

"MICHAEL JACKSON NE PEUT ABSOLUMENT RIEN FAIRE"

Les pratiques musicales en république islamique d'Iran

Fariba ADELKHAH

"Il est bien connu que la musique représente
souvent l'ultime bastion d'une identité
culturelle menacée de l'extérieur
ou de l'intérieur"¹.

"La diffusion de la musique est interdite à la radio et à la télévision": tel est le grand titre d'un quotidien du soir, *Keyhan*, six mois environ après l'avènement du nouveau régime. L'article, pour l'essentiel, reprend le texte d'un décret émis par le responsable de la programmation musicale à la "Voix et Image de la République Islamique"². Cependant le décret nuance l'interdiction puisque certaines catégories de musique sont épargnées : les marches (*mârsh*) et certains hymnes et chants patriotiques (*sorud*) dont une liste est dressée dans le texte. Les programmes déjà enregistrés bénéficient d'un court délai pour être diffusés avant que la loi ne s'applique dans toute sa rigueur. Cependant, la nouvelle législation, pour officielle qu'elle soit, n'en rencontrera pas moins d'énormes difficultés et réticences avant d'être complètement appliquée et de recueillir une approbation unanime. Pour preuve, il suffit de se reporter sur la même page à un autre article où le

¹ Jean During, "Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face l'acculturation occidentale" in Richard (Yann), dir., *Entre l'Iran e l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et technique occidentales en Iran*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989, pp. 195-223.

² "Voix et Image de la République islamique" : l'instance qui gère la télévision en Iran.

responsable de la "Voix et Image" (V.I), M. Ghotbzàdeh, limite l'interdiction de toute musique au seul mois de Ramadan (qui est le mois en cours). Une journaliste du même titre constate que le lendemain de la publication de ce décret, la radio n'a pas vraiment respecté les nouvelles directives et a diffusé hymnes, marches mais aussi diverses autres musiques³.

La raison de ces déclarations précipitées est sans nul doute à rechercher dans l'entretien accordé le jour précédent par *l'Emâm Khomeyni* aux journalistes de Radio Daryà (Radio de la mer) au cours de laquelle il évoque sans aucune précaution oratoire son avis sur la musique : celle-ci *"engourdit le cerveau de notre jeunesse ; elle distrait l'humanité des sujets sérieux et graves et cette dernière devient bonne à rien ; la musique est comme la drogue, celui qui s'y habitue ne peut se consacrer à des activités importantes elle transforme l'homme au point qu'il ne puisse s'adonner qu'au vice ou à des préoccupations qui n'appartiennent qu'au seul monde de la musique. Il faut éliminer la musique afin de transformer notre radio et notre télévision en moyens de formation. La musique constitue une trahison de notre pays et de notre jeunesse, c'est pourquoi il faut l'éliminer complètement"*⁴.

Dès cette quasi, ou pseudo, *fatwa*⁵, des procédures de contrôle se développent. Certains organismes ou fonctions voient le jour : des hauts conseillers peuvent avoir un pouvoir de décision considérable autant avant qu'après l'enregistrement d'une composition musicale ; le "Haut conseil de la musique de l'organisation de la V.I." et le "Haut conseil de la poésie et des belles-lettres" de la même organisation⁶ sont mis sur pied pour traiter ces questions. De plus, des mesures répressives sont mises en branle : les producteurs de cassettes non autorisées⁷ sont poursuivis et emprisonnés ; des boutiques spécialisées sont sans cesse contrôlées par des "gardiens de l'ordre" qui n'hésitent pas à saisir livres et cassettes et à en faire des autodafés ; des voitures sont arrêtées par d'autres agents zélés de l'ordre islamique, leurs cassettes inspectées et quelquefois détruites sous les yeux du conducteur ...

³ *Keyhân*, 2.5.1358/1979.

⁴ *Keyhân*, 1.5.1358/1979.

⁵ *Fatwâ* est la décision religieuse sur le caractère licite, ou non, d'une question. Le pseudo *fatwâ* renvoie, ici, à la force du discours de l'Emâm, qui, sans toujours être un *fatwâ*, fonctionne comme tel et impose ainsi une obéissance.

⁶ *Ayeneh*, 32, 1369/1990.

⁷ L'autorisation de "L'organisation de la guidance islamique" (*sâzemân-e ershâd-e eslâmi*) est aujourd'hui indispensable à l'obtention du permis de diffusion des cassettes musicales.

Pourtant rien n'y fait : ni les déclarations de *l'Emâm* contre la musique, perçue comme voie privilégiée du vice et de la futilité, ni ces mesures policières et répressives ne peuvent marginaliser la musique dans le champ social, même si celle-ci souffre du monopole étatique sur les médias à l'intérieur du pays.

Sept ans plus tard, il y a une certaine reconnaissance de cet état de fait. Malgré les protestations de divers groupes sociaux contre les programmes radio-télévisés qui recourent à la musique, au nom de la sauvegarde de l'honneur des martyrs, *l'Emâm* paraît revenir sur l'interdiction absolue en autorisant par une *fatwa* (cette fois-ci explicite) la vente des instruments de musique⁸. Une condition est mise cependant, mais on ne sait si elle constitue une simple précaution de style : les finalités de l'achat doivent être légalement acceptables ou reconnues (*halâl*).

Cependant une telle évolution pose manifestement plusieurs questions. En effet, le statut de la musique reste très ambigu en Iran et ces mesures officielles n'expriment qu'un pan - certes considérable - de son usage social. D'une certaine manière, si l'interdiction a pu être ainsi décidée, en 1979, et s'accompagner de tels contrôles, c'est aussi qu'il y avait une certaine affinité entre le préjugé des auditeurs ordinaires et le discours de *l'Emâm* sur les pratiques musicales les plus répandues. Il peut donc être intéressant de s'interroger sur les musiques réellement interdites dès 1979 et sur les possibilités qui sont apparues sept ans plus tard avec l'assouplissement de la position de *l'Emâm*.

Mon enquête s'est focalisée sur les pratiques sociales en milieu urbain⁹; mais il faudrait en outre présenter une analyse spécifique des procédures de contrôle qui se sont créées, puis institutionnalisées. Les grands concerts qui sont aujourd'hui très prisés ne doivent nullement induire en erreur, car de telles activités ponctuelles servent à des fins politiques et ne manifestent que très partiellement le souci d'améliorer ou de favoriser les conditions d'existence de l'art musical iranien.

Je vais, dans un premier temps, évoquer la grande diversité des expressions musicales afin de mieux saisir les tensions qui se sont créées entre l'expression officielle et celle de la rue. Ensuite, je reviendrai sur cette ambiguïté fondamentale du statut de la musique dont l'une des manifestations les plus évidentes est la contradiction entre la pratique

⁸ *Keyhân*, 19.6.1367/1988.

⁹ Mon enquête porte sur Téhéran au printemps-été 1990.

musicale et le discours qui est censé en rendre compte, une contradiction qu'on retrouve tant du côté du régime que de celui de l'auditeur. Pour les autorités, notamment, les divergences idéologiques et les luttes factionnelles incitent les uns à la recherche d'une pureté absolue (*tazkiveh*), par exemple au refus de toucher un poste de radio, et les autres, au contraire, à la valorisation et à l'organisation de grands concerts de musique *sonnati* (lit. traditionnelle) et *mahalli* (lit. régionale)¹⁰. Mais cela suffira-t-il à modifier le rapport à la musique, à faire évoluer son statut, ou encore à engendrer un "éthos" musical ?

La diversité des pratiques musicales

"Michael Jackson ne peut absolument rien faire". Ce slogan, je l'ai entendu pour la première fois en 1986. Il fait inmanquablement sourire car il rappelle celui, plus sérieux, qu'avait lancé *l'Emâm* contre les Etats-Unis: "L'Amérique ne peut absolument rien faire". Qu'il soit écrit sur les murs, comme on me l'a affirmé, ou qu'il soit une pure invention (populaire ?), il mérite attention car, s'il n'est pas signé par le Guide de la Révolution, il est néanmoins attribué à l'un des chanteurs promus par elle : Ahangarân.

Qui est-il ? Fondamentalement, il est "la guerre" ; il est celui dont les chants n'ont cessé, durant cette période douloureuse, de rappeler les combats et le devoir sacré assigné à tout homme, la *shahâdat* (le martyr) ; c'est lui qui remémore au peuple hésitant sa gloire historique, la droiture de ses valeurs, la nécessaire mobilisation pour abattre l'ennemi. Ses chansons ont résonné dans tout le pays, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, atteignant, grâce à la volonté inébranlable des responsables politiques, jusqu'au plus petit village. Chaque reportage sur la guerre était introduit par une de ses chansons ; c'était donc quotidiennement, à une heure de grande écoute car juste avant les informations du soir, que les gens pouvaient l'entendre. Mais la télévision n'est pas nécessaire pour prendre la mesure du personnage. La radio le programmait avec une régularité de métronome, et d'ailleurs encore aujourd'hui ses cassettes sont disposées bien en évidence dans les kiosques. Lors de chaque défilé, de chaque mobilisation, les haut-parleurs hurlaient ses chansons, par exemple lorsqu'il fallait fêter une victoire ou le deuil des enfants martyrs.

Pourtant, si on l'entend beaucoup, on le voit peu. Il passe rarement à la télévision et, si tel est le cas, il n'apparaît pas seul mais au contraire fondu

¹⁰ Ce sont des musiques pratiquées hors des villes et qui sont donc souvent le fait des minorités ethniques.

dans une masse électrisée dans son appui au régime ou, au contraire, recueillie dans la prière. Double visage qu'entend donner le pouvoir à sa Révolution. Son physique est quelconque : anonyme, maigre, grand, barbu, le teint mat, toujours simplement mis, il représente un archétype de ce citoyen rêvé, mobilisable et franc. Cet engagement est d'ailleurs attesté : n'a-t-il pas plusieurs fois été sur le front pour conforter les combattants avant l'ultime bataille ?

Sa voix est sans faille et touche le public par sa sincérité parfaite. Ce dernier reste rarement inactif si les conditions s'y prêtent : il devient une chorale qui tente un dialogue avec le chanteur et change en musique le bruit sourd des mains frappant les bustes virils. Le rythme est simple, pauvre souvent, répétitif toujours, s'accéléralant à la fin tout en permettant au public le plus large de s'y laisser entraîner. Il sait alors faire usage de ses qualités de *maddâh* (lit. chanteur des éloges)¹¹ et de *noheh Khan* (celui qui chante le deuil et les tragédies qui ponctuent la destinée des *Emâm*).

Ahangarân est "la guerre" dans un sens quasi littéral. Celle-ci constitue la charpente de ses chants mais il y a plus : sa carrière commence avec elle, puisqu'il est alors littéralement propulsé sur le devant de la scène, mais aussi s'achève avec elle. Depuis le cessez-le-feu, Ahangarân n'a fait en effet que deux très brèves apparitions, il est vrai dans des moments importants : la première fois, lors de la mort de *l'Emâm* où il chante la justesse du message de Khomeyni, la seconde fois lors de la commémoration du martyr de *l'Emâm* Hoseyn, *'âshurâ*.

Mais il faut revenir maintenant à notre slogan "Michael Jackson ne peut absolument rien faire". Celui-ci a une signification plus ambiguë qu'il n'y paraît au prime abord. On peut certes y voir la force d'un régime qui arrive à imposer un choix en symbiose avec les valeurs de la société. On peut également y voir la mise en cause d'une politique culturelle par quelqu'un d'aussi "puissant" que les Etats-Unis. Car, à y bien regarder, malgré la Révolution, Michael Jackson est encore et toujours présent dans la société urbaine : ses cassettes peuvent être trouvées facilement et il faut à peine plus d'effort pour obtenir ses vidéos, bien les unes comme les autres soient formellement interdites sur le marché¹². Un vendeur affirmera non sans fierté que le décalage entre la sortie aux Etats-Unis d'une chanson de Michael

¹¹ C'est lui qui chante les messages des *Emâm* et en particulier ceux de *l'Emâm* Hoseyn, le troisième des douze *Emâm* du shi'isme iranien.

¹² La vente de vidéo étant interdite depuis quelques années (*Keyhân*, 2.7.1369/1990), elle constitue aujourd'hui une véritable activité de contrebande.

Jackson et son arrivée en Iran est très court. Mais, comme aux Etats-Unis, l'aura de la vedette dépasse celle de ses chansons. Ses photos, y compris les plus récentes avec nez et menton refaits, se retrouvent dans les classeurs des lycéens ou sur leurs T-shirts. Sans doute Michael Jackson n'est-il pas la seule vedette occidentale à la mode, mais il dépasse largement les artistes sulfureux que sont Madonna ou Prince ... Et puis n'est-il pas le créateur de la "break dance" ?

Ces deux types de musique que représentent bien Ahangaràn et Michael Jackson ne sont évidemment pas les seuls en Iran et surtout ne s'inscrivent pas dans des univers différents. Certes, l'admirateur de l'un n'aura sans doute que répulsion pour l'autre, mais il sait qu'autour de lui cette musique est écoutée et adulée. Une mère prise dans cette contradiction explique ainsi : "mon fils est un garçon adorable. Je ne vais pas lui interdire cette musique d'autant plus qu'il ne l'écoute que dans sa chambre et quelquefois avec ses amis. Après tout, c'est de son âge". Un *hezbollahi* a enterré son célibat par une fête où la *break dance* était au rendez-vous avec tambourins et chants. Mais on peut voir des situations encore plus étonnantes. A l'occasion d'âshurâ, un groupe du défilé avait hérité du surnom de "punk"¹³, car il était composé de jeunes habillés d'une façon que ne renierait pas un fan iranien de Michael Jackson : pantalon à pinces, chemise mode, coupe de cheveux sophistiquée. La régularité des pas, le choix du tempo n'étaient pas réellement nouveaux mais semblaient avoir fait l'objet d'une préparation spécifique, autant de la part des organisateurs que de celle des manifestants. Encore une fois, la situation concrète ne peut s'analyser en termes de simple contradiction.

Pourtant, de part et d'autre, les critiques fusent et sont, bien sûr, virulentes. Ahangaràn est considéré comme un traître car il n'a cessé d'inciter les jeunes à aller au front. Le blindage de sa voiture, ses vitres anti-balles, l'importance de son escorte servent également à alimenter les remarques ironiques ; mais jamais celles-ci ne vont jusqu'à lui dénier la qualité de son expression musicale. Michael Jackson, lui, est évidemment considéré comme une arme supplémentaire des Américains pour affaiblir la Révolution : après avoir échoué sur tous les autres fronts (économique, politique, idéologique), il ne leur restait que l'arme culturelle pour désorienter et diviser la jeunesse iranienne. Malgré ces critiques réciproques, il n'y a pas réellement de polarisation autour de ces deux types de musique. Les expressions musicales

¹³ On remarque la différence avec le sens de cet adjectif en Occident, cf. Simine Saheb, "Punks !", *Autrement*, 27, nov. 1987, pp. 38-44.

se nourrissent de toutes les influences et cherchent leur voie durant la période d'interdiction officielle comme après celle-ci.

Les différents types de musique dans la période post-révolutionnaire à Téhéran

Trois grandes catégories de musique sont clairement discernables après la Révolution.

I - Il y a d'abord la musique dite étrangère (*khâreji*). Avant 1979, ce terme ne désignait que la musique de variétés occidentale. Aujourd'hui, son usage s'est étendu, d'autant qu'il s'est enrichi de qualificatifs supplémentaires. On parle ainsi de la musique étrangère indienne ou turque (*khâreji-ye hendi, khâreji-ye torki*) qui parviennent en Iran sous forme de cassettes ou de vidéos. La société iranienne, avant la Révolution, connaissait pourtant ces deux musiques : la première grâce au cinéma indien particulièrement présent, la seconde par les contacts importants tissés avec la Turquie et la promotion des échanges culturels qui prenait souvent la forme d'invitation d'artistes de l'autre pays¹⁴. Mais il est vrai que cette familiarité est relative car, pour l'essentiel, elle passe par le cinéma pour la musique indienne et par la radio ou la télévision pour la musique turque. Toutefois, la musique turque bénéficie clairement d'un statut différent de la musique indienne. Dès l'époque impériale, quelques chanteurs avaient déjà interprété ne serait-ce qu'un morceau en turc. De plus, on réclamait volontiers un air de danse turc, le *lezgi*, lors des grandes fêtes. De même, aujourd'hui, la musique turque est appréciée à travers une vedette, Ibrahim Tatllses, dont les cassettes et les vidéos sont très prisées. La musique indienne, elle, ne connaît pas un tel privilège et le public n'est pas en mesure d'identifier les interprètes des vidéocassettes qu'il visionne. Sans doute faudrait-il s'interroger sur les modes d'introduction et de diffusion de ces genres étrangers dans la société iranienne, mais le rôle joué en l'occurrence par la minorité azéri me semble décisif.

Dans cette catégorie de musique étrangère, on peut aussi ranger la musique arabe, qu'on nomme tout simplement *'arabi* (appartenant aux arabes) et qui, hier comme aujourd'hui, demeure attachée à la danse (*raghs e 'arabi*). Jamileh était l'actrice qui incarnait le mieux, tant au cabaret qu'au cinéma, ce type musical. Le succès était assuré pour ses imitatrices dans les

¹⁴ Aida Pekkan, une chanteuse turque connue, s'est fait inviter quelques mois avant la révolution. Peut-être le régime voulait-il faire flèche de tout bois et tenter de calmer ainsi une fraction de la population particulièrement active dans le soulèvement.

câfé (cabarets populaires dont le public était exclusivement masculin). Leur fermeture après la Révolution a mis fin au spectacle, mais cette musique n'est pas tombée pour autant dans l'oubli, au contraire. Néanmoins, ce qu'on écoute sous ce label n'a rien à voir avec la tradition de Fairuz, d'Om Kolthoum ou encore de Farid-el Atrash, tradition que les Iraniens n'ont pas réellement connue. Ce sont en général des interprétations modernes où la batterie, voire les synthétiseurs, sont désormais omniprésents.

On peut enfin parler de la musique occidentale (en fait essentiellement anglo-saxonne) qui constitue le noyau dur de cette catégorie. Celle-ci est également populaire avant et après la Révolution ; la seule différence est qu'elle est officiellement interdite et que son prix est souvent le double de celui des cassettes autorisées. A un hit-parade clandestin, on trouverait sans nul doute Pink Floyd, Space, Police, Madonna, Prince, Michael Jackson, Jean-Michel Jarre et Franc Purcel. La lambada fait également un tabac dans toutes les versions disponibles (brésilienne, française, turque).

Ajoutons deux remarques en guise de conclusion. D'abord, s'il existait une certaine familiarité avec les musiques turque, indienne et arabe, celles-ci - à un moindre degré pour la musique turque - n'étaient pas jouées lors des fêtes de famille comme le mariage ou lors de réunions entre amis. Aujourd'hui, cela n'est plus le cas. Ce n'est pas seulement vrai pour l'auditeur de base mais également pour des musiciens qui n'hésitent pas à plagier des airs musicaux empruntés à d'autres pays, en l'occurrence voisins, pour les adapter à leur manière. Sans doute faut-il, avec Jean During, regretter le silence fréquent des musiciens (quelquefois de grands maîtres) sur leurs sources d'inspiration étrangères ; mais l'important est peut-être que ces musiques non iraniennes sont maintenant créditées d'une plus grande valeur, et cette ouverture est digne d'intérêt. La deuxième remarque concerne l'usage de la musique occidentale à la télévision iranienne. En effet, un certain nombre d'émissions utilisent des musiques ou des chansons expurgées de leur texte comme génériques ou comme musiques de fond ; il faut citer notamment "La famille à travers l'image", "L'Homme et la guerre", "Le monde du politique", "Reportage", "L'image de la semaine" ... La lecture des lettres échangées entre Saddam Husein et Ali Akbar Hashemi Rafsanjani sur la fin du conflit, en août 1990, a été entrecoupée par un interlude de musique occidentale qui a plus convaincu que les lettres du tyran irakien un tyran dont le nom sonne en persan comme *sad dâm* (l'homme au cent pièges).

Mais, paradoxe ! une musique occidentale diffusée à la télévision n'est pas pour autant autorisée ; sa vente sous forme de cassettes ne peut se faire sans une autorisation explicite accordée par le ministère de la "Guidance islamique".

II - Deux types de musique très différents l'un de l'autre peuvent être rassemblés dans la catégorie de la musique classique : la musique classique occidentale et la musique classique iranienne. J. During, au terme d'un travail très argumenté, conclut à la nécessité d'abandonner l'expression habituelle de musique traditionnelle (traduction littérale du persan *sonnati*). En revanche, les deux musiques classiques sont considérées ensemble comme des musiques "savantes" (*'elmi*) et "profondes". A ce titre, elles n'ont jamais été l'objet de mesures d'interdiction et, même dans les périodes les plus austères, elles ont été jouées sans aucun problème. Cependant, il a fallu en écarter les chanteuses, spécialement les solistes, telles Parisà et Marziyeh.

La musique classique iranienne a suivi une évolution contrastée dans la société urbaine post-révolutionnaire. Depuis quatre ans environ, elle connaît un essor tout à fait remarquable tant au niveau du nombre des concerts que de celui des cassettes vendues (encore que l'on ne puisse déduire de ce succès des conclusions relatives à l'évolution générale de la musique, d'autant plus que les avis des spécialistes semblent diverger). Pour comprendre ce dynamisme, il faut insister sur toutes les conséquences pratiques de la tolérance dont la musique classique iranienne est l'objet. D'abord radio et télévision la diffusent en abondance. Shahram Nazéri en est venu ainsi à représenter en quelque sorte le chanteur officiel¹⁵ tant il est omniprésent sur ces médias. Ses cassettes se vendent bien sûr en toute légalité et elles bénéficient de différentes aides étatiques qui permettent d'en abaisser le coût de façon sensible. Des tournées internationales sont organisées pour lui, preuve qu'il est une personnalité culturelle marquante de la République islamique, et sa voix résonne lors d'événements importants comme l'arrivée des prisonniers de guerre durant l'été 1990 ou lors du retour des pèlerins victimes des "incidents" de La Mecque en 1987. Au moment de la célébration de l'anniversaire du Prophète ou lors du nouvel an iranien, les chansons de S. Nazéri voisinent avec les déclarations politiques et la propagande. En ce sens, il incarne l'allégeance nationale à la République islamique.

¹⁵ Que cela corresponde à son choix propre ou non.

Il faut souligner, pour prendre la mesure du chanteur, qu'il a contribué à faire connaître dans un large public des poésies dites *erfâni* (mystiques) dont les auteurs les plus célèbres sont Hâfez et Roumi. S. Nazeri a incontestablement élargi les rangs des amateurs de la musique classique. Cependant, il est aussi une figure contestée par certaines élites mélomanes qui lui reprochent une dimension populiste et l'utilisation de rythmes qui rompent avec leur conception de la musique classique. Suivant la formule de J. During, il s'agirait de formes "édulcorées" de la musique classique, de plus en plus utilisées.

Cependant, le fait que le gouvernement n'ait jamais interdit cette musique et le rôle de chanteur officiel dévolu à S. Nâzeri n'empêchent pas quelques contradictions. L'enregistrement d'un poème du grand Akhavan Sales, *zemestan* (hiver), écrit pourtant sous la dictature Pahlavi, et chanté par S. Nazeri, n'a pu être diffusé pendant près de six ans, alors que le texte avait obtenu l'autorisation de publication du Conseil de la poésie et des belles-lettres (joli nom pour un organe de censure). Cet interdit n'a été levé que quelques jours après la mort du poète¹⁶.

La musique classique occidentale n'a pas été touchée par ces interdictions. On peut donc écouter à la télévision Rossini, Schumann, Liszt, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Mozart et plus curieusement Jean-Michel Jarre. Cet engouement n'est d'ailleurs rien moins que révolutionnaire puisque de nombreux vendeurs de cassettes ont souligné, lors d'entretiens, l'attrait pour cette musique entre 1979 et 1982. Cependant, le fait n'éclaire en rien la tolérance dont font preuve en la matière les dirigeants islamiques. J. During explique un tel laisser-aller, ou plutôt "laisser-écouter", par la nature de la musique classique occidentale pour les Iraniens : celle-ci serait généralement considérée comme ennuyeuse, et donc peu dangereuse. Et il est vrai qu'elle reste étrangère à des moments importants de la vie quotidienne: ce n'est pas elle que l'on met en fond sonore si une visite survient, ce n'est pas elle qui anime les fêtes, car elle paraît rendre difficile ou impossible la communion qu'on recherche dans la musique lors de ces instants privilégiés.

Des femmes islamiques (pour certaines jeunes), tout en étant très convaincues du nécessaire interdit de la musique en islam, avaient cependant une attitude nettement moins tranchée en ce qui concerne cette musique classique occidentale. Evoquer Beethoven ou Mozart, c'est d'abord faire référence à un champ de savoir privilégié. L'effet de distinction est patent à peu de frais on se montre cultivée, intellectuelle. Mais il y a plus: on insiste

¹⁶ *Donyâye sokhan*, 34, 1369/1990.

sur le caractère 'élmi (savant) de cette musique, ce qui permet de lui trouver une légitimité positiviste très cohérente par rapport à d'autres pratiques sociales défendues par ces femmes¹⁷. Cela permet de nuancer quelque peu l'affirmation précédente de Jean Daring. Les dirigeants actuels partagent avec ces femmes islamistes le respect pour les maîtres (Shari'ati, Motahhari) qui ont fait l'éloge de cette musique en la liant d'ailleurs avec une modernité que les musulmans se devraient d'assumer.

III - La musique de variétés iranienne (*moienavv'*) regroupe des genres divers qui sont nommés pour la grande majorité d'entre eux Jazz (sans aucun rapport avec Ch. Parker, T. Monk ou J. Coltrane ...). Ces musiques utilisent toutes des instruments "modernes" comme la batterie, la guitare, l'orgue électrique ... Parmi elles, il faut d'abord mentionner la place que tient la musique d'artistes exilés en Occident (aux Etats-Unis pour l'essentiel), mais dont les cassettes ou les vidéos sont envoyées clandestinement en Iran. Ce type de musique a assez peu évolué dans l'exil¹⁸.

Le second sous-ensemble de la musique de variétés est constitué par la musique pré-révolutionnaire. Les cassettes d'avant 1979 ont été reproduites, et il est tout à fait commun d'entendre dans un taxi, à Téhéran. en 1990, Gougoush, Ebi, Shamà'izàdeh, Daryoush, pour ne citer que les plus célèbres personnalités des années 70. Cependant, la musique de variétés possède également ses chanteurs dits "traditionnels" (*sonnati*), "authentiques" (*asil*). Leurs instruments sont souvent pour une part ceux de la musique classique iranienne, mais le rapprochement s'arrête là. Tant sur le plan des arrangements que sur celui des techniques de chant, les discontinuités sont frappantes entre la "tradition" et ce que font ces musiciens. Les plus célèbres artistes de ce courant vivent en grande majorité en exil. Parmi eux, il faut citer Mahasti, Golpà, Homyrà, Hàyedeh. Celle-ci est morte récemment et une vidéo reprenant ses dernières chansons et quelques scènes de son enterrement a connu un grand succès en Iran, laissant couler chez les spectatrices les larmes nécessaires à toute cérémonie de deuil. L'émotion atteignait son comble lorsqu'une voix "off" rappelait que son vœu le plus cher était d'être enterrée dans sa patrie. En effet, le régime islamique n'accepta pas le rapatriement du corps en Iran et sa décision suscita une très grande amertume chez ses admirateurs, qui ne semblent

¹⁷ Voir ma thèse : Une approche anthropologique de l'Iran post-révolutionnaire : le cas des femmes islamiques, Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990.

¹⁸ Il s'agit de Mo'in, qui est devenu très populaire. Il vit aussi aux Etats-Unis mais ses cassettes connaissent un succès important en Iran. Pour un bon connaisseur, "il est quelqu'un entre Dàryush (le plus aimé des jeunes amateurs de variétés de jazz) et Golpà (le plus adulé parmi les "variétés traditionnelles"). Il est ainsi inclassable et touche les deux publics.

guère lui avoir pardonné cette mesure. Pouràn, une autre chanteuse de variétés, décida, dit-on, à la suite de cette affaire, de rentrer en Iran : son état de santé s'était dégradé et elle voulait éviter le même ostracisme posthume.

Un troisième et dernier sous-ensemble de ces musiques de variétés est constitué par la musique *kucheh bâzâri* (de la rue et du bazar). Celle-ci semblait tout à fait marginale par rapport aux deux premiers genres. Très associée aux couches les plus populaires de Téhéran, elle ne bénéficiait pas d'une bonne promotion médiatique ; les cabarets (les lieux mixtes pratiquant des prix exorbitants) situés au nord de la capitale et les émissions télévisées ne s'ouvraient que rarement à elle et les journaux, si enclins à parler des autres vedettes, étaient souvent d'une grande discrétion sur la vie des chanteurs qui l'interprétaient.

Néanmoins, cette musique a eu aussi ses "stars" nationales qui ont pu accéder pour un temps à un cabaret coté ou à la "une" des journaux : il s'agit surtout d'Aghâsi et de Soussan. Mais, malgré cette célébrité, ceux-ci continuaient à appartenir par leurs habits, leurs gestes, leur maquillage aux couches les plus défavorisées. Ils se disaient d'ailleurs les chanteurs *khâki*, "de terre", i.e. particulièrement humbles. Aghâsi, on le savait, habitait une maison de 90 m². (mise en vente après 1979 !) au centre d'un quartier populaire de Téhéran et restait un homme attaché à son terroir d'origine, le Khuzestân. Soussan, lui, est issu d'une famille pauvre du sud de Téhéran. La bourgeoisie iranienne marquait un très profond mépris pour ces vedettes qui, le plus souvent, n'accédaient à la célébrité que pour une durée extrêmement brève.

Avec la fin des cafés et l'interdiction de l'alcool par le régime issu de la Révolution, les chanteurs *kucheh bâzâri* étaient condamnés. Mais ils ont démontré une grande capacité de reconversion. Si Aghâsi a ouvert un restaurant - *chelo kabâbi* -¹⁹, Rezâ J'afari est devenu un chanteur religieux (*maddah*), bien que sa façon de chanter soit peu orthodoxe. Un expert de ces séances religieuses de chant (*noheh khâni*) lui reproche d'ignorer la dimension du dialogue que le *maddah* doit entretenir avec son public, dialogue dont l'importance s'accroît au fur et à mesure que progresse la cérémonie : "Je n'aime pas être spectateur dans ces cérémonies, avec Ja'fari il suffirait quelquefois d'un santour ou d'un tonbac pour qu'on se croie dans un café" ...

¹⁹ Le choix même de *chelo kabâbi*, restaurant populaire, le distingue fort d'autres artistes qui se sont reconvertis dans le commerce. On peut citer les cas de Fardin et de Zohuri qui ont ouvert un magasin de tapis dans un quartier chic de Téhéran.

Hormis ces trois sous-ensembles déjà mentionnés, on pourrait évoquer deux autres catégories de musique qui ont connu un essor réel depuis la Révolution, mais leur place est relativement marginale, ne serait-ce que par le nombre limité de cassettes mises en vente sur le marché²⁰. Il s'agit de la musique des minorités nationales et des récits poétiques.

Ce dernier type musical ne date pas de la Révolution. On connaissait la cassette de la grande poétesse contemporaine Forough Farrokhzâd. Ahmad Shamlou avait déjà récité les poèmes de Omar Khayyam, de Rumi mais aussi de Nima (le précurseur de la poésie moderne) avant de dire ses propres textes ou ceux d'auteurs étrangers aussi divers que Garcia Marquez ou Garcia Lorca. Il faudrait également mentionner les noms de Sohrâb Sepehri et de Akhavân Sâles dont la vie, trop courte, a été consacrée à la revitalisation de la littérature persane.

La musique des minorités, dite *mahalli* (littéralement, régionale), a une diffusion limitée mais cela ne peut dissimuler la nouveauté de son succès relatif. Des cassettes lor, baloutche, azari ... sont maintenant disponibles. Plusieurs compilations essaient de faire le point sur ces musiques²¹. La radio-télévision a même mis sur pied un orchestre d'Azarbaïdjan et organisé un concours où la musique kurde a été primée. La Révolution a grandement contribué au rayonnement récent de ces musiques régionales. Evidemment, toutes les minorités ne sont pas traitées sur un pied d'égalité et la musique baloutche ou encore turkmène n'a pas la même fréquence de diffusion que la musique azari ... Les propos des responsables pour l'expliquer peuvent faire sourire. Le Dr Riyâhi, chargé de la section musicale de la "Voix et Image", affirme que le public de ces musiques est limité pour des raisons linguistiques ; l'interprétation n'aurait pas toujours la qualité requise pour permettre une diffusion sur les ondes nationales²². Bien que ces déclarations ne puissent convaincre, il serait erroné de voir dans cette attitude un choix délibéré et réfléchi du pouvoir. Survient plutôt le problème de l'acceptation sociale de ces musiques. J. Daring raconte qu'un jour, interprétant un air de musique locale devant des musiciens d'art en Iran, il s'est fait arrêter en moins de deux minutes par un auditeur qui lui demanda : "mais joue donc quelque chose de bien" !. A l'inverse, chez les minoritaires, la musique d'art est aujourd'hui souvent nettement plus appréciée que par le passé.

²⁰ On ne peut pas à leur propos parler réellement du marché non officiel.

²¹ On peut citer les publications de *Sorush* concernant la musique de Torbat-e jâm (Khorâsân) et du Baloutchestan ...

²² *Ayeneh*, 32, 1369/1990.

Le statut de la musique : ambiguïté et permanence

La critique de la musique se constitue depuis la Révolution autour de deux notions : *ghenâ* et *mobtazal*. Ces qualificatifs permettent en général de disqualifier certaines formes musicales. Cependant, ils s'emploient à propos de pratiques différenciées qui permettent de mieux saisir l'ambiguïté sociale attachée au statut de la musique.

Le *ghenâ* signifie en arabe "chant et musique", mais son usage dans l'Iran islamique renvoie généralement au jugement porté sur la musique ou sur certaines de ses formes. Celle-ci est accusée de faire naître un sentiment de plénitude ou de satisfaction néfaste qui éloigne l'individu de la juste voie et l'oriente vers les "vices". Le *ghenâ*, pour reprendre le terme de J. Daring, est le sentiment même de "libertinage", pratique honnie sous la République islamique. L'usage de ce terme est limité pour l'essentiel aux milieux religieux et exprime le plus nettement possible l'interdit religieux de la musique en islam. Il faut remarquer que la justification d'une telle attitude n'est pas construite sur le seul socle religieux, mais aussi sur une expérience et une connaissance très modernes : "on sait aujourd'hui, les Occidentaux l'ont prouvé, que la musique influence tout son environnement, y compris les plantes" ...

Certains - minoritaires - font une interprétation radicale de l'interdit musical en islam et ne touchent plus à leur poste de radio ou de télévision. Le *ghenâ* est ici au plus proche de sa signification en arabe et concerne alors toute forme d'expression musicale. Ces gens sont à la recherche d'une purification de l'âme (*tazkiyeh-e nafs*) et peuvent être appelés des puritains radicaux. Un second groupe partage cette opinion mais, plus flexible ou pratique, n'en écoute pas moins la radio et la télévision tout en ayant soin d'éviter de s'imprégner des musiques diffusées. Pour ces auditeurs, la télévision ou la radio demeure souvent la seule source d'information sur leur environnement et sur le monde : difficile alors de rompre ce lien déjà bien tissé. Mais il arrive que des dirigeants de la République islamique soient apostrophés sur la qualité religieuse des émissions et doivent répondre aux critiques. Enfin, un dernier groupe, majoritaire, a une attitude plus nuancée et pense que cet interdit ne concerne pas toute la musique mais seulement celle qui produit du *ghenâ*. Pour une part, on retrouve parmi eux ceux qui font confiance aux dirigeants de la République islamique pour veiller sur le caractère licite (*halâl*) des émissions. Aussi les médias officiels ne sont-ils l'objet d'aucun ostracisme. Cependant, le débat n'est pas clos pour autant. Quelques personnes trouvent au chant (*âvâz* = la voix qui tourne dans la

gorge) des qualités qui devraient entraîner son interdiction, à cause du *ghenâ* qu'il crée : "Un beau *chah chah* (chant) est aussi troublant que n'importe quelle autre musique", affirme-t-on souvent.

Pour quelques-uns, le *ghenâ* est produit par des musiques dépourvues de pureté et de spontanéité ; les musiques locales (*mahalli*), c'est-à-dire le plus souvent celles des milieux ruraux, sont seules autorisées. Mais les partisans d'une plus grande tolérance ne manquent pas d'arguments. Ils font valoir le degré de perfectionnement, la nature savante (*'elmi*) - il faudrait presque dire scientifique - de la musique qui constitue pour eux le meilleur obstacle au *ghenâ*. Ainsi la musique classique occidentale ou iranienne, la musique *'erfâni* (soufi) sont licites d'autant plus qu'elles ont des effets bénéfiques sur l'âme des auditeurs, sur le *Mien*, la face interne de l'Homme. La science (*'elm*) est une nouvelle fois l'élément essentiel de la stratégie de légitimation d'une expression musicale.

Il existe aussi une évaluation du caractère licite de la musique qui est liée à une appréciation sur les instruments de musique. Le tambour et le ney, pour certains, peuvent être utilisés sans crainte aucune de *ghenâ*. Mais cette opinion n'est pas unanime. Ainsi, lors d'une réunion religieuse féminine, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du prophète (*moludi*), la responsable religieuse s'est fait violemment critiquer par un groupe de femmes qui quitta le rassemblement pour protester contre l'utilisation de *tasht*²³. Pour le groupe contestataire, il n'était permis que de frapper les deux doigts d'une main contre la paume de l'autre ; mais pour la grande majorité des participantes le *tasht* était autorisé, d'autant plus qu'il était également utilisé lors des processions d'*âshurâ* avec des cymbales et, depuis quelques années et de plus en plus, des trompettes.

Ainsi, la notion de *ghenâ*, loin de délimiter en elle-même des pratiques musicales légitimes, produit une diversification de celles-ci. Cette pluralité des usages de la musique est le produit tant du discours multiple des acteurs sociaux que du discours étatique.

Mobtazal signifie trivial et qualifie d'emblée certaines pratiques musicales. Ce terme n'est pas l'apanage d'un seul groupe social et peut être employé pour d'autres activités que la musique. Néanmoins, son usage date de la Révolution. "Une musique *mobtazal* fait sortir l'individu de son état normal pour l'orienter vers une voie pleine de tourments", affirme une

²³ Le *tasht* désigne la bassine en cuivre dans laquelle les femmes lavent le linge et qui remplace souvent le tambour dans les assemblées féminines.

employée de bureau. "*Mobtazal* est la qualité de toute chose éloignée des problèmes réels et de la société, de tout ce qui est vital et essentiel (*hayâlio aussi*)", explique une jeune artiste. "Une musique *mobtazal*, c'est une musique qui n'aboutit à rien, une musique dont on a du mal à dire l'effet qu'elle produit sur soi", renchérit un ingénieur du son.

Il est intéressant de souligner qu'il existe un accord quasi unanime entre l'avis officiel et celui du vrai mélomane quant à l'attribution de ce qualificatif. Deux catégories ont toujours été tenues à distance de cette opprobre du *mobtazal* : les musiques classiques occidentale et iranienne. Il y a en revanche consensus général (partagé notamment par ceux qui l'apprécient) pour faire de la musique de variétés une musique *mobtazal*. Les vendeurs à la sauvette n'échappent pas à cette règle et proposent "des cassettes *mobtazal*". L'un d'eux, interrogé sur ce qualificatif, fournit une réponse éloquente : "C'est vrai que c'est *mobtazal*, mais on a besoin de tout dans la vie. La preuve, c'est que cela s'achète et que je gagne ma vie comme cela !".

Classer une musique ainsi n'interdit nullement de l'écouter, quitte à mettre une certaine distance entre discours et pratique. Mais ce jeu est permanent. Durant l'enquête, beaucoup d'interlocuteurs valorisaient la musique classique occidentale ou iranienne lorsqu'on les interrogeait sur leur préférence, mais ne semblaient guère en écouter quant à eux. Mieux vaut analyser ces ambiguïtés sur le registre du jeu plutôt que sur celui de l'hypocrisie, car elles sont repérables non seulement au détour du discours individuel mais aussi à celui du discours officiel.

Il conviendrait donc de mener une enquête complémentaire sur les situations d'écoute. Suivant le lieu (chambre, pièce commune, automobile), suivant le moment (lecture, fête ...), les fonctions de la musique vont en effet se modifier. Par exemple, il est sûr que la musique est l'une des conditions de la fête, et que ce qui est alors écouté est pratiquement toujours de la musique de variétés occidentale ou iranienne. Le régime islamique y voit, semble-t-il, bien des dangers pour l'avoir interdite sur le marché et pour exiger des responsables de salles des fêtes un contrat préalable avec leur client imposant l'interdit de la musique, ou pour envoyer ses gardiens y remettre un ordre abrupt ...

Aux origines de la critique musicale

La notion de *mobtazal*, comme celle de *ghenâ*, s'appuie sur la disqualification des pratiques musicales appartenant au domaine public, auxquelles est opposée la "musique d'art", la musique classique. Cette opposition est d'autant plus tranchée que les espaces de référence ont été fortement différenciés. Aux premières, l'espace public : la rue, les cafés, les fêtes. Aux secondes, l'espace privé des mécènes éclairés, des maîtres et des élites mélomanes²⁴. La pratique du premier type de musique est dépréciée, d'autant plus que les difficultés de passage du privé au public - par l'intermédiaire des médias - pour la "musique d'art" paraissent avoir beaucoup marqué les précurseurs. Ainsi, la première transmission d'un concert du grand maître Hosein Ghavâmi (mort en 1368/1990) à la radio est faite sans que son identité soit dévoilée : il est *nâshenâs* (inconnu). Six mois plus tard, la radio se décide à donner son nom, mais c'est un pseudonyme, qui lui reste attaché jusqu'à la fin de sa vie : Fâkhteh. Ghavami explique son attitude en invoquant l'hostilité de son père à son activité de chanteur, mais également la place qu'occupait la musique dans la société iranienne de cette époque : "C'était une activité dépourvue de signification (*bi-ma'nâ*), sans statut aucun et les gens n'étaient guère optimistes sur l'avenir de la musique". Il décrit ainsi cette expérience : "Il y avait dans ces années-là - quand je suis venu à la radio - beaucoup de problèmes et des obstacles sérieux à tel point que j'affrontais quelquefois des dangers, mais j'ai résisté pour prouver que l'essence de l'art n'est pas en réalité quelque chose de mauvais et pour dire que l'art est le langage du cœur". Ghavâmi ne nous dit hélas rien sur la nature des problèmes qu'il dut affronter mais il semble toutefois que ce langage, dans le cas de l'art musical, ne soit pas en soi justifié. Selon l'enseignement d'un autre maître de musique, Hosein Téhrâni, celui-ci exige de ses élèves 99 % d'intérêt pour la musique. Son message aux adeptes de la musique authentique (*asil*), la musique classique, est le suivant: "l'artiste doit être comme un médecin confident ou intime de sa société. Cela signifie que, lorsqu'il pénètre dans une maison, il faut que ses yeux, son cœur, ses mains soient purs et que les aspects humains soient les plus développés en lui"²⁵.

On ne peut saisir le sens de cet accent mis sur la pureté et les valeurs d'humanité que lorsqu'on sait que l'histoire de cet art - sous son aspect public - est étroitement attachée dans les représentations populaires à des images ou des notions très fortement négatives. Les plus courantes d'entre elles

²⁴ Jean During, *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris-Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1989, pp. 538 et suiv.

²⁵ Voir l'interview de Fâkhteh in *Javânân-e Emruz*, 1193, 1969/1990.

renvoient au travesti, au café (lieu par excellence de l'alcool et de la délinquance), à la danseuse (*raghghâs*) - il faudra bien sûr souligner la charge tout à fait péjorative de ce qualificatif qui rappelle la nudité, voire la prostitution -, au jeu de l'amour (*rafigheh bâti*) et enfin au *motreb* (musicien), qui semble cristalliser sur lui tous ces qualificatifs car il a un rôle central dans cet univers. Ces stéréotypes demeurent socialement prégnants jusqu'à aujourd'hui et concernent autant le théâtre et le cinéma que la musique. La Révolution islamique n'a, semble-t-il, que très peu influé sur ces préjugés. Aussi, une jeune actrice, pour bien se démarquer des milieux artistiques lors d'un entretien, insiste-t-elle très lourdement sur le fait qu'elle ne se mêle nullement à l'équipe du théâtre pour faire des sorties et qu'elle ne côtoie les autres acteurs que durant son activité professionnelle.

Sans prétendre à un travail historique, il est intéressant de suivre la notion de *motreb* en ce qu'elle subsume une certaine conception de la musique dans la société iranienne, et ce afin de mieux saisir le contexte culturel de certaines attitudes.

Le terme de *motreb* désigne d'abord en persan un musicien, voire un groupe de musiciens. Cependant l'usage de ce terme a pratiquement disparu dans les médias, où l'on préfère utiliser les mots *navâzandeh* (joueur d'un instrument de musique) et *orkestr* (par exemple *orkestr Golhâ*, orchestre des fleurs, qui désigne un groupe de musiciens jouant à la musique classique iranienne à la radio; *orkestr filârmonik* etc ...). Il y a une vingtaine d'années, le *motreb* avait un sens bien plus précis : il désignait le musicien qu'on payait pour animer les soirées de fête (mariage, circoncision ...). La musique jouée alors était fortement rythmée et était une musique d'ambiance que les élites mélomanes qualifiaient (et qualifient encore à ce jour) de légère. Mais la distinction n'est pas que musicale. Dès cette époque, elle concerne également le statut du musicien : celui-ci joue en public pour être payé. Cette double spécificité porte d'emblée atteinte à l'ethos traditionnel des musiciens d'art. En effet, J. During a montré que ceux-ci ont refusé pendant longtemps de se présenter en public et de se faire payer. Ils acceptaient des cadeaux en nature. Certains (parmi les plus grands) ne se sont jamais présentés en public d'autres ont admis de se produire lors de circonstances prestigieuses, tel le festival de Shirâz²⁶. Il est vrai que le musicien classique ne risquait pas, dans de telles occasions, de côtoyer un *motreb*, puisque celles-ci se situaient aux antipodes de la musique légère. La formation de l'orchestre *Golhâ* à la radio est un bon révélateur de cette discrimination. Son existence est liée à un programme bien déterminé qui lui donne son nom, *golhâve rangârang* (les

²⁶ Jean During, *art. cité*.

fleurs multicolores) ; ne peuvent y participer que des artistes classiques ayant été sévèrement sélectionnés et en sont exclus bien sûr les *motreb*.

Dans le refus des représentations publiques, il faut voir un jeu qui se situe à un double niveau. Il s'agit bien sûr d'éviter tout rapprochement avec le *motreb* qui est disqualifié par la piètre qualité de sa musique. Il s'agit aussi, comme nous le confirme un musicien, joueur de *santur*, de maintenir une distance face au mécène (qui serait le public de nos jours), de n'être pas celui dont on peut acquérir facilement les services : "Celui qui est riche peu certes payer mais appréciera-t-il pour autant notre musique ?". Si le mépris et les réticences pour le concert ont disparu avec le temps, comme nous le dit J. Daring, l'artiste apprécie toujours l'effort réalisé par le public pour avoir accès à son "seuil" (*dargâh*), entendu comme art et comme présence physique. L'effort semble être la condition obligée pour apprécier correctement la juste valeur de l'art. Marziyeh, chanteuse de renom, a toujours refusé de se présenter à la télévision. Il est arrivé qu'une fois programmée en direct, elle ait annulé au dernier moment son concert malgré les dizaines de milliers de personnes qui attendaient devant leur poste. Néanmoins, jamais elle ne fit de pareilles difficultés pour ses concerts à l'hôtel Sheraton de Téhéran : le nombre limité des places et leur prix astronomique laissaient supposer chez les spectateurs une réelle passion pour sa musique. Cela renvoie d'ailleurs à un proverbe iranien : "celui qui désire le paon supportera la douleur d'un voyage jusqu'en Inde"²⁷.

Cette volonté de se distinguer des *motreb* n'est pas le seul fait des praticiens de la musique d'art. Les joueurs de guitare ou de batterie ne se sont jamais nommés *motreb*. Ils auraient récusé ce nom, bien que les motifs de distinction fussent fort différents de ceux des musiciens d'art. Les *motreb* sont souvent d'un certain âge ; ils sont habillés de façon stricte, jouent assis sur des chaises d'instruments généralement qualifiés de traditionnels - essentiellement le *târ*, *tonbac* (tambour), *dâyereh zangi*, violon, accordéon...- bien que certains de ceux-ci n'aient été introduits que tardivement en Iran. La nouvelle génération se veut jeune et moderne, chic et dynamique et emprunte sans cesse aux groupes connus en Occident, ce qui les éloigne d'autant des *motreb*. Leur musique est d'ailleurs qualifiée de *jazz*, bien qu'elle n'ait qu'un rapport très lointain avec ce qu'on nomme ainsi en Occident. Le refus des musiciens contemporains de se voir appliquer le qualificatif de *motreb* relève moins d'un désir d'affirmer une supériorité ou une qualité morale que d'une volonté de couper court avec une certaine conception restrictive de la musique cantonnée au café et à la fête. Tout comme les

²⁷ Ce n'est sans doute pas une attitude propre aux artistes iraniens.

motreb, ils vivent de leur art et le dicton "se faire rare pour se faire aimer" est en totale contradiction avec leurs ambitions professionnelles, qui exigent une présence permanente sur scène.

Pour autant, les praticiens du *jazz*, s'ils ont au premier chef bénéficié de la dépréciation du *motreb*, ne sont pas entièrement coupés de l'échos de la société iranienne. La recherche d'une certaine légitimité passait par l'obéissance aux valeurs morales, qui ne se limitent pas au refus de toute présence sur la scène publique. Gougoush (fille d'un *motreb*, cependant), cette vedette que les Iraniens, hommes et femmes, jeunes et adultes ont adulée, était un savant mixage de Mireille Mathieu et de Sylvie Vartan dans leurs débuts. Elle est une orpheline dont la première chanson (*sang-e sabur*, pierre patiente), faisant état de son désespoir, lui permit de tisser avec son public un lien affectif qui ne s'est jamais défait. Elle était simple, pleine d'humour, se montrait attentive aux normes morales de son public et présentait ses vœux au moment des fêtes religieuses. Elle s'était voilée sur la photo qui annonçait son pèlerinage à la mosquée de l'*Emâm Rezâ*. D'ailleurs, ses habits étaient la plupart du temps tout à fait conformes à la tradition et elle ne manquait pas, pour ainsi dire, de *havâ* (pudeur) pour son public, qui n'hésitait pas à s'habiller ou à se coiffer comme elle.

Sans doute Gougoush ne correspondait-elle pas sur scène à l'idée qu'on se fait d'une sainte personne mais, à l'inverse du *motreb*, elle n'appartenait pas à un univers étranger, voire asocial. Car telle était bien la vraie raison de l'ostracisme qui frappait les *motreb*. Pourtant ceux-ci avaient su, à mon avis, relancer leurs activités avec les *tarânehâye kuche* *bâzârî* (les chansons de la rue et du bâzâr), qui, nous l'avons vu, avaient remporté un certain succès. De façon significative, ils étaient parvenus à se constituer en groupes solidaires, pratiquant un argot incompréhensible aux autres. Mais les cafés dans lesquels ils se produisaient sont situés à proximité des bazar et des centres commerciaux populaires et accueillent pour l'essentiel des gens qui y travaillent. Cette articulation du café au bâzâr devrait être étudiée plus précisément, d'autant que les commerçants manient très souvent quelques mots du langage des *motreb* comme *nashet* (argent), *neshma* (fille), *angebâ* (haschich). De plus, ces cafés semblent avoir organisé durant une longue période la vie interlope, permettant d'identifier clans et groupes rivaux ... Ces annotations, pour partielles qu'elles soient, indiquent cependant qu'il serait erroné de voir dans cette situation simplement un conflit moral, voire un conflit de générations ; il y a indéniablement un aspect qui se réfère à des contradictions entre classes ou couches sociales, certaines d'entre elles

"traditionnelles", d'autres produites par le processus d'urbanisation et de modernisation qu'a connu l'Iran.

Conclusion

Au terme de ce survol des pratiques de la musique en Iran post-révolutionnaire, il convient d'insister à mon sens sur deux points importants. D'une part, il est vrai que la situation de la musique, depuis quatre ans, s'inscrit dans un cadre neuf. Il faudrait cependant délimiter plus finement les déterminants qui tiennent à la nouveauté révolutionnaire et ceux qui sont inspirés de façon délibérée par l'État. Une interprétation qui procéderait du seul discours officiel resterait très éloignée des véritables pratiques sociales et culturelles²⁸. D'autre part, on retrouve dans la construction de la légitimité de certaines pratiques musicales un recours au savoir, à la science. J'avais déjà amplement souligné ce facteur lors d'une étude sur les femmes islamistes²⁹. Cette procédure devrait être analysée de façon plus détaillée en mettant l'accent sur les éléments constitutifs de ce savoir, toujours invoqué mais jamais précisé.

²⁸ L'interview de Kâzem Pureh, le responsable de la musique du cercle artistique de propagande islamique, est à ce titre tout à fait significatif: "On ne peut pas trouver, dans tout le Khuzestân, une réalisation musicale savante depuis la Révolution. Il ne s'agit guère de l'absence des musiciens habiles qui s'y reconnaissent. Mais il faudrait avouer que l'éloignement, voire la mise à l'écart des grands hommes dans ce domaine a fait le plus grand mal à l'art musical à Khuzestân. Les quelques initiatives récentes du régime depuis le *fatwâ* de l'Emâm, telle l'organisation du festival de musique *sonnati* (traditionnelle) et celui de musique *mahalli* (locale), n'ont représenté que des actions ponctuelles après lesquelles il ne s'est rien passé" (*Javânân-e Emruz*, 1193/1990).

²⁹ Voir mon article: "Logique étatique et pratiques populaires: la polysémie du *hejâb* chez les femmes islamiques en Iran", *Cemoti*, 10, 1990.