

- L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran 1980-1990, *Asian Music*, XXIII/2 ( 135 -164). (Pagination approximative.)

## **L'OREILLE ISLAMIQUE**

### **Dix années capitales de la vie musicale en Iran : 1980-1990**

Jean During, C.N.R.S., Paris

Cet article est le résultat d'enquêtes entreprises à Téhéran en 1989 et 1990 et de longues discussions avec les musiciens et les responsables d'organismes officiels intervenant dans la vie musicale. Il veut d'abord rendre compte d'une situation mal connue et dissiper des préjugés tenaces (1) tout en incitant peut-être à une réflexion sur l'extrême mobilité des cadres culturels et sur la versatilité des systèmes de valeur, même dans les cas d'apparentes cristallisations idéologiques.

Dans un contexte soulevant des passions, des controverses et des prises de position, on s'est efforcé de rapporter les faits et les opinions en toute objectivité et de manière neutre et équitable, en évitant toute prise de position en faveur d'un groupe au détriment d'un autre, et toute discrimination entre aspects positifs et négatifs.

## **LE STATUT DE LA MUSIQUE**

Le plus radical facteur de changement de la musique et de la vie musicale iranienne depuis peut-être un siècle fut le changement de statut juridique et social de la musique, qui survint en 1358/1979 peu après la révolution. Cela se traduisit dans un premier temps par diverses mesures restrictives, parmi lesquelles les plus importantes et stables sont les suivantes :

- la prohibition ferme et la quasi-disparition de la musique légère ou *motrebi* (chansons à la mode orientales ou occidentales, musique traditionnelle urbaine de divertissement);

- la prohibition (pour le public masculin) de l'art vocal féminin en solo (ainsi que de toute danse féminine), et de surcroît la prohibition des enregistrements d'art vocal féminin;

- l'interdiction pour certains chanteurs et instrumentistes de se produire en public, en raison de leur ancienne réputation jugée incompatible avec les nouvelles valeurs morales et politiques. (2)

D'autres restrictions, assurées par divers types de contrôle officiel ou semi-officiel, entravèrent durant un temps les activités musicales, telles que l'impossibilité de donner des concerts publics, la rareté des programmes musicaux sur les ondes, etc. Toutefois, la plupart d'entre elles furent levées progressivement. Les raisons de cette évolution sont liées d'une part à l'évolution des conditions politiques, sociales et idéologiques, d'autre part aux différentes tendances exprimées par certains groupes et à leur possibilité de faire entendre leur voix.

On peut en effet distinguer en Iran trois tendances en ce qui concerne l'attitude par rapport à la musique :

- d'un côté, les libéraux qui souhaitent que toute forme de musique puisse être librement pratiquée et écoutée;

- de l'autre les "puritains" (3) qui, s'appuyant sur les traditions et le droit canon, ne tolèrent que les musiques de caractère grave, dépouillé et retenu, ou même proscrivent les instruments de musique à l'exception de ceux en faveur desquels la jurisprudence a statué positivement.

Entre les deux se situe une grande majorité d'artistes et d'amateurs qui, tout compte fait, s'accommodent bien du mouvement révolutionnaire d'"épuration" qui a conduit à l'éradication de la musique légère (*motrebi*) et des chansons à la mode. En effet, dans le passé, ce genre éclipsait la musique d'art, la concurrençait ou se substituait à elle au prix de quelques aménagements. La musique d'art a largement bénéficié de cette épuration, bien qu'elle ait été contrainte de mettre en gage son plus brillant joyau qu'est le chant féminin.

Les exigences des puritains s'imposèrent au début avec toute la force de la révolution naissante, et furent vite justifiées par le deuil national permanent qui affligea le pays durant 7 années de guerre. Si la production de cassettes enregistrées ne tarit jamais, les concerts furent extrêmement rares durant un temps. Par la suite les contraintes se relâchèrent progressivement et une décision (*fatvâ*) du Gardien de la Révolution -qui survint à point en 1367/1988, quelques mois avant sa disparition- justifia un état de fait et put être interprétée comme une ouverture à la pratique de la musique (cf. Annexe, *infra*). On sait que le statut de la musique est un problème très délicat de juridiction religieuse. En bref, les maigres textes canoniques sur la question peuvent constamment être réinterprétés dans un sens ou dans l'autre. Ainsi certains ayatollâhs (comme feu Tâleghâni, pour ne citer que lui), de même que des personnalités religieuses ou civiles

occupant actuellement de hautes fonctions, sont de grands amateurs de musique. (Certains, dit-on, jouent des instruments traditionnels.) A cet égard, les experts considèrent que l'imâm Khomeyni innova et éclaircit le débat. Ils rappellent qu'il est sans doute le premier haut dignitaire shi'ite qui statua aussi nettement en faveur de la musique. Il avait tout d'abord, à l'instar de ses prédécesseurs, condamné la musique dont il comparait les effets à ceux de l'opium (cf. Annexe, *infra*), mais finalement, il réinterpréta les textes et les traditions et trancha en faveur de la musique et des instruments de musique. Quelles que soient les limites qu'il traça, il faut rappeler que son jugement reflète en partie du moins, l'opinion avouée ou non des masses populaires. Pourtant, à ceux qui se plaignaient de ce qu'on entendait trop de musique à la télévision, le guide suprême répondit : "ils n'ont qu'à éteindre la télévision". C'est ce que faisaient déjà un petit nombre de religieux et de puritains délibérément hostiles à toute forme musicale et condamnant de ce fait la radio et la télévision d'Etat (cf. ADELKHA : 33).

La situation semble évoluer vers une ouverture croissante, bien que certes limitée. Les responsables de la musique soulignent que dans le passé, la musique, et en particulier son exercice, était fortement discréditée. Selon eux, avec le soulèvement populaire et le retour aux fondements de l'islamisme qui marquèrent la révolution, le terme même de musique (*musiq*) était souillé et assimilé à celui, péjoratif de *ghenâ* (chansons vulgaires connotant le libertinage). Comme il fallait bien donner un nom aux productions musicales (en particulier les compositions à caractère révolutionnaire), il fallut utiliser des périphrases comme *sorud* (à l'origine "hymne patriotique", par extension "chant") ou "institut des arts du son" (pour le département de musique de l'Université), "classes de chansons révolutionnaires" (*sorudhâ-ye enqelâbi*). Petit à petit, on introduisit la musique traditionnelle (*asil*) en marge des chants patriotiques, de sorte que la masse des dévots finit par se rendre compte qu'il existait aussi des formes de musique respectables et donc licites. Ainsi, globalement, la musique aurait bénéficié d'une élévation de statut dans le processus de révolution politique et culturelle.

Comme preuve de la tolérance du régime vis-à-vis de la musique, ces mêmes responsables remarquent que sous le châh, on n'osait pas diffuser de la musique les jours de deuil religieux ou national, alors qu'on le fait couramment de nos jours. Durant les célébrations du deuil de l'imâm Khomeyni (1989), on diffusa entre autre un solo de *ney* particulièrement

pathétique, composé pour la circonstance par un des grands maîtres de cet instrument.

Après des débuts hésitants, après des manoeuvres d'épuration souvent maladroites, s'appuyant sur une casuistique spécieuse ou des critères discutables, la situation s'éclaircit progressivement, tout en continuant à évoluer dans un sens favorable à la musique en général, malgré des velléités sporadiques de retour en arrière. Selon les autorités compétentes, le problème de la musique relève d'avantage de la sociologie culturelle que de la religion, ce qui explique l'impossibilité de lui assigner un statut définitif. Même le cadre moral strictement défini par la tradition est susceptible de déplacements en fonction du consensus populaire.

Pour l'instant, le principal critère de distinction entre musique permise et proscrite est le suivant : la musique doit avoir des fondements scientifiques (*'elmi*), ou appartenir à la catégorie "musique savante" (4). En conséquence, le statut de la musique populaire régionale (*mahalli*) est ambigu : elle n'est diffusée à la télévision que sous certaines conditions : a) lorsqu'elle est située dans son propre cadre géo-culturel, c'est-à-dire par les chaînes de télévision régionales; b) lorsqu'elle est présentée hors de son contexte, mais à l'occasion de concerts publics; c) lorsqu'elle est "recomposée", arrangée par des musiciens d'art (musique savante). La subtilité de ces nuances tient au fait qu'il s'agit d'éviter de diffuser un spectacle musical non "savant" qui peut être vu par des millions de téléspectateurs, car il s'en trouverait certainement un bon nombre pour protester. En revanche, les concerts sont possibles car ils attirent peu de monde et seulement ceux qui veulent bien s'y rendre. De même, dans le contexte régional, la musique *mahalli* est perçue comme un élément de la vie traditionnelle et doté d'un caractère fonctionnel, tandis que pour les gens de la ville ou des contrées voisines, il s'agit d'un élément exotique, ou d'une musique "pure", de surcroît dépourvue de statut théorique ou coutumier, donc d'un pur divertissement. (Par exemple, pour un Khorâsâni, le chant accompagné au luth *dotâr* jouit d'une certaine respectabilité, qu'il ne trouve pas nécessairement aux yeux d'un auditeur de la capitale). C'est aussi pour cette raison que des reportages ou des films de fiction ayant pour théâtre une région particulière peuvent être accompagnés de la musique locale correspondante.

Le contrôle le plus contraignant exercé par les autorités concerne les conditions de performance musicale. La période où les miliciens entraînent

dans les maisons et cassaient les instruments de musique fut brève. (Du reste, les incursions de ce type étaient généralement motivées par d'autres griefs que celui de la simple musicomanie et visaient des personnes censées soutenir l'ancien régime.)

Actuellement chacun peut pratiquer en privé la musique qui lui plaît mais, selon certains, les soirées musicales privées, demeurent, sous leur forme coutumière, en marge de la légalité et requièrent des "arrangements" appropriés. En effet, dans chaque quartier se trouvent des agents des *komite* (comités) qui veillent au maintien des bonnes moeurs en général; ceux-ci peuvent entrer dans un salon où se déroule un fête, l'interrompre et embarquer les participants sous l'inculpation de consommation d'alcool ou d'autres produits enivrants, relâchement des moeurs (du fait que des femmes non voilées côtoient des hommes étrangers à la famille proche, et éventuellement dansent devant eux). Toutes ces infractions sont punies (5). Par contre, une assemblée d'invités écoutant et pratiquant la musique d'art sans contrevenir aux règles évoquées plus haut n'a, en principe, rien à craindre des sévères membres des *komite*. De plus, en pratique, les contrôles se font plus rares depuis qu'un décret de l'imâm a recommandé à ses zéloteurs de ne pas intervenir dans la vie privée de leurs semblables. Cependant la situation ne semble pas encore nettement éclaircie et les avis et attitudes à ce propos diffèrent. Certains se montrent très prudents, tandis que d'autres sont plus décontractés. Ces différences de comportement dépendent de la position sociale de chacun, de ses relations avec ses voisins et avec les *komite*; elles reflètent également un rapport de forces antagoniques dans la structure même du pouvoir politique.

S'il s'agit de seulement écouter de la musique, les particuliers sont libres d'organiser des concerts avec une permission spéciale et en respectant les règles de la vie publique. Quant aux concerts publics organisés avec l'autorisation du Ministère de la Guidance Nationale (*ershâd*), ils passent par une censure préalable qui examine les textes chantés et les types de musique proposés. On veille à ne laisser passer aucun propos jugé subversif, ni des airs qui s'apparenteraient aux diverses variétés de *ghenâ* et de *motrebi*, occidental ou oriental.

Tout comme le *motrebi*, la musique pop est interdite, probablement dans le même souci de contenir les passions individuelles, et parce qu'elle renvoie à un système de valeur rejeté et peut-être redouté : l'attrait de l'Occident pourrait vite corrompre à nouveau la culture nouvellement épurée. Il reste que certains programmes radiophoniques usent

abondamment de musique légère instrumentale occidentale, du type *muḥāk*, comme on en entend dans les grands magasins ou les bars, mais qui - paradoxalement- n'est pas forcément autorisée pour les particuliers. C'est pour des raisons de ce type que certains puritains condamnent la Radio-Télévision d'Etat elle-même. L'écoute de ce genre de musiques n'encourt pas de sanction, mais est réprimée par la confiscation des enregistrements. Ces conditions n'empêchent pas la diffusion discrète d'une grande quantité de cassettes enregistrées de toutes origines. Selon certaines estimations, les cassettes (interdites) de Michel Jackson supplanteraient celles de Shajariân. (Ces chansons occidentales sont captées par satellite dans des studios, et en raison de fuites inévitables, atteignent le jeune public quelques heures après leur première diffusion aux U.S.A.) A plus forte raison les cassettes vidéo pré-enregistrées sont interdites, car il n'y a pas d'organisme en mesure de contrôler tous les films étrangers susceptibles de circuler sous forme de vidéo. L'importation de magnétoscopes et de caméras vidéo est soumise à des conditions très sévères, mais paradoxalement encore, ces appareils sont vendus ouvertement dans de nombreux magasins.

La musique d'art occidentale, on l'a vu, n'est pas mise à l'index, contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'une politique de repli culturel. Elle fut même considérée comme un modèle par des intellectuels islamistes de renom comme Shari'ati ou l'ayâtollâh Montazeri. La musique classique est agréée dans son ensemble, mais dans des limites imposées par les habitudes des auditeurs. Les responsables prennent des précautions pour ne pas choquer les oreilles des auditeurs sensibles et susciter des réactions de rejet qui porteraient tort à toutes les formes de musique. Dans ce sens, ils se limitent à la période la plus classique, s'étendant de Bach à Debussy ou Stravinsky, avec des incursions ponctuelles chez des auteurs comme Khatchaturian. Ce goût dominait déjà durant l'ancienne période, mais il s'agit maintenant d'éviter les oeuvres délibérément avant-gardistes dont l'accès est difficile au profane et pourrait soulever des protestations. Bien entendu, les compositeurs iraniens créent beaucoup d'oeuvres nouvelles, mais avec les techniques les plus classiques.

Lorsqu'une nouvelle oeuvre est destinée à être créée, la partition est d'abord examinée par une commission, qui donne son accord pour sa réalisation. Lorsqu'elle est destinée à une diffusion sous forme de cassette, l'enregistrement est examiné à son tour afin que l'on décide de l'importance du tirage. Il ne s'agit pas d'un contrôle culturel, mais économique : les

cassettes vierges étant importées en devises et mises sur le marché à bas prix, leur nombre est limité, et l'on veille à ne pas favoriser certains producteurs au détriment d'autres. Le même problème se pose avec le papier servant aux publications.

La prohibition affecte peu les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux (6). On trouve donc à Téhéran tous les instruments que l'on veut, y compris des guitares ou orgues électriques, mais leur importation ou exportation nécessite une permission officielle. Un instrument demeure toutefois encore interdit en principe, sauf sous dérogation spéciale, c'est le synthétiseur, car il permet de reproduire tous les instruments possibles. Curieusement, si la voix des instruments peut être entendue, la télévision s'abstient de les montrer. A ce jour, lorsqu'il arriva que l'on montre des musiciens, ce fut toujours soit de loin, soit en masquant les instruments de musique par des montages montrant des scènes florales ou autres. On imagine que l'ambiance de performances musicales filmées dans ces conditions est quelque peu compassée.

Pour la voix, le chant masculin est permis dans les concerts publics.

Les voix de femmes ont toujours été admises, mais seulement dans les chœurs, y compris les chœurs mixtes. Par contre, le chant de femme en solo n'est admis que pour un public de femmes, ce qui implique que, dans ce cas, les accompagnateurs également soient des femmes. La prohibition de la voix individuelle de femme pour les hommes tient à ce qu'elle est censée exciter les passions sensuelles. C'est pourquoi, même les enregistrements en sont prohibés ou vendus sous le manteau. (A fortiori on punit les femmes dansant en présence des hommes, comme cela se faisait couramment les soirs de fête.) Le statut de la femme dans la musique est donc l'inverse de celui de l'instrument : on peut la voir, mais non entendre sa voix. Mais curieusement, les voix de femmes de la musique occidentale classique semblent être considérées comme moins dangereuses, puisqu'on tolère, à titre privé, l'importation d'enregistrements complets de grandes oeuvres lyriques. La fameuse chanteuse Pari Zangene a été autorisée à diffuser des enregistrements sur cassettes d'oeuvres lyrique occidentales. La télévision avait présenté plusieurs femmes paslmodiant le Coran, mais face aux protestations de certains groupes, on dut renoncer à ces programmes. Par ailleurs, si l'on mesure le chemin parcouru depuis les débuts de la période révolutionnaire jusqu'à ce jour, il est possible et espéré que, sous certaines conditions, les mélomanes

pourront un jour entendre à nouveau les voix des grandes chanteuses classiques.

## LES INSTITUTIONS ET LES ACTIVITES OFFICIELLES

Les instances officielles impliquées dans la vie musicales sont principalement :

- Le "Centre des chansons révolutionnaires" (*markâz-e sorudhâ-ye enqelâbi*) est lié directement du Ministère de la Guidance (*ershâd*). Son quartier général se trouve au Talâr-e Vahdat.

- La "Direction des arts" (*houz-e-ye honari*) dépend de la "Fondation de la propagande islamique" (*sâzmân-e tabliqât-e eslâmi*). Cet organisme possède sa propre salle de concert et invite directement les musiciens à des concerts et des festivals.

Ces organismes fonctionnent indépendamment l'un de l'autre, ce qui entraîne quelques difficultés.

### La Radio-Télévision

Les activités musicales de la Radio-Télévision, en relation avec le "Centre des chansons...", sont très relâchées et cet organisme n'entretient

plus comme autrefois des groupes de musiciens; la matière des programmes musicaux et des fonds sonores est fournie par d'autres institutions. Cependant différentes télévisions locales diffusant de la musique populaire régionale entretiennent un petit nombre de musiciens qui enregistrent des chansons et enseignent leur art. C'est notamment le cas à Tabriz, Bakhtarân (Kermânshâh) et Zâhedan. Certains de ces musiciens étaient déjà employés sous l'ancien régime.

### Le Talâr-e Vahdat

L'ancien "Opéra" de Téhéran, le Talâr-e Rudaki, rebaptisé Talâr-e Vahdat, est le plus important foyer de la vie musicale en Iran. Dans sa grande salle de deux mille places et son salon de quelques centaines de places sont donnés des concerts de musique d'art persane et occidentale, ainsi que de musiques populaires d'Iran. Ces activités de concert n'ont vraiment repris qu'au cours de l'année 1988. Les concerts les plus

marquants furent sans doute ceux donnés par Mohammad Shajariân en décembre 1988. Six soirées étaient prévues, mais après la troisième, les services de sécurité furent complètement débordés par la foule des amateurs dont le nombre était plusieurs fois supérieur à la capacité de la salle. Tout le quartier du Talâr-e Vahdat était envahi et les billets se revendaient à des prix astronomiques. Durant un des concerts les auditeurs se mirent à demander en bis une pièce intitulée Bidâd (lit., "injustice", "malheur"), publiée auparavant en cassette; deux mille personnes scandèrent ce mot dans un enthousiasme rarement vu jusqu'alors. Les artistes furent couverts de fleurs jusqu'au cou et les ovations ne cessaient pas. On n'avait pas prévu qu'un chanteur, accompagné de deux ou trois instrumentistes, puisse à ce point mobiliser les foules et provoquer des réactions si passionnées. Il est vrai que ce concert survenait après des années de guerre, de privations et de souffrances.

Parmi les activités de cette puissante institution, il faut mentionner l'organisation d'une fête annuelle consacrée aux musiques régionales (*mahalli, folklor*) ainsi qu'aux orchestres classiques de province.

(Ces activités prolongent le mouvement de promotion des musiques populaires avait été amorcé à la fin des années 1970 par la Radio-Télévision et le Festival de Shirâz et de Tus). Ces concerts (Jashnvâre-ye musiqi-e fajr) marquaient l'anniversaire de la révolution, et eurent lieu cinq fois. Ils furent organisés, non seulement dans la capitale, mais dans toutes les provinces d'Iran. Ainsi un groupe du Lorestân était envoyé par exemple à Mashhad, des Baloutches à Kermân, etc. Il s'agit là d'une innovation intéressante car, à ce jour, si les amateurs cultivés prenaient plaisir aux musiques populaires, on ne présentait guère en provinces les musiques des autres provinces. La plus grande manifestation de ce type a eu lieu à la fin de l'hiver 1989 pour fêter le dixième anniversaire de la révolution. A la suite de ces concerts, on publia un album de vingt-deux cassettes de musique populaire des principales provinces d'Iran : Azerbaïdjan, Kurdistan, Golfe Persique, Khorâsân, Turkmenistan, Baloutchistan, Kermân, etc. Il s'agit de la plus importante opération jamais entreprise pour faire connaître ce type de musique en dehors de son contexte d'origine (7). De plus, une série de prix et médailles furent distribués aux meilleurs groupes ou artistes, en fonction de plusieurs critères : authenticité du répertoire et du comportement, absence d'éléments étrangers à la tradition, etc. Il s'agit probablement de la plus importante reconnaissance

officielle des musiques populaires depuis les premiers festivals de musique traditionnelle des années 1970.

Après le tragique séisme qui fit environ 80 000 victimes en juin 1990, le Talâr-e Vahdat organisa de nombreux concerts bénévoles de solidarité en faveur des sinistrés. Durant plusieurs jours, différents concerts se suivirent, dont certains retransmis à la radio.

En juillet 1991, le festival d'Avignon (France) a présenté pour la première fois en Occident une dizaine de grands concerts de musiques populaires persanes, en collaboration avec les autorités iraniennes.

Le Talâr-e Vahdat entretient toujours, comme par le passé, un orchestre symphonique affecté cependant par une baisse très sensible du niveau de compétence (Lavasâni :19), dû à la perte de quelques-uns de ses meilleurs éléments iraniens ou étrangers et à la fermeture du Conservatoire durant quelques années. Les organisateurs estiment qu'il faut encore compter quelques années avant que l'orchestre puisse retrouver le niveau qu'il avait autrefois. Néanmoins, après une longue période morose, l'orchestre a repris récemment son souffle et a été en mesure de donner quelques concerts publics, avec les oeuvres de Mozart, Marcello (concerto pour hautbois), Teleman (concerto pour violon), ainsi que des oeuvres symphoniques de compositeurs iraniens. Une tournée l'a même conduit au Japon.

### **L'enseignement de la musique**

En plus des innombrables cours de musique privés et non déclarés, qui parfois rassemblent des dizaines d'élèves autour d'un professeur, il existe à Téhéran une quinzaine d'écoles privées autorisées. Bien que le Ministère de la Guidance soit favorable à la musique en général, la Chambre des députés (*majles*) n'a pas encore voté les lois autorisant l'ouverture d'écoles de musique. Tant que la majorité des députés appartient à la tendance dure, il est peu probable qu'une loi voit le jour. Les écoles actuelles étaient déjà ouvertes sous l'ancien régime. Elles ont conservé leur autorisation, délivrée par l'Edâre-ye amâken (régie des établissements publics), elles se sont développées, mais aucune nouvelle école n'a vu le jour.

Quant aux écoles et cours officiels, ils sont dispersés entre diverses institutions d'importance variable :

-La Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran (*Honar-kade-ye honarhâye zibâ*) délivrait autrefois une maîtrise de musique avec option

occidentale ou iranienne. Ce département de musique (*bakhsb-e musiqi*) cessa ses activités peu après la révolution, mais les professeurs conservèrent leurs postes, s'occupant à diverses tâches de recherche. Il a ouvert à nouveau ses portes en 1989, accueillant dix-sept étudiants la première année et vingt la seconde, recrutés par une sélection très sévère parmi plusieurs centaines de candidats. (Les élèves du Conservatoire ont du mal à réussir l'examen d'entrée en raison de leur faible niveau de culture générale). La première promotion, meilleure que la seconde, est rattachée à l'Université de Téhéran, la seconde au l'Université Mojtame-ye Amuzeshgâh-e Honar, qui synthétise les centre d'enseignement de la musique et d'autres arts. En plus des cours de culture générale, on y enseigne les bases de la musique (M. Sharif-Lotfi), la pratique du répertoire (*radif*) (Dr D. Safvat et Mme Towfiq, M. Kiâni), le solfège, la musicologie comparée (Dr M. T. Mas'udie), ainsi que le solfège, l'harmonie et le contrepoint, l'acoustique, le piano et la littérature.

- L'Université Fârâbi propose un cours théorique d'initiation au *radif* (*radif shenâsi*). De même, quelques cours de musique sont donnés à l'Université de Téhéran et à l'Université Shahid Beheshti (anciennement Melli).

- Le *Honarestân-e 'Ali-e Musiqi* (Conservatoire Supérieur de Musique), dispense comme par le passé un enseignement théorique et pratique. Les élèves sont divisés en deux groupes : les enfants qui suivent les cours le matin tout en poursuivant leurs études secondaires, et les adultes qui viennent le soir étudier le chant ou un instrument de musique. De l'avis des connaisseurs, le niveau général du Conservatoire a considérablement baissé par rapport au passé. L'enseignement est souvent assuré par des élèves avancés et non plus par des maîtres expérimentés. Le niveau de culture générale est également très bas.

Le Conservatoire de musique occidentale a connu un sort comparable et n'a réouvert qu'en 1989. Les meilleurs maîtres ont quitté le pays ou donnent des cours privés. Le manque de débouchés et la somme de travail nécessaire pour former un musicien professionnel occidental ont relégué la pratique de cette musique au niveau de l'amateurisme. Cette situation n'est pas jugée irrémédiable, compte tenu de l'effort qui est prévu pour réhabiliter la musique classique occidentale, effort dont les premiers fruits ont été mentionnés plus haut. De plus, la production proprement "iranienne" utilise souvent les ressources de l'orchestre symphonique.

- L'école Sabâ où se tenaient autrefois quelques cours est redevenu un musée dépendant du Ministère de la Guidance (*ershâd*).

- Le *Madrese-ye Honar o Adabiyât* (Ecole d'Art et de Littérature) prodiguait avant la révolution un enseignement musical. Outre la méthode Orff (pédagogie musicale destinée aux enfants) on y trouvait de nombreuses classes d'instruments. Actuellement subsistent les cours d'initiation à la musique occidentale, ainsi que ceux de piano, violon et clarinette, destinés aux enfants; pour la musique persane, seul le chant est enseigné. Certains élèves prennent des cours toute l'année, d'autres suivent un cycle durant les vacances d'été.

Le *Markâz-e Hefz o Eshâ'ye-ye Musiqi-e Sonnatî* (Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Traditionnelle) dépend depuis sa fondation de la Télévision Nationale et n'a jamais cessé ses activités. Il fut, durant toutes les années soixante-dix, le foyer le plus important de la tradition musicale iranienne. C'est là que se transmet la tradition la plus pure, à une époque où la musique légère et semi-classique dominaient largement la vie musicale. L'impulsion en fut donnée par un maître et un connaisseur éclairé, le Dr Dariush Safvat auquel maintenant encore, la plupart des artistes se sentent redevables. Après le départ de son directeur, le Centre (*markâz*, comme on l'appelle toujours), passa en de nombreuses mains et est actuellement dirigé par M. Biglaripur, violoniste formé à la musique occidentale. Ces mouvements reflètent de profondes modifications dans ses objectifs et son fonctionnement. De l'avis des personnes impliquées, la quantité l'a emporté sur la qualité : autrefois quelques grands maîtres enseignaient à un petit nombre de jeunes musiciens choisis parmi les plus doués et correctement rémunérés; de nos jours, de nombreux professeurs de niveau très inégal (mais tous sous-payés) enseignent à plusieurs centaines d'élèves. Bien qu'il ait perdu beaucoup de son prestige, le Centre a pris un peu la place du Conservatoire, ce qui explique peut-être la régression de ce dernier. En raison de son importance et de son caractère emblématique, un examen plus attentif de la situation, des activités et des problèmes de ce Centre nous donnera une certaine image de la vie musicale de l'Iran.

Le Centre est une des branches maîtresses du Centre Pédagogique de la Télévision Nationale (*Markâz-e Amuzeshi-ye Sedâ va Simâ-ye Irân*). Bien qu'il existe de petits centres comparables dans d'autres grandes villes, celui-ci est de loin le plus important en quantité et, malgré tout, en qualité.

En 1990, il ne compte pas moins de 45 professeurs (12 femmes et 33 hommes) et 730 élèves. En plus du chant, on y enseigne les 6 instruments canoniques (*târ*, *setâr*, *santur*, *kamânche*, *ney*, *tonbak*), plus le violon et le *qânun*. Le piano (iranien) y fut également enseigné un moment, mais ne rassembla pas assez d'élèves; pour la même raison le *'ud* n'y est pas enseigné pour l'instant. Par contre, on a innové en ouvrant deux classes de *tanbur* (le luth sacré des derviches du Kurdistan), dont l'accès est soumis à certaines conditions. On y donne également des cours de théorie musicale (occidentale), mais les élèves n'y sont pas contraints. Les cours les plus fréquentés sont ceux de *setâr* (160 élèves) et de *santur* (220).

Le Centre est encadré par une dizaine d'employés et administrateurs et compte parmi ses salariés un technicien du son. Quatre luthiers travaillent dans un atelier bien équipé et vendent des instruments satisfaisants à des prix modérés. S'ils ne parviennent pas à répondre à la demande croissante des élèves, ils fournissent et entretiennent les instruments nécessaires au cours. Les professeurs, quant à eux, n'ont pas ce statut de fonctionnaire, à l'exception de quatre privilégiés : M. Musavi (*ney*), Farahmand (*târ*), H. Farhangfar et J. Mohebbi (*zârb*).

Les cours ne sont accessibles qu'aux élèves de 10 à 30 ans. Il s'agit de suivre la politique de développement culturel proposée par le Centre Pédagogique; d'autre part la capacité d'accueil approche souvent le seuil de saturation. Les élèves sont séparés entre hommes et femmes. Seules les femmes enseignent aux femmes, si bien que pour certains instruments comme le *ney* et le *zârb*, les femmes n'ont pas de professeur. Les élèves viennent une fois par semaine, dans des classes collectives ou individuelles. Le montant de l'inscription à un cours est de 6000 rials par mois, ce qui correspond à 2000 ou 3000 rials l'heure, tarif courant pour tous les cours privés. Les sommes transitent par l'administration et ne sont versées (partiellement) que beaucoup plus tard aux professeurs, lesquels se plaignent de la situation. En fin de compte, malgré le nombre d'élèves, la motivation des professeurs tient principalement au reste de prestige qui s'attache encore à ce Centre. Pourtant ils déplorent le déclin de ce prestige causé par l'abaissement progressif du niveau : de plus en plus les enseignements sont assurés par des élèves prématurément promus professeurs, ou même des musiciens manquant de qualification.

En plus des activités d'enseignement, le Centre se charge de la promotion de quatre ensembles de musique traditionnelle, dont les responsables sont : Shafi'ân, 'Andalibi, Delnavâzi et Sâket. Ces ensembles

préparent des programmes et interprètent leurs propres compositions qui sont diffusées dans des programmes radiophoniques ou sous forme de cassettes.

## AUTRES ACTIVITÉS

### Le commerce de cassettes

Ce type d'activité, qui n'a jamais cessé, est très florissant en ce moment. On trouve couramment sur le marché de Téhéran une centaine de cassettes de musique persane ou populaire (toutes catégories confondues), sans compter des productions locales consacrées à la musique populaire. A ceux-ci, s'ajoutent un bon nombre de cassettes de musique classique européenne, et parfois de musique orientale. Il s'agit bien entendu d'enregistrements agréés à la suite de démarches dont les musiciens se plaignent même dans la presse (8).

En 1989, le Talâr-e Vahdat offrit une série de prix aux meilleurs enregistrements publiés en cassettes. Les différentes catégories qui furent constituées reflètent la classification "émique" des genres musicaux (*Ahang*, 1989 n° 3 : 12). Il s'agit notamment de : 1) musique régionale (*mahalli*), 2) musique traditionnelle iranienne (*sonnati-e irâni*) (instrumentale solo, vocale, ensemble), 3) musique authentique iranienne (*asil*), 4) chanson patriotique (*enqelâbi*) iranienne et populaire, 5) musique et chant religieux et mystique (*maz̄habî va 'erfâni*), 6) "traditionnel nouveau style" (*asil-e novîn*), c.à d. orchestrée et arrangée dans le style occidental, 7) composition originale "traditionnelle iranienne". A ces grandes catégories s'ajoutent la musique pour les enfants et les jeunes, les oeuvres pédagogiques, la musique de film, le genre classique occidental.

### La lutherie

Depuis le début du changement de régime, la lutherie n'a cessé de s'améliorer et de se développer. Cela est dû, d'une part à la demande croissante d'instruments, d'autre part au fait que la lutherie peut être une honnête source de revenus dans un pays où la vie est devenue plus difficile. Les bons luthiers de la nouvelle génération sont souvent des autodidactes d'origine bourgeoise et connaissant la musique. Ils visent la qualité et leurs instruments surpassent fréquemment ceux des meilleurs luthiers anciens. Leurs prix sont davantage fonction de la qualité acoustique des

instruments que de leur qualité artisanale; néanmoins beaucoup d'efforts sont déployés pour réaliser de très beaux instruments, dans des bois rares, avec des marquetteries ou diverses sophistications. On innove parfois sur certains points de détail : frettes mobiles en métal, chevalet collé pour le *setâr*, formes nouvelles pour le *târ*, etc., mais sans chercher à modifier les principes et les timbres de l'instrument.

### Les publications (9)

Les publications musicales n'ont jamais été interrompues, qu'il s'agisse de traités anciens, de dictionnaires de musique, de biographies de musiciens occidentaux, d'études musicologiques, de traités pratiques ou de notations. Plusieurs ouvrages occidentaux ont été traduits, tels que ceux de Farmer (*A History of Arabian Music to the XIIIth century*, 1929), de Nettl (*Theory and Method in Ethnomusicology*, 1964) de During (*La musique Iranienne, Tradition et Evolution*, 1984, sous presse) pour ne citer que ceux relevant de la musique orientale. A ceux-ci, ajoutons, pour les parutions savantes, les monographies de M.T. Mas'udie (musiques Baloutche, religieuses, Khorâsâni, etc.), qui vient de publier de surcroît un traité d'ethnomusicologie. D'importants *radîfs* (répertoire canoniques) ont été réédités (celui de Kârimi, de Ma'rufî, de Sabâ), arrangés (Pâyvar, dans une version allégée), transcrits (*radîf* "supérieur" de Shahnâzi, pour *târ*), ou "piratés" (*radîf* de Mirzâ 'Abdollâh, transcrit par nous, mais désormais édité officiellement); des partitions de compositions nouvelles ou anciennes (*zârabis* de Darvish Khân) ont été publiées, ainsi que plusieurs méthodes. A cette liste (qui passe sous silence les publications concernant la musique occidentale) s'ajoutent plusieurs ouvrages anciens et nouveaux (de valeur inégale) sur la musique persane ou des aspects de celle-ci, le plus digne d'attention étant celui de Majid Kiâni. Quelques ouvrages ou articles intéressants traitent de la relation entre musique et poésie (10).

## CONCLUSION : CHANGEMENT ET ACCULTURATION

Comme on l'a compris, depuis une dizaine d'année, la musique d'art n'a cessé d'étendre son audience et d'attirer des amateurs. Ce phénomène tient à plusieurs facteurs. Tout d'abord, rappelons que vers la fin des années 1970 déjà, on redécouvrit le style traditionnel, plus classique et plus exigeant, et l'on commença à apprécier les musiques régionales (en

particulier du Khorâsân, Kurdistan et Lorestân). Le mouvement de réhabilitation de la tradition était amorcé. Avec les bouleversements qui survinrent, ce mouvement s'amplifia pour différentes raisons, parmi lesquelles on relevera les suivantes:

- avec l'éradication des musiques légères et le discrédit qui, dans un premier temps, affectait la musique occidentale, les amateurs de musique se retournèrent nécessairement vers la tradition savante;
- pour certains, la pratique de la musique persane était une forme de défi au puritanisme et au nouveau code, tandis que pour d'autres elle était un retour aux valeurs nationales;
- la limitation des moyens de distraction et le recul momentané de la culture dans les médias furent compensés par un développement des activités privées à caractère culturel, parmi lesquels les cours de musique. (Les publications savantes bénéficièrent également de cette situation);
- le désœuvrement et le chômage (affectant en particulier la majorité des femmes) contribuèrent au développement de ces activités. En bref, devant le risque de changement d'identité (la dissolution de l'iranité dans l'islamisme), les Iraniens, réagirent en réaffirmant leur antique vocation de protecteurs des arts et des lettres.

Toutes les activités musicales, on l'a dit, sont désormais concentrées sur la musique d'art. Il en résulte que le nombre d'amateurs et d'interprètes a au moins quadruplé en une dizaine d'années. Selon certains il y aurait quinze mille personnes jouant du *setâr*, alors que par le passé il n'y en avait sans doute guère qu'une centaine (M. Musavi, *Abang*, n° 2). Ces nouvelles conditions ne manqueront pas d'affecter les conditions de la pratique musicale et sans doute le devenir de la musique elle-même.

Mais l'ampleur considérable prise par les pratiques musicales n'est pas le seul facteur d'évolution. Le renversement historique opéré par la révolution et le retour à l'islamisme ont exercé également des effets plus directs sur les valeurs attachées à la musique. Tout d'abord, il semble que cet art ait été revalorisé, au moins en principe : avec l'approbation du Gardien de la Révolution, on a pu donner des concerts, publier des cassettes et rétribuer des musiciens. A l'avenir personne n'osera s'exposer à l'accusation d'hérésie en condamnant ce qui a été décrété licite et en remettant en cause les décisions de l'imâm.

Ensuite, malgré tout, l'épuration islamiste est considérée par beaucoup comme salutaire, non pas tant parce qu'elle a conduit à l'élimination de la musique légère qui fut la principale rivale de la musique d'art, mais parce

qu'elle a réaffirmé la vocation première de cette musique. Car selon eux, la musique est une chose grave et sérieuse, qui doit être mise au service des beaux sentiments, des valeurs morales et spirituelles, et contribuer à l'élévation de la personne humaine (*ensân sâzi*). Cette interprétation n'est pas l'apanage de quelques vieux maîtres, elle est souvent également celle des jeunes musiciens. S'il est vrai que les circonstances ont parfois forcé cet aspect des choses -par exemple en éliminant les textes ou les mélodies trop légères- il n'en reste pas moins que beaucoup d'artistes sont satisfaits de la nouvelle dignité que revêt la musique et de la réhabilitation (théorique du moins) de leur statut. Cet aspect positif a un revers : l'exploitation systématique et artificielle des thèmes et arguments mystiques ou religieux pour faire passer n'importe quelle forme. Un artiste fameux s'insurge par exemple contre l'invasion d'un nouveau genre, qu'il baptise "pop mystique" (*pop-e 'erfâni*), à base de paroles *ad hoc* et d'une touche d'instruments soufis (*daf* et *tanbur* kurdes), le tout sur des mélodies de chansons légères dont les refrains sont repris en chœur.

Mais ce que déplorent le plus souvent les artistes et les connaisseurs est la baisse de la qualité globale de la production. Un terme revient dans toutes les bouches, celui de *mobtaẓal* : vulgaire, trivial. (Pour une définition de ce terme, cf. ADELKHA : 34.) "Parmi les airs que l'on compose, remarque un musicien, certains ont même beaucoup de ressemblance avec les airs de cabaret" (KÂMKÂR : 25). La raison de cette prétendue décadence tient simplement, selon nous, à la nécessité de produire des musiques accessibles au grand public, tandis que, en dehors de quelques vedettes de chant, les tenants de la musique traditionnelle dans sa forme académique n'ont qu'une audience très restreinte. La forme même de la diffusion -les cassettes- impose une accélération des processus de changement comme nous l'avons expliqué ailleurs (DURING, 1988 : 107s). Il est plus aisé d'introduire des changements de mauvaise qualité que de maintenir dans le changement la qualité des anciennes productions, notamment celles qui ont résisté à la sélection de l'histoire. Objectivement, il semble pourtant que la production d'enregistrements de qualité reste appréciable, même si l'on publie par ailleurs beaucoup d'interprétations d'un niveau moyen, ainsi que des innovations à propos desquelles les amateurs réservent encore leur jugement. Nous n'entrerons pas dans les détails de ces processus évolutifs. Il suffit de savoir, d'une part, que le nombre de jeunes talents ne fait qu'augmenter et, d'autre part, que les formes anciennes académiques (du style du *radif*) sont toujours en vigueur

et plaisent encore aux jeunes musiciens, même lorsqu'ils sont ouverts à tous les changements. Quand aux changements, il peuvent se résumer à quelques traits dont certains étaient déjà décelables il y a une dizaine d'années.

Il s'agit d'abord des références aux traditions régionales, affectant l'*instrumentarium*, les formes et le style. Citons quelques exemples :

- l'usage de plus en plus fréquent du *daf* kurde des derviches qâderi dans l'accompagnement des parties d'orchestre ou même des solos. Ce *daf* est joué de manière relativement simple avec un nombre limité de frappes. Cependant, dans les cassettes, la prise de son relègue à l'arrière-plan cet instrument qui dans la réalité couvre les autres instruments;

- l'usage du *tanbur* sacré des derviches kurdes dans l'accompagnement du chant, en solo ou en petits groupes. A ce jour toutefois, le répertoire sacré n'a pas encore été divulgué au public. Par contre, des improvisations au *setâr* s'inspirent parfois du répertoire et du style du *tanbur*;

- l'utilisation du *daf* et du *tanbur* témoigne d'un mouvement de récupération des traditions populaires par les musiciens classiques. Il s'agit parfois d'un simple placage, comme lorsqu'on introduit dans l'orchestre le *daf*, le *rabâb* et le *qeychak* baloutches (mais dépouillés des cordes sympathiques qui en font tout l'intérêt). Dans d'autres cas on imite ou transpose sur un instrument classique les techniques et le style d'un instrument populaire. Ainsi, le maître de *ney* M. Musavi s'est inspiré du *ney* populaire pour enrichir son jeu classique de nouveaux éléments techniques et stylistiques. Le compositeur et târiste H. 'Alizâde a publié une cassette de *setâr* intitulée "Torkaman", en référence à la partie finale qui consiste en une sorte d'improvisation à base de motifs, de sonorités et de techniques instrumentales populaires. Un détail, sans doute passé inaperçu du public, mérite d'être relevé : le titre et la couverture de la cassette citée suggèrent que l'auteur s'est inspiré du jeu du *dotâr* des Turcomans d'Iran. En fait, il s'agit d'un arrangement de motifs et de doigtés parmi les plus typiques du *sâz* turc d'Anatolie. (L'auteur a eu tout le loisir d'entendre cette musique auprès des *ashik* turcs durant des années de séjour en Allemagne.) Les emprunts à la Turquie (relevés occasionnellement ailleurs) ne sont jamais avoués : il semble important de faire croire au public que les musiciens cherchent leur inspiration à l'intérieur de leurs frontières, conformément à un vieil idéal d'auto-suffisance. Leur intérêt pour la musique d'Anatolie vient d'une part de la compatibilité totale de ses mélodies avec celles de l'Iran (mode de Shur ou Kord, avec 3/4 de tons), et surtout du fait que le

public n'est pas en mesure d'identifier ces emprunts comme il peut le faire lorsqu'il s'agit de musique Lor, Azeri ou Baloutche. Dans cette même optique, le santuriste et compositeur kurde J. 'Andalibi (généralement inspiré par sa culture d'origine) a publié une cassette, sans doute originale pour les Iraniens, mais ressemblant étrangement, par le timbre et le contenu mélodique, aux airs et chansons des ensembles de *sâzs* turcs (ou kurdes) de Turquie.

Au niveau du rythme, le mouvement esquissé il y a dix ans s'est confirmé : l'usage de cycles courts et plus ou moins rapides à 5 et 7 temps est de plus en plus fréquent. Les compositeurs semblent encore peu tentés par les longs cycles qu'ils utilisaient il y a deux ou trois siècles, mais il est fort probable qu'ils y viendront un jour, à mesure qu'ils se référeront à leurs propres sources anciennes. Pour l'instant, les nouvelles acquisitions rythmiques se limitent, conformément au goût iranien, à l'exploration en profondeur ou en détail des possibilités intrinsèques des rythmes courts. Ainsi on assiste de plus en plus à des changements de mesure au sein d'une même pièce. Certains sont allés jusqu'à composer des *tasnifs* sur une chaîne de mesures à 4, 5, 6, ou 7 temps, mélangées sans aucune cohérence ni lien logique, donnant une impression de pulsation, mais pas de régularité cyclique (cf. *Sâqar-Nâme*, composition et commentaire de K. Rôshânravân, 2 cassettes, Parvâne 220/3 T). On mesure la difficulté pour les percussionnistes d'accompagner de telles pièces : cela n'est possible qu'à condition de les connaître parfaitement par coeur ou de suivre la partition. Il s'agit là d'une démarche tout à fait nouvelle qui, à des degrés divers, s'impose dans beaucoup d'airs récents. Même dans les cycles parfaitement réguliers, l'impression de régularité, si typique de l'ancienne manière, est brisée par l'usage de plus en plus fréquent de triolets ou de syncopes qui produisent l'effet de brusques accélérations ou de changement de mesure.

Dans certains chants (*tasnif*) on dissocie la partie chantée de la traditionnelle "réponse" de l'orchestre, d'une manière plus ou moins "concertante". Par le passé, cette tendance se manifestait souvent, mais à un moindre degré, l'orchestre se contentant de "répondre" par de petits motifs secondaires, des paraphrases ou des broderies sur les motifs du chant.

En ce qui concerne les conditions générales de performance, les choses n'ont guère changé depuis dix ans, excepté sur un point : le développement des enregistrements de studio. Certains sont devenus ce qu'on appelle communément des "musiciens de studio", experts dans l'art

de déchiffrer n'importe quelle type de partition, s'intégrant indifféremment à un groupe ou à un autre, jouant toutes sortes de musiques. Les performances en studio se caractérisent par d'autres traits nouveaux : le *re-recording* (enregistrer une nouvelle voix sur un enregistrement préexistant), et l'usage du métronome électronique assurant un tempo invariable dans les pièces mesurées, ce qui est très loin des habitudes des interprètes (11).

Enfin, concernant les musiques populaires, il faut citer la constitution de groupes importants et redondants. On rassemble par exemple neuf *dotârs* du Khorâsân, dix *tanburs* kurdes, cinq *kamânches* loris, etc. Il s'agit sans doute de présenter un front uni dans les salles de concert et de témoigner, pour la circonstance, de la bonne santé des musiques régionales. Ces formations ne visent pas à changer les formes traditionnelles et n'utilisent pas les ressources de l'harmonie ou de l'orchestration proprement dite, contrairement à certains groupe semi-classiques.

Dans l'ensemble, ce qui semble caractériser cette époque, ce n'est pas tant le changement que la conservation de toutes les formes antérieures, en dépit des changements. Le processus d'élimination qui résultait en partie des défaillances de la mémoire collective combinées au goût de la nouveauté est probablement enrayé par la subsistance des témoignages du passé : partitions, disques, bandes magnétique et vidéo.

Pour illustrer la richesse des courants qui s'entrecroisent actuellement dans la culture musicale de l'Iran, nous relèverons quelques points et événements significatifs. Récemment quelques vieux maîtres, dont le style "classique-léger" (*shirin navâzi*) est particulièrement représentatif des années 1960-1980, furent invités à se produire au Talâr-e Vahdat, et de là en Europe. Dans le même temps, Sodeyf, que seuls quelques heureux élus avaient jamais entendu chanter, se décide à sortir de l'ombre et à faire revivre l'art du fameux Eqbâl Soltân qui fut son maître. Un grand connaisseur du *radif* vocal, Hâtam 'Askari -dernier disciple choyé du non moins fameux Aqâ Ziâ-, au seuil de la soixantaine, décide de dévoiler sa science tenue quasi-secrète. Il se dit détenteur d'un *radif* de plus de 800 *gushes* (plus du double des recensements les plus exhaustifs), dont l'interprétation intégrale ne couvre pas moins de 20 heures. (Alors que les versions connues ne dépassent pas 5 heures). Son argument est que le temps est venu de lancer une offensive de réhabilitation totale de la tradition musicale. Tout comme d'autres parmi ses confrères, il veut

signifier à certains modernistes qui se targuent de "dépasser" le *radif* et de faire "évoluer" la musique, qu'ils sont loin d'avoir fait le tour de la question et que leurs maîtres ne leur ont livré que quelques miettes de la science musicale. Ces maîtres surgis de l'ombre semblent vouloir dire : "avant d'accommoder ces restes à de nouvelles sauces, avant de prétendre en avoir épuisé les charmes, voyez donc ce qu'était vraiment la musique persane". Sans doute se soucient-ils moins des arrangements nettement occidentalisés, comme ce *Sâqar-Nâme* ("Livre du vin", cf. infra), qui justifierait l'appellation de "poème symphonique persan", car il combine habilement plusieurs styles. Les piécettes de virtuosité que le colonel Vaziri composa il y a soixante ans dans un style des plus hybride, sont toujours pratiquées par les élèves, en marge du *radif* canonique de Mirzâ 'Abdollâh dont le santuriste Majid Kiâni en a réalisé une interprétation d'une grande pureté, diffusée en cassettes. Mais face aux modernistes, cet artiste des plus classiques avoue avoir douté de son choix et s'être enfermé dix jours chez lui pour explorer sur son instrument toutes les ressources du style "léger" (*shirin navâzi*, "jeu d'agrément") qui dominait dans les années 1970 et demeure toujours très prisé. A ce terme toutefois, il revint à peu près rassuré dans la voie qu'il avait choisie.

On s'en tiendra à ces quelques exemples pour donner une idée de la complexité de la vie musicale et des courants qui la traversent. Il ne s'agit pas d'un trait nouveau : la querelle des Anciens et des Modernes est attestée en Orient par des documents remontant au moins à dix siècles, et davantage en Extrême-Orient. Il semble pourtant que, pour la musique d'art, la situation soit devenue encore plus complexe et les courants encore plus nombreux. Il s'agit sans doute de compenser la diversité des genres musicaux que l'on pouvait répertorier dans le passé mais qui, après la révolution, ont été réduits par la force unifiante de l'idéologie islamiste. On peut en tirer un principe général : malgré tous les changements survenus, le taux de diversité est le même; l'unification idéologique ne réduit pas la diversité des formes musicales; celles-ci dépendent davantage de la nature de la complexité de la société et de la spécialisation des activités.

Parmi les conséquences directes ou indirectes de ce processus contradictoire (unification de principe *vs* division de fait), beaucoup d'artistes déplorent l'absence de consensus et la désunion, voire la discorde qui sévit parmi eux. Des musiciens unis dans le passé par des goûts semblables et un projet commun se retrouvent dos à dos. La vie musicale s'organise en petites cellules instables. Les groupes se forment et se

dissolvent au gré des convergences et divergences d'intérêts, les liens personnels se font et se défont à un rythme de plus en plus rapide; chaque musicien ou groupe se situe implicitement soit contre un autre, soit au-dessus, à moins qu'il ne nie l'autre en l'ignorant totalement. Aux yeux des artistes, aucune figure individuelle de fait l'unanimité; lorsque la compétence d'un artiste est incontestable, c'est son comportement ou son éthique qui est mis en question, et lorsque cet aspect n'est pas critiquable, c'est sa compétence ou son orientation qui est critiquée.

Si l'on postule que dans la culture islamique l'une des définitions de la tradition est précisément le consensus de la communauté, en l'absence de consensus, que veut donc dire le mot tradition (*sonnat*) ? C'est une question que nous avons posée à de nombreux musiciens et que nous traiterons dans un prochain livre.

## ANNEXE

Nous donnons ici les deux paroles de l'imâm Khomeyni qui ont orienté puis réorienté le cours de la vie musicale durant ces dix dernières années.

Il s'agit d'abord une allocution, qui n'avait pas valeur de décision juridique (*fatvâ*). Il est important, pour en situer le contexte, de souligner que cette allocution s'adressait aux responsables de *Radio-Dariâ* ("Radio-Mer") qui diffusait principalement de la musique légère destinée aux stations balnéaires. Elle vise donc un type de musique particulier qui a effectivement été supprimé officiellement très tôt après la révolution. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une sentence juridique, elle marqua un tournant décisif car elle reflétait l'idéologie en cours. Cependant les limites de sa portée sont attestées par le fait que, comme le remarque un journal iranien, "le lendemain de la publication de ce décret [qui n'en est pas un], la radio n'a pas vraiment respecté les nouvelles directives et a diffusé hymnes, marches, mais aussi diverses autres musiques" (*Keyhân*, 2-5-1358/1979, cit. ADELKHA : 23)

Après dix ans vint une fatvâ officielle qui n'est pas sans finesse casuistique, puisque la question est posée avec beaucoup d'habileté, de telle sorte que la réponse ne peut être que positive. Il semble évident en effet que c'est l'usage et la destination seule qui définit la licéité d'une chose. Bien entendu, les deux parties sont conscientes des enjeux du propos, et au-delà de cette tautologie se profile une sorte d'agrément tacite qui suffit à ouvrir le champ à toutes sortes d'activités musicales, ou du moins à les légitimer. (Pour plus de détails, cf. ADELKHA : 24.)

### II Extraits d'une allocution

Titre : *La Radio-Télévision doit donner de la force à la jeunesse*

[...] Parmi les choses qui engourdissent le cerveau de notre jeunesse, il y a la musique. [...]

La musique est une chose qui, bien entendu, est plaisante pour chacun de par ses sens naturels (*bar bess-e tab'*), cependant elle écarte l'homme du sérieux et le transforme en une créature futile et vaine.

[...]

Le jeune qui passe son temps à la musique devient totalement inconscient des problèmes de l'existence et des problèmes sérieux,

comme cela se passe avec l'accoutumance aux drogues. [...] La musique affecte la pensée de l'homme de telle sorte qu'il ne peut plus penser que dans ce contexte dépravé (*shahvat*) et à toutes ces autres choses liées à la musique. [...]

Il ne faut pas que l'institution de la radio-télévision diffuse dix heures par jour de la musique et que notre jeunesse forte en subisse un affaiblissement. La musique n'est pas différente de l'opium. L'opium apporte une sorte de fatigue et d'apathie, et la musique de même. [...]

Dorénavant, il faut changer la télévision et la radio en un instrument d'éducation et supprimer la musique [...] La musique est une trahison à la patrie, une trahison à notre jeunesse. Supprimez totalement cette musique. [...].

(Journal *Keyhân*, 1 Mordâd 1358/1979).

## II *Fatvâ*

Titre : *Fatvâ de l'imâm Khomeyni sur les échecs et l'achat et la vente des instruments de musique.*

Le grand ayatollâh, imâm Khomeyni, guide suprême de la révolution islamique, en réponse à deux questions canoniques, a déclaré permis l'achat et la vente des instruments de musique en vue d'une utilisation licite, ainsi que le jeu d'échecs, à la condition qu'il soit sans gains. Voici le texte de ces deux décisions et la réponse de l'imâm Khomeyni. [...]

Question :

- "Si on utilise les instruments de musique (lit. "les instruments de débauche") d'une manière licite, telle que l'interprétation de chants patriotiques (*sorud*), est-il permis de les acheter et les vendre" ?

Imâm Khomeyni :

- "L'achat et la vente des instruments liés à l'intention d'un usage licite ne fait pas d'objection."

[...]. Service politique du [journal] *Keybân*, le 19-6-1368 (septembre 1989)

## NOTES

(1) Citons par exemple le jugement pessimiste de Hormoz Farhat : "A certain amount of musical activity, mainly in the service of the state's ideological promotion, is being encouraged. All other activity is suppressed. Should the present regime remain in power and the current reactionary attitude be maintained, lasting damage to the musical culture of a venerable civilisation could be the inevitable outcome" (*Dastgâh concept in Persian Music*, Cambridge University Press, 1989, p. 6). Ou encore cette information erronée : "[a] recent examples of Islamic hostility toward music [is] the closure of the Teheran Conservatory of Music after the Revolution, only Western marches being played to kindle military courage..." Bürgel, J.-Chr. , *The Feather of the Simurgh, The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York, 1988 (: 25).

Cependant, dès les années 1983, on pouvait pressentir que la musique d'art bénéficierait du changement d'orientation survenu après la révolution. Cf. During, 1984.

(2) Il s'agissait surtout de personnes qui avaient chanté ou composé des chansons à la gloire du châh, telle que *Mâ kbâb-im, shâh bidâr-e*: "nous sommes endormis, mais le châh veille", ou encore des chansons de cabaret, en particulier destinées aux chanteuses à la mode. Dans certains cas c'étaient des instrumentistes qui fréquentaient les cabarets et éventuellement n'avaient pas bonne réputation, ou encore des artistes honorables, mais connus pour leur sympathie ou leur coopération zélée avec le régime (La discrétion nous empêche de citer des noms, mais ils sont bien connus des amateurs. Certains ont pu poursuivre leur carrière à l'étranger). Le style de leur musique intervient sans doute moins que ces considérations annexes, car parmi des musiciens très proches, on constate que les uns sont à l'index, les autres toujours actifs.

Sur les chanteurs populaires de l'ancien régime, cf. l'excellent article de F. ADELKHA, p. 40. Le même auteur donne par ailleurs un tableau détaillé de la musique populaire urbaine, dans ses formes clandestines et officielles.

(3) On les appelle *qeshriyun*, mais ils se désignent eux même comme *tondrô*, les "durs"). Ils forment en particulier les troupes du Hezbollah et il ne faut pas les confondre avec les religieux traditionnels dont les motivations et les objections à la musique ne sont pas du tout du même ordre.

On notera que tous les tenants de la ligne "dure" à la Chambre des Députés ne sont pas pour autant hostiles à la musique; leurs positions sont parfois seulement politiques et non culturelles.

(4) Il ne s'agit pas d'un critère occidental, mais d'une vieille distinction orientale entre "scientifique" et empirique ou pratique (*'amali*), comme on peut en juger dans les ouvrages anciens tels que le *Qânun-e 'elmi o 'amali-e musiqi*, écrit vers 1500). Le fait que la musique occidentale classique a toujours été considérée comme "scientifique", par opposition à la musique traditionnelle iranienne jugée "empirique", a certainement joué en sa faveur. De fait, elle fut toujours admise, sous certaines réserves dans les programmes radiophoniques.

(5) L'irruption des forces de l'ordre suit le plus souvent la dénonciation par des voisins mal intentionnés. Pour légaliser ses interventions, les *komite*, disposent à l'avance de mandats en bonne et due forme, sur lesquels il ne reste qu'à inscrire le nom du maître de maison. C'est généralement celui-ci qui endosse la culpabilité la plus lourde. Les invités passent la nuit à "l'office des dénégateurs" (*monkerât*), certains sont relâchés, d'autres subissent des châtiments corporels.

Comme le remarque un sociologue iranien, "on a toujours peur que les *komite*, une fois chez vous, trouvent d'autres choses interdites".

En principe, il n'est pas "interdit" *stricto sensu*, de faire de la musique, mais en pratique, ceux qui louent des salles de fêtes aux particuliers ont soin de leur faire signer préalablement un engagement à ne pas faire de musique. Ainsi, le propriétaire de la salle décline toute responsabilité et évitera le cas échéant de voir son salon fermé par les autorités. Il semble cependant que la situation s'améliore progressivement.

(6) Après avoir été complètement dépréciés après la révolution, les pianos ont atteint à nouveau des prix astronomiques.

(7) On regrettera toutefois le caractère superficiel de cette publication : en dehors de la province, de la ville ou de l'ethnie représentée, (ainsi que du nom des ingénieurs du son) aucune information n'est donnée, pas même le nom des musiciens ou des instruments. Pour trouver les noms des artistes, il faut se reporter au magazine *Ahang*, n° 4 : 25-35). De plus, il semble que les musiciens ne soient jamais rémunérés pour ce genre d'activités. Ils sont donc assimilés, comme par le passé, à des serviteurs potentiels du régime. Dans ces conditions beaucoup d'entre eux s'abstiennent de participer à ces fêtes. Un responsable du Khuzestan remarque que la musique de sa province s'étiole et que malgré les actions ponctuelles (fatvâ de l'imâm Khomeyni, fêtes de la musique...) "il ne s'est rien passé". (Magazine *Javânân-e Emruz*, 1990, cit. ADELKHA, p. 40.)

(8) "Pour un artiste [...] il est difficile d'aller et venir cent fois avant obtenir l'autorisation de diffuser un enregistrement. Je ne dis pas que la reproduction des cassettes doit devenir tout à fait libre, mais il y a des musiciens qui ont fait leur preuve et dont la conscience artistique est le plus sévère des censeurs" (Meshkatiân : 61).

Un sociologue iranien remarque par ailleurs que beaucoup ressentent le "repli traditionnel" comme une coupure avec le monde extérieur et une

entrave à leur liberté. En ce sens, dit-il, les musiques vulgaires de l'Occident ou les cassettes de *show* vidéo, malgré leur inconsistance, représentent peut-être davantage un lien symbolique avec le reste du monde et sa modernité, qu'une source de plaisir futile. Il arrive que le sentiment d'aliénation et celui de soulagement apporté par le retour aux valeurs traditionnelles cohabitent chez la même personne.

(9) Nous donnons ici les principales publications sur la musique parues en Iran, depuis 1984 :

'ALIZÂDE, Hoseyn, *Dab qet'e barâye târ*, vol. 1 et 2, Téhéran, Pazhmân, 1364/1985 (compositions).

ARSHAD, Tahmasbi, *Majmu'e-ye âsâr-e Darvish Khân*, Téhéran, Pazhmân, 1368/1989 (compositions de Darvish Khân).

BEHRUZ, Shâpur, *Chebre-ye musiqi dar irân* (Biographie et interviews des musiciens contemporains), Téhéran, Ketâb-sarâ, 1367/1988.

DURING, Jean, *Le répertoire-modèle de la musique persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, (Introduction, notations, cassettes enregistrées), Téhéran, Soroush, 1370/1991.

EQBÂL, A. et autres, *She'r va musiqi dar irân* ("Poésie et musique en Iran", recueil d'articles musicologiques et littéraires), Téhéran, Hirmand, s.d.

FARMER, H. G. : *Târikh-e musiqi-e kbâvar zamin (Irân-e bozorg va sarzaminhâ-ye mojàvar)*. Trad. Behzâd Bâshi, Téhéran, Agâh, 1366/1987.

KIÂNI, Majid, *Haft dastgâh-e musiqi-e irâni*, (Traité de musique iranienne), Téhéran, éd. par l'auteur, 1368/1989.

FORUGH, Mehdi, *She'r va musiqi*, ("Poésie et musique") Téhéran, Pazhmân, 1363/1984.

MALLÂH, Hoseyn 'Ali, *Peyvand-e she'r va musiqi* (Relations entre poésie et musique), Téhéran, Fazâ, 1367/1988.

MAS'UDIYE, Moh.-Tâqi, *Mabâni-e etnomuzikolozi* (Traité d'ethnomusicologie), Téhéran, Soroush, 1365/1987.

- *Musiqi-e mazhabî dar irân* ("La musique religieuse en Iran, vol. I, Le ta'ziè), Téhéran, Soroush, 1367/1988.

ME'MAR, 'Ali b. Mohammad (dit Bannâ'i), *Resale dar musiqi* (Traité musical daté 888 hq., XVème s.), introduction de D. Safvat et T. Binesh, Téhéran, Markaz-e nashr-e Dâneshgâh, 1368/1989.

NASIRIFAR, Habib, *Mardân-e musiqi-e sonnati va novîn-e irân*, (Biographies de musiciens) Téhéran, Enteshârât-e râd, 1369/1990.

PÂYVAR, Faramarz, *Radif-e chap kuke barâ-ye santur*, (notations), Téhéran, s.d.  
SHAFTI-KADKANI, Moh. Rezâ, *Musiqi-e she'r* ("La musique de la poésie"),  
Téhéran, Agâh, 1368/1989.

SHAHNÂZI, Ali Akbar, *Radif-e 'alâ-e musiqi-e Irân* ("Radif supérieur..."),  
transcription : H. Sâlehi), Téhéran, Katibe, 1367/1988.

SEPANTÂ, Sâsân, *Târikh-e tabavol-e zabt dar irân*, ("Histoire des  
enregistrements en Iran"), Téhéran, Nimâ, 1366/1987.

*Yâdnâme-ye ostâd Mahmud Karimi*, (recueil d'articles en mémoire de M.  
Karimi), Téhéran, 1364/1985.

VAZIRI, 'Ali-Naqi, *Avâz nevisi-e musiqi-e irâni*, (comment noter la musique  
iranienne, réédition), Téhéran, Farhang, 1369/1990

10) Qu'il soit permis d'émettre une critique à propos de ces écrits : les travaux des musicologues occidentaux sont très souvent ignorés ou négligés et les références se réduisent parfois à des ouvrages datant d'une autre époque. Les savants iraniens, dans ce domaine comme dans d'autres, à quelques exceptions près, ne suivent pas les progrès accomplis dans certaines disciplines. Ils travaillent donc en vase clos, ou, dans les mauvais cas, pillent les auteurs sans citer les sources. De toute manière, dans leur science comme dans leurs goûts, ils manquent souvent de recul, et leur ethnocentrisme ne leur permet pas de d'appréhender leur propre culture dans ses rapports avec les autres cultures orientales. Pour eux, la référence significative reste avant tout la culture occidentale (du moins ce qu'ils en perçoivent). Le reste, y compris l'"Iran extérieur" (Caucase, Asie Centrale), leur apparaît comme insignifiant ou au mieux comme un sous-produit.

11) Pour d'autres points concernant le jeu en studio et les conditions générales des performances publiques, cf. During, 1989.

### Ouvrages cités :

ADELKHA, Fariba,

1991 "Michael Jackson ne peut absolument rien faire". Les pratiques musicales en République islamique d'Iran. *C.E.M.O.T.I.* 11 (:23-40).

DURING, Jean,

1984 "La Musique Traditionnelle à Téhéran en 1983", *Asian Music*, XV-2 (:10-31).

1988 "Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles", *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, (:100-111).

1989 Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face à l'acculturation occidentale, in Y. Richard, éd.: *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Paris, 1989 (:195-223).

KAMKAR, H.,

1367/ 1988 "Khatar-e jeddi barâye musiqi-e sonnati", *Donyâ-ye sokhan* n° 20, Abân (: 24-25)

LAVASÂNI, A.,

1368 / 1989 "Goftogu", *Ahang*, 3 (: 13-21)

MESHKATIAN, P.

1368/1989 Honarmandân-e vatan-râ daryâbim, *Donyâ-ye sokhan* n° 28, mordâd-shahrivar (: 60-61).

ROSHANRAVÂN, K.,

s.d. *Sâqar Nâme*, composition et commentaire, deux cassettes enregistrées, Parvâne 220/3, Téhéran.