

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2017 du **CN D**

Mukaddas Mijit

Nazirkom, une danse comique dans la tradition des banquets conviviaux ouïghours (Chine, Région autonome ouïghoure, Asie centrale)

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

RÉSUMÉ DU PROJET

« *Nazirkom*, une danse comique dans la tradition des banquets conviviaux ouïghours (Chine, Région autonome ouïghoure, Asie centrale) », par **Mukaddas Mijit**, chercheuse associée aux laboratoires CREM et LISST



La danse, expression artistique et corporelle ancienne, forme une part importante de la culture traditionnelle ouïghoure. Les ouïghours sont un peuple turcophone centre-asiatique, habitant en majorité dans la Région autonome ouïghoure du Xinjiang (dans le nord-ouest de la Chine)¹. Ils sont reconnus en tant qu'une des cinquante-cinq « minorités ethniques » par la Chine². Aucun banquet

¹ Le nom chinois *Xinjiang*, se traduisant par « nouveau territoire » ou « nouvelle frontière », a été utilisé pour désigner une partie cette région vers de la fin XIX^e siècle et a été officialisé après l'annexion de la région ouïghoure par le gouvernement chinois en 1955.

² Ils représentent 12 millions d'individus avec une culture historique et une langue bien différentes des Han (le peuple majoritaire de la Chine).

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

convivial (ou *meshrep*³ en langue ouïghoure), aucun mariage ni même soirée intime ne se déroule sans que les convives ne passent de longues heures à danser ensemble.

Loin d'être la propriété exclusive des Ouïghours, la danse pratiquée dans cette région appartient à la famille des danses centre-asiatiques, reliant historiquement les mondes persan, turc et indien (Shahbazi and Friend 1993, Massey 1999, Papas 2004, Zarcone 2004). Il existe plusieurs répertoires de danse dont les plus connus sont ceux qui se pratiquent traditionnellement dans les *meshrep* ou dans les mariages. D'une manière générale, la danse ouïghoure se caractérise tout d'abord par une maîtrise du corps et de l'esprit, et une coordination permanente dans l'espace. Elle est essentiellement pratiquée (sauf sur scène) sous une forme collective et en couple. Dans la conscience collective ouïghoure, la gestuelle féminine et gracieuse est destinée à communiquer avec pudeur l'émotion intérieure des femmes, tandis que les mouvements secs et énergétiques masculins servent à exposer la virilité des hommes. Pour cette raison, il existe une différence remarquable entre la danse des hommes et celle des femmes, largement amplifiée aujourd'hui dans les mises en scène modernes. Le déplacement des bras et des mains est actif et vise à créer une grande variété de figures, dont les significations s'inscrivent dans l'évolution spirituelle et la mixité culturelle de cette région (Muhammet-Imin 1980, Qurban 1998).

Accompagnée de musique traditionnelle, la danse a la fonction de rassembler les membres de la communauté dans un même espace, consolidant ainsi les liens sociaux et familiaux. Elle est également considérée comme un agent véhiculant des valeurs traditionnelles liées au corps et à la pudeur, *Edep-qide* (manières et règles), formant un système philosophique populaire défendu au travers des *meshrep* et des mariages. De ce fait, les mouvements et les gestuelles de la danse traditionnelle sont soumis à des règles strictes, stylisées et connues d'avance. Cela se traduit notamment dans la tenue corporelle, les regards et la distance autorisée entre les partenaires de danse. Car mouvoir son corps de manière précise est un marqueur d'appartenance à la communauté, et l'acquisition de ces codes corporels et de ces gestuelles dès l'enfance permet aux individus de fréquenter aisément les lieux de sociabilisation. L'identité ouïghoure dépend fortement de ces liens et de ces lieux, ainsi que de sa communauté dansante.

La musique est un élément fondamental pour la pratique de la danse. Traditionnellement, les airs musicaux utilisés pour la danse insistent sur le dynamisme, mais se repose sur des formules rythmiques relativement simple. Ces rythmes et ces mélodies doivent être au service des danseurs, et

³ Voir la définition détaillée plus bas.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

ont la capacité à inciter les gens à se mettre à danser. D'ailleurs, on ne danse pas sur n'importe quel morceau de musique. Le répertoire de danse est distinct, et utilise le plus souvent des rythmes binaires. Les rythmes les plus courants sont en 2, 4 et parfois 6 temps. Parmi les rythmes du *On ikki muqam* (douze grandes suites musicales ayant une place majeure dans le répertoire savant ouïghour), le *Jula* ou le *Senem* (Harris 2008) sont, par exemple, particulièrement appréciés par les danseurs lors des occasions festives.



Figure 1 – Formule rythmique de *Senem* : 4/4 2

Comme mentionné plus haut, les règles de la danse ouïghoure sont strictes et implicites (connues de toutes et tous). C'est une affaire sérieuse pour ceux qui la pratiquent dans les *meshrep*, et la concentration requise laisse souvent place à une expression grave sur leurs visages. Les grandes mises en scène modernes, forçant les danseurs à maintenir un sourire exagéré (Mijit 2009), contrastent ainsi avec les pratiques traditionnelles. Pendant les *meshrep*, chaque mouvement de danse est surveillé collectivement. Il n'est pas rare que le maître de la cérémonie s'en prenne à ceux qui ne respectent pas les normes. Peu de place est laissée à l'improvisation, et encore moins à une quelconque transgression des règles.

Il existe cependant une danse originaire de l'est de la région ouïghoure où il est permis de sortir de toutes règles imposées. La danse de *nazirkom* est une danse comique de Turpan et de Qumul, et est l'objet de cette recherche réalisée avec l'aide du Centre national de la danse.

Le projet de recherche

L'idée de ce projet de recherche vient du visionnage de nombreuses vidéos de terrain enregistrées lors de précédents travaux, entre 2005 et 2012. J'ai été surprise de redécouvrir des images d'archives de l'été 2005, en particulier d'un passage de danse de *nazirkom* lors d'un *meshrep* se déroulant au village de Lukchun (région de Turpan). On y voit réunis sous un grand arbre, une dizaine de musiciens et de danseurs accompagnés de gens du village, des femmes, des hommes et des enfants,

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

acteurs et observateurs de ce *meshrep* spontané⁴. La fête débute lentement avec les musiciens jouant des airs de *muqam* et les danseurs dansant en cercle (plus ou moins maintenu). Plusieurs suites musicales se succèdent, et vers le milieu du *meshrep*, les musiciens commencent à jouer *Zeytunkhan* la pièce musicale de la danse de *nazirkom*. Interprétée par un ensemble de percussion sur cadre (*Naghra*) ainsi qu'un hautbois (*Sunay*), cette musique est bien connue de tous, popularisée depuis des décennies par des mises en scène professionnelles. Au cours cette cérémonie, elle résonnait dans l'espace et transformait l'ambiance du *meshrep* en le rendant plus joyeux encore, et ayant pour conséquence d'exciter la foule présente.

Il était assez remarquable que seuls quelques danseurs d'un âge avancé dansaient sur la piste de danse, tandis que les jeunes danseurs s'étaient mis à l'écart. La danse ne se déroulait plus en cercle, mais plutôt en une multitude de chorégraphies individuelles. Les mouvements, plus légers, étaient accompagnés de sautilllements discrets. Vers le milieu du morceau, sur les réclamations des villageois, un jeune musicien s'éclipsa de l'orchestre puis arriva au milieu de la piste de danse en sautillant. Il faisait des mouvements étranges, sortant des catégories de gestes et mouvements habituels. Il s'approcha d'une danseuse plus âgée avec des mouvements de bras secs et rapides qui la forcèrent à reculer en arrière (comme s'il s'agissait d'une attaque). Cette scène provoqua un rire collectif. J'étais, plus encore que par les mouvements grotesques de ce danseur, d'autant plus surprise par le rire du public face à cette « transgression » : l'utilisation de mouvements non-conventionnels, voire même non respectueux envers la vieille danseuse. Cette version de *nazirkom* ne ressemblait en rien à la version professionnelle que j'avais pu connaître auparavant.

Après de rapides recherches sur le sujet, il apparaît que malgré son importance pour la culture ouïghoure, cette danse est très peu étudiée. Il existe peu de documents écrits, et ce même en langue ouïghoure. Ces documents ont servi de point de départ à cette étude.

Il me semblait important de comprendre cette danse caractérisée par le comique et le grotesque dans le contexte des *meshrep*. Elle pourrait en effet nous renseigner sur la place de ces éléments dans les pratiques sociales chez les Ouïghours. Pourquoi et comment une transgression peut être autorisée dans un système strict de pratique de la danse ? Quel est le regard que portent les Ouïghours sur cette pratique et comment peut-on expliquer sa récupération scénique, pour devenir une danse largement pratiquée à l'intérieur du pays et par la communauté en exil ?

⁴ Ce *meshrep* a été organisé exceptionnellement pour notre arrivée au village.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

Ce travail s'est décomposé en plusieurs étapes.

- Tout d'abord, un travail de numérisation et de documentations des archives fut mené.
- Il devait s'en suivre un travail du terrain à Turpan qui était planifié pour l'été 2017, et qui devait constituer la plus importante partie du matériel nécessaire à ce projet. Malheureusement, il s'est avéré impossible de le réaliser dans la région ouïghoure pour des raisons de sécurité, compte tenu du changement important de la situation politique depuis 2016 (voir note en fin de document). Il a été décidé de déplacer ce terrain au Kirghizistan au sein de la population ouïghoure locale, en collaboration avec Lisa Ross (photographe et artiste new-yorkaise). Bien que nécessairement différentes des pratiques dans la région ouïghoure en Chine, nous avons été amenées à observer une organisation communautaire autour de la pratique des *meshrep*. La collecte de vidéos et photos d'une pratique de danses comiques par des femmes a été réalisée lors d'un mariage à Bishkek. À l'issue de ce voyage, plusieurs courts documents vidéos ont été réalisés.
- Le travail de recherche fut poursuivi au travers des documents multimédias récoltés, grâce à de chercheurs ayant réalisé un terrain dans la région par le passé (mais avec d'autres intentions) ainsi que des personnes originaires de Turpan. Ceci a permis l'utilisation de nombreuses heures supplémentaires de documents audio-visuels.
- Des rencontres et entretiens filmés ont été réalisés avec un danseur de *nazirkom* dans la diaspora ouïghoure en France.
- La participation à des colloques internationaux (Baku, 2018, Assilah, 2018) et nationaux (journées d'étude de la SFE, 2017) ainsi que des séminaires à l'université de Toulouse Jean-Jaurès (séminaire EEPI, 2016 à 2018), a permis des discussions autour des pratiques de *nazirkom* chez les Ouïghours.
- Enfin un film documentaire a été réalisé à partir de ce projet de recherche.

***Nazirkom*, une danse ancienne**

Il existe plusieurs explications sur l'origine de la danse de *nazirkom*. Publiées dans des revues parascientifiques ouïghoures, des articles évoquent une tradition issue de pratiques d'imitation d'animaux (mouvements, masques) existant depuis l'antiquité (Rejep, 2007). Dans certaines mises en scène actuelles, les danseurs montent sur scène avec une main devant la bouche en forme de bec et

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

l'autre derrière faisant office de queue. Les genoux pliés, ils avancent bougeant la tête d'avant en arrière à la manière d'un canard.

Niyaz Sehra retrace l'origine du *nazirkom* au XVII^e siècle, dans les stratégies utilisées par les danseurs de Turpan (2009), à une époque où la danse avait été interdite par le gouverneur. Un danseur nommé Nasir (Nezer ou encore Nazir) aurait alors inventé des mouvements inhabituels et comiques. S'inspirant des mouvements des animaux et surtout du fils handicapé du gouverneur, Nasir aurait provoqué un fou rire parmi les spectateurs. La popularité de cette danse qui cachait son nom força le gouverneur à autoriser cette pratique, qui plus tard fut nommée *nazirkom*.

D'autres légendes évoquent plutôt une pratique qui serait dérivée des danses masquées que l'on retrouve dans les arts dramatiques chamaniques ou dans le théâtre bouddhique (Rejep 2007). Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que la région de Turpan connue une longue période bouddhique avant d'être islamisée au X^e siècle. Ainsi, il existe des manuscrits attestant une activité théâtrale florissante vers le XIX^e siècle, mettant en scène la vie et les rencontres du Maytri Smitti, une figure importante du bouddhisme de la région (Baruch 1946).

Récemment, Vali Kerim Kölalip publia un autre texte dans le revue littéraire *Xinjiang Yashliri*, sur l'origine du *nazirkom*. Ce dernier, devenu une référence incontournable, reprend les récits collectés par Niyaz Sehra. Il avance que le *nazirkom* serait en réalité une évolution d'une ancienne danse, le *gom-mang-gom* (en référence aux jeux des percussions sur cadre) dont Nasir était un excellent danseur.

Cependant, un détail semble échapper à ces auteurs. Aussi bien Sehra que Kölalip mentionnent Nasir comme le nom du danseur. Le suffixe *kom* (*kom* et *gom* sont équivalents) correspond à l'onomatopée utilisée pour décrire une frappe de tambour dans la tradition musicale de Turpan. Les musiciens traditionnels utilisaient encore jusqu'à très récemment ces onomatopées pour formuler les phrases rythmiques. *Gom-mang-gom* ressemble donc fortement à la formule rythmique accompagnant le *nazirkom*. Il n'est pas impossible que la danse de *nazirkom* fût étroitement liée aux jeux de percussions. Cela est d'ailleurs observable dans les documents multimédias collectés lors de ce travail.

Quelques rares traces historiques mentionnent une certaine « danse des tambours » venant de cette région. Le *Livre des Sui* (dynastie chinoise), paru en l'an 636, avait documenté de longues pièces musicales créées par des musiciens de cour en référence à la musique de Kosen (actuel Kucha dans la région ouïghoure), de Samarkand ou de Suli (actuel Kashgar). Ces pièces auraient été présentées dans

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

les grandes réceptions, accompagnées de danses de groupe élaborées, dont quatre d'entre elles étaient particulièrement appréciées : la danse des grelots, la danse des mouchoirs, la danse des tambours et la danse de la chasse à la mouche (*Livre des Sui*, traduit en ouïghour, Urumqi, 2004).

Les *meshrep* ouïghours et la danse de *nazirkom*

Pour mieux comprendre le *nazirkom*, une re-contextualisation de la place du comique et du grotesque dans les *meshrep*, lieu exclusif de sa pratique avant de devenir une danse scénique, semble nécessaire.

Le *meshrep* est donc une réunion festive et conviviale prenant place autour d'un repas, où l'on discute et écoute de la musique, où l'on danse et rit ensemble.

Au-delà des aspects socio-culturels, le *meshrep* contient un moment entièrement dédié à la représentation artistique et théâtrale, avec une « scène » laissée à celles et ceux qui souhaitent s'exprimer artistiquement (Trebinjac 2000, During 2011, Mukaddas 2015, Harris 2008). Ce moment scénique est par ailleurs ritualisé et se déroule sous la surveillance d'un groupe de maîtres de cérémonie (Guillebaud 2013), prenant parfois la forme d'un tribunal populaire. En effet, le maître de cérémonie prend la posture d'un juge (une pratique qui se veut dérivée d'un système judiciaire moyenâgeux centre asiatique) pour réaffirmer les bonnes conduites. Cette séquence est entièrement théâtralisée et humoristique, dans laquelle le public est pris par le jeu et participe aux jugements et aux punitions.

La réussite d'un banquet est souvent jugée par le plaisir ressenti et sanctionnée par les éclats de rire collectifs (Beaudet 1996, Bergson 2011 [1900]). Cette tonalité émotionnelle est recherchée car elle renforce les sentiments d'appartenance, objectif premier de ces banquets.

Littéralement, *meshrep* désigne « un lieu où l'on boit », mais en pratique c'est plutôt un « banquet convivial » pas toujours alcoolisé, notamment à cause du retour à un Islam plus rigoriste (Trebinjac 2000, Harris 2008, Light 2008, Mijit 2015). De nombreux chercheurs ont déjà fait part de leurs observations sur des banquets conviviaux similaires dans les régions voisines. Sous diverses formes, les fêtes ou les rituelles incluant une séquence comique et théâtrale existe jusqu'en Turquie en passant par toute l'Asie centrale et l'Inde (Baruch 1946, Cler 2000, Elias 2010, Feuillebois-Pierunek 2012, Guibeaud 2013). Mais l'une des grandes particularités de ces moments de « spectacle vivant » dans les *meshrep* ouïghours naît du caractère indéfini de la frontière entre la scène et le public. Cette scène participative est en effet ouverte à « tous », contrairement à la notion de scène contemporaine

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

qui établit une distinction claire entre le public et l'interprète. Ainsi, le lien entre l'artiste et la communauté trouve son prolongement dans la dimension didactique de ces banquets artistiques où l'utilisation de la musique, de la danse et du théâtre comique sont considérés comme des moyens d'éduquer les spectateurs.

En jouant le rôle du coupable (comique et grotesque), l'acteur illustre les limites de ce qui est permis par la société. En récitant les poèmes épiques le chanteur remémore les héros du passé. Le *meshrep* est donc au service de la vie et du bien-être de la communauté (Thwaites 2001).

De tous les *meshrep* existant dans la région, une trentaine de versions différentes est officiellement répertoriée par le centre du patrimoine culturel immatériel du Xinjiang depuis 2009. En 2010, ils se retrouvent ainsi inscrits sur la liste de sauvegarde urgente établie par l'UNESCO selon la convention du patrimoine culturel immatériel (Harris 2010).

Partout ailleurs qu'à Qumul et Turpan, les moments comiques des *meshrep* se manifestent au travers de jeux théâtraux faisant rire le public avec des paroles énoncées à voix haute, tandis que le *nazirkom* utilise les mouvements pour faire rire son public. En compagnie de jeux de *naghra* et de *sunay*, le langage corporel est mobilisé ici, plutôt que la parole. L'affect du public est activé dès la première frappe des percussions et l'arrivée sur scène du danseur. Indéniablement, les musiciens font partie de l'interprétation, leur jeu instrumental accentue les messages exprimés par les danseurs en accompagnant les mouvements comiques.

Malheureusement, ces aspects maintenus uniquement dans les *meshrep* sont en voie de disparition. Il est difficile d'évaluer aujourd'hui sa transmission à cause de l'interdiction de tout rassemblement spontané chez les Ouïghours (Harris 2010). Une version scénique et professionnelle de cette danse existe cependant depuis les années 1980, transmises également dans le contexte diasporique. Cette version retravaillée de *nazirkom* a été représentée sur de nombreuses grandes scènes et dans les médias, et ses mouvements grotesques et comiques étaient déjà devenus lisses, uniformes et surtout largement standardisés (Mijit, 2015).

La pratique de la danse comique dans la diaspora

La diaspora ouïghoure représente aujourd'hui plusieurs milliers de personnes ayant migré depuis la fin du XIX^e siècle. On parlera de deux périodes migratoires importantes. À partir des années 1930-1940, du fait de l'occupation chinoise, les Ouïghours ont fui leur pays pour se rendre de l'autre côté de l'Asie centrale. Des villages ouïghours se sont ainsi formés, tout d'abord dans les républiques

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

d'ex-Union soviétique, devenues aujourd'hui le Kirghizistan, le Kazakhstan et l'Ouzbékistan. De 1980 à nos jours, d'autres quittent la région pour des pays plus lointains (occidentaux). Coupés de leur pays d'origine depuis 2016, les Ouïghours de la diaspora tentent de conserver leur identité au travers de la pratique de leur culture et de leur langue natale.

Lors de notre séjour au Kirghizistan, nous avons découvert une pratique de *meshrep* établit comme un réseau de communication entre les membres de la communauté ouïghoure. Sous la coordination d'une association installée à Bishkek, un échange régulier est établi entre les *Yigit béshi* (titre de maîtres de cérémonie des *meshrep*)⁵ des différentes régions. Ces derniers permettent de faire passer les informations concernant l'organisation des *meshrep* saisonniers et les manifestations culturelles. Les témoignages que nous avons recueillis nous ont renseignées sur le caractère politique et identitaire de ces *meshrep*.

Au cours de ce même voyage, nous avons pu assister à une fête entre femmes lors d'un mariage dans un village près de Bichkek. Elle nous a permis d'observer une joute dansante qui semblerait s'inscrire dans une certaine continuité des danses comiques et grotesques.

À la suite de la célébration religieuse matinale entre les hommes, la cour de la maison de la mariée fut occupée par les femmes des deux familles. Le début de la fête se déroulait paisiblement avec des danses traditionnelles courtoises et collectives. À la suite de quelques danses, l'assemblée a commencé à réclamer quelques-unes d'entre elles pour un tour de danse. Celles connues pour dynamiser l'ambiance de la fête arrivaient alors sur la piste pour lancer une longue série de danses comiques. Tantôt imitant des danseurs de bollywood (conditionnées par la musique transmise à travers les hauts parleurs), tantôt se lançant des défis en danse. Leurs mouvements, leurs gestes exagérés et même leurs regards provoquaient les rires dans l'assemblée, s'apparentant fortement aux situations rencontrées lors de *meshrep*.

Les danseuses et danseurs sont connus de toutes et tous, aussi bien dans les *meshrep* de Turpan qu'à ce mariage à Bichkek. Dans les deux cas, l'autorisation pour ces danses comiques et grotesques est donnée par le public. C'est ainsi que les danseurs obtiennent un espace de liberté en proposant, par des mouvements transgressifs, une danse pour faire rire. Le public rit ensemble, se moquant des mouvements ridicules réalisés, et qui ne doivent pas être utilisés dans d'autres danses. En définissant ainsi ce qui est une bonne ou une mauvaise pratique de la danse, on consolide les codes et les règles traditionnelles.

⁵ Habituellement, ces maîtres de cérémonie sont désigné par les notables ou les anciens de la communauté.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

Cependant, la diaspora ouïghoure formée après les années 2000 se réfère plus à la version professionnelle du *nazirkom*. En mars 2018, pendant la fête du printemps organisée par une association d'étudiants ouïghours à Paris, la danse de *nazirkom* fut proposée pour clôturer la fête. Deux hommes se mirent à le danser avec beaucoup d'habileté, mais avec une influence certaine des versions scéniques des années 1990.

La même situation est observable dans les vidéos de mariages ouïghours se déroulant dans des pays occidentaux. Toutes les interprétations suivent le même scénario de la version professionnalisée de *nazirkom*, il n'y a plus de place au grotesque ni à la transgression.

Le document visuel réalisé comme rendu final de ce projet discute et documente la transformation du *nazirkom* et sa transmission en dehors le cadre traditionnel.

Ce travail sur la danse de *nazirkom* a permis d'ouvrir un champ de réflexion plus large sur les danses dite « traditionnelles ». En nous permettant de nous interroger sur l'existence ancienne de cette pratique, il nous a permis de redécouvrir son histoire et sa place dans la société ouïghoure. Cette danse nous oriente vers des pistes futures pour une compréhension de cette région et de ses sociétés qui se trouvaient à un carrefour reliant l'Orient au reste du monde.

Bibliographie

Abdushukur Muhammet-Imin

1980 *Xinjiangning Tang devridiki naxsha ussul seniti (L'Art de la musique et de la danse du Xinjiang au dynastie Tang)*, Xinjiang xelq neshiryati (Maison d'édition populaire du Xinjiang).

Alexandre Papas

2004 « Dansez et chantez : Le droit au samâ' selon âfâq khwâja, maître naqshbandî du Turkestan (XVII^e siècle) », in *Journal d'histoire du soufisme*, (4) :169–180.

Alimjan Tahir (dir.)

2004 *24 Documents historiques concernant l'histoire des régions de l'Ouest dans le période de royaume de Sud et Nord chinois*. Préparé par la faculté des philologies, le Centre des études centre-asiatiques à l'université de Xinjiang, Maison d'édition du peuple, Urumqi.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

Baruch, W.

1946 « Maitreya d'après les sources de Sérinde », *Revue de l'histoire des religions*, 132, 1, 1946, p. 67-92.

Christine Guillebaud

2013 « Bruitage et sonorisation rituelle. Les régimes de l'humour au Kerala (Inde du Sud) », in *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2027>.

Dilber Dilber

2001 *Zunun Kadir's Ambiguity; The dilemma of a Uyghur writer under Chinese rule*. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy of the Australian National University.

Eve Feuillebois - Pierunek

2012 « "Panorama du théâtre turc", Théâtres d'Asie et d'Orient : traditions, rencontres, métissages », in Eve Feuillebois-Pierunek (dir), revue *Dramaturgies* n. 30, Peter Lang.

Henri Bergson

2011 [1900] *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot.

Inayetulla Qurban

1998 *Uyghur usul séniti (L'Art de la danse ouïghoure)*, n. 2, Xinjiang xelq neshiryati (Maison d'édition populaire du Xinjiang), Urumchi.

Jean During

2011 « Tradition musicale, identité et nationalisme en Asie centrale », in *Cahiers d'Asie centrale* [en ligne], (19-20), 2011, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, consulté le 8 octobre 2012. URL : </index1489.html>.

Jean-Michel Beaudet

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

1996 « Rire. Un exemple d'Amazonie », in *L'Homme*, tome 36, n°140 :81-99.

2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris, éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2010.

Jérôme Cler

2000 *Musiques de Turquie*, Paris/Arles, coédition Actes Sud Beaux-Arts/Cité de la musique, coll. « Musiques du monde », 2000.

Köresh Rejep

2007 *Hazirqi zamn uyghur usulchiliqi (Le Métier de la danse ouïghoure contemporaine)*, Maison d'édition populaire du Xinjiang, Urumchi.

Mevlan Niyaz Sehra

2009 « Nazirkom heqqide [Réflexion sur nazirkom] », in *L'Art de Xinjiang (Xinjiang Seniti)*, mises en ligne le 17 juin 2009 : <http://bbs.izdinix.com/thread-36928-1-1.html>, 2009.

Mukaddas Mijit

2009 « Dance and muqam in Uygur stage », proceedings of international musicological symposium *Space of the Mugham*, Bakou, 1 : 322–327.

2015 *La Mise en scène du patrimoine culturel ouïghour : construction d'une identité scénique*, thèse de doctorat, Nanterre : université Paris-Ouest Nanterre.

Nathan Light

2008 *Intimate heritage: creating Uyghur muqam song in Xinjiang*, Lit Verlag.

Nicolas Elias

2012 « À propos de violence. Étude d'une danse communautaire du Nord-Est de la Turquie », in *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], (23) 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/976> .

Rachel Harris

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

2008 *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia : The Uyghur Twelve Muqam*. Aldershot : Ashgate Publishing LTD.

2010 « Report on the examination of nomination files no. 00304 for inspection on the list of intangible cultural heritage in need of urgent safeguarding in 2010 », in *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Inter-governmental committee for the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Fifth session Kenya November 2010*.

Reginald Massey

1999 *India's Kathak Dance, Past Present, Future*, Abhinav Publications.

Shahbazi. S and Friend. RC,

1993 « Dance » *Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/dance-raqs>

Sabine Trebinjac

2000 *Le Pouvoir en chantant : l'art de fabriquer une musique chinoise*, volume 1, Paris : Société d'ethnologie.

Thierry Zarcone

2004 « Les danses naqshbandî en Asie centrale et au Xinjiang : histoire et actualité », in *Journal d'histoire du soufisme*, (4) :181–198.

Willy Baruch

1946 « Maitreya d'après les sources de sérinde », in *Revue de l'histoire des religions*, n° 132(1) :67–92.

Décembre 2018.