

version Word, mise en page proche de l'original

Anthropology of the Middle East, Vol. 1, No. 1, Spring 2006: 80–105, Vol. 1, No. 1, © Berg Berghahn Journals

Jean During *Téhéran troisième millénaire: Musique!*

Résumé: Cet article propose un panorama de la musique persane dite 'savante', ou mieux, 'lettrée', telle qu'elle se présente de nos jours, mais avec une perspective remontant un tiers de siècle. Le sujet est abordé ici non d'un point de vue 'scientifiquement neutre', mais de façon subjective et littéraire, à travers des anecdotes, des observations de détails, des réflexions personnelles et surtout des jugements esthétiques que l'auteur s'autorise en raison de sa familiarité avec la culture musicale persane et du large consensus que recueillent ses analyses et son approche critique auprès de la communauté des artistes et des amateurs iraniens. Ce point de vue veut faire valoir le caractère 'post-moderne' de la culture musicale actuelle, dépassant ainsi la querelle des Anciens et des Modernes, mais sans pour autant renoncer à certaines exigences de qualité.

Mots clefs : Iran, modernisation, musique, tradition,

Une tradition du changement

L'idée de tradition trouve souvent dans une musique sa signification la plus simple et la plus forte, celle d'un processus de transmission éprouvé et fiable, destiné à perpétuer des valeurs, des idées et des formes organisées en systèmes cohérents. Ainsi la plupart des cultures possèdent ce qu'on appelle leur musique traditionnelle. En Occident cependant, le qualificatif de traditionnel est généralement réservé à des cultures mineures et locales: le folklore est traditionnel et régional, tandis que la musique d'art, appelée 'classique', ne se réclame pas d'une culture nationale. Une des raisons en est que l'on ne reconnaît pas à la musique de l'Occident la continuité que l'on prête à celle de l'Orient. Simple question de perspective, sans doute: le regard distrait et superficiel de l'étranger appréhende l'histoire des autres comme le flux tranquille du temps qui s'écoule, tandis que, lorsqu'il se pose sur son propre passé, il ne voit que fuite en avant, ruptures, mutations et altérité. Le même, l'uniformité sont pour les autres; la différence, le changement, on se les réserve pour soi-même.

Sans aller jusqu'à remettre en cause l'idée même de tradition musicale, une formule toute faite comme 'musique traditionnelle iranienne' (ou persane, ou de l'Iran) ne doit pas faire illusion. Elle fut remise en question dès le début des années 1970 lorsque les critiques protestèrent contre son usage abusif par l'orchestre du Ministère de la Culture. À force d'entendre ces critiques clamer que les programmes de l'orchestre n'avaient rien de traditionnel (*sonnati*), on décida de les qualifier simplement de 'musique iranienne'. De nos jours, ce distingo a éclaté en une bonne dizaine de catégories. Il y a trente ans, on pouvait déjà affirmer que la musique classique avait évolué beaucoup plus vite en un demi siècle que celle de l'Europe en un siècle. Il semble que depuis l'histoire se soit encore accélérée.

La nature de ces transformations, les facteurs qui y ont contribué et leur corrélation avec d'autres changements seront traités ici à travers des faits et des anecdotes significatifs. Plutôt que de présenter des données d'enquête et des commentaires de niveau neutre, nous aborderons notre sujet comme pourrait le faire un musicien traditionnel qui aurait quitté le pays et la scène musicale vers 1970, qui aurait suivi de loin ce qui s'y passait et qui serait revenu à Téhéran à l'aube de l'an 2000¹. Appelons-le M. et suivons-le dans ses pérégrinations et ses réflexions personnelles.

Flash back

À mesure que l'avion s'approchait de sa destination finale, des images et des pensées de plus en plus nettes tiraient M. de sa somnolence. Il revoyait ses maîtres, les derniers représentants de la grande tradition *qâjâr*, nés avec le siècle ou même avant, et dont le rayonnement n'avait pas dépassé quelques cercles d'initiés. La rencontre avec ces 'trésors vivants' avait totalement remis en question ses goûts et sa conception de la musique. Il avait vite compris que les vedettes de l'époque n'en avaient montré que certains aspects, et de surcroît dans une forme édulcorée destinée à plaire au grand public. Dans les salons feutrés du Centre de préservation et de propagation de la musique traditionnelle où quelques jeunes de talent avaient été choisis pour recueillir l'héritage des Anciens s'était préparé, il y a trente ans, un grand chapitre d'histoire de la musique persane. Tous les espoirs d'un profond renouveau étaient alors permis. Hélas, après un feu de paille de quelques années, la renaissance n'eut jamais lieu. À sa place, il y eut seulement du changement et, comme d'habitude, du changement dans le même. Le précieux savoir, transmis par le biais des *master class*, des enregistrements et de la collecte d'archives, fut récupéré et exploité d'une manière qui n'avait rien à voir avec l'esprit de la tradition. Rares furent ceux qui s'attachèrent à sa conservation, c'est à dire à sa transmission, et plus rares encore ceux qui gardèrent le cap et parvinrent à en développer les potentialités infinies.

Que s'était-il passé? Peut-être la révolution était-elle venue trop vite brouiller le jeu. Les nouveaux maîtres qui auraient pu transmettre leur science s'étaient dispersés, qui en France ou en Allemagne, qui aux États-Unis, qui en Inde ou en Turquie. Certains y avaient progressivement perdu leurs repères et étaient revenus la tête pleine d'étranges harmonies. Par le biais des cassettes et quelques rares concerts, leurs innovations reçurent le meilleur accueil de la part d'un public étourdi par le choc de la déculturation.

Depuis des années, ce que M. pouvait percevoir depuis l'Europe le convainquait rarement. Il y avait certes beaucoup de concerts, mais le plus souvent organisés par les gens de la diaspora, dans le souci principal de souder la communauté. Le public se pressait aux guichets, mais peut-être moins pour goûter la musique que par solidarité, pour faire acte de présence, se rappeler le bon vieux temps, ou simplement se tenir au courant, 'voir' comment joue ou chante untel. Seuls quelques noms, connus de longue date, émergeaient du lot et parvenaient à attirer un large public non iranien vers des concerts organisés par des institutions locales. On ne voyait pas poindre la relève parmi la nouvelle génération, et à ces quelques exceptions près, ces concerts ne pouvaient rivaliser avec ceux donnés par les artistes azerbaïdjanais, ouzbeks ou indiens.

Comment en était-on arrivé là, et quel espoir y avait-il d'en sortir? M. avait hâte d'arriver, de retrouver ses amis et de se plonger dans la vie musicale pour le comprendre.

Une musique 'naturelle'

En survolant la ville à basse altitude, il fut presque effrayé par son étendue: quatre fois ce qu'il avait connu, toute la campagne des environs urbanisée et bétonnée, les rares îlots de végétation de toute façon noyés sous une chape de fumée noire qui s'étendait sur 50 km à la ronde, épargnant à peine le sommet enneigé de l'Alvand. Une heure plus tard, alors que son taxi s'enfonce vers le centre, ce sentiment se transforme en une question qui l'obsédera durant tout son séjour: « Comment peut-on faire de la musique persane dans une ville pareille? » Le qualificatif même de 'persane' lui apparaît désuet, obsolète. Où sont passées les roses d'Isfahân, les jardins parfumés et les rossignols? Toute l'imagerie paradisiaque qui tissait la toile de fond de la représentation de la musique² a disparu dans le smog. Il se rappelle ces propos de son maître, 'Abdollâh Davâmi (m. 1980), qui tentait d'apaiser son inquiétude sur le devenir de la tradition: « Est-elle vouée à disparaître? [...] Mais non, avait répondu le maître en souriant, cette musique est *naturelle*; tant que la nature est à sa place, le divin est là et la tradition ne disparaît pas. » De toute évidence, le maître n'avait pas prévu ce que deviendrait Téhéran. Depuis son petit jardin du nord de la ville (Tajrish, un ancien village), il pouvait encore contempler tous les jours le sommet de la montagne à deux heures de marche. Or, en ce jour d'hiver 2000, on ne distinguait même plus le massif montagneux. Le soleil lui-même perçait à peine le brouillard noir.

Un pressentiment aussi sombre l'envahit: la morosité, qui depuis des années semblait gagner la vie musicale en Iran, serait-elle liée à cette situation?

Les chiens aboient, la caravane passe

Il ne veut pas se résigner à cette pensée. Une musique qui se targue de deux mille cinq cents ans d'existence (chiffre purement symbolique) ne peut se **fâner**[CHECK] pour de vulgaires raisons écologiques. Les vagues de l'histoire qui avaient déferlé sur elle n'en avaient pas altéré l'éclat: les Arabes, les Mongols, les Turks, les changements de dynasties, les séismes, l'occidentalisation, les notations, les médias, les techniques d'enregistrement, l'avaient épargnée. Il y avait eu certes des hauts et des bas, des avantages et

des inconvénients, des changements, des ruptures et des renaissances, mais elle brillait toujours. Même la révolution et l'islamisation avaient finalement tourné nettement à l'avantage de la grande musique, ne serait-ce qu'en éliminant certaines formes concurrentes. De toute façon, faire de la musique était plus mal vu dans le passé que sous le régime actuel, et, avec le recul, la répression de la musique dans la République islamique apparaissait davantage comme un moment d'austérité consécutif à la révolution et à la guerre que comme une mise en application de la loi religieuse, par ailleurs susceptible d'interprétations opposées³. Les activités musicales n'avaient jamais cessé, et à partir de la fin de la guerre la pression se relâcha progressivement, sauf sur quelques points⁴.

Bien, sûr, comme la plupart de ses compatriotes, M. était désolé de ces mesures qui, par ailleurs, desservaient l'image de sa culture, mais il appréciait beaucoup d'aspects de la politique musicale menée en Iran, notamment depuis quelques années. On ne compte plus les concerts, classiques ou populaires, d'Iran, d'Orient et d'Occident, les concours, les festivals thématiques, les publications de livres, de notations et d'anthologies accompagnées de cassettes. Deux exemples parmi d'autres: simplement pour répondre à la demande locale, le Ministère de la Culture a publié quatre-vingt seize cassettes de musique régionale en une anthologie de vingt volumes accompagnés chacun d'un livret (*Anjoman-e Musiqi-e Iran, Musiqi-e navâhi-e Iran. The local Iranian Music*, 1995).

Une institution semi-privée s'est offert, pour son propre plaisir peut-on dire (et certainement pas pour attirer les touristes), un festival d'un mois, dans la capitale, consacré à toutes les musiques rurales et rituelles⁵ du pays. Quel pays d'Orient pourrait se targuer d'actions culturelles de ce genre et de cette qualité? Voilà ce que disait M. lorsqu'on lui demandait avec compassion comment se portait la musique dans son pays.

La mort du rossignol

Ce qu'il n'osait pas avouer, c'est que la grande musique n'avait pas su profiter de cette situation; elle s'était abaissée au niveau de la petite musique, comme pour combler la demande de la masse. Plus grave, toute à la recherche de formes nouvelles dans sa logique de marketing, elle avait perdu sa force, son naturel, sa spontanéité, sa chaleur. La plupart des musiciens s'en rendaient compte et invoquaient les conditions difficiles engendrées par la Révolution et accentuées durant des années par la guerre. La responsabilité était toujours reportée sur un mystérieux autre: « Ils ne nous laissent pas ... » [*ânhâ nemizârând ...*]. M. n'était pas convaincu par ce genre d'explications dans lesquelles il voyait la réactualisation d'un vieux mythe. C'est en effet un point commun à beaucoup de traditions orientales que de justifier le caractère nostalgique de la musique nationale par les blessures de l'Histoire⁶.

À mesure que M. partageait la vie quotidienne de ses concitoyens, sa première impression se précisait. Le problème des musiciens (dont souffraient également ceux qui avaient émigré vers l'Ouest), c'était la perte du rapport à la nature, à la terre, au natal, au foyer. Lorsque les maîtres anciens parlaient de leur art, ils l'inscrivaient toujours dans une description poétique de la nature. Après deux ou trois millénaires de vie sédentaire, ils pensaient encore la

musique à la façon des nomades, comme une parabole des sons naturels. Beaucoup d'histoires, vraies ou presque, nourrissent toujours ce mythe. Voici la dernière que M. trouva dans un livre (Nur-Mohammadi 1376/1997: 115). La diva Qamar ol-Moluk chantait un jour dans un jardin lorsqu'au milieu d'une pause un rossignol répondit à son chant. Elle poursuivit avec un autre vers, et le rossignol lui donna encore une fois la réplique. Le dialogue se poursuivit ainsi, chacun rivalisant avec l'autre, jusqu'à ce que la diva atteigne le registre aigu, puis suraigu (*ôj*). Ici la charmante anecdote tourne au tragique: l'oiseau passe son tour et tombe raide mort de son arbre. Commotion esthétique, infarctus consécutif à un claquage des cordes vocales, ou mort de dépit d'avoir été surpassé par un être humain, nul ne sait, mais pour M. la mort du rossignol devait s'interpréter comme la fin de la référence symbolique à la nature. (L'histoire précise que Qamar pleura longtemps.)

Ainsi le mal dont souffrait la musique serait lié au bouleversement des conditions de vie: une monstrueuse croissance, une population qui était passée de 4 à 12 millions en une génération, une pollution record obligeant des centaines de milliers de gens à porter des masques filtrants, deux millions de voitures serrées sur des centaines de kilomètres d'autoroutes lacérant un tissu urbain délavé. En ces jours froids, le danger était plus grand. La radio annonçait la fermeture des écoles afin de protéger les enfants de l'air de la rue.

La musique victime de l'industrialisation, de l'incapacité de maîtriser les techniques, du boom démographique, de l'exode rural et provincial, du déclin de la convivialité, de la production de masse et, plus encore, de la déprime générale qui s'en suit, voilà ce que maître Davâmi ne pouvait prévoir. Il y avait probablement d'autres facteurs, mais malgré sa défiance pour les explications totales, M. trouvait cette interprétation cohérente en attendant d'en savoir davantage. Il se demandait notamment comment ses confrères avaient assumé la perte de leur environnement familial et s'il leur suffisait de faire des promenades hebdomadaires dans la montagne avec leurs élèves. Comme il l'aurait fait lui-même, beaucoup d'entre eux s'étaient enfoncés le plus loin possible dans ce qui fut autrefois la campagne, mais sans jamais perdre le contact avec la ville qui seule peut les nourrir : l'un avait choisi Karaj (35 km) un autre Damâvand, un autre une banlieue calme à mi-chemin, tel luthier travaillait à Hashtgerd (70 km), tel autre avait préféré retourner à Qazvin (120 km). Plus sage encore était ce maître qui ne se rendait qu'une fois par semaine à la capitale donner ses cours: à Isfahân, un joueur de *ney* peut encore trouver son souffle. Pas pour longtemps, dit-on. Dans la recherche d'un environnement favorable, se disait M., New York, Paris, Köln ou Los Angeles restent un bon choix.

Convivialité et professionnalisme

Peut-être que l'essentiel pour une musique est simplement de réunir les conditions d'une atmosphère conviviale. Mais cela aussi est devenu difficile. Les cercles d'amateurs se concevaient encore dans les années soixante: on avait le temps, on habitait des maisons aux jardins accueillants et surtout, il y avait une entente, un consensus. De nos jours, non seulement les conditions extérieures sont exécrables, mais la musique est devenue presque exclusivement ce qu'elle n'était qu'exceptionnellement par le passé: un métier.

« À force de passer notre temps en leçons, répétitions, enregistrements et concerts, nous avons oublié le plaisir de jouer pour soi », reconnaît J. A. À plus forte raison, jouer entre soi, réunir quelques musiciens qui s'entendent bien, devient une gageure. L'individualisme, qui était déjà très fort dans cette culture, s'est accentué avec l'expansion de la ville. Lorsqu'un groupe se constitue, c'est généralement uniquement pour des besoins professionnels et pour une courte durée. Les ensembles qui tiennent sont souvent soudés par des liens familiaux, comme les Kâmkâr ou les Andalibi, qui de surcroît ont gardé des attaches très fortes avec leur pays d'origine, le Kurdistan.

La vie musicale n'est plus, comme par le passé, intimement liée à la convivialité. Elle ne s'organise plus en points de rencontre, tels que l'entourage d'un maître, le salon privé d'un amateur aisé, ou encore un café d'habitues. Quant aux concerts, ils sont malgré tout assez rares, et leur forme protocolaire ne constitue de toute façon pas le cadre adéquat de la musique persane.

À un niveau plus populaire, on peut goûter l'ambiance conviviale que proposent certains restaurants. Après des années passées loin du pays, M. y retrouve ses repères gastronomiques et musicaux (la musique étant, selon les sages, la nourriture de l'âme). Sous l'ancien régime, il y avait quelques restaurants spectacle offrant de la musique légère, des danses et des pantomimes. Ils ont réapparu depuis la fin de la guerre, en modifiant quelque peu leurs programmes. Dans un geste symbolique, le Ministère de la Culture a même patronné l'un d'eux. On retrouve ici la même ambiance, le décor typique néo-traditionnel avec son architecture de brique et ses tables superbement garnies. Un devin à longue barbe blanche, habillé en derviche, propose aux clients de consulter les augures: géomancie, numérologie, tirage de vers de *hâfez*. « S'il pouvait prédire ce que deviendra la musique ... », se dit M.

La confusion des genres

Concession au temps présent: un chanteur de gymnase traditionnel (*zurkhâne*) cantille des hymnes à la louange de l'Imam Ali en s'accompagnant d'un grand tambour en terre cuite. Voilà au moins une tradition qui s'est développée harmonieusement sans perdre son authenticité⁷. L'hymne est bientôt suivi par un ensemble composé d'instruments classiques, *setâr*, *ney* et *daf*, qui interprète des compositions récentes, vives et agréables. Ce genre, qui n'existait pas il y a trente ans, pourrait se définir indifféremment comme semi-classique léger, néo-folklorique professionnel, ou rhapsodique. C'est cela la musique que tout le monde écoute. Elle ne rentre dans aucune catégorie bien définie (populaire, régionale, savante, acculturée, ou occidentalisée), mais elle tient un peu de toutes à la fois, ce qui lui donne un air familier et en même temps original. Ses mélodies, faciles mais pas vraiment simples, ont souvent une touche kurde (accentuée ici par le *daf*), mais le savoir-faire et les instruments mis à contribution lui donnent une apparence classique, presque traditionnelle (*sonnati*), si bien qu'elle n'offre aucune prise à la censure.

Une grande partie de la production musicale semble répondre à la définition d'une nouvelle identité culturelle résumée dans le slogan fameux 'Ni l'Occident, ni l'Orient', dont la suite ('une république islamique') rend compte

du retour aux sources (ou du repli sur soi) qui s'est opéré depuis deux décennies, à savoir l'exploitation de toutes les ressources du patrimoine folklorique, notamment de l'ouest (Kurdistan, Fârs et Lorestan) et un peu moins du Khorasan. Cela va de la simple organisation de concerts (ou même de concours) au pillage et à la 'borodinisisation' des mélodies populaires par des musiciens de la 'tradition persane'. Les airs du pays se retrouvaient accommodés à une sauce néoclassique (style oriental et occidental confondus) et, dans les meilleurs des cas, ils suscitent un type d'inspiration rhapsodique très éloigné de l'esprit de la musique persane. Il est vrai que dans le passé, les maîtres arrangeaient certaines mélodies populaires afin de les fondre dans le corpus classique, mais de nos jours le processus est le plus souvent inversé: il s'agit soit de simple collage, soit de déguisement de la musique rurale.

M. était partagé entre le plaisir immédiat que lui donnait cette musique et son jugement esthétique a posteriori. Il avait des goûts 'distingués', c'est à dire qu'il n'aimait pas les mélanges, la confusion des genres et les malentendus qui s'en suivaient, comme autrefois à propos du mauvais usage du qualificatif de traditionnel. Il fallait simplement que le public sache que ce genre de musique n'était pas le sommet de la tradition persane, ni non plus un autre sommet représentant le courant moderne. Il y avait bien sûr des rapports entre les deux, mais leurs niveaux respectifs, leurs objectifs, leur ethos et leur science, en un mot leur art, étaient sans commune mesure. Mais comment faire comprendre cela au public? Et d'ailleurs pourquoi se donner cette peine? Les connaisseurs reconnaîtront les leurs.

Presque comme autrefois

La suite du programme l'arracha à ses pensées. Pas d'ambiguïté cette fois, il s'agissait bien de bonnes vieilles chansons de variété.

Ce qui précédait avait servi surtout à préparer la venue du chanteur, la vedette du spectacle, rescapée de l'ère Pahlavi. Vêtu d'un blazer croisé, un foulard de soie en guise de cravate, il a des exigences d'artiste: « Chers amis, soyez vraiment avec moi, faites un avec la musique, écoutez-moi, ne bavardez pas . » Et comme s'il craignait que les auditeurs se laissent aller à manifester leur enthousiasme, il les exhorte à respecter les règles de la bienséance islamique; en clair « ajustez votre fichu Mesdames .. », il se pourrait qu'il se défasse dans l'excitation, comme le turban du soufi durant le concert mystique. Précaution inutile, les gens ont l'habitude de se retenir, et la transe excitationnelle ne relève plus maintenant que du domaine du sacré. Les convives battent légèrement des mains et entonnent à mi-voix les refrains bien connus de ces chansons d'amour d'une autre époque.

D'une autre époque où d'un autre Iran: celui de la diaspora dont le centre mondial est Los Angeles. Les chanteurs de charme en exil y ont fait de brillantes carrières au service de leurs compatriotes⁸, tandis qu'au pays la musique légère était mise à l'index. Pourtant cette musique n'a jamais cessé d'exister, de se répandre, de passer tous les filtres de la censure, allant jusqu'à se déguiser en chanson patriotique. Difficile en effet, pour les censeurs, de définir les caractéristiques d'une mélodie 'indécente' ou 'excitante', a fortiori d'une excitation qui contrevient aux mœurs. Le tempo à lui seul n'est pas suffisant, et le critère essentiel reste le texte. Dans ces conditions, il suffit

d'apposer des paroles adéquates sur une mélodie légère, en assumant évidemment le risque que le public y colle un texte subversif ou satyrique. Ainsi, malgré toutes les mesures prises, les airs de variété ont poursuivi leur petite existence ritournellique.

Un produit de contrebande made in Iran

Après tout ce qu'il avait entendu dire sur la situation de la musique dans l'Iran islamique, M. voulait se faire une idée précise du statut des chansons légères. Le chauffeur de taxi, une fois établis la destination et l'itinéraire de sa course, avait remis le volume de son autoradio à fond tout en écrasant la pédale des gaz. S'agit-il de la radio, demanda M.? – Cassette *losanjelesi*, monsieur. – Est-ce autorisé ? – C'est vendu en douce, mais on a le droit d'en avoir et d'en écouter (apparemment même à plein volume).

Celui qui flâne près de la poste, autour des échoppes de radio-cassettes, est vite abordé par les revendeurs marmonnant entre les dents « losanjelesi? » Pour réprimer la fraude, on fouille parfois les passagers débarquant d'un vol international. Si le douanier fait du zèle, les cassettes sont confisquées quelques jours et rendues seulement si leur contenu est considéré licite par les instances autorisées. Le cas est maintenant rarissime, mais le pays n'est pas à l'abri des durcissements islamistes, comme ce fut le cas après les élections de 2004⁹. Il est loin le temps où un joueur de ney avait été obligé d'expliquer à l'agent de la censure que les *scherzos*, qui dans ses enregistrements alternaient avec les passages méditatifs, étaient bien de la musique traditionnelle, 'artistique' et 'scientifique', et non de la variété.

D'ailleurs à quoi bon s'en prendre aux voyageurs? Les enregistrements arrivent des États-Unis par des moyens bien plus sophistiqués: par satellite dit-on, directement dans quelque puissant centre officiel de télécommunication depuis lequel ils sont diffusés; plus probablement par transfert de fichier audio sur Internet, ou encore via les milliers d'antennes paraboliques cachées au fond des cours ou des piscines, encore que, ces derniers temps, ce moyen soit risqué. Car si le son passe à peu près sans problème, l'image est toujours soumise à un sévère contrôle. Après une période de laxisme, la répression a redoublé d'efficacité grâce à des hélicoptères qui passent la ville au scanner et déjouent tous les camouflages. M. B., malgré son statut d'artiste, n'a pu bénéficier de circonstances atténuantes et a même vu son amende quadruplée (plus de \$1 000) pour outrage à l'agent de répression des antennes paraboliques.

Pour ce qui est de la variété, la cause semble entendue: devant l'invasion de la chanson losanjelesi, on a fini par en autoriser la production, mais avec des paroles décentes¹⁰. Le genre fut officiellement baptisé 'musique pour les jeunes', formule témoignant du souci de répondre à un type de demande jugée légitime. En fait, du « losanjelesi made in Iran », dit-on pour plaisanter.

Je suis en villageois

Au bazar des cassettes et des disques compacts, M. comprend en un instant l'insignifiance des décisions officielles qui, répercutées dans la presse étrangère avec des commentaires navrés ou sarcastiques, apparaissent de loin comme une entrave insupportable au droit élémentaire à la culture. Il est vrai

que dans la république islamique on a beaucoup statué sur la musique, avec toutes les ressources d'une casuistique retorse¹¹, mais les faits disent bien autre chose. Il y a là des centaines de cassettes et de CD dont la fabrication soignée témoigne de leur valeur symbolique d'objet culturel. Ce ne sont pas des cassettes comme on en trouve dans les bazars d'Orient, dupliquées par des petits revendeurs avec les moyens du bord. Les calligraphies et le dessin des pochettes, leurs textes, les affiches qui les accompagnent et la fidélité des enregistrements attestent de la qualité de cette production, ainsi que de ses enjeux économiques. Inutile de préciser que tout ce qui est vendu sous cette forme a reçu le *nihil obstat* des autorités compétentes. Il y a là les dernières productions de tous les solistes et groupes actuels et passés dans des genres si variés qu'ils débordent toute tentative de classification¹²: traditionnels, folkloriques, néo-traditionnels, irano-occidentaux, classico-populaires, kurdo-iraniens, polyphonico-modaux, académiques, rhapsodiques etc., sans parler du classique occidental et même du jazz¹³. Détail significatif, les Iraniens semblent s'intéresser également aux musiques des voisins, non pas encore celle des Arabes et des Turcs, mais déjà celle des Azéris et des Tadjiks, représentés par quelques enregistrements¹⁴. M. est émerveillé et voudrait tout écouter, mais en examinant de près les titres et les interprètes, il comprend vite que dans la masse il y a peu de choses correspondant à ses goûts. Pour évaluer le degré de permissivité atteint, il demande de la variété, quelque chose de *hard*, comme disent les jeunes. Le vendeur fait mine de s'excuser: Cela, non, on n'en a pas. Le plus avancé dans le genre, c'est Dehâti. La pochette dévoile seulement la moitié du visage glabre d'un éphèbe aux cheveux gominés, comme s'il attendait le moment propice pour devenir à part entière l'idole des jeunes. Curieux nom pour un chanteur de charme: *dehâti* veut dire 'paysan'.

La musique est très sage, mais le texte du 'tube' conforte M. dans sa grille de lecture de la société iranienne:

Sâde begam (bis) dehâti-am / ahl-e hamin nazdikhâ / hamsâye-ye rôshânihâ / hamxâne-ye târiki / ...

Sâde begam (bis) / bu-ye alaf mide tanam / hanuz hamun dehâtiam / bâ hame shahri shodanam /

Je le dis tout simplement, je suis un villageois / je ne suis pas de très loin / pas loin des lumières / mais chez moi dans l'obscurité / ...

Je le dis tout simplement, mon corps sent l'herbe / je suis toujours ce villageois / tout citadin que je sois devenu /

Il évoque ensuite son jardin, son cheval, ses murs de pisé qui sentent bon, les gens du village, pour conclure: « moi qui suis citadin, j'ai oublié mon village ... je sais que ce monde bon et simple n'a plus besoin de moi. »

Dans le reste du monde, les chansons qu'aiment les jeunes s'enracinent dans le béton de la cité, ici dans la nostalgie du terroir, d'un monde perdu, thème éminemment traditionnel. La mélodie est presque folklorique avec son mode *dashti* et son rythme typique en 6/8. L'arrangement léger et la voix douce sont bien loin du rock ou du rap. C'est une chanson que les jeunes peuvent faire écouter à leurs grands-parents. (D'ailleurs ce sont bien les vieux qui décident jusqu'à quel point les jeunes peuvent se défouler.) M. avait

entendu le cinéaste Maxmalbâf déclarer dans une interview sur France-Culture qu'en Iran les filles de dix ans pensent comme des grand-mères. Il voulait dire qu'après des années de refoulement et de puritanisme, les jeunes se comportent comme des vieux. Les médecins ont même constaté que les petites filles ne se développent pas normalement et respirent en dessous de leur capacité parce qu'elles n'ont pas le droit de s'agiter, de se défouler, de danser—une jeunesse coincée. Les musiciens auraient-ils été frappés du même syndrome? C'est ce que conclut M. en écoutant quelques cassettes relevant de différents genres classiques. L'essentiel de cette production est ennuyeuse, les genres sérieux sont lourds et académiques, les genres légers sont affectés et maniérés. Les voix sont trop douces, les arrangements trahissent l'influence de l'orchestration arabe et occidentale.

La guerre des soixante-douze nations

De toute évidence, il s'agit d'enregistrements commerciaux, conçus pour le studio, réglés comme du papier à musique, montés grâce à des magnétos de seize pistes. Dans le passé, la musique diffusée en cassettes ou à la radio était fondamentalement celle que les musiciens faisaient spontanément chez eux, pour eux ou entre amis. M. n'a pas oublié les soirées passées avec M. Musavi, le génial neyiste improvisant avec un ami joueur de târ ou de setâr, un chanteur et un percussionniste. Chaque fois qu'il prenait son instrument chez lui, il s'enregistrait en hi-fi, puis se réécoutait avec délectation. Lorsqu'il s'agissait de faire un disque, il suffisait d'une prise par plage et en deux heures le disque était fait, sans reprise, sans montage. On aurait pu réveiller l'artiste en pleine nuit et le placer devant un micro, il aurait fait aussi bien, en improvisant à chaque fois autrement. Les maîtres de la vieille école étaient comme cela. Aux antipodes, on trouve, parmi d'autres, ce groupe accompagnant un chanteur fameux qui, tout au long des vingt concerts qu'il donna en Europe, répéta chaque soir le même programme, les mêmes solos, les mêmes intermèdes soi-disant improvisés. Dans la course médiatique, il n'est plus question d'inspiration, d'émotion esthétique (*hâl*) ou de créativité (*khallâqiyat*). Ces notions, qui eurent un sens un jour, ne sont plus que des mots vides dans le discours conformiste des artistes. D'ailleurs, certains d'entre eux ont simplement rayé le *hâl* de leur registre expressif et se présentent comme des créateurs de formes. Un large public, inculte et en mal de nouveautés, s'émerveille devant ces œuvres à la fois modernes et 'iraniennes', sans saisir la banalité des procédés, empruntés à des cultures musicales qu'il ignore.

Mais pourquoi s'en désoler? Ce public a bien le droit de se distraire. Or la musique savante, basée sur le *radif*, a toujours été un art élitiste, réservé à une minorité de lettrés et de soufis, non seulement par son intention ou son style, mais par les moyens qu'elle utilise. Ainsi l'on dit que pour un concert de setâr, deux auditeurs ce n'est pas assez, mais trois c'est déjà trop. Il en va de cette musique comme de la miniature persane: elle ne se laisse voir que pour deux ou trois personnes penchées sur un livre, elle ne se livre que dans la proximité. Presque toutes les tentatives pour la populariser se sont soldées par une baisse sensible de niveau. Ainsi vers 1940, Habib Somâ'i, l'unique dépositaire des secrets du *santur*, giflait le directeur de la radio pour avoir trahi la cause de la pure tradition en pervertissant le goût du public.

Quelques dizaines d'années plus tard, ce grand art semblait renaître tandis qu'en comparaison, le style de l'ère pahlavi apparaissait coupablement relâché et complaisant¹⁵. Mais cette brève prise de conscience des racines historiques de la musique d'art, et le rapide retour aux sources qui s'en suivit, ne suffirent pas à préserver celle-ci du déferlement du temps présent. Le niveau technique s'était élevé, et le répertoire s'était étendu, mais de nombreux artistes se détournèrent assez vite des formes dites 'authentiques' ou 'originales' (*asil*), pour produire de la musique 'du jour' (*zamânavi*: du temps), ou de la musique de consommation, chic peut être, mais de consommation.

La plupart des maîtres actuels, nés au milieu du vingtième siècle, ont été formés à la même école que les derniers représentants de la tradition qâjâr et ont eu la chance de les fréquenter. Cependant, ils ne parvinrent pas pour autant à constituer une école. En peu de temps, les nuances de style qui les différençaient l'un de l'autre devinrent des options incompatibles. Le langage commun, le radif et les airs anciens, qui permettait aux artistes de s'entendre et de se comprendre, perdit sa fonction de communication et chacun se contenta de puiser dans son stock de figures, comme on le ferait dans un lexique, afin de construire son propre idiome.

Ainsi vers la fin des années 1980 les artistes de la génération précédente, que M. et les tenants de la tradition critiquaient pour avoir bradé la grande musique, apparaissaient comme les seuls à incarner l'âme de l'Iran. Personne, parmi les classiques comme parmi les modernes, n'avait trouvé dans le coeur des mélomanes la place de Hasan Kasâ'i, Jalil Shahnâz, Hoseyn Teherâni, Ahmad 'Ebâdi ou Asgar Bahâri¹⁶. Certains parmi les nouveaux étaient devenus des vedettes, des maîtres à penser ou des gourous, mais ils n'étaient pas habités par cet esprit. Il leur manquait la compétence ou le charisme, ou encore la 'force morale', l'*axlâq* que préconise la tradition. L'un ou l'autre aurait pu jouer le rôle emblématique de dépositaire de la tradition, mais, comme leurs regrettés maîtres, il se tenaient un peu à l'écart de la scène médiatique et comptaient peu de partisans. De plus, la communauté musicale n'était plus soudée comme dans le passé par un 'consensus d'experts' tel qu'on en trouve dans la plupart des traditions pour garantir son authenticité.

À cela s'ajoute l'idée même de progrès, qui est si fortement ancrée dans la culture iranienne qu'elle s'applique même dans le domaine religieux et artistique. Les axes du système de la tradition sont les concepts de 'créativité' (*xallâqiat*), lequel est systématiquement opposé à l'imitation (*taqlid*), et celui d'authenticité (*esâlat*), notion qui doit être prise non au sens de conformité, mais dans sa double acception d'originel et d'original. Ainsi, contrairement à la conception de la tradition la plus courante en Orient, la nouveauté bénéficie d'un a priori favorable de la part du grand public, tandis que l'ancien souffre d'un a priori défavorable. Par exemple, A et B, sont deux musiciens classiques formés à la même école. Seules leurs approches diffèrent: A compose dans un style semi-classique, joue en groupe et produit des cassettes, tandis que B improvise dans le pur style classique. Si A critique durement B, c'est avant tout pour défendre sa propre position: « Pendant combien de temps encore va-t-il nous fatiguer les oreilles en serinant le radif! Les gens en ont assez, il faut leur donner des choses plaisantes. Cette musique a fait son temps. » (Bien entendu, les connaisseurs sont plus nuancés: parmi les tenants de l'ancien

style, il y a ceux qui ne font qu'imiter, reproduire le modèle, qui après des années de pratique ne sont que des professeurs, et ceux qui, comme B sont imprégnés de son essence.) D'autres avancent exactement l'argument inverse de A: ce n'est pas au musicien d'aller au devant de la demande, c'est au public de suivre. « Les gens demanderont seulement ce qu'on leur donne. Il n'y a donc qu'à leur donner de la bonne musique. »

La garantie du texte

Un des rares musiciens à faire à peu près l'unanimité aussi bien parmi les partisans des anciens que parmi ceux des modernes, autant parce qu'il répond à l'attente du public que parce qu'il ne fait pas de concession à son art, et qui, en tous les cas, n'a eu aucun rival depuis trente ou quarante ans, est Mohammad Rezâ Shajariân. S'il l'avait voulu, il aurait connu la gloire médiatique de Nosrat Fateh Ali Khân ou de Alim Qâsimov, mais il a préféré se consacrer à son public, dans son pays, ce qui au moins l'a préservé de toute compromission avec la *world music*. Sa position, il ne la doit pas seulement à son talent, mais à la place symbolique du chant dans la musique persane¹⁷, comparable à un centre immobile autour duquel tourbillonne la musique instrumentale. À la périphérie, tout peut changer, mais si l'on touche la musique au cœur, c'est la mort de la tradition.

Cherchant refuge dans les valeurs sûres, M. demande au marchand les dernières cassettes de Shajariân (il doit en être à sa trentième au moins). Surprise, il s'agit de deux volumes de psalmodie coranique. Le maître a attendu quarante ans, dont vingt de régime islamique, pour révéler cet autre versant de son art. Le texte de la notice éclaire les raisons profondes de sa réussite: on savait vaguement qu'il avait été chanteur religieux dans sa jeunesse; il est évident maintenant qu'il a reçu une véritable formation de chantre auprès de son père à qui il rend cet hommage posthume. Il ne se contente pas de cantille dans les *dastgâh-s*, il évolue dans les *maqâms* arabes, mais avec une élégance toute persane. Sa voix, parfois qualifiée de froide par les nostalgiques de Hoseyn Banân ou d'Eqbâl Soltân, trouve ici tout l'éclat solennel qui convient à la récitation. Une autre théorie de M. se confirme: s'il faut un centre à ce centre que constitue déjà le chant, ce ne peut être que la cantillation du Coran. Une formation préalable dans cette tradition musicale et spirituelle est la clef de la réussite des meilleurs chanteurs d'Orient, ainsi qu'une garantie d'authenticité: Umm Kalthum, Kani Karaca, Jurabeg Nabiev, Shajariân, et avant lui la plupart des grands chanteurs persans.

D'une manière générale, l'authenticité de la musique orientale musulmane, du Maghreb au Turkestan, tient à sa relation au texte: la musique doit parler. Lorsqu'elle oublie cette référence, par exemple en se développant sur le mode purement instrumental, elle court le risque de perdre sa spécificité et de se fondre dans la grisaille des modes orientaux. Évidemment, toute mélodie ne doit pas obligatoirement être chantée, mais, à défaut du support de la versification et de la prosodie, elle doit se conformer soit à un jeu de règles précises (notamment rythmiques), soit à un modèle. En Orient, le modèle n'a été explicitement formalisé que par les Iraniens et les Azerbaïdjanais: c'est le radif, le répertoire que tout interprète traditionnel doit connaître à fond pour 'parler correctement' sa langue musicale, c'est à dire articuler des mélodies,

construire un discours cohérent et intelligible, et enfin, le plus difficile (car cela demande une culture et une pensée qui se développent essentiellement par l'imprégnation du modèle): avoir quelque chose à dire¹⁸. Sans cette référence, on sort du cadre de la tradition.

Des milliers de pages

Tout en étant conscient qu'il existait d'autres voies possibles, M. était un militant du radif. Il en avait publié autrefois une transcription dans la version instrumentale la plus jouée (During: 1370/1991). Ces trois cent pages circulaient déjà des années avant sa parution, sous forme de photocopies, avec une préface d'un musicien laissant penser qu'il était l'auteur de la transcription. Par la suite, non seulement il se vendit comme des petits pains, mais son contenu fut enregistré par trois solistes en quatre versions instrumentales différentes. Puis les cassettes d'origine qui accompagnaient les partitions furent diffusées par d'autres maisons en CD, tandis que le répertoire fut réécrit de façon synoptique par un maître traditionnel à des fins pédagogiques et analytiques (Talâ'i: 1997). Après deux ans et une réédition, l'éditeur, lassé d'avoir mis dans leur écrin les dix-huit mille cassettes correspondant aux trois mille exemplaires, s'abstint d'en faire un nouveau tirage. M. ne fut pas étonné de trouver son œuvre piratée en offset, sans aucune mention d'auteur et d'éditeur. Le marchand, qui l'avait reconnu, se montra rassurant : « Voyons, Monsieur M., tout le monde sait que c'est votre transcription. »

M. se résigna. De toute façon, son livre était perdu dans la masse écrasante des publications sur la musique. Le libraire lui montra la parution du jour: le volume IV d'une méthode de setâr (celle de J. Zufonun) tiré à 5 500 exemplaires. Si l'on considère que la moitié des élèves ne dépassent pas le niveau correspondant aux volumes précédents, qu'une autre partie n'a pas ou plus besoin de méthode ou en utilise une autre, on peut estimer à vingt mille le nombre de joueurs de setâr, peut-être vingt fois plus que dans le passé. Cet instrument est de loin le plus populaire, compte tenu de son prix modéré et du fait qu'il convient bien aux femmes. À ce nombre s'ajoutent les joueurs de târ et de ney (qui sont moins nombreux et en grande majorité des hommes), ceux qui s'adonnent au *santur* et au *kamânche*, au *zarb*, au *daf* (très populaire depuis dix ou vingt ans), sans parler des instruments annexes: le '*ud*, (rebaptisé *barbat* pour effacer toute connotation arabe), le *dotâr* khorasanais, le *tanbur* kurde, le *choghur* azéri. Ensuite il y a des instruments occidentaux: le violon, qui sert aussi bien la musique occidentale que persane (bien qu'il soit éclipsé depuis vingt ans par le *kamânche*), et le piano. Cet instrument que l'on bradait pour rien après la révolution, a retrouvé une place dans les maisons bourgeoises, non seulement celles des Arméniens, qui depuis plus d'un siècle ne jouent plus jamais d'instrument persans, mais aussi celles des Iraniens aisés aux goûts éclectiques ou délibérément occidentaux¹⁹. Enfin il y a tous ceux qui utilisent des instruments de haute technologie comme les guitares électriques, les synthétiseurs, les boîtes à rythme, les *samplers*, les procédés informatiques, etc. Aucun doute, la musique connaît depuis la Révolution un essor sans pareil.

Tous ces instruments ont leur mode d'emploi, leurs méthodes (généralement accompagnées de cassettes), et leurs partitions, représentant des

milliers de pages de publication. M. commence par fouiller dans le rayon des partitions d'airs et de répertoires traditionnels: radif intégral de Hoseyn Qoli, de Shahnâzi, de Mirzâ 'Abdollâh, de Sabâ, de Davâmi, corpus de ses *tasnif*, œuvres complètes de Darvish Khân, de Y. Forutan, de Rokneddin Moxtâr (avec cassette), anthologie de la musique qâjâr (Rajâ'i 1994, avec cassettes), radif de Hâtam Asgari (Mâhur et Navâ seulement, mais avec douze cassettes), version de Hormozi, arrangements de Ali Tajvidi pour violon, de F. Pâyvar pour santur, et bien d'autres encore.

M. se rappelait le temps où la seule façon d'accéder à ces mélodies était de trouver la énième copie d'un soixante-dix-huit tours catarrheux, ou de remonter à la source auprès d'un collectionneur de disque ou mieux, auprès des vénérables maîtres qui en étaient les uniques dépositaires. Certains d'entre eux ne se laissaient jamais enregistrer et ne transmettaient leur répertoire qu'oralement. Heureusement leurs élèves n'étaient pas des inconditionnels de l'apprentissage 'de mémoire à mémoire' (*sine be sine*) et grâce à eux les plus belles pièces se passaient de main en main (*dast be dast*) sous forme d'enregistrement ou de transcription. Tous ces airs, qui ne vivaient que dans l'esprit de leurs rares dépositaires, étaient désormais consignés en partitions.

Avec plus de circonspection, il examinait maintenant le rayon des publications musicologiques, un genre qui avait toujours été représenté à différentes époques avec plus ou moins de bonheur. Son regard glissait sur les ouvrages consacrés au domaine occidental, en nombre aussi important que ceux traitant de la tradition iranienne. Curieusement, la demande est devenue telle que l'on est obligé de traduire des textes étrangers. Les honorables approches historiques de H. Mashhun et de T. Binesh, les biographies de musiciens (Mashhun 1994), les mémoires de Xâleqi ne suffisant pas, on a traduit un classique qui date quelque peu, *A History of Arabian Music to the XIIIth century* de H. G. Farmer (1928), rebaptisé sans scrupules: *Histoire de la musique iranienne*. Même l'ouvrage superficiel de Zonis (1973) a trouvé un éditeur et un traducteur, en attendant la thèse de Farhat (1989) dont on ne se doutait pas qu'elle puisse un jour renseigner les Iraniens eux-mêmes sur leur propre tradition²⁰.

Les périodiques, quant à eux, reflètent un autre aspect de la culture et de la vie musicales. Le *Fasl-nâme-ye Mâhur*, référence incontournable, plus qu'une revue, est une tribune ouverte à tous, où le meilleur côtoie le pire. Entre des banalités et des polémiques stériles, on trouve des informations, des réflexions et des recherches intéressantes, mais malheureusement le ton est souvent partisan et même agressif, les Iraniens oubliant vite leurs bonnes manières lorsqu'ils tiennent la plume ou le volant. À défaut de véritable critique d'art, on pratique le dénigrement. D'une autre classe est le magazine des arts *Fasl-nâme-ye Honar*, publié par le Centre de recherches culturelles du Ministère de la Culture.

Les nouveaux Stradivarius

M. quitte le quartier des libraires avec quelques kilos de livres et partitions de première nécessité. Au détour d'une ruelle, il s'arrête net lorsque parvient à ses oreilles le gémissement plaintif d'un accordéon. La musique serait-elle redescendue dans la rue? Il repère vite un aveugle qui déambule entre les

boutiques d'un bazar couvert. Non seulement il joue un instrument connoté, mais il chante de la variété losanjelesi. Son statut de handicapé lui assure-t-il une sorte d'immunité ? Intrigué, M. le suit discrètement jusqu'à ce qu'il se fasse intercepter par un boutiquier. Celui-ci le traite comme un artiste : « Je vous en prie, venez vous asseoir un peu, prenez une tasse de thé. Vous savez, nous vous aimons beaucoup. » C'est normal, il est soit un survivant de l'ancien monde, soit l'annonciateur d'un monde meilleur.

Un autre jour, c'est un barde turc du Khorasan, qui fait la manche en s'accompagnant au *dotâr*. Puis, au même endroit, entre les soldeurs de vêtements de sport, se tient un homme avec deux setârs sous chaque bras et un autre en main. Pas de doute, ils sont à vendre : « 10 000 tomans, mais je les laisse à 8 000 »²¹. Si l'on excepte la flûte de roseau, presque injouable en raison de sa simplicité, voilà l'instrument le plus démocratique de l'Iran. Évidemment à ce prix, ce sont à peine des instruments d'étude, fabriqués à l'emporte-pièce par un apprenti menuisier. Pas de risque que les douaniers exigent un certificat du Ministère pour en autoriser la sortie hors du pays. D'ailleurs, renseignements pris, à partir de janvier 2000, les formalités d'exportation des instruments de musique seront supprimées. Un responsable du Ministère, une vieille connaissance de M., s'en explique : « Depuis près de vingt ans, nous avons perdu un temps et une énergie considérable à recevoir dans nos bureaux ceux qui voulaient exporter un instrument (par la poste ou avec leurs bagages), à examiner leurs instruments, à les écouter jouer (pour s'assurer qu'ils n'en faisaient pas un simple objet de commerce), à dresser des listes de luthiers dont les productions, classées patrimoine national, étaient interdites à l'exportation, (ce qui n'empêchait pas les musiciens professionnels de déjouer la réglementation grâce à la complaisance des employés), à poser des plombs sur les instruments, accompagnés de certificats, et que sais-je encore, sans parler des cassettes également vérifiées et plombées, alors qu'elles étaient éditées avec notre propre autorisation. Et tout cela pour quoi, je vous le demande ? Si les instruments quittent le pays, tant mieux, cela contribue à répandre notre musique dans le monde. »

M. en conclut que le moment était propice pour acquérir un bel instrument. Il entra dans une des boutiques de la rue Bahârestân, tout en doutant qu'il y trouverait le haut de gamme. Si la qualité n'y était pas, la quantité d'instruments accumulés dans cette échoppe minuscule mais réputée tenait du Livre des records. Du sol au plafond s'élevaient des piles de *santurs*, de dafs et de *zarbs*, du plafond pendent des dizaines de setârs, târs et luths non identifiés qu'un apprenti décroche avec une perche et époussette à la demande des clients. L'espace exigu peut à peine en contenir trois ou quatre à la fois, mais ceux-ci se suivent à un rythme rapide. Le chiffre d'affaire de ces revendeurs, réparateurs et distributeurs est considérable, surtout lorsqu'ils négocient des instruments de qualité. Ceux-ci ne sont pas exposés en boutique, et pour les essayer il faut se rendre au domicile du marchand. Le client de confiance peut emporter l'instrument chez lui et l'essayer quelques jours avant de se décider, comme pour les beaux tapis. Le prix des instruments est révélateur du statut de la musique et du musicien dans la société et témoigne de critères esthétiques élevés : un beau bois, une forme particulièrement élégante font monter les enchères, une fine nuance de timbre les fait flamber. Un bon târ récent vaut

\$600 à 1000 (U.S.) (dans l'espoir qu'il se bonifiera encore), l'équivalent ancien en vaut le double. La cote est sans cesse mise à jour par des rumeurs invérifiables: un tel a vendu un tår Yahya (vers 1940), \$5,000 (U.S.) à un marchand de Los Angeles.

Dans cette conjoncture, les Stradivarius en herbe sont apparus partout depuis la Révolution. Avant eux, la lutherie était empirique et médiocre, et les musiciens exigeants ne recherchaient que les instruments anciens. Avec eux la lutherie n'a pas seulement décuplé sa production pour faire face à la demande, mais elle a atteint un niveau général sans précédent, jusqu'à devenir une sorte de science²². Les purs professionnels étant très rares, les artisans sont principalement de deux types: l'amateur qui fait du travail de professionnel et le professionnel qui travaille comme un amateur. Le premier est souvent un architecte ou un scientifique de formation, passionné de bricolage et fou de son luth. Il copie un instrument de maître avec un soin infini, puis en fait d'autres et finit par vendre sa petite production.

L'honnête professionnel est un artisan moyen, souvent guidé par un musicien avisé, voire un obstiné ou un maniaque, à la recherche de la formule absolue comme d'autres à celle du mouvement perpétuel ou de la pierre philosophale. « J'ai changé soixante-dix fois la table d'un setår, pour comprendre, dit L.; je ne fabrique que des setårs; je travaille quarante jours sur un instrument. »

Des instruments conçus pour le microphone

Les connaisseurs suivent ces recherches avec intérêt, mais ils pensent plutôt que le setår idéal naît d'un coup de chance, d'une heureuse convergence de facteurs incontrôlés²³. Cependant, les bons luthiers actuels, après avoir essayé d'égaliser les instruments anciens, et y être parfois parvenus, se sont vite orientés vers une autre direction, peut-être dans l'espoir présomptueux de faire encore mieux. Ce qui distingue leur démarche de celle de leurs prédécesseurs, c'est qu'ils visent une perfection toute théorique, selon des critères techniques quantitatifs: puissance du volume, équilibre des graves et des aigus, réponse égale sur toutes les notes, longue résonance. Pour y parvenir, ils abordent leur art d'une manière systématique, de façon à maîtriser tous les paramètres. Tout a été repensé, expérimenté et testé, notamment les formes et les matériaux. Au terme de leur recherche, certains ont découvert des lois et des secrets, et se sont hissés au niveau des grands artisans des années 1900 à 1940.

Pourtant, les maîtres de l'art ne sont pas convaincus: le plus souvent, ces instruments, en un sens parfaits, ne sont pas agréables à jouer et n'ont pas le timbre des anciens; ils manquent de personnalité, de chaleur. « C'est comme avec les êtres humains, dit D. T., c'est l'ensemble des défauts et des qualités d'un instrument qui font son charme. Il ne faut pas leur demander l'impossible, mais savoir tirer parti de leurs personnalité²⁴. » Face à ces critiques, les luthiers avancent cet argument invérifiable: un instrument qui a été joué durant un demi siècle sonne évidemment mieux.

Au fil des rencontres et des essais, M. pressent que quelque chose a changé, qui va plus loin que la simple question de la qualité. Il finit par émettre avec tact de sérieuses réserves sur un instrument que L. lui présente, en un sens parfait, mais froid et sans âme, comme un piano électronique. Le luthier lui

demande de jouer, puis, l'ayant entendu, il déclare avec assurance: « Bien entendu, ce setâr ne vous convient pas, il est conçu pour le microphone (*setâr-e mikrofoni*); pour votre jeu il faut un instrument de salon (*majlesi*) ». Il ajoute que la plupart des musiciens demandent ce genre d'instruments au son homogène, neutre, propre et peu coloré qui donnent des résultats très satisfaisants en concert (avec amplification) ou en studio. Puis il met dans les mains de M. un instrument 'de salon', à l'ancienne. Deux frappes de l'index suffisent à convaincre ce dernier de la compétence de l'artisan.

Le style, le goût

Évidemment, l'évolution était plus sensible dans certains instruments, mais ce que percevait M. au-delà de ces objets, c'était la transformation du goût lui-même, qui s'est déplacé vers d'autres timbres, la perte des références esthétiques, et donc de l'esprit de la tradition. Une des causes en était certainement les techniques d'amplification et d'enregistrement. En Asie centrale, avec le développement de la radio et de la télévision, certains chanteurs ont modifié leur style d'une façon que les connaisseurs ont qualifié de 'style microphonique': il s'agit de créer le maximum de contrastes, mais d'une façon toujours audible. On commence dans le grave en susurrant dans le micro, puis dans le registre moyen on s'éloigne un peu, et enfin dans l'apogée on s'éloigne d'une coudée. Ainsi l'on produit des 'nuances' censées souligner le contenu du texte, ce qui permet de chanter 'plat' et de faire l'économie des mélismes difficiles qui caractérisent l'art classique.

En Iran, l'utilisation, jusqu'à la nausée, de l'écho artificiel dans les enregistrements avait fini par affecter la technique et le style, et par déformer le goût des musiciens²⁵. Certains en étaient arrivés à ne plus pouvoir jouer pour eux-mêmes sans utiliser cet artifice. Un acousticien passionné de târ avait réussi à mettre au point un instrument qui reproduisait la sonorité typique des enregistrements radiophoniques du târ de Farang-e Sharif (une star de la musique douce), avec son écho artificiel! Évidemment la technique n'était pas la seule responsable, et si le son changeait ce n'était pas seulement pour répondre aux contraintes du studio. À preuve, 'Ebâdi avait atteint la gloire en jouant à la radio sur les instruments de son père, ou de l'époque de son grand-père. Il est vrai qu'il avait aussi profondément transformé le style du setâr, ouvrant ainsi la voie au nouveau style instrumental, mais malgré tout, sa sonorité et son toucher étaient restés jusqu'à nos jours une référence²⁶. La réalité, c'est que depuis quelques années, non seulement le style mais également la technique ont changé, au point qu'il a fallu concevoir des instruments nouveaux. Pour M., il s'agissait là d'un appauvrissement, dans la mesure où les spécificités, les finesses, les subtilités du setâr s'étaient perdues, un peu comme les secrets de l'interprétation de la musique ancienne Européenne. Ce qui faisait la richesse de ce petit instrument, son caractère fondamentalement hétérogène, aussi bien au niveau du timbre que de l'ornementation, s'était dissous dans des mélodies d'un genre nouveau où toutes les notes ont le même poids (donc plus de poids du tout), se situent à sur le même plan, sont attaquées de la même manière, comme sur un synthétiseur. Pour pallier à la platitude qui en résulte, on privilégie les tempos rapides, on remplit les vides en doublant ou quadruplant les notes, on accumule les

contrastes d'intensité. Le sens du rythme également a été touché par cette évolution esthétique: plus de *groove*, de balancement, de flou, de rubato imperceptible, de claudication; souvent les enregistrements se font par la technique de *re-recording*, sur une base métronomique enregistrée par la percussion, comme un quartz, comme dans la musique disco. De toute façon, les rythmes sont lisses et rapides, voire trépidants, accentués par quelques tambourins soufis (*daf kurde*) détournés de leur fonction et dénaturés par les artifices de la prise de son.

Ces principes se retrouvent dans toutes les autres formes de musique instrumentale ainsi que dans les arrangements de chansons classiques. Il s'agit là de la seule nouveauté apportée par ces musiciens qui se considèrent comme des créateurs. Les innovations proposées pour 'répondre aux besoins de l'époque' sont rarement des créations au sens fort; elles ne font que brader les formes traditionnelles, agrémentées d'effets faciles: jeux rythmiques et dynamiques, exagération des contrastes, usage de la polyphonie et du contrepoint (mais rarement de l'harmonie), orchestration, utilisation d'instrument nouveaux, etc. Tout cela est réalisé avec maîtrise et technique, mais rarement d'une manière spontanée comme on l'attend d'une musique qui prétend placer l'improvisation au-dessus de la composition. Même dans les passages les plus classiques, comme les mélodies libres du *radif*, la plupart des interprètes semblent à côté de la question, comme s'ils récitaient un texte dont ils ne comprennent pas le sens. Il en va comme de ces professionnels de la radio qui déclament un poème de Hâfez avec une telle emphase et affectation qu'il finissent par lui faire dire autre chose, ou au mieux cette tautologie: « Je suis un beau poème bien rythmé, remarquez mes rimes, mes mots élégants, mes images suggestives. »

Comment l'on peut être totalement à côté de la question, tout en croyant être au cœur de la musique, telle est l'énigme dont M. voulait discuter avec un de ses anciens camarades de classe aux mains d'or. Il le retrouve dans son 'école de musique' personnelle. En fait, il ne s'agit pas d'un institut privé où l'on peut apprendre toutes sortes d'instruments, comme il en existe tant à Téhéran, mais plutôt d'un studio où il donne ses cours deux après-midi par semaine. « C'est moins lourd que de recevoir les élèves chez soi », explique laconiquement le maître. Le système de la transmission traditionnelle a fait son temps, pensa M. Autrefois, le disciple était réellement 'au service' (*dar xedmat*) de son maître durant des années. De nos jours, il n'y a plus de disciples, il n'y a que des élèves, voire des clients. Réciproquement, les maîtres sont devenus des professeurs. Les meilleurs, comme celui aux mains d'or, ont en face d'eux des jeunes gens dont la seule culture musicale vient des 'airs du jour'. Il est un des derniers à leur montrer, quoique sans grande conviction, les formes éminemment classiques, tandis que la plupart de ses collègues se contentent de leur faire jouer des compositions simples, tirées des méthodes instrumentales qu'ils rédigent sur les modèles occidentaux. Les élèves ne chantent pas les *ghazal* classiques ou les *masnavis*, qui sont la source vive de la musique persane, et se contentent dans le meilleur des cas de *tasnifs*. Si après quelques années, ils abordent le répertoire canonique, le *radif*, c'est juste en passant, et sans en saisir l'importance: quelques *gushe* par ci, quelques autres dans ce mode, toujours sous une forme schématique. Les détenteurs de

la tradition ancienne semblent avoir perdu l'espoir de trouver des disciples capables de recueillir leur héritage. Maintenant que tout ce répertoire est accessible à travers les enregistrements et les partitions, personne n'en comprend plus la valeur, et l'on aligne sur le même plan les productions du jour et celles des anciens. Le maître baisse les bras: « Si les élèves ne comprennent pas la différence, on ne peut rien faire pour eux. Quand même, ajoute-t-il, il y en a de plus en plus qui ont délaissé les classes de X. ou Y. pour venir chez moi. » M. repense à ce que le maître lui avait confié à l'issue d'un de ses concerts à Paris: « Il n'y a plus de critères, c'est la confusion totale, il y a bien des jeunes très forts, capables de jouer tout le radif, mais ils ne comprennent pas » Pensif, il avait cependant laissé entrevoir une lueur d'espoir: « Il faut attendre une vingtaine d'années ... cela reprendra, je pense. »

Vu de haut

Ces mots résonnaient à l'esprit de M. alors que l'avion s'arrachait à la pesanteur et perçait la nuée sombre pour atteindre l'azur. Il se retourna une dernière fois pour regarder la ville qui comme un canevas poussiéreux recouvrait la plaine à perte de vue. Puis son regard fatigué se perdit dans la contemplation du ciel. « Dans une vingtaine d'années » Ses pensées s'organisaient peu à peu.

À l'échelle d'une histoire brillante et plusieurs fois millénaire, ce n'est là rien qu'un petit moment. Les Iraniens en ont vu d'autres, et les artistes, en particulier, se sont toujours tirés d'affaire. D'ailleurs, la situation est-elle vraiment critique? Vue de haut, moins qu'il n'y paraît, et probablement pas pire qu'il y a trente ou même cinquante ou soixante ans. Et puis, c'est bien aussi le thème de la décadence qui donne son sens à l'idée de tradition: c'est dans cette tension polaire que s'inventent constamment les formes de l'authenticité. La question intéressante serait donc plutôt : comment en arrive-t-on à penser que cela ne va pas, et ensuite, si les choses sont appelées à s'arranger, comment cela pourrait-il se passer ?

M. une fois encore stigmatise la technique, non plus pour ses conséquences écologiques, mais en ce qu'elle a changé irrémédiablement le sens de la tradition en apportant, outre ses avantages, son lot d'effets pervers. En effet, comment se transmettait la tradition avant les notations et surtout avant les enregistrements? À la différence des peintres qui pouvaient toujours se référer aux œuvres des anciens, les musiciens ne percevaient de leur histoire qu'une tranche correspondant à une ou deux générations de transmetteurs. La tradition leur apparaissait toujours comme quelque chose de contemporain, disons de moderne, et en tout les cas, de vivant. La part qui échappait à leur perception, c'est à dire, tout ce qui existait trois générations avant eux et au-delà, ils l'imaginaient à leur guise, l'inventaient, à travers des anecdotes, des idées toutes faites ou des mythes²⁷. Leur avantage est qu'ils étaient relativement libres et qu'ils n'avaient pas besoin de se positionner en tant qu'artistes par rapport à ce qui existait déjà, en reproduisant scrupuleusement ou en transformant systématiquement des modèles. De même, les auditeurs n'avaient pas d'autres références en mémoire que ce qu'ils entendaient de leurs contemporains.

Les avantages de cette situation se comprennent mieux à la lumière d'un contre-exemple, celui de la peinture. Que pouvaient faire les peintres après le chef d'œuvres de Behzâd ou Rezâ Abbâsi? Ils ont commencé par imiter l'Occident, puis on a inventé le style qâjâr, enfin on a fait de la bonne peinture de chevalet à l'occidentale mais, pour les meilleurs, avec une grâce, une légèreté et une luminosité proprement iranienne. Quant à ceux qui voulaient 'rester iraniens', ils n'ont pu s'affranchir de la référence obsédante de la miniature et se trouvent dans une impasse. Leurs œuvres ne dépassent pas le niveau d'un habile artisanat, ou, quand elles se veulent 'originales', elles tombent dans le kitsch le plus vulgaire avec les clichés du derviche halluciné, du visage de femme inaccessible se fondant dans les volutes de fumée, du vieillard émacié flirtant avec la mort entre une aiguière de vin renversée et une harpe brisée ou autres qui a trouvé sa place dans la décoration de boîtes de confiserie ou l'illustration des éditions bon marché des quatrains de Khayyâm.

Dans les années 1970, les jeunes musiciens de la génération de M. avaient pour modèle des artistes de la radio représentant essentiellement le 'soft style' (*shirin navâzi*) qui plaisait au public. La découverte des enregistrements anciens élargit considérablement leur vision et amena les changements évoqués plus haut. Leur chance fut qu'ils purent in extremis rencontrer des tenants de ce grand style et en saisir toute la saveur. Or, un siècle après son élaboration, cette musique ne vit plus guère que sur le mode de l'imitation ou de la reproduction artisanale. En même temps, sa perfection demeure un défi difficile à relever pour les artistes exigeants, notamment avec la perte du milieu ou de l'écosystème culturel et symbolique auquel elle est liée, ce qui les pousse à des paraphrases kitsch ou grossières, comme dans le cas de la miniature. Dans l'impasse, certains font demi-tour et se fraient un chemin à travers les campagnes (le retour au folklore), ou, plus radicalement, se tournent vers l'Occident, au risque de se laisser broyer dans le creuset de la mondialisation.

Pourtant, une autre voie se dessine, qui n'est pas sans analogie avec celle qui fut prise en Occident. Car là aussi, durant des siècles, la musique était traditionnelle au sens paradoxal où elle était toujours de son époque, tout en résultant d'un processus de transmission codifié. Les partitions laissées par les Anciens n'étaient pas suffisantes pour leur assurer la postérité, et les modes passaient d'autant plus vite que les compositeurs étaient astreints à une production de consommation immédiate. Ce n'est qu'avec le développement de la notion de modernité que l'on commença à récupérer le passé. Mozart, Haydn et Beethoven furent les premiers à survivre pour la postérité. Au dix-neuvième siècle on commence à redécouvrir Bach, et au vingtième on remonte systématiquement dans le temps pour redécouvrir, restaurer, réhabiliter les œuvres du passé dont certaines, comme les *Quatre Saisons*, dépassent toutes les autres en popularité. Un tel processus pourrait fort bien se reproduire en Iran, pays qui a toujours manifesté ses goûts pour les formes de modernité les plus variées.

Au lieu d'opposer le passé et le présent, il est en effet possible d'assumer cet héritage comme une réalité présente et de laisser les œuvres vivre leur vie indépendamment des conditions qui les ont fait apparaître, d'en renouveler l'approche, de les actualiser en s'y plongeant intensément, ce qui, pour un

musicien, est tout autant une façon d'être dans le présent que de chercher à tout prix à produire de la nouveauté qui n'en a souvent que le nom. Or cette démarche semble bien être celle de certains artistes iraniens passionnés de musique ancienne et peu soucieux d'apparaître comme des attardés ou des imitateurs. C'est le cas, entre autres, d'Arshad Tahmâsbi, qui a collecté, transcrit et interprété au târ l'œuvre intégrale de Rokneddin Khân Mokhtâri, compositions monumentales injustement tombées dans l'oubli²⁸. Il poursuit ses approches systématiques en rassemblant les œuvres de Darvish Khân, les *tasnifs* de 'Aref-e Qazvini, plus une centaine de *reng* dans tous les modes, et enfin une restitution instrumentale du radif vocal de Karimi. Prêtant également le flanc aux critiques des Modernes, tel santuriste restitué à l'identique toutes les Cadences (*chahârmezrâb*) gravées par Habib Somâ'i. Représentant le pôle opposé, ce marginal, indifférent aux sarcasmes, enregistre l'intégrale des pièces de virtuosité du colonel Vaziri, d'une inspiration hybride et résolument kitsch.

Dans la même veine, il est probable que certains, s'engageant dans une voie que les musicologues ne manqueront pas d'ouvrir, restaureront les œuvres des compositeurs 'ajami (persans) notées il y a près de trois siècles en Turquie ou encore les œuvres probablement apocryphes de Marâghi, notées également par les Turcs, avec leur texte persan, ou qu'ils redécouvriront les rythmes complexes et raffinés consignés par Amir Khân vers 1700, juste avant le déclin des Safavides (qui porta un coup fatal à la grande musique persane), à moins qu'au lieu de scruter les vestiges du passé, les plus audacieux parmi les musiciens n'en viennent à saisir l'intérêt et la beauté des sublimes architectures musicales dont leurs ancêtres ont enseigné les secrets d'Istanbul au Caire et de Tabriz à Kashgar où elles sont toujours en vigueur, tandis qu'elles se sont écroulées dans les zones sismiques de l'Histoire qui s'étend en Perse, Azerbaïdjan et Khorasan.

M. fermait maintenant les yeux pour imaginer ces centres et ces époques fabuleux dont malgré les ruptures et les failles du temps, quelque chose lui était parvenu, il y a longtemps déjà, par la musique de ses maîtres. Il savait bien qu'avant des lustres son peuple ne retrouverait le rayonnement qu'il avait eu sur la musique orientale. Après les Perses et les Persans vint le tour des Ottomans, puis, à l'époque moderne, mais dans un registre plus populaire, celui d'autres grandes nations: d'un côté l'Égypte, de l'autre l'Inde, entre les deux l'Azerbaïdjan et la Turquie encore. Après l'éclatement de la tradition persane, le renouveau, il en avait l'intuition, viendrait de l'intégration des différences engendrées par la multiplicité des démarches individuelles, dans le respect mutuel, l'ouverture d'esprit, l'authenticité et l'exigence de la quête artistique. M. pensait-il ou rêvait-il déjà ? Toujours est-il qu'il s'endormit paisiblement.

Notes

¹ Nous n'avons pas voulu revenir ici sur un certain nombre de questions qui ont été largement traitées dans des articles antérieurs, notamment ceux dans lesquels, à deux reprises, nous avons brossé un tableau de la situation de la musique durant une période donnée (During 1984: 11–31; 1992: 135–64). Pour une description de la politique culturelle et des instances officielles, voir le chapitre VI de l'ouvrage d'Ameneh Youssefzâdeh (2002).

² [The Iranians] ‘point to the clear and starry nights, the fragrant floral scenes in the traditional rose gardens, and the enchanting love songs of the nightingale, and like to think that these have combined to make the Persian people very emotional, poetic and passionately in love with music’ (Varzi 1988: 3). Sur le rapport à la nature comme fondement de la tradition, voir During (1994, Chap. IV).

³ Ainsi, le même puritanisme post-révolutionnaire régnait dans le Vietnam communiste et dans l’Iran islamique, avec le même type de contrôle sur la musique.

⁴ Ces mesures sont essentiellement: (1) La proscription des musiques jugées licencieuses, excitantes ou violentes (notamment dans les genres rock, techno, cabaret oriental, etc.); (2) l’interdit pour les hommes d’écouter une voix de femme en solo (Ces mesures ne touchent plus les chanteuses iraniennes se produisant à l’étranger. Par ailleurs, les duo de chanteuses sont autorisés en Iran.); la danse également est écartée, mais on autorise une sorte de chorégraphie lente et retenue, qui a été nommée ‘mouvements mesurés’ (*harekât-e mowzun*).

⁵ Notamment une dizaine de rituels de transe et de guérison.

⁶ L’interprétation de ce mythe serait plutôt la suivante: Dans les vieilles cultures, la nostalgie, sentiment naturel de la tradition (comme l’a bien vu Heidegger) investit la mémoire pour donner forme à un sens de l’histoire ou de la continuité qui renforce le mécanisme de la tradition comme processus de transmission.

⁷ L’institution du *zurkhâne* s’est aussi considérablement développée depuis la Révolution.

⁸ Ils sont tout aussi célèbres et appréciés au Tadjikistan ou à Boukhara.

⁹ Déçus par les progressistes, une large majorité de la population s’abstint de voter tandis que les autres se mobilisèrent pour les conservateurs, paradoxalement plus en position d’apporter des changements.

¹⁰ Le thème de l’amour est admissible dans la musique lorsqu’il peut s’interpréter comme parabole de l’amour spirituel. Dans le genre de variété, ces paroles ne peuvent s’entendre qu’au premier degré.

¹¹ Sur la question de l’interdiction de la musique puis de son autorisation dans certaines limites, on consultera Adelkha (1991: 23–40) ainsi que During (1995: 115–44). Sur les rapports de la musique et du pouvoir culturel, voir Youssefzâdeh (2002).

¹² Les classifications entreprises par les musicologues iraniens sont données dans During (1994: Chap. II).

¹³ La première cassette de jazz fut publiée en 1994 en collaboration avec Eric Fournier, alors conseiller culturel auprès de l’Ambassade de France.

¹⁴ Cette tendance se manifeste aussi dans les publications et les sujets de recherches de jeunes universitaires (tels que Hooman Asadi, Sâsân Fâtemi, Amir-Hoseyn Purjavâdi ou Mansure Sâbetzâde). Pour la première fois, on regarde au-delà des frontières actuelles et l’on s’intéresse à des cultures différentes. Bien entendu, il s’agit en priorité de cultures en relation avec l’Iran, mais cet intérêt est déjà un signe de désenclavement intellectuel.

¹⁵ Pour une analyse de ces styles, voir Ja’farzâde (1372/1993: 150–59).

¹⁶ Ces vieux maîtres reçurent officiellement les hommages posthumes qu’ils méritaient, et certains, comme H. Kasâ’i ou F. Pâyvar, furent consacrés par de grands jubiléés organisés en leur honneur.

¹⁷ Ce terme est le plus approprié, car il s’agit bien de celle qui se chante en persan. La notion de musique iranienne est plus vaste et évoque une pluralité d’idiomes, comme celle de langues iraniennes.

¹⁸ Précisons ici que le radif n’est pas seulement un répertoire canonique comme on le trouve en Asie centrale (*maqâm, muqam*) ou au Maghreb (*nubâ*), mais aussi un modèle et une référence pour la composition et l’improvisation.

¹⁹ Il existe beaucoup d’amateurs et même de professionnels de la musique classique occidentale, jouant du piano, de la guitare, du violon ou de la flûte traversière.

²⁰ On annonce même, aux éditions Tusi, la publication imminente du premier ouvrage de J. During (1984) (épuisé depuis longtemps). L’auteur n’était pas convaincu de la nécessité d’en livrer une version persane, même légèrement retouchée. Cependant, avec le recul, et à la faveur d’une accumulation de contretemps, cette étude finit par acquérir la valeur d’un témoignage historique sur l’état de la musique et les problèmes de la continuité de la tradition au début des années 1970. Il traite de questions esthétiques qui ont été oubliées

depuis et dessine des axes d'évolution qui ont été ceux que la musique traditionnelle a suivis durant les décennies suivantes, mais dont ni le public et ni la plupart des musiciens eux-mêmes n'ont eu conscience. Un autre livre important pour comprendre ce qui a changé est celui de Miller (1999).

²¹ Environ \$10 (U.S.).

²² Il existe quelques ouvrages abordant, jusqu'à un certain point, les secrets de la lutherie: Rezâ 'Abdollâhi (1373/1994), S. Kh. 'Ālinezhâd (1997), 'Alī Atrâ'i 1364/1985).

²³ Si ce n'était pas le cas, il existerait une forme standard de cet instrument, or on trouve des spécimens remarquables avec toute sorte de formes et de volumes de caisse. Le tār est un instrument plus codifié, et le *santur* plus encore.

²⁴ Certains vont jusqu'à dire que la supériorité du fameux Ahmad 'Ebâdi vient de ce qu'il disposait d'une batterie d'une vingtaine de setârs, chacun donnant le meilleur de lui-même dans un mode, un accord et un registre particulier. Pour le mode Chahârgâh, il prenait son Hâj Tâher, pour Shur son 'Eshqi, pour Segâh son Farajollâh.

²⁵ Sur ces artifices techniques, voir During (1989).

²⁶ Son style est également très imité, mais il n'est pas une référence pour les classiques.

²⁷ Pour une mise en question de l'histoire de la musique moderne en Iran, envisageable comme mythe, voir During (1997: 335–73).

²⁸ Il y a douze ans, nous évoquions ces œuvres remarquables jamais jouées, car longues et difficiles à mémoriser, et nous imaginions que les interprètes pourraient exceptionnellement s'aider de partitions pour les sauver de l'oubli (During 1989: 221). Les maîtres les plus traditionnels n'écartaient pas cette solution. Le processus est ici un peu différent, la cassette se substituant à la partition dans sa fonction pédagogique, mais il témoigne du même souci ainsi que de l'intention de dépasser les modes.

Références

Abdollâhi, Rezâ (1373/1994), *Setâr sâz shâdravân Javâd Châychi Esfahâni* (Isfahan: Nashri).

Adelkha, F. (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.

Ālinezhâd, S. Kh. (1997), *Tanbur* (Téhéran: Dâneshe o fan).

Atrâ'i, 'A. (1364/1985), *Santur va Nâzemi* (Téhéran).

During, J. (1984a), *La Musique Iranienne, tradition et évolution* (Paris: Recherche sur les civilisations).

— (1984b), 'La musique traditionnelle à Téhéran en 1983', *Asian Music* XV/2: 11–31.

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

— (1370/1991), *Le Répertoire modèle de la Musique Persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh* (Téhéran: Soroush). (Introduction en français, anglais et persan, notations, cassettes enregistrées).

— (1992) 'L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran: 1980–1990', *Asian Music* XXIII/2: 135–64.

— (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical* (Lagrasse: Verdier).

— (1995), 'Carnets de voyage au Moyen-Orient', in *La Musique et le monde* (Paris: Internationales de l'imaginaire).

- (1997), ‘La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam ‘Asgari’, in *Le Voyage initiatique dans l’islam*, dir. M. A. Amir Moezzi (Paris: E. P. H. E.).
- Farhat, H. (1989), *The Dastgâh concept in Persian Music* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Farmer, H. G. (1928, 2^e éd. 1973), *A History of Arabian Music to the XIIIth century* (Londres: Luzac).
- Ja’farzâde, Kh. (1372/1993), ‘Barresi-e se shive-ye honar-e taknavâzi dar musiqi-ye irâni, pazhuhesh-e Majid-e Kiâni’, *Ketâb-e Mâhur* III.
- Mashhun, H. (1994), *Târix-e musiqi-e irân*, 2 vol. (Téhéran: Simorgh).
- Miller, Lloyd (1999), *Music and Son in Persia. The art of avaz* (Richmond: Curzon).
- Nur-Mohammadi, M. (1376/1997), *Xâterâti az musiqidânân* (Obeyd-e Zakani, Qazvin).
- Rajâ’i, F. (1994), *Ganj-e suxte. Pazhuheshi dar musiqi-e ahd-e qâjâr* (avec 5 cassettes) (Téhéran: Ehyâ-e ketâb).
- Talâ’i, D. (1995), *Radif-e Mirzâ ‘Abdollâh* (Téhéran: Farhang-e mo’aser).
- Varzi, M. (1988), ‘Performer–Audience Relationship in the Bazm’, in *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, dir. M. Caton et N. Siegel (Los Angeles: The Institute of Persian Performing Arts).
- Youssefzâdeh, Ameneh (2002) *Les Bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son répertoire* (Paris: Institut d’études iraniennes).
- Zonis, E. (1973), *Classical Persian Music, an Introduction* (Cambridge Mass.: Harvard University Press).