
Élina Djebbari

Du Trio de zarb aux « créations transculturelles »

La création musicale du percussionniste Keyvan Chemirani : une globalisation parallèle ?

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Élina Djebbari, « Du Trio de zarb aux « créations transculturelles » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 21 mai 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1886>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie
<http://ethnomusicologie.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ethnomusicologie.revues.org/1886>

Document généré automatiquement le 21 mai 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Élina Djebbari

Du Trio de zarb aux « créations transculturelles »

La création musicale du percussionniste Keyvan Chemirani : une globalisation parallèle ?

Pagination de l'édition papier : p. 111-137

- 1 S'il existe des musiciens pour le moins atypiques dans le paysage musical français, il s'agit bien des membres de la famille Chemirani. D'origine iranienne, Djamchid Chemirani a transmis à ses fils, Keyvan et Bijan, l'art du *zarb*¹ ou *tombak*², tambour de la musique classique persane, tandis que ses deux filles, Maryam et Mardjane, se sont plutôt orientées vers le chant.
- 2 Les hommes de la famille excellent dans la technique du *zarb* qu'ils ont largement contribué à faire connaître en France, tout en se distinguant par leurs démarches artistiques empreintes d'échanges avec des musiciens issus de tous horizons. En outre, leur apport dans l'évolution du jeu de l'instrument est considérable. À leur contact, le *zarb* a acquis un statut particulier et inédit, notamment à travers la création de leur formation familiale : le Trio Chemirani. Le travail mené autour de cet instrument a conduit à de nombreuses innovations, tant dans la manière de le confronter à d'autres univers musicaux que sur le plan technique, au niveau des types de frappes et des métriques utilisées.
- 3 Après avoir décrit ce contexte familial, je m'intéresserai plus particulièrement ici au parcours de Keyvan, l'aîné des deux fils Chemirani. La trajectoire de ce percussionniste franco-iranien oscille entre la volonté de perpétuer un héritage, celui de la musique persane transmise par son père et maître, et la mise en œuvre d'un important travail de création au sein de pratiques musicales très diverses. Outre sa prestigieuse filiation, ce percussionniste prolifique et talentueux se distingue aussi par sa capacité à composer pour différents genres musicaux (du jazz à la musique bretonne), à s'intégrer à des musiques pour le moins éloignées de l'univers du *zarb* (musique baroque par exemple), et aussi à diriger des ensembles musicaux hétérogènes. Passé maître dans l'art de la rencontre entre cultures, Keyvan Chemirani apparaît désormais en France comme une figure incontournable de la percussion.

Fig. 1. Keyvan Chemirani jouant du zarb.

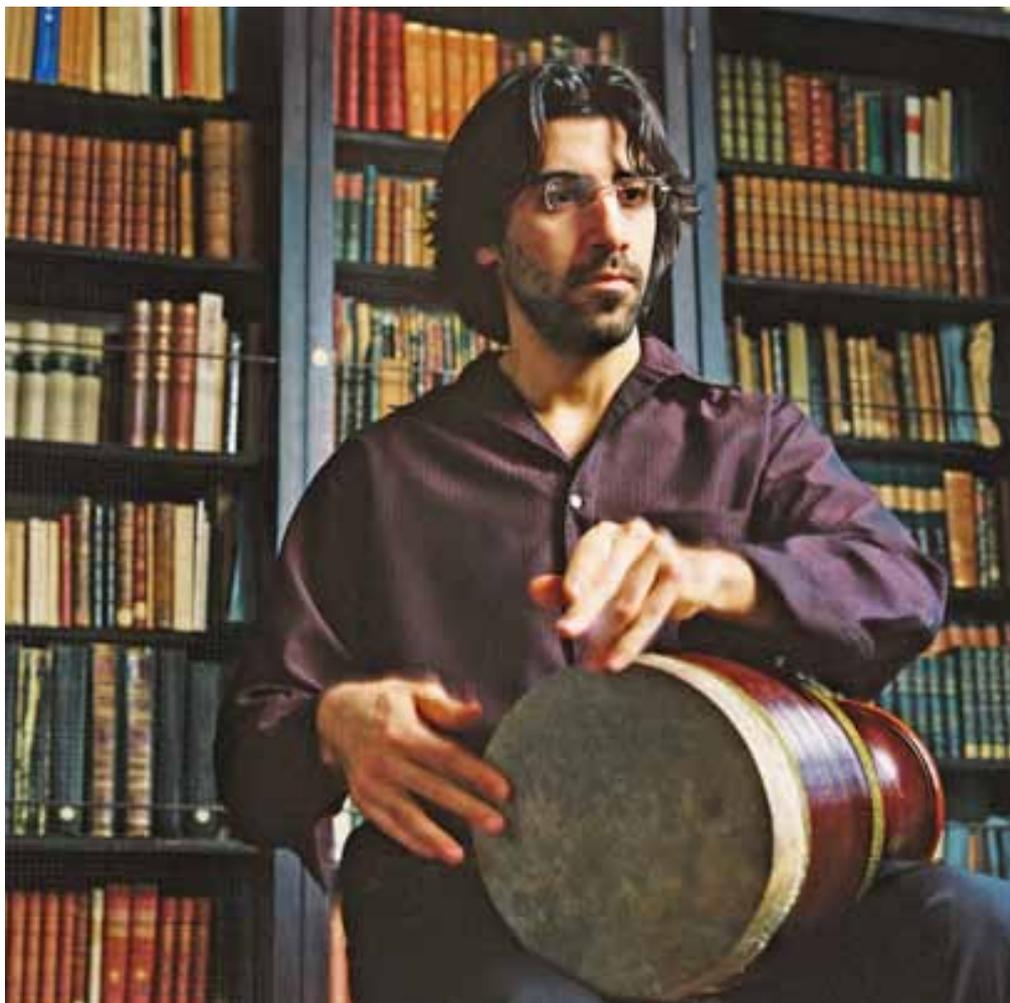


Photo Gilles Abegg.

- 4 Favorisée par une connaissance personnelle approfondie de la famille Chemirani et de leur travail musical, et renforcée par des entretiens que j'ai réalisés, la rédaction de cet article s'appuie également sur la collecte de nombreux matériaux disponibles (productions discographiques aux livrets souvent instructifs, interviews et articles dont ils ont pu faire l'objet dans la presse et sur internet, sites web etc.). Par ailleurs, cet article bénéficie d'un travail de terrain que j'ai mené en collaboration avec Violeta Joubert-Solano, autour de la création *Du Slam à l'Atlas* en 2010. Initié par le Département des Musiques Orales et Improvisées de la Fondation Royaumont, ce projet mêlait des artistes européens à des musiciens marocains et incluait la participation de doctorants de l'EHESS. Nous avons pu suivre l'intégralité du projet : les deux résidences de création (à Agadir et Royaumont), les concerts, etc. Après cette expérience, j'ai également pu suivre au plus près la résidence de création et les différentes phases (concerts, ateliers pédagogiques...) du projet *Melos* dirigé par Keyvan Chemirani en 2011.
- 5 À l'aune des données recueillies dans ce contexte ethnographique particulier, dont il s'agira de déterminer les enjeux, l'analyse de la trajectoire musicale de Keyvan Chemirani et des différents pans de son activité artistique permettra de poser un double regard, à la fois sur les problématiques inhérentes à la vie d'un musicien aujourd'hui et sur celles liées à la musique élaborée dans un contexte globalisé, en abordant plus particulièrement ces créations appelées « transculturelles »³.

Une histoire de famille

- 6 C'est à l'âge de huit ans que Djamchid Chemirani, né à Téhéran en 1942, commence à apprendre le zarb auprès du grand maître Hossein Teherani. Djamchid arrive en France en

1961 et commence rapidement à enseigner le *zarb* au Centre d'Étude de la Musique Orientale à Paris. Les conditions de l'enseignement en France l'obligent à transmettre autrement et, selon ses termes, « [le poussent] à développer particulièrement l'enseignement de l'aspect soliste de [s]on instrument » (Chemirani 2005 : 80). Ces conditions particulières lui permettent paradoxalement de perpétuer l'œuvre de son maître, qui avait poussé le *zarb* à quitter le rôle d'accompagnateur auquel il était jusqu'alors cantonné. En outre, c'est en dispensant l'enseignement du *zarb* à de nombreux élèves qu'il va être amené vers d'autres musiques : musique contemporaine, jazz, musique médiévale, mais aussi vers le domaine du théâtre et de la danse⁴. Dans un contexte français favorisé par la méconnaissance de cet instrument, Djamchid devient vite une figure recherchée par des musiciens issus de toutes sortes de formations musicales. De plus, c'est à la même époque que le grand marché des « musiques du monde » va se développer, en France et bien au-delà. Le *zarb* va donc bénéficier de cette conjoncture favorable et trouver un public attentif aux possibilités de cet instrument en même temps que les faveurs de certaines institutions.

- 7 La participation de Djamchid Chemirani à des projets de grande envergure tel que le *Mahabharata* de Peter Brook et d'autres créations dans lesquelles il mêle les sonorités du *zarb* aux instruments du jazz ou à des répertoires de musiques anciennes a certainement favorisé l'ouverture ultérieure des enfants Chemirani à de multiples expressions musicales. Parallèlement, Djamchid continue à jouer avec des musiciens iraniens renommés, de passage ou installés en France, comme Majid Kiani ou Dariush Tala'i. Entre ses mains, le *zarb* apparaît d'emblée comme un instrument protéiforme, adaptable, capable de se mêler à différentes pratiques artistiques et à diverses esthétiques musicales⁵. Dans un entretien que j'ai conduit avec lui, Djamchid Chemirani nous explique cette faculté du *zarb* à s'adapter à différents contextes de jeu :

Je pense que c'est dû au *zarb*, à l'instrument en lui-même. Le *zarb* a une sonorité et une technique, et une tessiture qui permettent de jouer avec, de coller avec pas mal d'instruments différents. Et donc ça facilite l'accompagnement de différentes musiques. (1^{er} novembre 2011).

- 8 Ce caractère protéiforme va être intégré très tôt par les enfants Chemirani comme une qualité quasiment indissociable du *zarb* avec lequel ils vont grandir.
- 9 Né à Paris en 1968 d'une mère française et d'un père iranien, Keyvan Chemirani baigne dès son enfance dans un univers façonné par cette double culture. La pratique du *zarb* représente une sorte de symbole de la culture persane pour le jeune garçon, qui voit son père Djamchid jouer régulièrement à la maison avec d'autres musiciens iraniens⁶. L'apprentissage se fait donc d'abord par imprégnation avant qu'il ne commence à aborder directement la technique de ce tambour vers l'âge de huit ans. Mais ce n'est que plus tard, après avoir fait de la batterie à l'adolescence, qu'il se consacre réellement à cet instrument qui deviendra une sorte de sceau familial.

Un travail autour du zarb : les innovations du Trio Chemirani

- 10 Même s'il se concentre pendant de nombreuses années sur l'apprentissage du *zarb*, Keyvan Chemirani s'intéresse également à d'autres types de percussions, prend quelques cours de piano et d'harmonie jazz, apprend les modes du *radif* persan au *setar*, joue du *ney*, tout en effectuant parallèlement des études supérieures de mathématiques jusqu'au niveau de la maîtrise. Loin de se cantonner au *zarb*, le musicien se forme à d'autres percussions, le *udu*⁷, le *daf*⁸ [Fig. 2] et toutes sortes de tambours sur cadres et tambourins : *riqq*, *bendir*⁹, etc. Il enrichit ainsi au fur et à mesure son éventail de percussions et y introduit de plus en plus de matériaux, notamment lorsqu'il se produit avec des musiciens de jazz. Il s'ouvre aussi aux instruments métalliques : cymbales, cloches... et se lance dans certaines expérimentations en créant notamment un prototype instrumental hybride inspiré du *cajon* flamenco qu'il croise à la forme du *zarb* : le *zarbon*. Il se plaît par ailleurs à monter le *daf* sur un pied, détournant l'instrument de son usage habituel.

Fig. 2. zarb, daf, udu : les instruments de Keyvan Chemirani.



Photo Élina Djebbari.

- 11 Sa passion pour la technique des percussions digitales et pour la complexité des métriques l'entraîne vers l'Inde, l'Inde du Sud en particulier, « ce paradis du percussionniste » comme il l'appelle. Il y apprend les principes métriques des *tala* de l'Inde du Sud et ceux du *tihai* et du *chakradar* spécifiques à l'Inde du Nord, ainsi que les onomatopées rythmiques appelées *bol* au nord et *konnakol* au sud : autant d'éléments qu'il va intégrer ensuite dans son travail rythmique et instrumental¹⁰.
- 12 Armé de ces nouvelles ressources techniques, il les transpose et les adapte au *zarb*. Il développe ainsi en famille, d'abord en duo avec son père, puis en trio avec son frère Bijan, le benjamin de la famille, la polyrythmie, les métriques et les techniques de frappe de cet instrument. Le Trio Chemirani [Fig. 3] met en avant la technique du *zarb*, bien sûr, mais le révèle surtout dans un rôle qu'il n'avait jamais eu jusqu'alors. Le *zarb*, décliné en trois exemplaires sur une même scène, produit une musique polyrythmique inédite et acquiert un nouveau statut, bien éloigné de l'univers de la musique persane dont il est issu. Le Trio s'inspire notamment des poètes mystiques persans (Rumi, Hafez, Khayyam...) dont la prosodie leur inspire des rythmes qui servent de base à leurs improvisations. En effet, outre le développement de savantes compositions rythmiques et d'innovations techniques au niveau des frappes, les Chemirani sont également reconnus pour leurs grands talents d'improvisateurs. Ils donnent ainsi libre cours à leur dextérité pour évoluer de manière complexe au sein de métriques diverses, qui servent de cadre à leurs circonvolutions régulées par une grande rigueur métronomique.

Fig. 3. Le Trio Chemirani, de gauche à droite : Bijan, Djamchid, Keyvan.



Photo Catherine de Clippel.

- 13 Le Trio Chemirani n'est pas replié sur lui-même. Bien au contraire, il a collaboré à diverses formations : avec Ross Daly, l'Ensemble Gilles Binchois, etc. De plus, le Trio accueille parfois Maryam, l'aînée de la famille. Tout autant marquée que ses frères par la culture persane, elle a appris le répertoire de chants du *radif* auprès de Hossein Omoumi. Cette formation familiale en quartet [Fig. 4] est appréciée des scènes des festivals et leur permet de nouvelles recherches liées aux arrangements de thèmes traditionnels. À ces occasions, Bijan laisse de temps en temps les percussions pour accompagner au *saz* turc les ornements vocales de sa sœur.

Fig. 4. Le Trio devient Quartet avec Maryam Chemirani au chant.



Photo Jacques Thomas.

- 14 Si elle est solide et pérenne¹¹, la forme du Trio n'en est pas moins à géométrie variable et les artistes souhaitant collaborer avec les Chemirani puisent à loisir parmi les membres de cette famille de musiciens. Ainsi, c'est parfois le père qui est sollicité, parfois l'un des frères, parfois les deux, tous pouvant se remplacer les uns les autres selon leurs disponibilités : le guitariste de jazz Sylvain Luc se produit avec « les frères Chemirani », la chanteuse mongole Urna s'entoure

de Djamchid et Keyvan tandis que Bijan apparaît dans l'album de Sting, *If On a Winter's Night...* (2009). Si le Trio Chemirani forme une entité scénique harmonieuse, il n'annihile pas pour autant les individualités de chacun. Le lien familial n'est pas le seul prétexte de leurs collaborations mutuelles, bien au contraire, il s'agit de convoquer des personnalités artistiques originales. Ainsi Keyvan invite Bijan et Maryam sur son troisième projet en tant que directeur artistique (*Battements au cœur de l'Orient*, 2007), Bijan en fait de même pour ses propres réalisations : il convie toute la famille dans l'album *Eos* (2002), tandis que Maryam est seule intégrée au groupe *Oneira* qu'il fonde en 2006.

- 15 Le profil de Keyvan Chemirani illustre une double tendance : porteur d'une certaine « tradition » se réclamant de la culture persane autant qu'ouvert à toutes sortes d'innovations sur l'instrument, qu'elles soient techniques (frappes, organologie...), esthétiques¹², métriques, et contextuelles. À bien des égards, le parcours de ce musicien présente certaines similitudes avec celui du percussionniste indien Zakir Hussain (Bourgeau 2010 : 176-179), ce qui permet de mettre en perspective les modalités de ces trajectoires de musiciens marqués par l'ouverture et la créativité.

D'un parcours ouvert sur le monde à l'émancipation créatrice

- 16 Comme le remarque Laurent Aubert, « Dans le monde contemporain, où le champ musical est pratiquement illimité, les choix individuels se déterminent, consciemment ou non, en fonction de l'éducation, de la sensibilité et d'un faisceau d'affinités artistiques, sociales, politiques et idéologiques. » (Aubert 2001 : 9).
- 17 Par la description de ces éléments biographiques, il s'agit de montrer l'environnement particulier dans lequel s'est fait l'apprentissage musical de Keyvan Chemirani, nécessaire pour comprendre le développement ultérieur du percussionniste. Dès le départ, le contexte familial dans lequel se fait l'apprentissage du *zarb* est en effet propice à toutes sortes d'innovations et à une grande ouverture vers diverses pratiques musicales. Au fur et à mesure de son évolution, Keyvan va traverser différents univers musicaux, le premier étant celui de la maison familiale au sein de laquelle s'élabore le langage développé par le Trio Chemirani. Il va peu à peu évoluer en dehors de ce cercle restreint, d'abord en s'intégrant au paysage musical du sud de la France (il grandit dans les Alpes de Haute-Provence), puis l'horizon s'élargit et les voyages l'emmènent de plus en plus loin. Le parcours de Keyvan est marqué par différentes rencontres qui le mettent au contact de musiques autres que celle de son père : le guitariste de flamenco Juan Carmona est d'Aubagne, près de Marseille, la chanteuse Françoise Atlan (chants sépharades) habite à l'époque Aix-en-Provence (elle vit maintenant à Marrakech depuis plusieurs années...). Il est également intégré à l'Ensemble Méditerranéen dirigé par Pedro Aledo qui lui fait côtoyer de nombreux musiciens du bassin méditerranéen. Par son activité musicale, le jeune percussionniste fait l'expérience directe d'une société multiculturelle, à l'histoire marquée par différentes vagues de migrations dont il est lui-même en partie issu. Ce contexte favorise une conception de la musique marquée par une grande diversité d'expressions, dont la mise en relations achoppe à l'établissement de catégories fermées.
- 18 D'abord dans une phase d'apprentissage et d'expérimentation, Keyvan est sollicité pour intégrer de nombreux ensembles allant du jazz à la musique bretonne en passant par les musiques turque, grecque, flamenca, etc. Ce n'est qu'au tournant des années 2000 qu'il commence réellement à prendre la tête de projets ambitieux visant à réunir des musiciens considérés comme porteurs de différentes cultures musicales. En jetant un regard rétrospectif sur son parcours au cours de notre entretien, Keyvan Chemirani explique que sa confrontation avec d'autres musiques n'était pas gagnée d'avance, inquiet de la posture à adopter pour espérer convenir au genre musical au sein duquel il était invité à intervenir. Après ces premières expériences et l'acquisition d'un statut et d'un savoir-faire musical, il réalise le chemin parcouru :

Il m'a fallu du temps pour comprendre que la musique ce n'est pas ça, c'est-à-dire qu'on n'a pas à se poser la question d'appartenir à un style, à une branche de musique, la musique, elle n'est pas du tout cloisonnée. Il y en a qui s'évertuent à la décroisonner, mais ce n'est pas un acte politique, une revendication, c'est naturel, la musique, elle n'est pas du tout cloisonnée, elle n'a pas à être rangée dans un bac : jazz, musique du monde, musique traditionnelle, musique contemporaine... (22 novembre 2011).

- 19 S'il est aujourd'hui revendiqué et clairement assumé, cet éclectisme n'a pas toujours été une démarche artistique volontaire. Comme l'exprime Djamchid Chemirani, il est aussi le résultat des contraintes du milieu musical dans lequel ses fils ont évolué :

C'est un peu par eux-mêmes et c'est un peu aussi par la force des choses. Puisqu'ils ne sont pas en Iran maintenant, ils jouent cet instrument en France, en Europe, et donc ils sont en quelque sorte obligés de travailler avec des musiciens européens ou d'autres cultures que la musique iranienne. Donc ils essaient de s'adapter et de travailler et de trouver des solutions à chaque musique, à chaque culture avec laquelle ils jouent, ils travaillent. Et c'est très bien ainsi. (1^{er} novembre 2011).

- 20 Dans cette situation particulière, c'est assez naturellement que Keyvan Chemirani réalise en 2004 son premier projet¹³ rassemblant une dizaine de chanteurs avec lesquels il collabore régulièrement¹⁴. *Le Rythme de la Parole* offre de fait un éventail des musiques rencontrées par Keyvan depuis le début de sa carrière. Il décrit l'idée de ce projet en ces termes :

À un moment donné, je me suis dit : bon, je me mets au service de toutes ces musiques différentes, j'apprends plein de choses, c'est magnifique. Pourquoi ne serais-je pas à un moment donné la personne qui invite tous ces gens-là, séparément, comme ça, pour faire un disque qui rendrait compte aujourd'hui de mon travail ? Comment rendre compte de mon travail dans un disque ? C'est la question que je me suis posée. L'une des manières était d'inviter tous ces chanteurs issus de cultures différentes, toutes ces cultures auxquelles je me serais intéressé d'une manière ou d'une autre et qui me toucheraient, soit avec des gens avec qui j'ai l'habitude de travailler, soit avec des musiques qui me touchent vraiment et des gens que j'ai envie de rencontrer. Et on a fait ce disque, *Le Rythme de la parole I*, avec dix chanteurs. (22 novembre 2011).

- 21 Dans ce premier projet, qui n'est pas encore porté par un véritable propos artistique en termes de rencontre musicale, Keyvan Chemirani se pose néanmoins comme le lien entre ces différents styles musicaux. Ce premier opus constitue le point de départ d'une recherche musicale qui va être favorisée par plusieurs opérateurs culturels.

Les créations « transculturelles » : le « branchement » des cultures comme expérience directe de la globalisation

- 22 Confronté à des univers musicaux très variés, Keyvan Chemirani a acquis une connaissance des principes musicaux de différentes cultures du monde. De ce savoir-faire obtenu au fil de ses collaborations, il perçoit autant les similitudes que les singularités propres à chaque famille musicale dont il est amené à travailler le matériau.
- 23 De ce point de vue, la trajectoire de l'artiste entre directement dans les nouvelles orientations de la politique culturelle française en matière de musique, telles qu'elles ont pu être définies par la circulaire ministérielle du 9 décembre 2005 visant à soutenir la création musicale et à encourager le décroisonnement des pratiques¹⁵. L'acquisition de nouveaux répertoires, l'innovation dans l'approche et l'interprétation des répertoires existants, les rencontres entre genres musicaux nécessitant une mise en œuvre particulière, la recherche de nouvelles formes de concerts et de relation avec les publics, le croisement entre les disciplines artistiques (lyrique, théâtre musical, etc.) sont autant d'aspects privilégiés par cette politique de soutien à la création musicale (Mayrand 2007 : 33). Cette nouvelle orientation privilégie notamment la mise en place et le subventionnement de résidences artistiques de création. Elle accompagne également la diffusion de la notion de diversité culturelle, très médiatisée depuis la signature

de la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* en 2001, et plébiscitée au niveau des « créations transculturelles ».

24 Comme le remarque à juste titre Henri-Pierre Jeudy, « Il est étonnant de voir comment les préfixes utilisés devant l'adjectif « culturel » désignent ou non une évolution des approches et des modes de gestion politique des phénomènes culturels dans le contexte actuel de la globalisation. « Inter », « multi », « trans »... ne désignent sans doute pas les mêmes manières d'interpréter de tels phénomènes, et surtout, les modalités de leur interférence. » (Jeudy 2007 : 8).

25 Dans un contexte politique favorisant toutes les déclinaisons opérables avec le terme « culturel », le travail de Keyvan Chemirani va trouver un écho institutionnel qui va lui permettre de mettre en œuvre ses projets.

26 Le parcours de Keyvan est en effet lié à un certain nombre d'institutions qui l'ont soutenu ou orienté vers différentes voies de recherche musicale. La Fondation Royaumont et son département des musiques orales et improvisées dirigé depuis 1999 par Frédéric Deval ont en effet joué un rôle important dans la carrière musicale de Keyvan¹⁶. En 2005, comme une suite à son premier projet, *Le Rythme de la parole II* voit le jour à Royaumont après plusieurs résidences de création. Réunissant le Trio Chemirani et des artistes maliens, iraniens et indiens, ce nouveau projet a été décisif pour cet opérateur culturel investi dans la création artistique. Suite à cette expérience célébrée par la critique comme un grand succès, la Fondation Royaumont continue à explorer toutes les formes possibles de ces « créations transculturelles », en développant notamment de nombreux projets autour du slam¹⁷.

27 Dans ce contexte spécifique, le terme « transculturel » évoque la possible abolition des frontières entre les genres, entre les « cultures », réaffirmant l'idée selon laquelle la musique est un langage universel, compréhensible et partagé par tous¹⁸. Il suffirait donc de savoir manier les paramètres musicaux comme des éléments linguistiques pour permettre le « dialogue des cultures », propice à l'harmonie du monde. Prônant la rencontre interculturelle, la volonté de dresser une image apaisée, pacifiée, de ces mélanges des genres apparaît en filigrane. Cette vision irénique de la musique est exacerbée au sein de ces créations transculturelles, s'intégrant inévitablement dans le contexte de la *world music* où « l'hybridation est érigée en dogme » et où les musiciens doivent « se soumettre sans réserve au diktat de l'interculturel » (Aubert 2001 : 104). La musique comme agent pacificateur du monde est l'un des enjeux induits par la *world music* dans le contexte plus général de la globalisation. Martin Stokes relève d'ailleurs que ces notions de dialogue et d'échange servent d'arguments commerciaux à l'industrie de la *world music*, discours qu'il qualifie de mystificateurs et par rapport auxquels il s'agit de prendre du recul (Stokes 2004a : 372).

28 Cependant, les artistes évoluant dans ce contexte n'adhèrent pas forcément à cette idéologie, s'abstenant de tenir de grands discours humanistes à propos de leur démarche musicale qui reste à leurs yeux une recherche artistique et esthétique avant d'être érigée en manifeste politique. Tel est le cas de Keyvan Chemirani. Même s'il nourrit sa démarche de ce désir de concorde, il tient également à ce qu'elle ne soit pas une opération de « lissage », voire de « polissage », des éléments musicaux qui pourraient se révéler problématiques pour la réussite du projet. Il dit à ce propos :

Cela ne m'intéressait pas de faire un travail dans une recherche d'harmonie. L'important c'est qu'effectivement, il y a une singularité de chaque tradition et de chaque chant. Cette singularité-là, il ne faut pas essayer de la tuer. Il faut accepter qu'on puisse entendre des choses qui frottent, [comme vous disiez,] ou qui soient différentes. C'est ce qui m'intéresse, ce n'est surtout pas de polir chaque culture et chaque son, ou chaque chant, de manière à ce que chacun soit ressemblant à l'autre, puisque là on perd la force de chaque culture ou de chaque chant. (2004 : 24).

29 En ce sens, certains aspects de sa recherche musicale sont conçus pour s'inscrire en opposition à ce qui a été considéré comme les dérives du développement commercial de la *world music* en termes de nivellement esthétique et d'occidentalisation des échelles et des rythmes. Keyvan Chemirani entend par son travail, non pas participer à une sorte d'universalisation musicale

qui passerait par une homogénéisation des paramètres musicaux, mais plutôt mettre en valeur la singularité de chaque culture musicale, qui ne les empêche pas de dialoguer entre elles. À cet égard, la démarche de Keyvan se situe plus dans « la promotion d'identités (où l'on considère que le style musical originel doit rester identifiable, malgré le métissage) » que dans « la déconstruction des identités » (Bachir-Loopuyt 2008 : 18), ces deux pôles qui, pour Talia Bachir-Loopuyt, sont les deux extrêmes entre lesquels oscillent l'interprétation et la mise en scène de la diversité culturelle telle qu'elle peut être entreprise dans les festivals. Cependant, il ne s'agit pas non plus de mettre en exergue certains clichés culturalistes propres à réifier une identité supposée. Bien au contraire, la recherche du percussionniste s'inscrit plutôt dans la volonté d'échapper aux pièges du collage et de la rencontre facile, de « ce qui marche tout seul » comme il le dit, et participe d'une logique de défi à laquelle il soumet sa créativité. Pour Stokes, ce type de positionnement esthétique, qui est l'une des alternatives offerte par la globalisation musicale, ne serait peut-être qu'une manière de « générer le frisson de la différence » (Stokes 2004b : 61).

30 Hormis cette recherche sur les « identités musicales » et leur confrontation au sein de ses projets, les créations de Keyvan Chemirani ne sont pas portées par un projet politique formulé dans lequel la musique deviendrait le support d'une revendication ou la démonstration d'un possible, d'une utopie, d'un idéal. Cependant, nombreux sont les journalistes ou autres intermédiaires à vouloir faire de ces créations musicales un postulat qui viendrait (re)mettre en cause ou au contraire valoriser les paradigmes du métissage, de la question identitaire, de la diversité culturelle. À ce titre et dans une certaine mesure, ces créations musicales peuvent être considérées comme des OPNI (Objets Politiques Non Identifiés) selon la proposition de Denis-Constant Martin (2002), manipulées et instrumentalisées par les personnes et les institutions qui les créent, qui en parlent, qui les diffusent, plutôt que par les musiciens eux-mêmes qui en sont pourtant parties prenantes.

31 Si l'usage du terme « transculturel » est évidemment problématique et pour le moins réducteur à propos de ces créations musicales, il n'en demeure pas moins opérant dans les discours de certaines institutions qui en font le fil rouge de leur politique interne. C'est le cas de la Fondation Royaumont et du festival dirigé par Benoit Thierbergien à Grenoble, *Les 38^e Rugissants*. Consciente de cet écueil, la Fondation Royaumont accompagne ainsi certaines des créations qu'elle met en œuvre d'une réflexion théorique menée par des chercheurs de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) avec laquelle elle a signé une convention de partenariat depuis 2006. Les résidences artistiques sont envisagées comme autant de nouveaux terrains de la recherche en sciences sociales¹⁹, tandis que des colloques sont régulièrement organisés, dont certains ont abordé spécifiquement cette problématique de la « transculturalité » (2004, 2006).

32 S'appuyant sur l'expérience du *Rythme de la parole* mené par Keyvan Chemirani au sein de l'Abbaye, Jean-Loup Amselle et son équipe de doctorants ont analysé les enjeux et les limites de ces créations. Si les travaux d'Amselle n'envisagent plus les cultures comme des ensembles homogènes, mais les observent au contraire sous l'angle de « logiques métisses » (1999), puis en termes de « branchements » (2001), il se demande si l'avènement de ces créations ne contribue pas justement à réifier les cultures mises en présence en les essentialisant :

S'agit-il de mixer, de métisser, de greffer des cultures musicales les unes sur les autres ou de faire quelque chose de sensiblement différent ? Prenons tout d'abord l'exemple du « Rythme de la parole ». Nous nous trouvons placés devant un éventail de cultures musicales comprenant l'Inde du Sud, l'Iran et le Mali et on est bien là dans ce que j'ai nommé le rôle de Royaumont comme « opérateur d'universalisation ». Mais Royaumont, en présentant ce cycle comme la rencontre de trois cultures musicales différentes, comme leur hybridation, n'a-t-il pas en un sens, simultanément, soudé les différentes composantes de chacun de ces différents ensembles culturels ? (Amselle 2006 : 8).

33 Keyvan Chemirani n'est cependant pas dupe des conséquences des stéréotypes culturalistes qui peuvent être véhiculées par ce type d'échanges :

On travaille plus avec des artistes qu'avec des régions, on travaille plus avec des artistes, des hommes et des femmes, qu'avec une culture. Et donc c'est bien la rencontre des hommes et des femmes et non pas la rencontre des cultures, qui se fait ou ne se fait pas. (22 novembre 2011).

- 34 La notion d'individu est essentielle à prendre en considération pour analyser tous les enjeux de ce type de création, alors qu'elle est justement oblitérée par les discours (trans)culturalistes.
- 35 À juste titre, la Fondation Royaumont peut être considérée comme un « opérateur d'universalisation » (Amselle 2006 : 8), comme une succursale agissante de la globalisation musicale, comme une fabrique de mondialisation, « un laboratoire de transculturalité musicale » (Deval 2007-2008 : 22). À cet égard, Keyvan Chemirani serait à la fois le reflet et le produit d'une globalisation en marche, à moins qu'il ne soit plutôt acteur d'une *globalisation parallèle*. En effet, son travail concentre les problématiques inhérentes au contexte de la globalisation en termes d'accélération et de multiplication des circulations et des échanges, aboutissant à la définition de Veit Erlmann qui considère la *world music* comme « une nouvelle forme esthétique de l'imagination globale » : « World music is a new aesthetic form of the global imagination, an emergent way of capturing the present historical moment and the total reconfiguration of space and cultural identity characterizing societies around the globe » (Erlmann 1996 : 468).
- 36 Les créations « transculturelles » participent directement de cette reconfiguration de « l'imagination globale », et la résidence artistique apparaît comme l'un des lieux où s'articulent le global et le local, complétant l'interrogation d'Erlmann sur la matérialité des espaces de la création musicale : « If, then, some metaphorical expression is needed to describe the space in which world music is situated, it would perhaps more adequately have to be the ubiquitous nowhere of the international financial markets and the Internet. » (Erlmann 1996 : 475).
- 37 Cette globalisation musicale à échelle réduite est insérée dans un contexte de globalisation plus large, dans lequel elle évolue en parallèle. À ce titre, ces rencontres musicales constituent autant de « nouveaux archipels musicaux aux contours mouvants qui ne sont pas repérés sur les vieilles cartes marines » (Thiebergien 2005 : 185). Erlmann parle de « zone-frontière » (1996 : 474), tandis que Slobin évoque l'idée d'une « quatrième dimension » : « Like falling into the fourth dimension, a music can suddenly move beyond all its natural boundaries and take on a new existence » (Slobin 1992 : 10)²⁰. Keyvan Chemirani est l'un des artisans de ces îlots globalisants de la création musicale. Le percussionniste est par ailleurs conscient qu'il ne fait que perpétuer ce qui a de tout temps existé, même s'il le fait dans un contexte de circulation musicale bien différent, et qui plus est, complètement arbitraire.
- 38 La notion de « transculturalité » est aussi impropre à désigner efficacement ce type de création musicale, de par son incapacité à rendre compte d'un travail de recherche musicale qui ne consiste pas seulement en un croisement, à un point précis, de territoires géographiques plus ou moins éloignés, mais qui crée aussi des ponts entre des périodes historiques parfois distantes de plusieurs siècles. Les expériences de Keyvan Chemirani avec la musique médiévale (Ensemble Gilles Binchois dirigé par Dominique Vellard)²¹ mais aussi avec la musique baroque (La Chapelle rhénane, La Cappella mediterranea)²² sont autant de formes possibles de croisements musicaux qui décroissent les pratiques en même temps qu'elles déconstruisent certaines temporalités. Il s'agit sans doute là encore « du potentiel d'esthétiques alternatives » dont dispose « la diversité des traditions musicales » (Nouss 2004 : 10) qui peut être ainsi mise en œuvre dans un « jeu inédit de temporalités superposées » (Hennion 2011).

L'influence des festivals sur la création musicale : le règne de l'éphémère

- 39 La Fondation Royaumont n'est pas la seule institution à avoir favorisé la mise en œuvre des projets de Keyvan Chemirani. Dans un contexte de production musicale en partie régi par les réseaux des festivals, ceux-ci sont désormais partie prenante de la création musicale. Les festivals de musique du monde (*Les 38^e Rugissants* de Grenoble, *Les Suds* à Arles, etc.) ont ainsi fait la part belle aux propositions des Chemirani. Le format du festival est en effet propice

à diffuser les produits de « l'imagination globale » (Erlmann 1996) puisqu'il favorise selon Slobin la création d'un « monde musical sans frontières » : « A given city, festival, or shop can create a musical world without frontiers that seems to exist across, or somehow suspended above, national lines » (Slobin 1992 : 49).

40 Keyvan Chemirani est généralement enthousiaste à l'idée de travailler en collaboration, même si certains projets ne sont pas directement le fruit de son imagination²³. Il en est ainsi du projet réunissant les joueurs de *balafon* maliens de la famille Neba Solo et le Trio Chemirani, finalisé par l'album *Falak* en 2002. Ce projet a été initié par Philippe Conrath, directeur du festival *Africolor*, après avoir proposé à Keyvan un panel d'artistes africains avec qui une collaboration était envisageable. Sensiblement de la même manière, Benoit Thierbergien encourage Keyvan à lui proposer un projet de création avec des musiciens mauritaniens à l'occasion de son *Festival international des musiques nomades de Nouakchott*. Invité en tant que spectateur en 2005, Keyvan y rencontre l'artiste mauritanien Mohamed Salem Ould Meydah. L'embryon d'un nouveau projet émerge et se poursuivra en résidence aux 38^e *Rugissants*. La création *Tahawol* (2008) naît de cette conjonction favorable à la mise en place d'un projet de rencontre entre les percussions iraniennes, mauritaniennes et les danses flamenca et indienne.

41 De multiples intermédiaires créent autant d'interfaces entre les musiciens et la réalisation de projets musicaux. Tous ensemble façonnent le paysage musical français : directeurs de festivals, programmeurs, producteurs, journalistes, attachés de presse etc. ; un monde avec lequel il faut apprendre à composer et acquérir un sens de la diplomatie et des relations afin de constituer un réseau que l'on pourra activer en temps voulu²⁴. Pour que les projets aboutissent, il est nécessaire d'obtenir des subventions auprès de différents organismes²⁵, de chercher des partenaires pour obtenir des coproductions, et de trouver les artistes qui permettront de donner forme à un projet élaboré en amont.

Fig. 5. L'ensemble des musiciens de la création *Melos* dirigée par Keyvan Chemirani (tout à droite).



Concert à Aubervilliers dans le cadre du festival *Villes des Musiques du Monde*, octobre 2011.
Photo Daniel Meyer Assayag.

42 Fort de cette expérience en matière de « création transculturelle » et de son inscription pérenne dans le réseau des festivals, Keyvan Chemirani prend désormais la direction artistique de projets de plus en plus ambitieux.

43 Après une réalisation plus personnelle basée sur un échange entre le *zarb* et le *tabla* de Pandit Anindo Chatterjee (*Battements au cœur de l'Orient*, 2007), Keyvan Chemirani se voit confier par Saïd Assadi, directeur d'Accords-Croisés et du Festival *Au fil des voix*, la direction artistique d'un projet de grande envergure : *Melos*. Créé pour la première fois en 2009 au *Festival des musiques sacrées* de Fès, ce projet vise à réunir des musiciens grecs, espagnols et marocains. Après plusieurs déclinaisons, le « casting » se recentre finalement sur la Tunisie, qui devient en 2011 l'un des partenaires principaux de ce vaste projet financé en partie par l'Union Européenne. Keyvan Chemirani doit composer et arranger un « répertoire méditerranéen » pour un ensemble de onze musiciens grecs, espagnols, tunisiens et marocains [Fig. 5], tout en respectant un cahier des charges en partie imposé par les orientations des

différentes parties prenantes du projet (festivals partenaires, coproducteurs etc.). Au terme de la résidence de création et des différentes phases du projet, cette commande s'est avérée difficile à mener tant les contraintes étaient grandes²⁶ et cela se ressent dans la composition du répertoire²⁷.

Le temps de la rencontre : une redéfinition de l'espace de la création musicale

- 44 Des lieux comme la Fondation Royaumont constituent de nouveaux espaces de création musicale qui déterminent en un espace-temps restreint la période de la rencontre. Loin d'être fortuite et spontanée, la rencontre dans ce cadre-là est, bien au contraire, artificielle et préméditée. De plus, ses acteurs sont prédéfinis, choisis par un « casting » selon diverses modalités. En ce sens, la résidence artistique de création concentre en elle-même les problématiques relevées par Erlmann en termes de reconfiguration spatio-temporelle induite par la *world music* : « the reconfigured time-space relationship in world music does away with time and place altogether » (Erlmann 1996 : 482).
- 45 Réunis le temps d'une résidence, parfois moins, des musiciens montent ensemble un répertoire pour créer un spectacle. Ce programme sera exécuté au cours d'un concert et peut-être enregistré, mais ce n'est pas le cas de toutes les créations, loin de là. Le répertoire créé pourra éventuellement être joué à d'autres occasions mais il est aussi susceptible de rapidement tomber dans l'oubli peu après sa création²⁸. Au mieux, une tournée le fera vivre pendant un an ou deux. Ces projets sont donc marqués par leur caractère éphémère. Cela n'empêche pas que les différents artistes impliqués dans les projets en retirent certains éléments qu'ils réutiliseront dans d'autres entreprises. Cependant, dès leur conception, Keyvan Chemirani considère plus ces projets comme une étape dans une carrière musicale que comme une fin en soi. Une fois le projet monté et montré dans quelques salles, il s'agit déjà de penser au suivant. Cela correspond encore à la logique induite par les festivals et la mise en festival des musiques qui, pour ne pas lasser un public, doivent renouveler leurs programmations d'une année sur l'autre. Dans une stratégie de carrière professionnelle, les artistes doivent s'adapter à ce format des festivals et s'engager à proposer de nouvelles créations. Dans le cas contraire, ils doivent s'attendre à en être absents, au moins quelques années, avant de pouvoir être à nouveau programmés. Le phénomène de consommation des produits culturels a des incidences certaines sur la création musicale. Celle-ci a désormais une date de péremption qu'il s'agit de ne pas dépasser !
- 46 Ce phénomène pointe aussi du doigt l'une des problématiques de ces rencontres musicales éphémères. Sitôt leurs acteurs dispersés et de retour à leurs activités habituelles, le projet n'a plus d'existence effective. Il continue certainement à vivre en eux d'une manière ou d'une autre, mais il reste clairement lié aux conditions de l'espace-temps particulier qui a permis de le faire naître. En dehors des périodes de création, de répétitions et de concerts, ces répertoires, s'ils ne sont pas relayés par des vidéos postées sur internet, ont une visibilité quasiment nulle²⁹. La création musicale s'affranchit désormais d'une appartenance à un territoire, à une localité, et le chercheur doit tenir compte de ces nouveaux paramètres.
- 47 Comme le remarque Erlmann, « the tropes of locality, authenticity, and identity, increasingly originate from within a total hyperspace whose rules and codes may still be enigmatic at numerous levels and thus defy conventional modes of analysis [...] challenge us to conceive of new ways of «mapping» this space. » (Erlmann 1996 : 484).
- 48 Outre la dématérialisation de cet « hyper-espace », les scènes des festivals et les résidences de création représentent de nouveaux terrains de recherches, procédant d'une reconfiguration, d'une recontextualisation des espaces de la création musicale. Ces nouveaux « lieux » suscitent néanmoins des questionnements méthodologiques. Il ne s'agit plus de prendre le temps de s'intégrer auprès d'une communauté de musiciens et de voir surgir progressivement les problématiques de la recherche. Bien au contraire, dans le cadre d'une résidence de création, le temps est très limité et il s'agit tout à la fois de collecter les matériaux, de mener les entretiens et de participer à l'action collective pour s'intégrer au groupe artificiellement déterminé. Il faut aller « droit au but », rompant ainsi avec certains préceptes essentiels du terrain en ethnomusicologie qui suppose notamment de s'appuyer sur une relation de confiance gagnée

au fil du temps avec les acteurs. Cette fugacité du terrain, où il s'agit d'être productif en termes tout autant empiriques que théoriques, peut cependant s'accompagner d'une mise à disposition des différents acteurs en présence, avertis de faire l'objet d'une recherche, et d'une accessibilité rendue plus facile par le lien avec l'institution qui abrite la résidence³⁰.

49 Une temporalité limitée, un territoire en pointillé, ces créations éphémères et nomades sont désormais des éléments majeurs dans la vie musicale des artistes. Aux prises avec ces nouveaux enjeux, ils doivent constamment se renouveler sous peine d'être peu à peu oubliés et remplacés. Même si, depuis l'avènement du téléchargement sur internet, le contexte actuel privilégie le spectacle vivant au détriment de la vente de disques, la crise économique remet en cause cette tendance des dernières années. En attendant, ces créations retrouvent une nouvelle vie par leur utilisation dans les ateliers pédagogiques mis en place dans les festivals qui les produisent, assurant ainsi une autre diffusion aux œuvres produites et peut-être, par-là, une autre forme de pérennisation.

50 Ces créations à durée limitée, qui ne sont ancrées dans aucun territoire précis autre que celui des scènes sur lesquelles elles sont produites, représentent cependant une ressource pour des créations musicales personnelles ultérieures. Si elles ne peuvent prétendre rester vivaces dans la mémoire d'un large public, elles apportent néanmoins aux artistes impliqués l'acquisition d'un savoir-faire spécifique, qu'ils pourront éventuellement réutiliser et recycler. Cependant, même si les artistes participant à ces rencontres se nourrissent mutuellement et s'enrichissent de ces partages, relativement rares en sont les évolutions ultérieures. Dans le parcours de Keyvan Chemirani, le projet *Falak* ne s'est pas prolongé au-delà de la production de l'album et de quelques concerts, et le Trio Chemirani n'a plus collaboré par la suite avec la famille de Neba Solo. Il en est de même des collaborations avec les chanteuses Nahawa Doumbia et Sudha Raganatan dans le cadre du *Rythme de la parole II*, du joueur de tabla indien Anindo Chatterjee (*Battements au cœur de l'Orient*). En revanche, la collaboration peut aussi se poursuivre dans d'autres contextes avec certains des artistes rencontrés lors de ces projets. C'est le cas du joueur de *kora* malien Ballaké Sissoko, qui a participé au dernier album du Trio (*Trio Chemirani invite...*), justement consacré aux relations privilégiées entretenues depuis de longues années avec certains musiciens (Titi Robin, Sylvain Luc, Ross Daly...).

51 Ainsi que l'exprime à ce sujet Keyvan Chemirani : « Même s'il y a des collaborations qui ne se renouvellent pas ultérieurement, il se crée quand même des familles musicales qui nous permettent de nous retrouver. Depuis le temps que je travaille avec Sylvain Luc par exemple, ou avec Ballaké [Sissoko], on a élaboré, on tient là quelque chose qui n'appartient qu'à nous. » (23 novembre 2011).

De la tradition orale à... la tradition orale

52 Outre sa virtuosité de percussionniste et ses qualités de compositeur, Keyvan Chemirani est aussi considéré comme un « passeur », un « médiateur », capable de jeter des ponts entre des musiques différentes, mais aussi de tisser des liens avec toutes sortes de publics. Pédagogue averti, le musicien aime transmettre son savoir lié au *zarb* et ses connaissances des rythmes et des techniques de percussion de diverses régions du monde. Keyvan s'adonne volontiers à l'enseignement et dispense avec plaisir stages et autres master-classes. Pour l'avoir vu évoluer dans ce contexte particulier, il y est à n'en pas douter aussi à l'aise que sur scène. Il s'adapte à toutes sortes de publics et sait aussi bien intéresser les enfants aux métriques impaires qu'évoquer les théories et concepts de disciplines des sciences sociales dans les colloques auxquels il est régulièrement invité. Il est sensible à la théorisation qui peut être faite de son activité artistique, comme cela fut le cas dans le cadre des créations qu'il a menées à l'Abbaye de Royaumont. Et ce d'autant plus qu'il doit être à même de formuler et de conceptualiser des hypothèses de recherches lorsqu'il élabore des projets qui seront ensuite soumis à la recherche de subventions.

53 Cet aspect est important à prendre en compte puisqu'il s'agit là encore d'appréhender, à travers le parcours de cet artiste singulier, certaines réalités de la vie d'un musicien en France aujourd'hui. Le musicien ne doit pas seulement savoir jouer d'un instrument : en tant que professionnel porteur de projets, d'autres tâches lui incombent. Acquéran un statut

semblable à la définition de ce qu'est un « intellectuel organique » selon Gramsci (1971), le musicien doit tout à la fois savoir parler de son art, prendre une distance critique et un recul réflexif sur les activités qu'il entreprend, expliquer ce qu'il fait, dans quel but etc. Et ce pas seulement pour répondre aux questions orientées des journalistes sur certains sujets en fonction de l'actualité – dans le cas de Keyvan Chemirani, l'accent est souvent mis sur son origine iranienne, sa nationalité française étant souvent complètement obliérée – mais aussi pour le faire parler de l'immigration, de la religion (l'islam), de l'intégration, de l'exclusion, du multiculturalisme, dans l'intention qu'il tienne des propos politiques au sujet de ses créations. Mais il doit aussi pouvoir répondre aux questions des universitaires qui s'interrogent sur les processus de la création musicale ou sur certains phénomènes contemporains comme le métissage ou la « transculturalité ».

54 En acceptant d'intervenir dans des colloques ou des lieux de transmission pédagogique, Keyvan peut en retirer un matériau lui permettant d'approfondir ultérieurement ses propres recherches. Ses différentes confrontations musicales le conduisent vers l'élaboration de projets toujours plus ambitieux et complexes. Sa quête artistique s'accompagne d'une maturité grandissante que, dans un juste retour des choses, sa rencontre avec les sciences sociales lui a peut-être conférée en partie lors de ses principaux projets. *Le Rythme de la parole II* fut en effet un temps l'objet d'études d'anthropologues de l'EHESS impliqués dans la Fondation Royaumont, et par la suite le support d'un discours théorique portant sur l'évaluation de ce produit musical labellisé « transculturel » par Royaumont. De cette collaboration intellectuelle qui peut s'apparenter à « une belle opération de communication [...] rentable en discours et propre à appâter l'homme instruit » (Peillon 2008 : 210), Keyvan en a cependant retiré un certain nombre de questionnements qui ont fait avancer sa réflexion artistique et sont désormais des outils de travail dans l'élaboration de ses projets. Il remarque en effet qu'il lui est désormais plus facile de formaliser son discours à propos de sa démarche artistique.

55 Cet aspect introduit un autre axe majeur de la politique culturelle française actuelle visant à démocratiser l'art et à le rendre accessible aux publics par divers dispositifs. C'est le cas de la résidence artistique au cours de laquelle l'artiste accepte de présenter son travail au public sous des formes diverses : première ébauche du concert, répétition, séance de travail etc. Keyvan Chemirani est donc aussi l'un de ces artistes qui évoluent sous l'œil de nombreux observateurs extérieurs : journalistes, anthropologues, programmeurs...³¹

La création musicale à l'aune de la globalisation

56 Avant même la démarche personnelle de Keyvan, l'engouement pour le *zarb*, instrument de prédilection et marque de la famille Chemirani, est concomitant à la diffusion des musiques du monde et, de ce fait, est à mettre en perspective dans le cadre des politiques culturelles françaises, et au-delà, dans le contexte plus large de la globalisation. Keyvan Chemirani présente un parcours singulier par son éclectisme mais, harmonieux dans son évolution. Il a su faire de sa personne et de son instrument, le *zarb*, le lieu de rencontre de différents langages musicaux. Le profil de Keyvan Chemirani donne au statut d'artiste toute sa complexité au regard des multiples facettes de son parcours professionnel. Son parcours est en effet marqué par la polyvalence des tâches qu'il assume (interprète, compositeur, accompagnateur, directeur artistique...), tout autant que par le grand éventail des musiques auxquelles il se confronte en tant que musicien et auquel il confronte son instrument. Même s'il se considère porteur d'une tradition, léguée par son père et maître Djamchid Chemirani, il ne tolère aucune contrainte dans sa démarche artistique résolument tournée vers la création. Rien ne l'empêche de jouer avec toutes les musiques possibles et d'apporter de nombreuses innovations dans la technique du *zarb*. La musique apparaît en ce cas comme un vecteur de la diffusion de la « transculturalité », elle-même reflétant le phénomène de la globalisation.

57 Son appréhension sensible des musiques mises en présence au sein de ses créations semble l'avoir empêché de « tomber dans l'écueil de la fausse rencontre pavée de bonnes intentions » (Deval 2007-2008 : 23). Pourtant, même si elles sont portées par un propos artistique et musical argumenté, certaines rencontres présentent une allure semblable aux croisements musicaux les plus improbables qui fleurissent sur les scènes des festivals de

musiques du monde et dans les bacs des rayons *world music* des grands distributeurs. Le travail de la matière musicale effectué par Keyvan Chemirani dans ses propositions artistiques, puisqu'elles ne prétendent pas être plus que cela, échappe malgré tout aux risques de dérives que ce genre de pratiques pourrait occasionner.

58 Dans un monde où « les frontières culturelles s'estompent, toutes les musiques deviennent accessibles et toutes les expériences sont désormais possibles : métissages forcés, fusions interculturelles, appropriations réciproques, démarches transculturelles » (Aubert 2005 : 115), la démarche de Keyvan Chemirani, née de ce contexte globalisé, n'en est pas moins originale. Jean-Loup Amselle l'exprime en ces termes :

Je crois que le mérite de l'entreprise de Keyvan Chemirani, c'est de ne pas se confondre avec ce phénomène de masse qui est en train de devenir un phénomène de mode. Ce n'est pas une entreprise qui relève des musiques du monde, c'est une autre entreprise, qui participe d'un tout autre espace conceptuel. Il s'agit d'une véritable recherche expérimentale de laboratoire (Amselle 2004 :16).

59 Ces créations musicales, telles qu'elles peuvent être conçues par différents opérateurs culturels (institutions, festivals...), entrent en résonance avec différentes problématiques intéressant le champ des sciences sociales : l'analyse des processus de création, la problématique de la « transculturalité », la question identitaire, les rapports à l'oralité... De plus, au-delà du caractère artificiel de ces rencontres musicales, il n'en demeure pas moins que, si certains projets sont abandonnés peu après leur mise en œuvre, d'autres collaborations plus fructueuses créent de nouvelles communautés musicales susceptibles de transcender les terrains habituels des anthropologues et des ethnomusicologues.

60 En effet, comme l'écrit Slobin, « *The implications of this worldscape for a view of music are worth considering for an ethnomusicology that is itself unmoored from older ideologies, adrift in the movement of technologies and media, and confused by constant deterritorialization of music-makers.* » (Slobin 1992 : 6).

61 Les créations de Keyvan Chemirani offrent donc un nouveau défi pour le chercheur, et ces « esthétiques alternatives » (Nouss 2004 : 10), en tant que nouveaux objets de recherches, participent du même coup au renouvellement d'un champ disciplinaire en pleine mutation, comme l'est celui de l'ethnomusicologie.

62 L'observation du parcours de Keyvan Chemirani, de l'élaboration du Trio de *zarb* familial aux multiples créations « transculturelles » auxquelles il a pris part, permet de porter un regard multiple sur la pratique musicale d'un artiste à l'identité marquée par une double culture, iranienne et française, dans un contexte général privilégiant l'exaltation de la diversité culturelle et du dialogue interculturel. Son profil permet d'appréhender la manière dont la mise en œuvre d'une musique est dépendante d'un contexte institutionnel favorisant ce type de démarche et s'inscrivant plus largement dans le champ d'action des festivals, devenus des piliers de la création et de la diffusion musicale. L'institutionnalisation de ces pratiques musicales permet de les faire accéder à un autre niveau de visibilité et, partant, l'on peut se demander si cela ne contribue pas à créer une certaine élite dont Keyvan Chemirani ferait partie ? Si le percussionniste ne peut être considéré directement comme un agent de la globalisation, puisqu'il est à la fois reflet et produit d'une situation largement préexistante à son action, ses créations musicales entrent en interaction avec ce contexte globalisé et deviennent les sources d'une globalisation parallèle. À ce titre, elles permettent d'accéder à ce que Felice Dassetto appelle « la mondialisation en épaisseur » (2006). Favorisant la notion d'échanges et de dialogue entre les cultures, ces créations musicales interrogent cependant les modalités de ces rencontres.

63 Cet article souhaitait rendre compte, à travers le portrait d'un artiste atypique, les réalités auxquelles est confronté un musicien aujourd'hui en France, aux prises avec des questionnements pragmatiques³² tout autant qu'artistiques. Cette trajectoire permet également d'opérer une redéfinition de certains paradigmes liés à la conceptualisation des espaces de la création musicale, des flux et lieux de la circulation musicale où il s'agit plus encore d'une déterritorialisation que d'une reterritorialisation de « musiques migrantes » (Aubert 2005).

64 Enfin, ce parcours original évoque le contexte plus large dans lequel évolue la musique à notre époque, qui se situe à la jonction d'orientations déterminées par des politiques culturelles nationales et des pratiques artistiques globalisées.

Bibliographie

AMSELLE Jean-Loup, 1999, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot.

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

AMSELLE Jean-Loup, 2004, « Le métissage et l'opération d'universalisation entreprise par Keyvan Chemirani », actes du colloque *Le Rythme de la parole*. Royaumont : Fondation Royaumont.

AMSELLE Jean-Loup, 2006, « Transculturalité, branchements, interconnexions : quels concepts pour l'analyse ? », actes du colloque *Musique, anthropologie, transculturalité*. Paris : Fondation Royaumont/EHESS.

AUBERT Laurent, 2001, *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève : Georg.

AUBERT Laurent, 2005, « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », in L. Aubert, dir. : *Musiques migrantes*. Genève : Infolio/Musée d'ethnographie (MEG), collection Tabou : 109-129.

AUBERT Laurent, dir. 2005, *Musiques migrantes*. Genève : Infolio/Musée d'ethnographie (MEG), collection Tabou.

BACHIR-LOOPUYT Talia, 2008, « Le tour du monde en musique », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : « Performances » : 11-34.

BOURGEAU Antoine, 2010, « Le *tabla* et le *tala* dans les pratiques musicales européennes et nord-américaines des années 1960 à nos jours », *Volume ! 7/2* : 161-183.

CHEMIRANI Djamchid, 2005, « Le voyage d'une tradition », in L. Aubert, dir. : *Musiques migrantes*. Genève : Infolio/Musée d'ethnographie (MEG), collection Tabou : 79-85.

DASSETTO Felice, 2006, « Islams locaux et globalisation islamique : éléments pour un questionnement théorique », *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 37-2/2006, mis en ligne le 10 mars 2011, consulté le 10 novembre 2011. <<http://rsa.revues.org/559>>

DEVAL Frédéric, 2007-2008, « Transculturalité musicale et création à Royaumont », *Culture et Recherche* 114-115 : 22-23.

ERLMANN Veit, 1996, « The Aesthetics of the Global Imagination : Reflections on World Music in the 1990s », *Public Culture* 8 : 467-487.

ESTIVAL Jean-Pierre, 1999, « Les musiques du monde et l'État », *Internationale de l'imaginaire*, nouvelle série : 11 « Les musiques du monde en question » : 69-84.

FONDATION ROYAUMONT, 2004, *Le rythme de la parole*, Actes de colloque. Royaumont : Fondation Royaumont.

FONDATION ROYAUMONT, 2006 *Musique, anthropologie, transculturalité*. Actes de colloque. Paris : Fondation Royaumont/EHESS.

FORESTAL Chantal, 2008, « L'approche transculturelle en didactique des langues-cultures : une démarche discutable ou qui mérite d'être discutée ? », *Ela. Études de linguistique appliquée* 4-152 : 393-410.

GRAMSCI Antonio, 1971, *Lettres de prison (1926-1934)*, Paris : Éditions Gallimard, collection Témoins.

HENNION Antoine, 2011, « Présences du passé : le renouveau des musiques « anciennes » », *Temporalités* [en ligne], 14, mis en ligne le 13 décembre 2011, consulté le 15 décembre 2011. URL : <<http://temporalites.revues.org/1836>>.

JEUDY Henri-Pierre, GALERA Maria Claudia, OGAWA Nobuhiko, 2007, *L'effet transculturel*, collection Nouvelles études anthropologiques. Paris : L'Harmattan.

JOUVENET Morgan et ROLLE Christiane, 2011, « Des temporalités à l'œuvre dans les mondes de l'art », *Temporalités* [en ligne], 14, mis en ligne le 12 décembre 2011, consulté le 15 décembre 2011. URL : <<http://temporalites.revues.org/1967>>.

MARTIN Denis-Constant, 2002, *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*. Paris : Karthala Éditions.

MAYRAND Nicolas, 2007, *Les expériences métisses au sein de la création musicale contemporaine*, Master 2 professionnel « Développement Culturel et Direction de Projet », Université Lyon 2/Faculté d'Anthropologie et Sociologie, année universitaire 2006/2007, sous la direction de Benoît Thiebergien et de Jacques Bonnie, non publié.

NOUSS Alexis, 2004, *Le métissage musical*, actes du colloque « Le Rythme de la parole ». Royaumont : Fondation Royaumont.

PEILLON Catherine, 2008, « Tradition, création et divertissement. À l'heure du village global. Une problématique qui m'a longtemps passionnée... », *La pensée de midi*, 2008/2 N° 24-25 : 202-210.

SLOBIN Mark, 1992, « Micromusics of the West : A Comparative Approach », *Ethnomusicology*, vol. 36, n° 1 (Winter, 1992) : 1-87.

STOKES Martin, 2004a, « Musique, identité et « ville-monde ». Perspectives critiques », *L'Homme*, 2004/3 n° 171-172 : 371-388.

STOKES Martin, 2004b, « Music and the Global Order », *Annual Review of Anthropology* 33 : 47-72.

THIEBERGIEN Benoît, 2005, « Où est le monde ? Migration des esthétiques, esthétiques des migrations », in L. Aubert, dir. : *Musiques migrantes*, Genève : Infolio/Musée d'ethnographie (MEG), collection Tabou : 179-189.

Discographie sélective

TRIO CHEMIRANI, 1998, *Trio de zarb*, Al Sur, ALCD 241

TRIO CHEMIRANI, 2002, *Qalam Kar*, Iris Music, 3001 854

TRIO CHEMIRANI, 2004, *Tchechmeh*, Emouvance, émv 1019

TRIO CHEMIRANI, 2011, *Trio Chemirani invite...*, Accords-Croisés, AC 143

TRIO CHEMIRANI & NEBA SOLO TRIO, 2002, *Falak*, Cobalt, 09352-2

KEYVAN CHEMIRANI, 1997, *Zarb duo, zarb solo*, Al Sur, ALCD 231

KEYVAN CHEMIRANI, 2004, *Le Rythme de la parole*, Accords-Croisés, AC 104

KEYVAN CHEMIRANI, 2005, *Le Rythme de la parole II*, Accords-Croisés, AC 112.13

KEYVAN CHEMIRANI, 2007, *Battements au cœur de l'Orient*, Accords-Croisés, AC 121

KEYVAN CHEMIRANI, 2012, *Melos*, Accords-Croisés, AC 146

Notes

1 Le *zarb* ou *tombak* est un tambour en forme de calice en bois tourné, recouvert d'une peau de chèvre collée. L'instrumentiste, en général assis en tailleur, joue le tambour posé horizontalement sur la cuisse, en frappant la peau avec tous les doigts des deux mains dans des combinaisons de frappes très variées.

2 *Zarb* est le nom arabe de l'instrument tandis que *tombak* en est le nom persan. Alors que le premier désigne à la fois la « frappe », la « mesure », le « temps », le second est pour sa part une contraction des deux onomatopées désignant deux frappes sur l'instrument : « tom », son grave effectué au centre de la peau, et « bak », son aigu produit sur le bord de l'instrument. En Iran et au-delà, l'usage entérine plutôt le terme persan *tombak*, mais la famille Chemirani lui préfère le terme *zarb*. En France, l'instrument est de ce fait plus connu sous ce nom, les nombreux élèves de Djamchid Chemirani en ayant diffusé l'appellation.

3 Pour une analyse étymologique du terme, nous renvoyons à l'article de Chantal Forestal (2008) dans lequel elle analyse comment les deux sens du préfixe « trans », qui peut signifier « à travers » ou « au-delà », déterminent deux acceptions du terme « transculturel », et partant, deux notions idéologiques différentes, qui ont toutes les deux leur sens dans le contexte musical évoqué ici.

4 Il participe en effet au *Mahabharata* mis en scène par Peter Brook en 1985 au Festival d'Avignon, et collabore avec la chorégraphe américaine Carolyn Carlson.

5 En revanche, comme Djamchid l'explique lui-même, il n'a jamais réellement cherché à intégrer son instrument dans ces projets musicaux, mais il a plutôt été sollicité pour y participer : « Je n'ai jamais cherché vraiment les rencontres mais les rencontres sont venues à moi » (1^{er} novembre 2011).

6 Keyvan parle volontiers de la façon dont, petit, il s'endormait, bercé par les sons du *zarb* et des autres instruments de la musique persane pendant que les adultes veillaient et jouaient dans le salon familial.

7 Le *udu* est une cruche en terre cuite dont on frappe la panse, de manière équivalente au *ghatam* de l'Inde.

- 8 Le *daf* est un tambour sur cadre muni de chaînettes d'anneaux métalliques.
- 9 Le *riqq* est un petit tambour sur cadre muni de cymbalettes ; le *bendir*, autre tambour sur cadre, est agrémenté d'un timbre de fines cordes tendues contre la peau.
- 10 Depuis 2009, il s'est mis à l'apprentissage du *santur* indien, dont il se sert également comme d'un véritable outil de composition.
- 11 Le premier album du Trio est sorti en 1998 et le dernier en date *Trio Chemirani invite...* est paru tout récemment, en 2011.
- 12 Il aime coller des peaux plus fines que cela ne se pratique en Iran, mettant ainsi en valeur les harmoniques qu'il va aussi chercher à produire sur le corps en bois du *zarb*.
- 13 S'il s'agit bien de son premier projet réunissant de nombreux artistes, Keyvan a déjà signé sous son nom un disque intitulé *Zarb solo, Zarb duo* en 1997.
- 14 Ces chanteurs viennent des régions suivantes : Mali, Inde du Sud, Pakistan, Bretagne, Turquie, Maroc, Provence, Iran...
- 15 D'un point de vue plus général, la pratique, la diffusion et l'enseignement des musiques traditionnelles sont soutenues par les politiques culturelles françaises par un certain nombre de dispositifs depuis le début des années 1980 (Estival 1999). Le *zarb* est aujourd'hui enseigné dans deux conservatoires nationaux de région (Nice et Rueil-Malmaison).
- 16 Les liens que les artistes et les institutions peuvent tisser entre eux leur apportent des bénéfices réciproques : « le déploiement d'une carrière, pour les premiers, la construction de l'identité d'un lieu culturel, pour les seconds » (Jouvenet et Rolle 2011).
- 17 Keyvan a été partie prenante d'un certain nombre de projets autour du slam initiés par la Fondation Royaumont : *Slam et Percussions (Zarblogie)* en 2005, *Slam et Souffle* en 2006 ; il intervient de manière générale régulièrement à Royaumont.
- 18 Nous laissons volontairement de côté les notions de métissage et d'hybridité qui sont également véhiculées à propos de ces créations « transculturelles », dans la mesure où nous considérons que ce dernier terme les englobe inévitablement, mais d'une certaine manière, aussi impropre soit-il, les dépasse. Ce terme sous-tend une vision certes culturaliste mais, tel qu'il est utilisé dans ce contexte de la création musicale, il tend aussi à aller au-delà des notions convoquées par les termes de métissage ou d'hybridité, pour justement s'approcher de ce que Jean-Loup Amselle désigne par le terme de « branchements ». Dans ce projet du *Rythme de la parole*, il s'agit en effet d'envisager certains paramètres musicaux comme autant d'éléments permettant de « brancher » les musiques en présence les unes aux autres, le propos étant une recherche artistique et non l'établissement d'une sorte de cartographie historique susceptible de valider cette proposition musicale. Au final, ce terme est aussi inopérant que l'expression « world music », mais tout comme cette dernière, il permet dans une certaine mesure de combler un champ sémantique encore vide d'une notion qui éviterait l'écueil idéologique.
- 19 Ce travail fut un temps supervisé par Jean-Loup Amselle avant d'être laissé aux mains de Denis Laborde.
- 20 À Paris, au cours du dernier festival *Au fil des voix* (2012), une soirée entière a été consacrée au travail de Keyvan Chemirani avec deux concerts : *Trio Chemirani invite* Ballaké Sissoko et Omar Sosa et *Melos*. Les organisateurs du festival avaient intitulé cette soirée « le sixième continent ». Cette dénomination indique là encore la volonté d'affranchir la création musicale de zones géographiques précises tout en constituant pour l'imaginaire un nouveau territoire qui serait à la fois la somme d'une addition et la définition d'un ailleurs où tout semble possible.
- 21 En 2011, il participe notamment au projet *Entre terre et ciel* mêlant des musiciens indiens et marocains à l'ensemble Gilles Binchois.
- 22 Il enregistre *Les Psaumes de David* de Schütz sous la direction de Benoit Haller en 2009 puis en 2010-2011, il est invité comme soliste par le chef argentin Leonardo Garcia Alarcon pour créer *Il Diluvio Universale* de Falvetti à Ambronay.
- 23 Cependant, il n'accepte pas toutes les propositions qu'il reçoit.
- 24 Le Trio ou le Quartet Chemirani se produisent régulièrement dans ces grands marchés des musiques du monde que sont les *Womex*. Et depuis 2009, Keyvan est un artiste signé en exclusivité par le label Accords-Croisés, qui est à la fois son producteur, son agent et son tourneur. Le Trio et le Quartet Chemirani sont également produits par le label Accords-Croisés.
- 25 Keyvan Chemirani a déjà obtenu une commande d'État et une aide à l'écriture de la part de la SACEM, autant de dispositifs soutenant la création musicale française.
- 26 De plus, alors que devait commencer la première résidence de création en février 2011 en Tunisie, c'est au même moment que la révolution éclatait dans le pays. Ce contexte a entraîné un certain nombre de bouleversements : décalage du calendrier, changement des institutions partenaires...

27 Ce travail reste à faire mais une analyse fine de cette création révélerait tous les enjeux induits par ce type de commande musicale financée par différents partenaires institutionnels et servis par un certain nombre d'artistes dont les intérêts et les points de vue ne convergent pas forcément.

28 A l'inverse, certaines productions n'existent que sous forme enregistrée.

29 Un projet comme *Tahawol*, qui n'a ni vraiment tourné ni été enregistré, n'a guère laissé de traces pour le chercheur, alors même que Keyvan Chemirani le considère comme une étape importante de son travail.

30 Malgré ces avantages, le lien avec l'institution partenaire peut cependant se révéler problématique sur certains points (obligation de rendus, désaccords...). Cela rejoint la difficulté de la posture que le chercheur doit adopter, et ce quel que soit son terrain.

31 Le profil du percussionniste se distingue ainsi par une polyvalence toujours plus grande. En plus d'organiser colloques, tables rondes et ateliers pédagogiques, les festivals proposent toujours plus d'activités extra-musicales en marge de leurs programmations. C'est ainsi que Keyvan a notamment été amené à proposer la réalisation d'une recette de cuisine iranienne dans le cadre du dernier festival *Villes des Musiques du Monde* (2011).

32 En effet, la spécificité française de l'intermittence du spectacle a aussi des incidences sur la vie d'un artiste aujourd'hui en France. Hormis les avantages que ce statut lui confère, les critères pour conserver ce statut oblige le musicien à faire preuve d'une activité régulière matérialisée sous forme de cachets à déclarer. Cet aspect contribue certainement à élargir les ressources potentielles vers lesquelles un artiste peut (être obligé de) se tourner pour obtenir le nombre fatidique des 43 cachets. Et malgré ses prestigieuses collaborations et ses projets ambitieux, c'est aussi le lot de Keyvan Chemirani de se débattre régulièrement avec l'administration des Assedics, de la même manière qu'il doit négocier sa part des cachets avec son agent.

Pour citer cet article

Référence électronique

Élina Djebbari, « Du Trio de zarb aux « créations transculturelles » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 21 mai 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1886>

Référence papier

Élina Djebbari, « Du Trio de zarb aux « créations transculturelles » », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25 | 2012, 111-137.

À propos de l'auteur

Élina Djebbari

Elina Djebbari est doctorante en ethnomusicologie à l'EHESS. Elle s'intéresse à la mise en place des politiques culturelles au Mali à travers la patrimonialisation et la spectacularisation des musiques et des danses « traditionnelles » au sein du Ballet National et des troupes privées. Elle participe également à l'ANR Globamus « Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global » coordonné par Emmanuelle Olivier.

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Cet article a pour objectif d'observer le parcours du percussionniste franco-iranien Keyvan Chemirani. Le travail de ce musicien oscille entre la perpétuation de l'héritage de la pratique du *zarb* reçu de son père et une démarche artistique résolument tournée vers la création et l'innovation, tant au niveau de l'instrument que des contextes dans lesquels il le fait interagir au contact de musiques très différentes. Le parcours de Keyvan Chemirani conduit à analyser les scènes des festivals et certaines institutions comme nouveaux lieux de la création

musicale contemporaine, favorisant les entreprises de « transculturalité ». Ce parcours original s'inscrit dans un contexte plus large, à la jonction d'orientations déterminées par des politiques culturelles nationales et des pratiques artistiques globalisées.