'achat d'une copie du disque n'est pas non plus un acte dénué de sens : au contraire, il soutient la position des convertis par rapport à la situation contemporaine politique et religieuse de l'Altaï, et à leur action revendicative. En d'autres termes, acquérir le DVD et écouter le chant revient à exprimer ses attentes d'un futur meilleur, comme ont pu l'être les chants de louanges bourkhanistes du début du XX^e siècle, assimilables à des épopées.

Enfin, le chant de gorge est ici encore mis en avant, et son utilisation nous autorise à voir dans le contexte religieux du christianisme un rituel comparable à celui des poésies épiques d'autrefois. Une efficacité symbolique est bien évidemment attendue de cet acte, qui rejoint celle des prières et louanges du christianisme. Par ailleurs, en tant que don de Dieu, il ne peut être fait un usage récréatif du texte. Nous comprenons donc ce texte – qui articule des positions antagonistes – et son contexte d'emploi comme des exemples concrets et solides faisant preuve de la continuité et du renouvellement de la tradition de récitation épique, et comme un témoignage de l'influence de l'auditoire sur le contenu du texte. En présentant le christianisme évangélique comme l'un des possibles pour sortir de la crise, nous percevons ce texte comme une voix au sein d'un tout polyphonique, ce qui correspond bien à ce que F. Goyet a défini comme étant le "travail épique" dans une épopée moderne "dispersée".



Jaquette du DVD Èšua d'A. Kurman et ci-dessous dessin de l'auteur illustrant son tapuscrit. On remarquera l'abondance de symboles renvoyant au système de représentations populaire (le soleil, la lune, la rivière, les montagnes, la peau de

mouton sur laquelle récite le barde...).



Un chant de louange à Ak-Bourkhan

Le second texte contemporain que nous avons pu étudier est un chant de louange dédié à la divinité Ak-Bourkhan, figure associée au mouvement religieux bourkhaniste. Composé à l'origine par E. M. Čapyev (1910-2001), le texte est mis en musique et chanté en chant de gorge par S. Určimaev, moine bouddhiste se présentant lui aussi comme *kajčy*.

Intéressant à plus d'un titre, le texte peut tout d'abord être rapproché des textes épiques par sa forme, et on retrouve chez les personnages mentionnés (Ak-Bourkhan, Altaj-èèzi, Üč-Kurbustan et Kajrakan) certains traits caractéristiques des héros des épopées : ils ont des vêtements qui possèdent des boutons (*topčylu*) et une ceinture (*kur*), éléments essentiels dans la vision du monde altaïenne, respectivement associés à une longue vie et à un ventre plein⁷⁸. La divinité Ak-Bourkhan descend du ciel sur un arc-en-ciel (à cheval ?), elle a un cœur (*t'ürektü*), un nombril (*kindiktü*) et des sourcils (*kirbiktü*)⁷⁹. Enfin, le livre de soutras mentionné (*altyn sudur bičiktü* "avec un livre de soutras d'or") est présent dans de nombreuses épopées du début du XX^e siècle⁸⁰. Tout ceci, ainsi que l'emploi du chant de gorge et du luth *topsuur* pour l'exécution, contribue selon nous à inscrire ce texte dans la continuité de la tradition de récitation des poésies épiques.

Cependant, en reprenant ce texte, le musicien bouddhiste contemporain déplace la divinité suprême du bourkhanisme dans un contexte bouddhique⁸¹. Parmi les témoignages probants, on retiendra le mantra *Om mani padme hum* prononcé à la fin du chant, et la mention du livre de soutras. On peut bien entendu se demander si ces références sont le fruit de l'auteur ou du chanteur⁸². Toujours est-il que dans le contexte religieux actuel présenté plus haut, l'association de ce texte au bouddhisme peut revêtir une coloration politique. En effet, dans l'imaginaire altaïen, Ak-Bourkhan et les autres divinités mentionnées sont issues du bourkhanisme, mouvement religieux libérateur, anticolonial et fortement antirusse. Replacer ces entités au sein d'un chant (d'un champ ?) bouddhique ne peut que se révéler une tentative pour renforcer l'implantation locale du mouvement religieux, tout en contribuant à la diffusion de ses idées. On notera pour finir que le bouddhisme est par ailleurs soutenu par l'actuelle intelligentsia au pouvoir.

Nous assistons donc à un renversement total de perspective. Les temps meilleurs attendus du bourkhanisme se retrouvent désormais associés à la vénération d'un Ak-Bourkhan bouddhisé. Davantage de poids est ajouté à cette récupération lorsqu'Ak-Bourkhan est rapproché de la figure du maître de l'Altaï, l'esprit Altaj-èèzi, entité pourvoyeuse de bonheur et vénérée aujourd'hui de la plupart des Altaïens⁸³.

Enfin, le chant se trouve en vente sur CD, et comme pour le DVD d'Ėšua, on retrouve là des enjeux similaires quant à son achat. Ainsi, une solution politique est mise en avant avec ce texte, sans aucun doute moins radicale voire opposée à celle préconisée un siècle plus tôt par les bourkhanistes, et qui consiste à adhérer à un mouvement religieux mondial, conciliant avec le pouvoir local et bénéficiant même de son soutien.

Une dernière remarque peut être émise concernant le chant de gorge employé. Comme nous l'avons vu plus haut, cette technique est de nos jours fortement associée au bouddhisme, les célèbres moines tibétains du monastère de Gyütö l'employant pour réciter leurs mantras. Le chant de gorge contribue donc à inscrire ce texte à la fois dans la continuité d'une tradition locale, tout en donnant plus de force à la récupération de la divinité et à son insertion au sein de cette religion mondiale. Ce texte altaïen trouve donc idéalement sa place dans un continuum religieux bouddhique très étendu, et permet de faire de cette religion une seconde voix (voie !) pour sortir de la crise.

Učar-kaj, entité inspiratrice des bardes néo-bourkhanistes

Le troisième cas que nous présentons est issu du mouvement religieux Ak-T'aŋ (que nous caractérisons de "néo-bourkhaniste"). Les chants de ce mouvement sont récités dans un contexte de rituel saisonnier par un spécialiste se définissant lui aussi comme *kajčy*. L'atmosphère est très solennelle, et sans aucun doute possible une efficacité est attendue du rite d'exécution. La louange est adressée à l'Altaï, sous la forme de l'entité spirituelle Khan-Altaj⁸⁴. La particularité de ces textes, encore une fois récités en chant de gorge, est qu'ils sont totalement improvisés. En effet, le chanteur dit être en contact avec l'entité spirituelle *Učar-kaj* (le "chant de gorge volant"⁸⁵), qui parle à travers lui au cours du rite. Nous retrouvons ici l'une des idées prégnantes des épopées d'autrefois, à savoir qu'elles peuvent être inspirées au barde par les esprits. Signalons que cette capacité du barde s'inscrit par ailleurs dans le cadre de son mouvement religieux. En effet, le néo-bourkhanisme est caractérisé par une grande présence parmi ses membres du don d'écriture automatique (*channeling*). Ce témoignage de liens directs entre les adeptes du mouvement contemporain et les entités spirituelles, dont Khan-Altaj, contribue à manifester une continuité avec le mouvement bourkhaniste des origines.

Cette continuité se retrouve également dans la tonalité revendicatrice de certains autres textes néo-bourkhanistes. En effet, des textes "inspirés" font preuve d'une virulence stupéfiante à l'encontre de la situation sociopolitique actuelle, présentant l'Altaï comme la patrie des Altaïens, qui leur a été arrachée et a été annexée par la Russie, et se retrouve aujourd'hui, dans un but politique, artificiellement maintenue dans un état de pauvreté.

Ainsi, même si nous ne sommes pas ici en présence de textes ayant clairement une tonalité épique, l'entité Khan-Altaj autrefois chantée par les bardes bourkhanistes y apparaît néanmoins toujours comme entité libératrice. En ce sens, les textes, se plaçant dans la continuité du mouvement bourkhaniste des origines, replongent les participants du rituel dans son contexte d'apparition, à savoir une situation profonde de crise identitaire.

Pousser la chansonnette "épique" ?

D'autres textes contemporains élaborés par des musiciens se présentant comme *kajčy* ont retenu également notre attention. Il s'agit des chansons *Kaj čörčöktiŋ tynyžy* ("L'âme des épopées"), *Altaj kaj* ("Le chant de gorge de l'Altaï") et *Baatyrdyn sözi* ("Le dit du chevalier") d'Ėmil' Terkišev⁸⁶, et *Sanbaškaj* ("Étrange épopée") de Karyš Kergilov⁸⁷. Ces textes, très courts, sont par leur exécution en chant de gorge dans la continuité de la tradition de récitation épique, mais empruntent pour ce faire des trajectoires distinctes. Tandis que Terkišev chante les récitations d'autrefois au coin du feu, narre l'apparition des chevaliers dans l'Altaï et les dangers qui guettent la jeune génération (oubli des traditions, alcoolisme...), Kergilov va s'attarder sur les dérives du monde contemporain et, forçant le trait, va

faire de ses hôtes, même les plus grossiers, les nouveaux héros de notre temps. Ces musiciens, reprenant la forme stylistique et la manière d'exécuter l'épopée dans des textes significatifs, mettent en mots les "questionnements identitaires, tels que le ressentiment par rapport au passé colonial et le contexte socioéconomique"⁸⁸. Ils font ainsi de leur musique un espace de critique sociale.

Par leur approche singulière du genre, ces textes, combinés à ceux présentés précédemment forment un ensemble donnant à penser une situation de crise, et offrent chacun à leur manière une solution politique pour en sortir, que public est donc amené à considérer dans leur diversité. Cet ensemble non seulement renouvelle l'épopée, mais lui donne sa polyphonie.

Conclusion

Dans le cadre de notre analyse, portant sur la poésie épique altaïenne dans sa dimension contemporaine, nous nous sommes tout d'abord penchés sur la manière dont elle était exécutée autrefois. Cette démarche nous a permis de déterminer que le chant de gorge, au moyen duquel elle devait impérativement être exécutée, ainsi que l'accompagnement au luth *topšuur*, étaient ses principales caractéristiques. Le mode vocal spécifique et l'instrument se sont finalement révélés être les fils conducteurs de notre analyse, qui a couru sur les XX^e-XXI^e siècles. En effet, tout au long de cette période (marquée notamment par la mainmise du régime soviétique sur les cultures nationales), la pratique de la récitation épique a connu maintes transformations : la facture des instruments a évolué, ils ont été insérés dans des orchestres nationaux, les bardes se sont professionnalisés et leur chant particulier, tout en s'étoffant de nouvelles tonalités, a peu à peu été relégué à une sorte de survivance folklorique. Ces transformations ont donné lieu, de notre point de vue, à ce que J. During a nommé un "mouvement de déterritorialisation des motifs régionaux reterritorialisés au plan de l'art"⁸⁹. Parallèlement, les textes étaient eux aussi édulcorés pour entrer dans le cadre de pensée politique du régime.

Depuis la chute de l'URSS, les cultures nationales ont connu une formidable ouverture sur le monde, et la pratique du chant de gorge s'est globalisée tout en devenant, pour de nombreux peuples de la région de l'Altaï, un emblème culturel. Désirant savoir si cette mise en avant du chant était pratiquée au détriment du contenu des textes, nous avons examiné les différentes conditions dans lesquelles il était employé en République de l'Altaï. Nous avons alors observé que les épopées ne sont plus récitées que par bribes, tandis que le timbre de voix singulier se voit tiraillé, dans une dynamique de patrimonialisation⁹⁰, entre caractère identitaire et argument touristique. En outre, l'élargissement des contextes dans lesquels le chant de gorge s'inscrit désormais est caractérisé par un fond éminemment politique, les "bardes" contemporains usant de cette technique vocale pour manifester leur positionnement religieux ou effectuer une critique sociale, à travers des textes inspirés de l'épopée mais repensés. Tout cela témoigne d'un "renouvellement de l'épique" qui, d'une part, comble les attentes du public auquel ces textes sont destinés, et qui d'autre part, embrasse dans sa dynamique de diffusion les nouveaux médias et technologies de l'information et de la communication.

Ainsi, sans pour autant avoir la volonté de généraliser le genre épique à l'ensemble de la production orale altaïenne contemporaine, il faut reconnaître que l'épopée inspire ces nouvelles formes, dont certaines restent fortement rituelles. Elles sont raccordées à l'épopée par leur technique d'exécution, les thèmes héroïques qu'elles mettent en avant, et surtout, par la mise en mots d'une situation de crise. Même si le public local ne parlera pas toujours d'"épopées" pour les caractériser, la plupart des textes va susciter chez lui, pour reprendre F. Goyet, "un éblouissement en tant que récit de hauts faits caractérisé par un grandissement et un souffle "épiques", et [va apparaître] comme une mise en ordre du réel (style formulaire, scènes-type, fin déjà connue)"⁹¹. Ainsi, c'est à travers cette pluralité de formes nouvelles que se manifeste, selon nous, le "travail épique", "dynamique qui, dans un certain nombre de grandes épopées, permet de faire émerger la nouveauté politique"⁹². En outre,

nous nous sommes demandé si la “polyphonie” interne au texte épique, définie par F. Goyet comme “capacité du récit à faire coexister des voix contradictoires sans en récuser aucune”⁹³, ne se retrouvait finalement pas de nos jours “extirpée” dans la multiplicité des performances inspirées de l’épique.

En effet, sous une forme épique “dispersée”, ces textes seraient alors les nouveaux outils intellectuels proposant les différentes options politiques offertes à chacun pour surmonter la crise identitaire actuelle sévissant en Altaï. Ainsi, l’articulation de positions antagonistes mais toutes tenables dans une situation historique donnée⁹⁴, se révèle être distribuée parmi toutes les productions des chanteurs “de gorge” altaïens contemporains, et contribue à ce que la jeune génération s’intéresse à son riche patrimoine oral. Alors que les longs textes narrant les aventures extraordinaires d’un héros perdent leur aura et tendent à disparaître au sein d’un monde digitalisé, le genre renaît dans des textes courts mais capables de jouer le rôle de l’épopée d’autrefois en faisant entrevoir à l’auditeur les différents possibles politiques.

1 Jacquemoud, Clément, “Altaj-Buučaj, héros épique de l’entre-deux siècles”, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2292>.

2 Voir Florence Goyet et Jean-Luc Lambert, “Introduction”, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <https://emscat.revues.org/2265>, consulté le 30 septembre 2016. L’épopée y est présentée comme “un outil pour penser les transformations de la société”. Voir en particulier, Goyet, Florence, “De l’épopée canonique à l’épopée “dispersée” : à partir de l’*Iliade* ou des *Hôgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés”, en ligne : <http://emscat.revues.org/2366>.

3 La division de ces groupes remonte au XIX^e siècle et la distinction a été à l’époque basée à la fois sur des critères linguistiques, sur les zones de répartition et sur les modes de subsistance prédominants (quoique non exclusifs). On distinguera ainsi les groupes vivant principalement de chasse et de cueillette dans les forêts du nord de l’Altaï (Toubalars, Tchelkanes et Koumandines), des groupes du sud (Altaj-kiži et Télenguïtes), traditionnellement éleveurs transhumants. Les Téléoutes, vivant au nord en dehors de la République sont, de par leur langue et mode de vie, généralement associés aux groupes du sud. Les Chors sont apparentés linguistiquement et culturellement aux groupes du nord mais vivent eux aussi hors de la République de l’Altaï, principalement dans le sud boisé et montagneux de l’actuel Oblast’ de Kemerovo. Certains de ces groupes sont autochtones, tandis que d’autres auraient migré dans la région seulement au début du XVII^e siècle, au cours de la période dzoungare (Šerstova, Ljudmila Ivanovna, *Burhanizm : istoki étnosa i religii* [Le bourkhanisme : les sources de l’ethnos et de la religion], Tomsk, Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010, carte 1). Le territoire des Altaïens a progressivement été intégré à la Russie impériale entre 1756 et 1865, puis une entité administrative autonome est née à l’époque soviétique. De nos jours, environ un tiers des quelque 200.000 habitants de la République de l’Altaï relève des groupes ethniques autochtones, tandis que la majorité de la population est composée de Russes venus s’installer dans la région entre les XIX^e et XX^e siècles.

4 Il existe une variante proche en altaïen : *kajlap ajdar čörčök* “conte dit en chant de gorge” (Puhov, Innokentij Vassil’evič, “Altajskij narodnyj geroičeskij épos” [L’épopée héroïque populaire altaïenne], *Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij épos*, Moscou, Nauka, 1973, p. 22). Citons, à titre de contre-exemple, la dénomination de l’épopée dans les langues turques des voisins de la République de l’Altaï : en khakasse *alyptyg nymah* ; en chor *alyptyg nybak* ; en touva *maadyrlyg tool*.

5 Cette technique de chant particulière est souvent associée aux techniques dites de “chant diphonique”, dont elle diffère toutefois par sa “gutturality”. Reichl parle également de “voix de gosier” (Reichl, Karl, “L’épopée orale turque d’Asie centrale”, *Études mongoles et sibériennes*, 32, 2001, p. 131). Dans un extrait d’épopée exécuté à plusieurs par l’ensemble de musiciens contemporain AltajKAJ, on pourra entendre, outre une introduction traditionnelle (prière à l’instrument), le chant de gorge traditionnellement employé pour la récitation. Après un intermède de guimbarde, quelques passages finaux en chant diphonique permettent de bien ressentir la différence entre ces deux techniques vocales (<https://www.youtube.com/watch?v=s1FVD0fGNBA>).

6 Dyrenkova précisait concernant les Chors : “des conteurs particuliers racontent les poèmes héroïques, les *kajčy*, et chacun possède ses propres répertoire et manière de chanter” (Dyrenkova, Nadežda Petrovna, *Šorskij Fol’klor* [Folklore chor], Moscou, Léninegrad, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1940, p. XXXVII). Le suffixe -čy est généralement un suffixe de spécialité ou de profession (Baskakov, Nikolaj Aleksandrovič & Toščakova, Taisija Makarovna, *Ojrotsko-russkij slovar’* [Dictionnaire Oïrote-russe], Moscou, OGIZ, Gosudarstvennoe Izdatel’stvo Inostrannyh i Nacional’nyh Slovar’ej, [1947] 2005, p. 242 ; 245). Le *kajčy* est donc littéralement le “spécialiste du chant de gorge”.

7 On trouvera cependant d’autres expressions pour décrire le rituel chez les peuples voisins, comme par exemple en chor : *nybaq salarya* (“déposer le conte”) ou *nybaq yzarya* (“envoyer le conte”) (Dyrenkova, *Šorskij Fol’klor*, op. cit., p. XXXVII). Bien qu’il soit largement présent au sein de l’aire turco-mongole, le chant de gorge n’était pas employé partout pour réciter l’épopée : les contes épiques pouvaient être récités sans voix de gorge (il en va ainsi des bardes altaïens Tabar Čačijakov et Saldabaj Savdin). Toutefois, cette manière-là d’employer les textes n’était pas valorisée, puisque les femmes

pouvaient très bien réciter ainsi (voir note 9). “L’épopée dans laquelle on utilise la voix de gorge et qui parfois met en avant des harmoniques intentionnellement se retrouve dans les pratiques kirghize, khakasse, kalmouke, turkmène, azerbaïdjanaïse, ainsi que chez les Kazakhs et les Karakalpaks d’Ouzbékistan” précise J. Curtet (Curtet, Johanni, *La Transmission du hōömij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol*, Thèse de doctorat, sous la direction d’Alain Desjacques, Rennes, Université Rennes 2, 2013, p. 139).

8 Le *topšuur* est un instrument à cordes pincées, dont le nom pourrait dériver du mongol *tovših* “pincer” (Curtet, *La Transmission ...*, *op. cit.*, p. 200). Notons que la mélodie répétée, employée pour accompagner la récitation épique, est souvent qualifiée de “monotone” par les ethnomusicologues (Reichl, “L’épopée orale ...”, *op. cit.*, p. 137). Cette “monotonie”, comparée à l’originalité stupéfiante des rituels chamaniques, peut être à la base de l’intérêt tardif que vont susciter le rituel d’exécution épique et les textes. Les conteurs chors *kajčy* récitaient les épopées en s’accompagnant d’un *kaj komys*, luth en tout point semblable au *topšuur* des Altaïens (Dyrenkova, *Šorskiy Fol’klor*, *op. cit.*, p. X-XV). Certains groupes ne le font pas : ainsi les groupes bouriates, khakasses ou mongols. Les Bouriates constituent un ensemble de groupes de langue mongole vivant aux abords du lac Baïkal. Bien qu’ils emploient également le chant de gorge, leurs bardes exécutaient originellement l’épopée sans accompagnement aucun, ou plus tardivement, au moyen d’une vieille *huur* (Hamayon, Roberte, *La Chasse à l’âme – Esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d’ethnologie, 1990, p. 171-174).

9 La voix particulière du barde est dite passer de génération en génération, et celui qui la transmet ne peut dès lors plus chanter (Harvilahti, Lauri, “Altai Oral Epic”, *Oral Tradition*, 15, 2, 2000, p. 218), voire meurt (Funk, Dmitri Anatol’evič, *Miry šamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskih i šorskih materialov* [Les mondes des chamanes et des bardes. Étude complexe des matériaux téléoutes et chors], Moscou, Nauka, 2005, p. 261). En Altaï, le barde récitant en chant de gorge était obligatoirement un homme, pour plusieurs raisons. D’une part, la technique vocale participait de l’efficacité du rite. L’Histoire retient le nom de nombreuses conteuses (Konunov, Arkadij, *Altajdyr Kajčylary – Kajčy Altaja* [Les kajčy de l’Altaï], Gorno-Altaiisk, Ministerstvo Kul’tury Respubliki Altaj, Respublikanskij Centr Narodnogo Tvorčestva, Naučno-Issledovatel’skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova, 2010, 68 p.), et Funk (*Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 277-278), chez les Chors, introduit l’idée de “milieu épique” lorsqu’il cite les femmes, liées de près ou de loin à des bardes (femme, fille ou encore sœur), qui connaissaient des textes et étaient en mesure de les réciter. Chez les Mongols, Pegg (Pegg, Carole, “Ritual, Religion and Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Epic Performance”, *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 4, 1995, p. 90) rappelle que certaines femmes connaissaient les contes, ayant assisté à la formation de leur mari, ou contribué à celle de leurs enfants. Mais dans tous les cas, la technique vocale pour réciter l’épopée, le chant de gorge, leur était (et leur est toujours) déconseillée : chez les Mongols, outre leur supposée incapacité physique (Curtet, *La Transmission ...*, *op. cit.*, p. 345 ; reprise en ce qui concerne les Khakasses : Stojanov, “Isskustvo ...”, *op. cit.*, p. 581-582), le danger généralement encouru était la stérilité (Pegg, Carole, “Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (xoomii)”, *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 1, 1992, p. 43-44). Lors de mes recherches en Altaï, bien que me rappelant qu’elles avaient eu leurs enfants et ne risquaient plus rien à ce niveau-là, les “musiciennes” interrogées ont surtout insisté sur les effets sociaux (mise à l’écart notamment) de leur pratique du chant de gorge (R. M., témoignage enregistré le 01/02/2011 à Gorno-Altaiisk ; N. O. È., témoignage enregistré le 25/07/2012). Ensuite, pour en revenir à l’efficacité du rite, les chasseurs n’auraient jamais emmené une femme à la chasse pour qu’elle récite l’épopée. Lors de nos recherches de Master, nous avons émis l’hypothèse que cette interdiction pouvait être liée à l’appartenance clanique des territoires de chasse : “accorder le droit de chanter [l’épopée] à une femme qui provient d’un autre clan, c’est lui laisser les ‘rênes’ dans l’obtention de la chance à la chasse, puisqu’elle va établir une relation avec l’esprit maître des lieux du clan de son mari” (Jacquemoud, Clément, *Barde et chamane, Étude anthropologique comparative de deux spécialistes rituels en République d’Altaï (Sibérie méridionale)*, Mémoire de Master II, Paris, École Pratique des Hautes Études, 2009, p. 83-84). Selon J.-L. Lambert (communication personnelle), une femme ne peut être supposée apporter la chance à la chasse. Selon R. Hamayon, l’interdit de la chasse pour les femmes est lié au sang menstruel (Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 392-395), et “les petites filles ne pourront que savoir l’épopée, à la rigueur la raconter pour la transmettre à leur tour, mais non l’exécuter rituellement, non la ‘chamaniser’ pour la collectivité à la veille de la chasse aux cervidés” (*op. cit.*, p. 176). La question de la pratique féminine de récitation de l’épopée, qui dépasse le cadre du présent article et sur laquelle nous travaillons par ailleurs, consiste donc à préciser si c’est l’emploi du texte en tant que tel ou la technique d’exécution qui est susceptible de porter préjudice à la femme qui exécute le chant ou à la communauté tout entière.

10 Šejkin, Jurij Il’ič & Nikiforova, Vera Semenovna, “Altajskoe èpičeskoe intonirovanie” [L’intonation épique altaïenne], *Altajskie geroičeskie skazanija*, Novossibirsk, Nauka, 1997, p. 51 ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 366). En effet, les esprits, souvent perçus en rêve, peuvent offrir des “cordes vocales de cuivre” ou, dans certains cas où la “destinée” est en jeu, le choix entre les attributs du chamane et du barde (Butanaev, Viktor Jakovlevič, *Tradicionnyj šamanizm Xongoraja* [Le chamanisme traditionnel de Khongorai], Abakan, Izd-vo Hakasskogo Gosudartsvennogo Universiteta im. N. F. Katanova, 2006, p. 62 ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 264-265). Ainsi, un chanteur khakasse racontait avoir eu le choix entre un costume de chamane et des instruments de musique. Selon ses dires, s’il avait choisi le tambour, il serait devenu chamane, ce qui prouve en un sens combien épopée et chamanisme peuvent être liés en Sibérie (Funk, *idem*).

11 Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 331-332.

12 Lebendinskij, Lev Nikolaevič, “Isskustvo uzljau u baškir” [L’art des *uzljau* chez les Bachkires], *Sovetskaja Muzyka*, 4, 1948, p. 51, cité par Stojanov, “Isskustvo...”, *op. cit.*, p. 578.

13 Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 182-183 ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 253 ; Šejkin & Nikiforov, “Altajskoe ...”, *op. cit.*, p. 54 ; matériaux de terrain 2011. Le barde altaïen Akčabaj Markov, mobilisé pour la Seconde Guerre Mondiale, racontait avoir chanté des épopées pour se rassurer et être protégé des balles lors des combats (Šejkin et Nikiforov, “Altajskoe ...”, *op. cit.*, p. 54). La guerre et autres calamités seraient, selon les mots du barde Saldabaj Savdin, les conditions d’apparition du *kaj* (Šejkin et Nikiforov,

"Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 52). En un sens, cela rejoint les hypothèses de F. Goyet concernant les situations favorisant l'apparition de l'épopée : "Quand on "remet les épopées dans leur contexte historique", le premier résultat c'est de s'apercevoir que le monde où elles s'élaborent est secoué par une crise politique intense" (Goyet, Florence, "L'Épopée", *Vox Poetica*, 2009, en ligne : <http://www.vox-poetica.org/sfllg/biblio/goyet.html>, consulté le 10/10/2013).

14 Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 167, pour les Bouriates. Les épopées bouriates sont nommées *ülger* (ou encore *ülger, ülger*), terme qui signifie "modèle, exemple". Il est notoire que la période de l'année durant laquelle les Bouriates chantent les épopées est la saison froide. Toutefois, le fait que *ülger* soit le nom de la Constellation des Pléiades en altaïen [et plus généralement en turc commun selon L. Bazin (Bazin, Louis, *Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Paris, CNRS éditions, 1991, p. 504)], nous pousse à croire que les épopées altaïennes devaient être récitées à la même période. *Ülger säs* (litt. "mot sage") désigne les proverbes en altaïen. Composés de deux vers seulement, ils entrent souvent dans la composition des poésies épiques. Nous retrouvons ici l'idée de sagesse et d'exemplarité véhiculée par les épopées, et la remarque que me faisait le *kajčy* Nogon Šumarov à leur sujet ("elles contiennent beaucoup de sagesse") prend alors tout son sens (entretien 03/2007).

15 Bien qu'ils soient généralement perçus comme opposés (Butanaev, *Tradicionnyj šamanism ...*, *op. cit.*, p. 64 ; Šejkin et Nikiforov, "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 53), chamanes et bardes sont aussi dits posséder les mêmes esprits auxiliaires *tös* (Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 265), et chez les Chors, les chamanes âgés pouvaient devenir bardes (Dyrenkova, *Šorskiy fol'klor*, *op. cit.*, p. 441). Néanmoins, selon A. G. Kalkin (Šejkin et Nikiforov, *idem*), les deux spécialistes ne doivent pas faire de rituel en même temps. En effet, l'histoire que raconte le barde est susceptible de plaire aux esprits auxiliaires du chamane (au même titre que ceux donneur de gibier à qui est destinée l'épopée). Le chamane risque donc de ne pas trouver son chemin et de ne pas parvenir à regagner le monde des hommes si ses esprits ne sont pas là pour l'aider (Jacquemoud, *Barde et chamane ...*, *op. cit.*).

16 Butanaev, *Tradicionnyj šamanism ...*, *op. cit.*, p. 63 ; Dyrenkova, *Šorskiy fol'klor*, *op. cit.*, p. XXXIX ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 266 ; Harvilahti, Lauri, *The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, 2003. Lors d'une soirée chez un ami *kajčy* converti au protestantisme évangélique, celui-ci m'a proposé de l'enregistrer récitant l'épopée Očy-Bala à partir d'un livre. Il était déjà tard, je ne songeais qu'à aller me coucher, mais l'évident intérêt de la proposition m'a redonné courage. Il s'est donc mis à jouer du *topšuur* pendant que je tournais les pages du livre qu'il lisait en chantant. Après plus d'un millier de vers d'une récitation lente et monotone, mes dernières forces m'abandonnant, j'oubliais de tourner les pages tandis que mon ami me bousculait régulièrement du pied pour me réveiller. Je me demandais combien de temps cela allait encore durer lorsqu'enfin il s'arrêta. Il justifia la longueur de son exécution par le fait qu'il ne pouvait mettre fin à son chant tant qu'il n'avait pas ramené l'héroïne chez elle pour l'y endormir.

17 Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 344.

18 Butanaev, *Tradicionnyj šamanism ...*, *op. cit.*, p. 63.

19 "The very existence of different types of heroic models suggests that the epics represent the principle of an ideal norm of a society or community rather than a particular ideal norm, since the details of the norm may change from one type to another" (Hamayon, Roberte, "The Dynamics of the Epic Genre in Buryat Culture – a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism", in Jansen, Jan & Maier, Henk M. J. (éd.), *Epic Adventures – Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents*, Münster, LIT Verlag, 2004, p. 56-57).

20 À l'analyse, Ojrot-khan est une figure légendaire qui personnifie les khans de l'"empire" oïrate (ou Khanat dzoungar, 1616-1756), et dont les hauts faits ont été transmis de génération en génération (Znamenski, Andrei, "Power of Myth: Popular Ethnonationalism and Nationality Building in Mountain Altai. 1904-1922", *Acta Slavica Iaponica*, 22, 2005, p. 31). Ak-Bourkhan signifie "Bouddha blanc" ou "divinité blanche" en mongol. Bourkhanisme est le nom russe donné au mouvement, tandis qu'il est nommé Ak-T'aŋ ("Foi/Manière de faire blanche") ou Altaj-T'aŋ ("Foi/Manière de faire altaïenne") chez les autochtones. Notons à ce sujet que les Altaïens, à la différence de leurs voisins mongols ou touvas, n'ont pas été intensément bouddhisés au cours de l'Histoire. C'est la raison pour laquelle le nom de Bourkhan n'est associé en Altaï qu'au mouvement religieux bourkhaniste. Ak-Bourkhan et Ojrot-khan sont des figures parfois totalement assimilées l'une à l'autre.

21 Les textes étaient "reçus" sous forme de prières récitées au cours des rituels. On peut percevoir cette pratique, toujours en cours au sein du mouvement contemporain, comme un cas typique de *channeling*.

22 Jacquesson, Svetlana, "Les bardes kirghiz : initiations, apprentissages, pratiques", communication lors du séminaire de Revel, Nicole et Servan-Schreiber, Catherine, *Les épopées : littératures de la voix. Apprentissages et fonctions*, Paris, Centre de recherche sur l'oralité, 1999, p. 14.

23 Danilin, Andrej Grigor'evič, *Burhanizm, Iz istorii nacional'no-osvoboditel'nogo dvizhenija v Gornom Altae [Le bourkhanisme. Histoire d'un mouvement national-libérateur dans l'Altaï montagneux]*, Gorno-Altajsk, Ak Čeček, 1993, p. 95.

24 Il est également possible de citer un texte recueilli par A. G. Danilin, intitulé "Prière à tous les esprits-héros" (*Molitva vsem duham bogatyryjam*), adressé à la fois aux différentes divinités des panthéons chamanique et bourkhaniste altaïens (Šunu, Ojrot, Ülgen, Üč Kurbustan...), mais aussi à des héros d'épopées (Altan Topčy, Ak Ančy, Gezer...) et même à l'empereur Constantin ! (Archives A. G. Danilin de l'Institut d'ethnographie N. N. Mikluho-Maklaj de l'Académie des Sciences de Russie, f. 15, p. 413, année 1927-1936, op. 1, ed. khr. 10).

25 Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ...", *op. cit.*

26 Le barde N. U. Ulagašev a ainsi reçu en 1939 l'"Insigne d'honneur" (ru. *Znak Početa*) (Demčinova, Mira Alčinovna, "Vvedenie" [Introduction], *Skazitel' Nikolaj Ulagašev : Altajskie geroičeskie skazaniya*, Gorno-Altajsk, Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Gosudarstvennoe naučnoe učreždenie Respubliki Altaj "Naučno-Issledovatel'skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova", 2011, p. 9), qui récompense les accomplissements dans le domaine de la littérature, tandis qu'A. G. Kalkin était décoré en 1948 d'une

distinction honorifique (ru. *Počėtnaja gramota*) (Surazakov, Sazon Sajmonovič, "Biografija skazitelja A. G. Kalkina" [Biographie du barde A. G. Kalkin], *Maadaĵ-Kara, Altaĵskij geroičeskij ępos*, Moscou, Nauka, 1973, p. 441 ; Šinĵin, Ivan (Tanispaj) Boksurovič, *Skazitel' A. G. Kalkin [Le barde A. G. Kalkin]*, Gorno-Altaiĵsk, Gorno-Altajskij Naučno-Issledovatel'skij Institut Istorii, Jazyka i Literatury, 1987, p. 17). Kalkin s'est aussi produit plusieurs fois sur scène et ses textes ont été recueillis par les turcologues V. A. Gordlevskij et N. A. Baskakov lors de sa prestation à la Maison pansoviétique de la création populaire (*Vsesojuznyĵ dom narodnogo tvorčestva im. N. K. Krupskoj* ; Surazakov, *idem*).

27 Concernant le rôle des folkloristes soviétiques durant la période stalinienne, on pourra se reporter à l'article de T. G. Ivanovna (Ivanovna, Tatiana Grigorievna, "La littérature orale narrative et son utilisation dans la période stalinienne", *Ethnologie française*, XXVI, 4, 1996, p. 727-737).

28 Surazakov, "Biografija ...", *op. cit.*, p. 442. Voici un extrait de chant partisan par le barde N. U. Ulagašev (original en russe) :

29 T. B. Šinĵin n'est d'ailleurs pas le seul folkloriste altaïen à avoir été considéré comme barde : il a été précédé notamment de P. V. Kučijak (1897-1943) et de S. S. Surazakov (1925-1980).

30 S'inspirant des remarques de Reynolds sur les bardes d'Égypte (Reynolds, Dwight F., *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, 304 p.), K. Reichl signale que les bardes d'Asie centrale auraient très bien pu "modifier le récit pour attirer l'attention des auditeurs ou pour faire un commentaire sur eux. Si quelqu'un s'endort au cours de la récitation, le barde fait s'endormir le héros pour le réveiller ensuite en poussant des cris, ce qui, bien sûr, réveillera aussi l'auditeur endormi" (Reichl, "L'épopée orale ...", *op. cit.*, p. 129).

31 Les premières tentatives dateraient des années 1930 (Hoholkov, Vladimir Fedorovič, *Muzykal'nye instrumenty Gornogo Altaĵa [Les instruments de musique de l'Altaï montagneux]*, Gorno-Altaiĵsk, autoédition, 2004, p. 8).

32 Aubert, Laurent, "Comment exposer la musique et que lui faire dire", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 23, pour les deux citations.

33 Rappelons en outre que les bardes étaient autrefois invités à jouer par les *baj* (personnes riches, notables) (Kalačev, A., "Neskol'ko slov o poėzii telengitov" [Quelques mots sur la poésie des Télenguites], *Živaja Starina*, 3-4, 1896, p. 490). Tout le monde se réunissait chez ces derniers pour venir écouter le rhapsode, qui pouvait parfois venir de très loin et passait donc plusieurs jours dans le campement. Concernant les Kirghizes, Radloff (Radloff, Friedrich Wilhelm, *Proben der Volksliteratur dernördlichen Stämme: Theil V [Échantillons de littérature populaire des tribus du Nord]*, Saint-Petersbourg, 1885, cité par Jacquesson, "Les bardes ...", *op. cit.*, p. 2) rapporte qu'en outre sa protection, le gîte et le couvert, le notable offrait généralement un cheval en dédommagement au barde, mais qu'il pouvait tout aussi bien lui jeter son manteau sous l'effet enthousiasmant de la récitation.

34 Selon Hoholkov (*Muzykal'nye ...*, *op. cit.*, p. 8), la modernisation de l'instrument a été effectuée dès 1939-1940 par P. A. Šošin. On constatera notamment la présence de frettes, de cordes de nylon voire de métal au lieu des cordes en crin de cheval, et d'une fine plaquette de bois sur le corps de l'instrument au lieu d'une membrane en peau de cervidé.

35 On citera notamment pour l'Altaï l'ensemble novateur "Čuja", créé en 1968, et l'ensemble "Altaï", fondé en 1986 par Vladimir E. Končev, qui devint plus tard Ministre de la culture. Les membres les plus éminents d'"Altaï", Nogon Šumarov et Bolot Bajrišev, sont aujourd'hui considérés internationalement comme les "ambassadeurs" du *kaj* altaïen, et se produisent autour du monde avec des musiciens renommés.

36 On peut citer l'École de la Musique et des Arts, ou encore l'Atelier altaïen pour garçons "Altaï" (ru. *Altaĵskaja studija mal'čikov "Altaĵ"*), créé par V. E. Končev.

37 Notons que le fait de partir étudier la pratique du chant de gorge dans un paysage culturel où il était employé d'une manière différente, risque de conduire à délaisser, comme le souligne J. During, bon nombre d'"aspects extra-musicaux qui constituent l'essence même d'une tradition", et de réduire la musique à des formes et des techniques (During, Jean, "Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue", in Bouët, J. & Salomos, M. (éd.), *Musique et globalisation : Musicologie Ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 61).

38 Regnault, Madina, "Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 109, citant Schuerkens, Ulrike, "The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization", *Current Sociology*, Vol. 51, n° 3-4, 2003, p. 209-222. Nous pourrions à nouveau mentionner N. Šumarov et B. Bajrišev, qui ont travaillé respectivement avec des musiciens venus de Suisse et du Japon, ainsi que l'ensemble altaïen "AltajKAJ", fondé en 1997 par U. Yntaev, qui a enregistré un disque avec l'orchestre philharmonique de Prague (2007), un autre lors d'une tournée aux États-Unis (2006). Ces deux albums sont localement perçus comme un indice incontestable de succès. Du côté des voisins de la République de l'Altaï, le groupe Huun Huur Tu et la chanteuse Sainkho Namtchylak, venus de Touva, collaborent régulièrement avec des groupes allemands ou américains.

39 L'association entre chant de gorge et chamanisme reste à déterminer au cas par cas pour les peuples disséminés du Tibet à l'arctique, en passant par l'Asie centrale (voir à ce sujet la thèse de J. Curtet consacrée à l'origine du chant mongol *hōōmij* ; Curtet, *La Transmission ...*, *op. cit.*). Au contraire d'autres régions où il est pratiqué (Mongolie, Touva), j'ai rarement entendu mentionnées les vertus bénéfiques du chant de gorge en Altaï, mis à part dans une perspective New Age. J'ai néanmoins pu voir le jeune *kajčy* A. Kōzörökōv, malheureusement trop tôt décédé, employer son chant dans des rituels de cure (MT 2011 ; Kononov, *Altajdyn Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 8). Cette idée est de nos jours principalement diffusée, en tous cas en Russie, par les médias "mainstream", dans des émissions ou des documentaires "chocs". On citera à ce titre la vidéo "Altaj – Put' v Šambalu" (Altaï, la voie pour le Shambhala : https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB_U), dans laquelle le jeune musicien altaïen A. Ččakov vient se produire chez une grand-mère russe malade des jambes, et qui sent tout de suite les bienfaits du chant ! Quant aux prétendues vertus méditatives du chant, si elles ne sont pas nouvelles concernant

l'Altaï [Anohin en parlait déjà au début du XX^e siècle (cité par Šul'gin, Boris Mihajlovič, "Ob altajskom kae" [Au sujet du kaj altaïen], *Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos*, Moscou, Nauka, 1973, p. 459)], elles ont de grandes chances d'avoir été mondialement propagées *via* le bouddhisme, et plus particulièrement par les disques des chants des moines tibétains du monastère de Gyütö (*rGyud-stod*). J'ai maintes fois entendu le public européen de musiciens altaïens, touvas ou mongols, dire avoir été "transporté" par la musique, ou avoir expérimenté un "état de transe" durant les concerts. La vidéo précitée contribue elle aussi, du côté russe, à la diffusion de telles idées, mais également de celle selon laquelle les peuples de l'Altaï sont bouddhistes dans leur ensemble.

40 Les tournées à l'étranger, combinant souvent des workshops de chant de gorge aux concerts, sont des sources non négligeables de revenus.

41 Tjuhteneva, Svetlana Petrovna, *Zemlja, Voda, Han-Altaj : Ètničeskaja kul'tura Altajcev v XX veke* [La terre, l'eau, Han-Altaï : la culture ethnique des Altaïens au XX^e siècle], Elista, Izdatel'stvo Kalmyckogo Universiteta, 2009, p. 51-52.

42 Desroches, Monique, "Musique touristique et patrimoine à la Martinique", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 73.

43 Desroches, "Musique ...", *op.cit.*, p. 62 ; p. 73.

44 *Postanovlenie Pravitel'stva Respubliki Altaj ot 14.05.2014 n°140 "Ob utverždenii gosudarstvennogo reestra ob'ektov nematerial'nogo kul'turnogo nasledija Respubliki Altaj"* [Arrêté du Gouvernement de la République de l'Altaï n°140 en date du 14/05/2014 "Au sujet de la ratification de la liste officielle des biens du patrimoine culturel immatériel de la République de l'Altaï]. Au total, ce sont 21 biens culturels qui sont ainsi listés, parmi lesquels des pratiques religieuses et des "personnages mythologiques" (tels que les divinités vénérées) issus des différents systèmes de représentations (chamanisme, bourkhanisme, tengrisme...). Les pourparlers concernant l'inscription du kaj altaïen au sein de la liste du patrimoine mondial immatériel ont déjà commencé avec les représentants des régions voisines de l'Altaï où le chant de gorge est également pratiqué (site d'informations <http://www.gorno-altaisk.info/news/49917#more-49917>, en date du 26/02/2016, consulté le 28/02/2016).

45 Oukase n°173-u du Président et du Chef du Gouvernement de la République de l'Altaï, en date du 28/06/2011.

46 Au sujet de l'âge à partir duquel commencer à réciter l'épopée, le père du barde kirghize Jusup l'avait mis en garde de ne pas "raconter les exploits [de Manas] avant d'avoir dépassé la quarantaine. Un jeune ne doit pas dire l'épopée" (cité par Jacquesson "Les bardes ...", *op. cit.*, p. 23).

47 Nous renvoyons à la vidéo référencée note 5.

48 Amselle, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

49 Fait également souligné par le folkloriste altaïen A. Konunov (*Altajdyn Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 9). Plusieurs musiciens contemporains se présentent en tant que kajčy dans les recueils de chansons qu'ils autoéditent. Ajoutons qu'aux dires des Altaïens, certains kajčy contemporains n'ont parfois qu'une connaissance superficielle de la langue altaïenne !

50 La tentative d'E. Terkišev a eu lieu de nuit, en public, durant le festival Èl-Ojyn de l'été 2014. Notons toutefois qu'en 2003, les musiciens de l'ensemble AltajKAJ s'étaient déjà relayés durant plus de 4 heures afin de remporter le record du monde de la plus longue poésie épique en kaj (<http://www.vesti.ru/doc.html?id=18429>, consulté le 10/04/2017). Nous savons que c'est l'épopée Maadaj-Kara qui a été récitée, mais nous n'avons pas davantage d'information quant à la manière dont elle a été exécutée. Il y a de fortes chances pour que ce ne fût qu'un extrait, chacun des musiciens ayant appris une partie du texte. En effet, il faut à peu près une heure pour réciter 1000 vers ; sachant que l'épopée compte 7738 vers, nous estimons que sa récitation complète aurait plutôt pris entre 6 et 8 heures.

51 On pourra citer notamment les publicités TV et radio réalisées par l'agence de communication locale Planeta-Servis, ou encore l'écran géant situé sur la place Lénine de Gorno-Altaišk, qui diffuse à plein volume des réclames agrémentées de chant de gorge.

52 Gauthard, Nathalie, "L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, 2011, p. 186.

53 Gauthard, "L'Épopée ...", *op. cit.*

54 J'avoue ne pas avoir rencontré, lors de mes recherches, de personnes écoutant des récitations de poésies épiques sur CD uniquement pour le plaisir de l'oreille.

55 Deux heures de chant correspondent à peu près à 2000 vers.

56 Les instruments gagnés lors du concours sont systématiquement fabriqués par A. Ènčinov, artisan et musicien à Koš-Agač.

57 Kalačev ("Neskol'ko slov ...", *op. cit.*, p. 490) pour les Télenguïtes, Dyrenkova (*Šorskij Fol'klor*, *op. cit.*, p. XXXVII-XXXVIII) pour les Chors, Jacquesson ("Les bardes ...", *op. cit.*, p. 2) pour les Kirghizes, racontent comment les bardes sont encouragés par l'assistance lorsqu'ils chantent des épisodes particulièrement enthousiasmants.

58 Goyet, Florence et Jean-Luc Lambert, "Introduction", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <https://emscat.revues.org/2265>, § 5.

59 Ajoutons que le va-et-vient incessant d'une bonne partie du public de la yourte a témoigné du sentiment de monotonie dégagé par la récitation, sentiment que nous avons déjà mentionné plus haut et considéré comme la cause du peu d'intérêt dévolu jusqu'à présent à l'épopée.

60 Bien que l'altaïen soit la langue officielle de la république au même titre que le russe, les documents officiels ne sont pas traduits dans cette langue. Bien que parlé à la maison dans les villages, il n'est pas employé pour l'enseignement général et est partout enseigné comme une langue étrangère. Le seul journal national en altaïen, *Altajdyn Čolmony* (L'Étoile de l'Altaï), paraît une fois par semaine. À la télévision, l'antenne de la première chaîne fédérale n'est récupérée que quelques minutes par jour le

temps d'un bulletin de nouvelles.

61 Suite à ma participation aux cours et à des entretiens avec les jeunes élèves des écoles de musique, je peux sans hésiter affirmer que s'ils sont séduits par la pratique musicale et la technique du chant de gorge, ils sont beaucoup moins motivés par l'apprentissage par cœur de centaines de vers !

62 Mifune, Marie-France, "Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 307.

63 Mauss, Marcel, Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés primitives, *L'Année Sociologique*, 1923-1924, p. 179. [Également : édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, en ligne : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>].

64 Regnault, "Mise en scène ...", *op. cit.*, p. 101.

65 Au niveau de la République de l'Altaï, rien ne peut décorer Terkišev plus qu'il l'est déjà. Nous savons aussi que le système de distinction fonctionne dans une logique de tour de rôle et que le barde ne pourra pas être sacré "Maître de l'art du barde" une seconde fois (matériaux de terrain 2011). Concernant son "tour de force", n'oublions pas que la technique du chant de gorge mobilise des muscles de la gorge rarement sollicités et se révèle très éprouvante sur la durée.

66 Goyet & Lambert "Épopée et millénarisme...", *op. cit.*

67 Goyet & Lambert, "Introduction...", *op. cit.*, § 5.

68 Goyet, "De l'épopée ...", *op. cit.* ; Goyet, Florence, "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique. Selon l'auteure, l'épopée moderne "peut se déployer dans tous les genres, à condition qu'elle soit populaire, politique et polyphonique" (Goyet, "L'épopée ...", *op. cit.*, résumé).

69 Le "néo-bourkhanisme" tente de remettre au goût du jour les pratiques rituelles bourkhanistes du début du XX^e siècle. Apparu depuis quelques années en République de l'Altaï, le mouvement, qui se développe principalement sous la bannière du groupe religieux activiste Ak-T'arj ("manière de faire blanche"), a une activité politique revendicative très forte, en particulier contre le Bouddhisme et le Christianisme, religions perçues selon ses membres comme importées et imposées par les décideurs politiques.

70 Èšua désigne Jésus en hébreu.

71 Entretien réalisé en mai 2011.

72 Le terme *soot'yrj* est synonyme du terme *čörčök* "conte" (Baskakov & Toščakova, *Ojrotsko ...*, *op. cit.*, p. 130). Selon une informatrice (06/2017), il connote en outre la transmission d'un enseignement, d'une morale, à la manière d'une fable.

73 Son ennemi est nommé Èrlık, du nom de la divinité du monde d'en-bas dans le système de représentations altaïen, et qui est parfois présentée comme responsable de la mort des individus. Dans ce cas, même s'il n'est pas explicitement fait mention d'une crucifixion, Èšua meurt sur *Tuu baš*, la "montagne de la tête", autrement dit le Golgotha.

74 Il en va ainsi dans plusieurs versions de l'épopée d'Altaj-Buučaj (Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ...", *op. cit.*).

75 Dundes, Alan, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", *Essays in Folkloristics*, Delhi, Folklore Institute, 1978, p. 223-270.

76 Hamayon, Roberte, "La 'tradition épique' bouriate change tout en étant facteur de changement", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, en ligne*, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2277>, consulté le 30 juin 2014, § 41.

77 Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ...", *op. cit.* On peut dire que, dans un sens, l'histoire est actualisée dans l'Altaï, puisqu'il n'est pas non plus fait mention des Romains et des Juifs. En revanche, le thème du déluge est brièvement abordé, tout comme sont évoqués le prophète Jean qui baptise le héros Èšua, l'errance de ce dernier dans le désert et les tentations du démon, ses capacités de guérisseur-thaumaturge, ses enseignements, et sa résurrection.

78 Jacquemoud, Clément, *Les Altaïens, peuple turc des montagnes de Sibérie*, Genève-Paris, Fondation Culturelle – Musée Barbier-Mueller, Somogy, 2015, p. 120.

79 Les héros n'ont généralement pas de nombril, ce qui contribue à les associer à des êtres hors du commun et à leur attribuer une origine divine. Par contraste, Ak-Bourkhan "avec un nombril et un cœur" tend à se rapprocher de l'humanité.

80 En Altaï autrefois, les personnes lettrées (elles avaient étudié dans les monastères mongols) étaient appelées *sudurčy*, c'est-à-dire des personnes capables de lire des *sudur*, des soutras bouddhistes (Kos'min, Vitalij Konstantinovič, "Mongolian Buddhism's Influence on the Formation and Development of Burkhanism in Altaï", *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 45(3), 2006-7, p. 59). Nous voyons en ce livre un témoignage de l'influence du bourkhanisme. Souvent, le fils du héros demande à la nouvelle femme de son père de lui indiquer où se trouve sa fiancée prédestinée, réponse qu'elle trouve en consultant un livre de soutras *sudur bičik*.

81 On notera par ailleurs que l'organisation bouddhique locale à laquelle est affilié le musicien porte elle aussi le nom d'Ak-Bourkhan.

82 L'origine du texte peut en effet être questionnée. En l'état de nos connaissances, nous savons que son auteur, parolier reconnu de la période soviétique ayant écrit de nombreuses chansons à la gloire du Parti, propose paradoxalement un texte à forte connotation religieuse. Čapyev aurait très bien pu participer aux derniers rituels bourkhanistes des années 1920, retenir secrètement le texte de prière jusqu'à la détente religieuse des années 1980, puis le publier. Il a pu aussi tout simplement l'inventer. On peut donc se demander si le mantra est originellement noté par Čapyev.

83 Altaj-èèzi est vénéré non seulement des bourkhanistes, mais aussi des chamanistes et parfois encore des convertis à l'orthodoxie.

84 Également nommé Bij-Altaj ("Riche Altaï"). Khan-Altaj peut être considéré comme le nom "originel" de

l'esprit de l'Altaï, employé dans le bourkhanisme du début du XX^e siècle. Il est aujourd'hui plutôt désuet, abandonné au profit de sa désignation Altaï-èèzi (Tjuhteneva, *Zemlja, Voda ...*, *op.cit.*).

85 On remarquera que l'étymologie du terme *kaj* renvoie elle aussi à l'idée de "s'envoler, glisser sur, bouillir" (Baskakov & Toščakova, *Ojrotsko ...*, *op. cit.*, p. 67).

86 Terkišev, Ėmil', *T'üregimde – Kaj, T'aŋarym – Altaj [Dans mon cœur – le kaj, Mon t'aŋar – l'Altaï]*, Gorno-Altaïsk, autoédition, 2009, p. 12-14, 20 et 72. Le *t'aŋar* est un type de chant traditionnel altaïen.

87 Kergilov, Karyš, *Kuulgazyn èles [Un instant magique]*, Gorno-Altaïsk, autoédition, 2007, p. 36-42. L'auteur jouant sur les mots *saŋbaška* "étrange" et *kaj* "chant de gorge", on peut en déduire qu'il souhaite donner à entendre une sorte d'épopée contemporaine.

88 Regnault, "Mise en scène ...", *op. cit.*, p. 109

89 During, "Globalisations ...", *op. cit.*, p. 45.

90 Dans le sens de processus d'appropriation d'une pratique culturelle et de revendication de l'héritage inhérent à cette pratique (Gauthard "L'Épopée ...", *op. cit.*, p. 173).

91 Provini, Sandra, "Résumé de l'intervention de Florence Goyet : "Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière"", *Camenae*, 4, 2008, en ligne : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf, consulté le 15/04/2017.

92 Goyet, "De l'épopée ...", *op. cit.*, § 1.

93 Goyet, "De l'épopée ...", *op. cit.*, § 12.

94 Provini, "Résumé ...", *op. cit.*

Pour citer ce document

Clément Jacquemoud, «Ėšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-en-republique-de-l-altai-siberie-meridionale.html

Quelques mots à propos de : Clément JACQUEMOUD

Doctorant École Pratique des Hautes Études – ParisLaboratoire GSRL UMR 8582

59-61, rue Pouchet

75849 Paris cedex 17 (France)