UNIVERSITE DE POITIERS

DEPARTEMENT DE MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

MEMOIRE DE MASTER II RECHERCHE EN MUSICOLOGIE

MUSIQUE DE LA POESIE IRANIENNE, UNE LOI OU UNE VOIE?

PLASTICITE RYTHMIQUE DU *TASNIF*

CHANT MESURÉ IRANIEN

Fardin MORTAZAVI

Directrice du mémoire : Isabelle HIS
Professeur à la faculté de musique et de musicologie de l'Université de Poitiers

Membres du jury :

Manijeh Nouri-Ortega
Professeur de langue et de littérature persanes

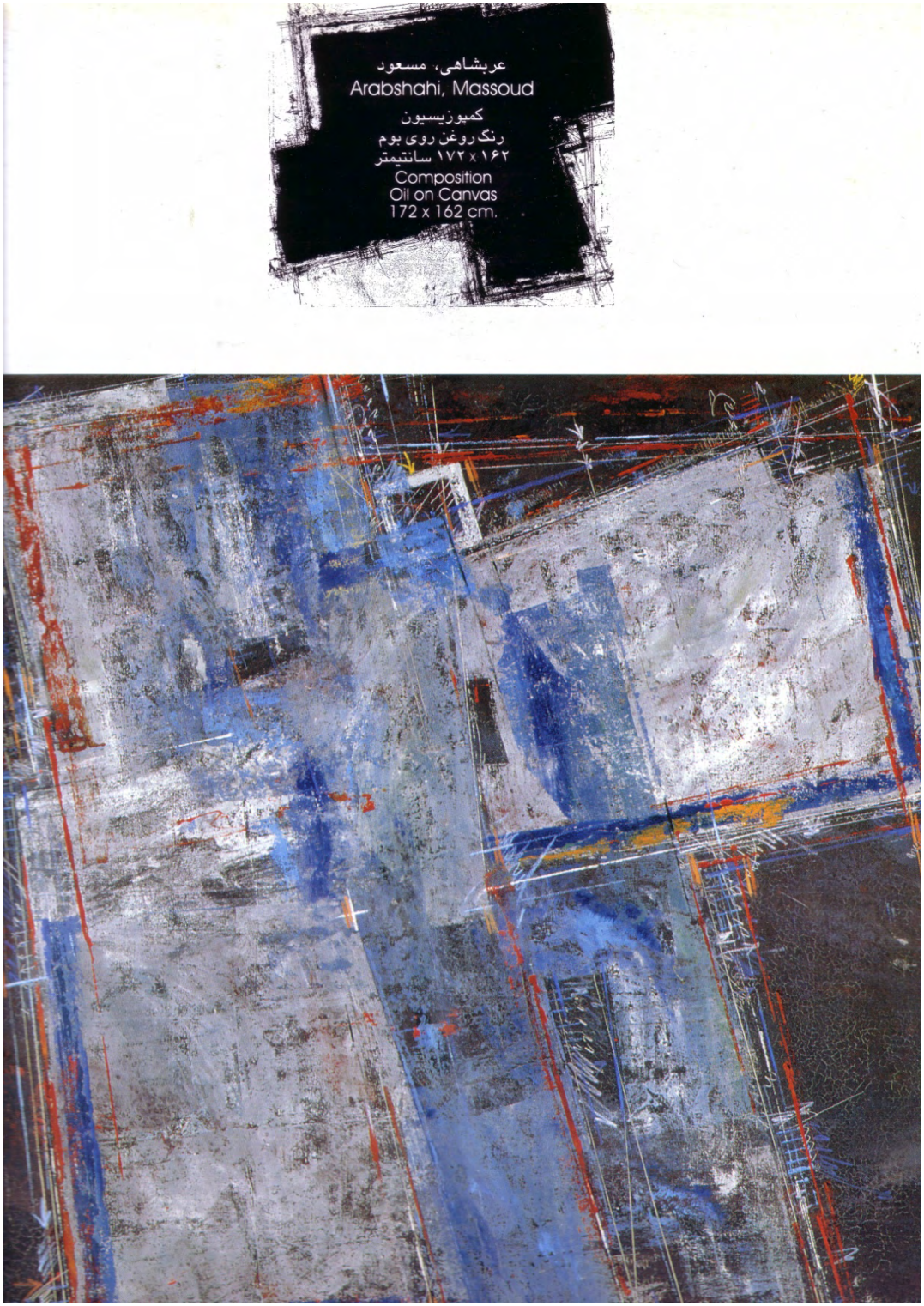
Eric Meloche
Maître de conférences en ethnomusicologie à l'Université de Tours

ANNEE UNIVERSITAIRE 2009-2010

L'université de Poitiers n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce document ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

« **Illustration n°1** : Une peinture de Mark Rothko[1]»

[1] Image capturée sur internet [En ligne], Disponible sur:
< http://quitemice.com/No_9_DarkoverlightEarth_violetandyellowinRose.html > consulté le 14/9/10



« **Illustration n°2 :** La peinture contemporaine iranienne[2]»

2 BAHMANPUR Mohamad Rezā, *Ruy-e ta'm* (Sur le goût), Tehrān, éd. Nazar, 2000, p. 72

Plate 46. Chahar Mahal gabbeh, 2nd half 20th century, wool pile on cotton foundation, 2 wefts, symmetrical knot, 162 x 103 cm. Private collection.

« **Illustration n°3 :** Le *Gabeh*, tapis tissés par les femmes nomades iraniennes[3]»

[3] TANĀVOLI Parviz, *Gabeh art underfoot*, Téhran, éd. Yassavolo, 2004, p. 113

La plus belle parole est celle qui se situe entre une poésie qui ressemble à la prose et une prose qui ressemble à la poésie

Abû Hayyân Al-Tawhîdî

Avant propos

Après une longue absence de 24 ans, je retourne en Iran en 2008. Je suis surpris de n'entendre qu'une seule forme de musique légère, dans les média comme les publicités officielles, et clandestinement dans les maisons. Une seule et unique forme, une sorte de 6/8 à l'iranienne mélangée avec du Pop irano-arabo-indien. Il semble que la musique savante iranienne a gagné en nombre d'écoles de musique et de jeunes instruits mais elle a perdu son lien avec le public. Le *Tasnif*, le chant mesuré iranien qui était très populaire avant la révolution, devenu comme un phénomène social effervescent pendant la révolution, ne présente plus qu'une forme souvent plate et fade. Il est devenu très plaqué sur la poésie - **non-plastique -** comme disent les peintres. Les Iraniens les écoutent rarement. Les quelques œuvres de qualité sont produites par les artistes qui furent instruits avant la révolution ! D'autre part, intermittent du spectacle (voir www.maisonpersane.fr) en France, je rencontre des comédiens, des musiciens turcs, arabes, occidentaux et des poètes notamment Yadollāh Royāī. Ce foisonnement me conduit à soulever des questions avec la vision des différents courants artistiques contemporaines cette problématique.

Ces deux éléments, mon métier et le constat de mon voyage, me conduisent à m'interroger sur l'évolution du *Tasnif* iranien et l'origine de la forme actuelle. La lecture de l'article de Sāsān Fātemi [4] me fait découvrir un nouveau courant de pensée s'intéressant à cette problématique. Je le remercie pour ses travaux, la précision de ses propos, son aide et son regard dans l'orientation de ce travail.

Après la lecture des travaux du philosophe orientaliste Henri Corbin sur la philosophie iranienne, j'ai donc découvert ceux de l'ethnomusicologue Jean During, en commençant par son livre *Musique et extase*. Ces écrits très riches et dépouillés ont renforcé mes réflexions sur ce chemin. Je le remercie vivement.

En Iran, j'ai pu bénéficier de l'enseignement d'Ali Akbar Šekārči (pour approfondir avec le *Kamānčeh*, le *Radif*) et de celui de Kavous Samandar pour apprendre

---

[4] FĀTEMI Sāsān, « Peīvand-e še'r va musīqi, qāede yā sabk (Lien de la poésie et la musique, une loi ou un style) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 7 / 28, (summer 2005), p. 137-158.

une quarantaine de *Tasnif* retraçant son évolution depuis un siècle. Je les remercie pour la richesse de leur savoir et la générosité de leur transmission.

En accueillant la Caravane des poètes iraniens à La Rochelle et Poitiers, en mars 2006, j'ai rencontrée Média Kashigar. Mes entretiens avec lui m'ont permis d'ouvrir des nouveaux champs d'investigations sur les courants artistiques iraniens. Je le remercie pour ses pensées et sa poésie.

La poésie et la musique iraniennes constituent deux disciplines distinctes et le travail se situe entre la France et l'Iran, ce qui rend cette étude très complexe. Je me suis efforcé de rester centré et élaborer une étude, non-exhaustive, mais la plus représentative possible de la réalité iranienne, et surtout compréhensible par les artistes et scientifiques français. Je tiens à remercier le courage de Professeur Isabelle HIS qui a ouvert la porte de l'Université à la réalisation de cette expérience et a dirigé mes travaux, ainsi que Madmae Manijeh Nouri-Ortega Professeur de langue et littérature persanes, et l'ethnomusicologue Eric Meloche pour leur regards attentifs sur ce travail.

Mon étourdissement du début de ce travail s'est très vite dissipé par l'enthousiasme de tous ceux qui m'ont aidé, soutenu et fait accéder à des ressources de connaissance, je tiens à les remercier vivement : Rouhedin Kordalivand, Majid Khaladj, Sirus Ranjbar, Mehdi Ebrāhimi, Livio Jammet, Lola Gille et Azadeh Lohrasbi. J'adresse un remerciement particulier à l'Institut Français de Recherche en Iran pour la richesse de sa bibliothèque et l'accueil de son équipe.

Enfin, l'ensemble des poèmes et des textes ont été traduits par mes propres soins, j'ai essayé de transmettre une petite partie de leur sens, je remercie les auteurs et les poètes pour leurs patiences et leurs indulgences.

INTRODUCTION

PRESENTATION DU SUJET

On ne connaît aucun peuple ne jouissant pas de la musique, qui appartient à l'essence de l'Homme. Les désirs qui incitent l'Homme à développer une expression musicale le stimulent également à faire de la poésie. Et le rythme, cet esprit invisible qui ne s'entend ni ne se voit mais qui se sent, fait la jonction entre la poésie et la musique et d'autres disciplines comme la danse ou la peinture.

Comment se définissent alors ces notions ? Braunschwig définit le rythme (*Vazn*) comme un équilibre, un équilibre qualitatif dans la perception de l'unité entre plusieurs éléments. Cet équilibre se nomme la symétrie (*Qarīneh*) s'il se situe dans l'espace et se nomme le rythme (*Vazn*) s'il se place dans le temps [5]. Le linguiste iranien Nātel-Xānlery définit le poème comme une suite des mots où l'on reconnaît un certain rythme [6]. Quel est le rapport historique entre la poésie et la musique ?

> « Nous pouvons imaginer que la poésie et la musique, nées ensembles, se sont séparées par la suite, et qu'au début, il existait des sons musicaux que les hommes ont remplis de significations : […] ainsi est née la poésie, la civilisation arrive, […] la poésie devient une technique, elle se sépare de la musique, […] les poètes essaient de donner au poème sa propre musicalité, les poètes produisent des poèmes autres que des poèmes lyriques et musicaux : sur la raison, la philosophie [7]. »

---

5 BRAUNSCHWIG M., *Grande Encyclopédie, Art-Poésie*, citée par NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), Tehrān, éd. Tus, 7ème éd., 1386(2007), p. 24.

Notons aussi les définitions du rythme :

a) « Littré (1863-1872) : 1-Qualité du discours qui, par le moyen de ses syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à certains intervalles, ou succession de syllabes accentuées et de syllabes non-accentuées à de certains intervalles. […] 3- Terme de musique, système des durées des sons ; succession régulière des sons forts et des sons faibles.

b) Le petit Larousse 1972 : Disposition symétrique et à retour périodique des temps forts et des temps faibles dans un vers, une phrase musicales, etc. »

citées par : MESCHONNIC Henri et DESSONS Gérard, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, éd. Nathan, 1998, p. 17 et p. 18.

6 *Idem*, p. 19.

7 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *Mūsīqī-e ŝe'r* (la musique de la poésie), Tehrān, éd. Āgāh, 10ème éd., 1386(2007), p. 45.

Chaque discipline acquiert son propre langage, la poésie obtient **sa propre musique** et la musique **sa propre poésie**. Cependant, le rythme reste le point de jonction entre les deux malgré leur différence de langage et d'identité. Nous proposons d'observer comment ce rapport complexe se dessine dans la culture iranienne.

La musique savante iranienne est constituée d'un répertoire modal parfois chanté, et transmis oralement depuis des siècles. Les chants de ce répertoire, issus de la poésie, sont rythmés mais non-mesurés. Dans les chants iraniens (*Āvāz*), les couches du rythme et de l'accent, des temps forts, demi-forts et faibles ne sont pas aussi simple et claires qu'en musique occidentale. Le rythme du chant non-mesuré iranien (*Āvāz*) est composé comme la musique grecque ancienne et les chants religieux du Moyen Āge, sur la base du rythme du mot. C'est pour cette raison qu'avant de découvrir les secrets du chant, il faut connaître la science métrique, (*Aruz)*, et ses formules rythmiques (*Bahr*) [8]. Dans ce répertoire savant, la nature du rapport entre la poésie et la musique a atteint une beauté complexe et rare. Ce répertoire contient des séquences rythmiques tellement complexes que parfois l'écriture musicale ne parvient à transcrire la forme exprimée.

Depuis toujours, le peuple iranien a donné une nette préférence aux chants par rapport à toute autre forme d'art, considérant la parole chantée comme une des plus complètes et plus profondes formes d'expression de sentiments, d'affects et de spiritualité. Parmi les formes chantées, le *Tasnif*, ou le *Tarāneh* [9] est la forme mesurée la plus répandue. Les *Tasnif* sont sur toutes les lèvres des Iraniens, à tout moment du quotidien. Le *Tasnif*, issu du *Radif* mais moins complexe, nous paraît comme le représentant de la poésie et de la musique savante au sein de la société iranienne. Il participe aux divers mouvements sociaux et politiques, s'en enrichit, se blesse mais accompagne toujours. Cette forme, par ses liens étroits dans l'histoire avec le peuple iranien, procure de très riches informations sur les rapports dialectiques entre la poésie et la musique iraniennes (voir partie III, p. 71). Cela explique pourquoi cette forme musicale de chant mesuré, le *Tasnif*, est choisie pour notre recherche.

---

8 MANSURY Parviz, *Teorī-e bonyādī-ye musigī* (Théorie fondamentale de la musique), Tehrān, éd. Čāvoŝ, 1370(1991), p. 211-212.

9 Terme plus populaire du *Tasnif.*

Malgré la place importante du *Tasnif* dans la culture iranienne, depuis plusieurs décennies, nous constatons un net recul de la composition de *Tasnif* réussis. Les formes élaborées sont souvent répétitives, monotones et ne touchent guère l'esprit du public iranien[10]. C'est pourquoi la musique légère urbaine, produite souvent en dehors des frontières, occupe de plus en plus la place dans l'esprit du public iranien. En fait, une pensée conservatrice devenue dominante impose la suprématie de la poésie dans la composition musicale. En effet, selon cette loi, le sens de la poésie ne doit être en aucun cas altéré lors de son audition. Même lorsqu'il s'agit de la poésie en prose, le compositeur doit éviter toute construction musicale complexe qui rendrait plus opaques les mots. La musique, au service de la poésie, dessine, figure, transmet et met en valeur le sens de la poésie.

Cette loi fonde un système pyramidal et hiérarchique au sommet duquel se trouve la poésie qui, de façon monologique, détermine la nature du rapport entre les éléments du système. Dans ce contexte, l'inventivité du compositeur se restreint uniquement au champ de la musicalité de la poésie, et toute distance prise par la musique par rapport à la poésie est considérée comme une erreur. Les partisans durs de cette doctrine vont jusqu'à dire que de grands poètes-musiciens du 19ème siècle, tels que Āref (par exemple : *če šurhā*) et Šeydā ont commis parfois des erreurs en prenant leurs distances avec cette loi, alors que ces compositeurs peuvent être considérés comme des pionniers d'un nouveau regard sur la poésie sans remettre en cause la valeur de cette dernière.

Une nouvelle approche contemporaine surgit dans le milieu artistique iranien. Ce nouveau regard fournit une nouvelle conception du lien entre la poésie et la musique. Selon le linguiste et musicologue Nicolas Ruwet, il faut considérer ce rapport dialectique avec des consonances, des dissonances, des contradictions, des différences, des consensus et des complémentarités. La réunion des deux crée une nouvelle forme, une synthèse, différente de ce que chacune propose séparément [11]. Ce regard fonde une nouvelle « loi » ou plutôt une « voie » qui est dialogique. Dans cette approche dialectique, la relation entre la poésie et la musique devient dynamique et évolutive, avec des paradoxes,

---

10 RAŠIDĪ Ali Mohamad, *Yek qarn Tarâneh va Āhang* (Un siècle de chanson et de musique), Tehrān, éd. Safī āli Šāh, 2ème éd., 1383 (2004), p. 11-12.

11 RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, éd. Seuil, 1972 cité par FĀTEMI Sāsān, « Peīvand-e še'r va musīqi qāede yā sabk (Lien de la poésie et la musique, une loi ou un style) », *Op. cit.* p. 155.

des interactions et des diversités d'interprétation. Ces deux entités, la musique et la poésie, tout en conservant leur lien, deviennent alors autonomes. La poésie dispose de sa propre musique et la musique contient sa propre poésie.

Ce nouveau regard dialectique sur le lien entre la poésie et la musique est peu théorisé. Les jeunes compositeurs s'y aventurent difficilement par crainte d'être considérés comme ignorants de la science de la composition musicale. La présente étude tente d'enrichir ce champ d'investigation qui consiste d'une part à identifier et connaître les lois qui régissent la composition musicale actuelle du *Tasnif*, et d'autre part à s'interroger sur les interprétations monologique ou dialogique de ces lois. Dans cette première phase de recherche, après une étude séparée de chaque discipline - la poésie et la musique iraniennes - nous abordons les interactions entre elles par le biais du *Tasnif*, son histoire et ses techniques d'élaboration. La connaissance des lois principales de ce domaine doit pouvoir ouvrir un nouveau champ de réflexion sur les perspectives et les voies d'évolution du *Tasnif*. Ce travail doit, aussi, produire des connaissances lisibles et perceptibles ici en France sur le lien qui unit la musique et la poésie iraniennes.

ETAT DE LA RECHERCHE

Il existe une littérature très abondante produite, sur la poésie iranienne, par les chercheurs iraniens et occidentaux. Comparativement, la musique iranienne a été très peu explorée et théorisée malgré un nouvel élan donné depuis 50 ans par les chercheurs en Iran, Ruholāh Xāleqy, Dariuŝ Safavat, Mohamad Taqī Mas'udīeh, Hasan Maŝhun, Mehdi Barkechli, Dariuŝ Talaī, Sāsān Fātemi et par les travaux des chercheurs occidentaux notamment Jean During, George Farmer, Rodolphe D'Erlanger. Le domaine croisé entre la poésie et la musique iranienne reste encore moins exploré [12]. Il existe très peu de livres d'articles ou de documents sur la composition musicale des *Tasnif*. D'une part la musique iranienne est très peu théorisée, et d'autre part les règles de composition des *Tasnif* ne font référence qu'à deux ouvrages principalement. Il existe, cependant, un nombre important d'articles traitant ce regard sur la musique iranienne représentant la formation d'un nouveau courant de pensée (voir la bibliographie qui en cite certains).

[12] Nos recherches sur la base de données française et iranienne « irandoc » http://www.irandoc.ac.ir/ ont fournis très peu de résultats.

Les œuvres phares étudiées par domaine à ce stade de recherche sont :

Poésie iranienne, sa musicalité et la science métrique

- ⇨ Parviz Nātel-Xānlery, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane): C'est un ouvrage de référence pour étudier la poésie en Iran. La majorité des publications dans le domaine se réfèrent à cet ouvrage sur : l'histoire de la poésie, le rythme, la science métrique arabe et celle de la langue persane. Il y propose même sa propre version de formules rythmiques avec des onomatopées persanes et décrit très précisément les formules rythmiques de la poésie classique iranienne et leurs variations.
- ⇨ Mohamad Rezā Šafi Kadkani, *Mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie): Livre d'un poète-savant où il définit la poésie et traverse les formes de la poésie iranienne jusqu'à la poésie en prose. Il permet de construire un regard à la fois savant et poétique.
- ⇨ Sirous Šamisā, *Ašenāy bā aruz va qāfieh (An introduction to prosody)*: Livre de référence pour tout étudiant en littérature. On y apprend les définitions et les formules rythmiques même avec des exercices, indispensable pour apprendre la science métrique.

Composition musicale des *Tasnif*

- ⇨ Hoseīn Dehlavi, Payvand-e *ŝe'r va mūsīqī-i āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée): Dehlavi est un musicien, compositeur et enseignant. Son livre est une des rares références en technique de composition de *Tasnif.*
- ⇨ Mehdi Foruq, *Še'r va mūsīqī* (la poésie et la musique) : Plus philosophique et moins technique que le livre de Dehlavi, il fournit un regard plus large.

Musique iranienne

- ⇨ Hosein Alizādeh, Humān As'ady, Minā Oftādeh, Ali Baiāny, Mostafā Kamāl-Pur-Torāb, Sāsān Fātemi, *Mabāny-e nazary e musiqy e irany* (Fondements théoriques de la musique iranienne) : C'est le premier ouvrage très synthétique sur la théorie de la musique iranienne, avec la particularité d'avoir un regard iranien et non occidental.
- ⇨ Ruholāh Khāleqi, *Nazari be musiqī* (Un regard sur la musique): Indispensable pour apprendre le fondement de la théorie de la musique iranienne, les modes, rythmes, etc. Ce livre est écrit par un des premiers fondateurs du conservatoire de musique iranien.
- ⇨ Dariuŝ Safavat, Caron Nelly, *Iran : les traditions musicales :* Un des rares livres édités en France sur la musique iranienne, en 1966, très concis et riche sur ses définitions et son histoire.

Recherche musicale

- ⇨ Jean During : Ethnomusicologue chercheur spécialiste de la musique persane, la lecture de ses travaux est essentielle procurant un regard savant en dehors du feu intérieur iranien.
- ⇨ Sāsān Fātemi : Ses travaux de musicologue et de critique, ses différents articles, sa thèse à l'université de Paris X, son initiative pour élaborer un des premiers disques de *Tasnif* contemporains, ont constitué un des fondements critiques de la présente étude.

PLAN DE RECHERCHE

La première phase de cette recherche consiste en une approche de « **la connaissance des lois** » qui régissent la poésie et la musique iraniennes. Sur chacune, séparément, l'étude s'étend sur les définitions, les fondements, les constituants, les techniques fondamentales en usage et les formes courantes. Ceci nous permet de comprendre et construire toutes les références de valeurs nécessaires pour se pencher sur l'évolution de chacune à travers l'histoire. Cette phase doit se conclure sur une réflexion globale sur les connaissances acquises pour faire émerger les questions pertinentes sur les relations entre la poésie et la musique iranienne.

La seconde phase de cette recherche consistera en « **la recherche de la voie** ». Nous choisissons de nous limiter à étudier l'influence des rythmes d'accompagnement sur la plasticité des *Tasnif*. Après une concentration sur la percussion de la musique savante iranienne, nous étendrons notre recherche aux rythmes et percussions régionaux jusqu'aux pays voisins (les pays arabes et la Turquie). Une étude comparative clôturera cette partie. Ensuite, nous établirons une grille d'évaluation de la plasticité selon les critères de l'esthétique contemporaine. Enfin, équipés des connaissances acquises, nous procéderons à l'analyse d'une série de *Tasnif* représentatifs de différentes époques avant de conclure sur les voies possibles d'accompagnement rythmique. Ces deux volets donnent naissance au plan de recherche ci-après.

I) Connaissance de la loi

Partie I. Poésie iranienne et sa musique
- 1) Poésie : la résurrection des mots
- 2) Formes de la poésie iranienne
- 3) Science métrique de la poésie, *Aruz*
- 4.) Musique de la poésie

Partie II. Musique iranienne et sa poésie
- 1) Caractéristiques
- 2) Fondements théoriques
- 3) Formes musicale issus de *Radif*
- 4) Poésie de la musique iranienne

Partie III : *Tasnif* : Chant mesuré
- 1) Présentation
- 2) *Tasnif* et son évolution historique
- 3) Composition des *Tasnif*

Partie IV : Conclusion sur les lois

II) Recherche de la voie

Partie I. Accompagnement rythmique de la musique savante
1) Percussion iranienne : le *Tombak, Zarb*, caractéristiques, couleurs
2) Approche sociologique
3) Différentes écoles de *Tombak*
4) Techniques d'accompagnement avec le Tombak

Partie II. Accompagnement rythmique dans la musique régionale
1) Percussions : *Dohol, Dāyereh, Daf* caractéristiques et couleurs
2) Approche sociologique
3) Différentes rythmes régionaux
4) Techniques d'accompagnement

Partie III. Les cycles long anciens, *Advār-e Ǐgāī*
1) Héritage anciens
2) Les cycles de couleurs iraniennes
3) Technique d'accompagnement

Partie IV. Etude comparative
2) Rythmes iraniens
3) Rythmes utilisés dans les régions d'Iran
4) Rythmes utilisés par des cultures voisines turques et arabes

Partie V : Processus de création artistique contemporaine
1) Dilèmne de l'artiste et la création artistique
2) Placticité et volume (*Hajm*)
3) Définition des critères d'analyse de placticité

Partie VI. Rythme comme langage d'altérité
1) Eléments fondamentaux : accent, durée, hauteur, timbre
2) Evaluation des *Tasnif* de différentes époques
3) Etude des travaux des avantgardistes
4) Etude des combinaisons possibles d'accompagnement

Partie IV : Conclusion sur les voies

III) Conclusion générale

A partir, de cette ossature, nous sommes en mesure de créer une base de connaissance sur l'Internet avec un accès sécurisé et réservé aux chercheurs. Cette base s'enrichira de l'acquis existant et au fur et à mesure de l'avancement du travail de recherche.

La présente étude développe la première partie, la connaissance de la loi.

I) CONNAISSANCE DE LA LOI

PARTIE I
LA POESIE IRANIENNE ET SA MUSIQUE

Afin d'étudier la poésie iranienne, nous procéderons dans un premier temps à l'analyse du processus de création poétique et des techniques théorisées employées. Dans un deuxième temps, l'étude des différentes formes de la poésie iranienne : la poésie classique, la poésie contemporaine et la poésie en prose nous apporte un regard sur son évolution historique. Dans un troisième temps, nous approcherons de la science métrique (*Aruz*), où une série de formules rythmiques (*Bahr-e aruzī*), avec certaines lois et recommandations, permet aux poètes de créer la structure rythmique (*Vazn*) de son poème. Même si cette science est peu en vigueur dans la poésie contemporaine iranienne, son acquisition et sa maîtrise permettent de rentrer au cœur de la rythmicité des mots et des vers. Dans une dernière partie, l'étude de la musicalité de la poésie iranienne tente de mettre en lumière ses propriétés musicales connues. Celles qui interagissent, lors de la composition d'un *Tasnif* avec la musique.

* * * * * * *

La Perse, que ses propres habitants appellent l'Iran (terre des ariens), est un pays qui, comme la Grèce sa rivale d'antan, vit sous l'éclat d'un brillant passé. L'Iran, dans sa longue histoire, a largement dépassé ses frontières physiques et politiques, laissant une terre fertile d'éléments linguistiques et culturels. Ainsi, dans les territoires du Turkestan, au-delà de l'Oxus, en Asie mineure, dans la Turquie ottomane et dans le sous-continent indien, des siècles avant le partage de son territoire, la littérature, l'art et les richesses culturelles de la Perse ont été étudiés et perpétués. On appelle *pahlavi* la langue de communication officielle à l'époque sassanide qui prit fin avec l'invasion de la Perse par les Arabes musulmans peu avant le VIIe siècle. Cette langue est parfois appelée le « moyen » persan pour la distinguer du « vieux perse », langue des inscriptions cunéiformes de Darius et de ses successeurs et, d'autre part, du persan « moderne » ou « islamique » qui est une forme modifiée du pahlavi (indoeuropéenne), avec un vocabulaire comprenant des mots arabes (d'origine sémite) et qui fut le moyen courant des communications quotidiennes en Iran, après l'invasion arabe musulmane [13].

---

[13] LEVY Reuben, *Introduction à la Littérature persane*, Paris, éd. G.P. Maisonneuve et Larose, 1973, p. 7.

L'alphabet persan actuel (*fārsi*), qui a adopté celui de la langue arabe, contient 33 lettres (si on inclut la lettre *hamzeh* qui est une voyelle). Huit de ses lettres sont spécifiques à la langue arabe :

ق	ع	ظ	ط	ض	ص	ح	ث
qāf	'yn	zā	tā	zād	sād	hā	sā[14]

Les Iraniens ne distinguent pas la prononciation de certaines lettres comme les Arabes, même si dans la dictée, ses lettres se différencient comme : ض ذ ز ظ qui se prononcent toutes «ze». Ceci ne constitue que 24 lettres qui se prononcent distinctement pour les Iraniens. De plus les Iraniens possèdent quatre lettres qui n'existent pas en langue arabe : پ چ ژ گ dans l'ordre : pe, če, že, et gāf [15].

Cette non-concordance des lettres avec leur prononciation, par l'emprunt de l'alphabet arabe, rend difficile la dictée et l'écriture pour les Iraniens.

Dans la poésie iranienne, aux yeux des critiques les plus anciens, le « discours lié » ou en vers a toujours eu une prédominance sur la prose ou « discours relâché ». Une des raisons pourrait être que la poésie en vers, avec ses lignes gouvernées par le mètre et la rime, donnait une suite de proposition ou phrases se suffisant à elles-mêmes, et qu'à une époque ou l'œuvre littéraire était surtout improvisée ou encore récitée de mémoire, les deux éléments du mètre et de la rime aident grandement à la composition [16].

Découvrons maintenant avec Šafi Kadkani le processus qui peut entrainer le verbe sur un nouveau chemin pour devenir poétique : **la résurrection** des mots !

---

14 Pour la correspondance entre les lettres iraniennes et les lettre latines se référer à l'annexe 1.

15 FORUQ Mehdi, *Še'r va mūsīqī*, (la poésie et la musique), Tehrān, éd. Siāvaš, 2ème éd., 1363(1984), Chapitre 17 p. 110.

16 LEVY Reuben, *Introduction à la Littérature persane*, *Op. Cit.*, p. 25.

1) Poésie : la résurrection des mots

Le poème est « un évènement qui arrive à la langue [17]. » En réalité le poète, avec son poème, réalise une action que le lecteur parvient à distinguer du langage quotidien, automatisé. Si nous arrivions à cerner comment le processus de création poétique se réalise, nous pourrions éduquer tous les jours des grands poètes dans nos écoles ! Une poésie remarquable se distingue par les qualités que nous sommes incapables d'analyser. Le formaliste russe Victor Shklovsky appelle la poésie « la résurrection des mots [18]. » Car les mots employés dans le langage quotidien sont usés et morts et ne parviennent pas à attirer notre attention. Mais la poésie peut, en les déplaçant légèrement, faire renaître le sens de ces mêmes mots. Si nous acceptons que la frontière entre un poème et un non-poème soit la résurrection des mots, c'est-à-dire le fait de donner une autre valeur aux mots, le poème peut avoir des définitions différentes par ceux qui créent ces valeurs. La notion de la poésie devient ainsi relative. Šafi Kadkani classe les techniques découvertes pour provoquer la résurrection des mots en deux groupes : musicales et linguistiques [19].

---

17 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p.3.

18 Cité par ŠAFI KADKANI, *Idem* p. 5.

19 *Idem*, p.7-38.

1.1) Le groupe de techniques musicales

L'ensemble des causes qui par la musique et le rythme provoquent l'élévation du langage quotidien vers un langage poétique font partie de ce groupe. Le rythme, la rime, l'allitération sont connues mais d'autres facteurs restent inconnus ; ils ne sont que ressentis et perçus et leur théorisation reste difficile.

LE RYTHME (*VAZN*)

Lorsqu'un ensemble sonore possède un ordre particulier par la longueur des syllabes ou la combinaison des voyelles et des consonnes, nous obtenons une sorte de musique appelée le rythme (*Vazn*). Chaque peuple perçoit le rythme de sa poésie avec ses propres proportionnalités, qui peuvent rester inaperçues par d'autres peuples. Spencer dit à propos du rythme qu'il est un outil d'économie de l'attention, le plaisir obtenu résulte d'une compréhension facilitée d'un ensemble de mots, de leurs relations de signification entre eux et par leur organisation rythmique [20].

LA RIME (*QĀFIEH*)

Le même ensemble sonore, en plus du rythme, peut posséder à des endroits précis, au milieu ou à la fin, une partie des voyelles et des consonnes en commun. La rime était, dès les peuples primitifs, une des premières causes de la résurrection des mots.

LA RIME VERTICALE IRANIENNE (*RADIF*)

Le *Radif* est un mot (ou plusieurs mots) indépendant dans sa prononciation, qui arrive après la rime principale et se répète avec le même sens. Parfois, le *Radif* se constitue d'un suffixe. Dans les trois langues turque, arabe et persane, c'est cette dernière qui lui donne le plus d'usage et d'importance. Nous ne rencontrons pas le *Radif* dans les poèmes célèbres français et anglais [21]. Le *Radif* est un des éléments les plus esthétiques de la poésie iranienne et plus de 80% des *ghazal* réussis contiennent un *radif*.

---

[20] Cité par NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), *Op. cit.*, p. 15.

[21] ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *Mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 125.

Les inconvénients du *Radif* sont du même type que ceux de la rime, ils peuvent gouverner le poète et l'amener où ils veulent ! Ils peuvent contribuer à l'épuisement de l'inventivité du poète en l'emprisonnant dans des motifs répétitifs.

LA PARTITION SONORE, LES GRAPPES SONORES (*XUŠEH-YE SOWTY*)

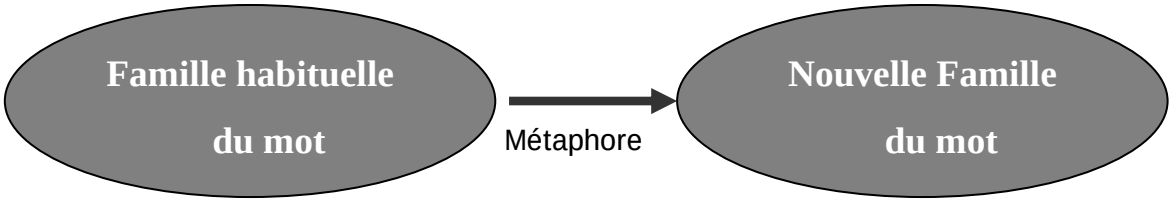
L'ensemble des unités sonores qui contiennent des voyelles ou des consonnes en commun dans la succession de leurs maillons autres que dans des endroits précis. Par exemple les voyelles « a », « o », « i » ou des consonnes « p », « š », «č » (allitération) se répètent ou se positionnent avec des proportionnalités particulières. Une grande partie de la musicalité du poème se cache dans cette partie.

1.2) Le groupe de techniques linguistiques

L'ensemble des éléments qui par le sens des mots, l'ordre des phrases et en dehors de leur propriété musicale, provoque la résurrection des mots rentrent dans le groupe des techniques linguistiques. Cependant, ici aussi, nous sommes face à des milliers de lois inconnues influant le processus de la résurrection.

LA METAPHORE (*ESTEĀREH* ET *MOJĀZ*)

Les mots, dans le langage quotidien, ont leur propre signification. Les mots « mur », « arbre » ou « pleuvoir » possèdent toujours le même sens et sont utilisés dans un réseau et un enchaînement déterminé entre les mots. Il ne pleut que de la pluie et jamais de l'amour. Cependant, ses limites s'effondrent dans l'univers de la poésie. Le mot pleuvoir sort de son champ habituel, quand il pleut de l'amour, la résurrection des mots commence.



Par exemple ici :

Yek lahzeh češmhāye to rā xāham did	Je verrais une seconde tes yeux
Yek lahzeh češmhāye to rā xāham nušid	Je boirais une seconde tes yeux
Yek šādi češmhāye to rā xāham did	Une joie je verrais tes yeux
Yek šādi češmhāye to rā xāham nušid	Une joie je boirais tes yeux

Les mots « joie » *(šādī)* et « boire » (*nušīd*) sortent de leur famille habituelle et ouvrent des nouveaux champs de sens. Mais le développement du sens par ce procédé sollicite deux conditions :

- **Principe esthétique :** Le lecteur doit percevoir une beauté dans le mariage du mot avec la deuxième famille.
- **Principe de communicabilité** : Le lecteur doit percevoir, un minimum, les sentiments du poète. Ce déplacement de sens doit s'exercer dans une certaine logique poétique de transmission et de communication. Sinon on annule le but principal de la poésie.

Par exemple, ici Mowlānā utilise à merveille ce procédé de métaphore.

« Bar jāye nān, šādi xorad, jāny ke šod mehmāne to »

A la place du pain, mangera de la joie, l'âme qui sera ton invitée

Lorsqu'un mot se sépare de sa famille initiale, la métaphore commence. Si ce nouveau voisinage perdure, peu à peu la propriété métaphorique du mot diminue et le mot prend un sens habituel de dictionnaire. Là, un retour vers sa famille initiale peut provoquer sa résurrection.

LA SYNESTHESIE (*HESĀMIZY*)

La synesthésie est le développement de la signification par des arrangements que nous obtenons avec les cinq sens, soit 25 arrangements fondamentaux possibles. Nous associons :

L'ouïe avec le son et la musique

L'odorat avec l'odeur et le parfum

Le goût avec la saveur, le sucré et le salé

Le toucher avec la douceur et rugosité

La vue avec la couleur et le volume

Ces sens peuvent se combiner aussi avec les sens abstraits de l'esprit : la pensée, la perception, la nostalgie, etc, augmentant le nombre des arrangements possibles à l'infini. Par exemple, nous pouvons admettre la vérité de ce propos « j'ai vu la verdure d'un arbre » mais si on dit « j'ai entendu la verdure d'un arbre » ou « j'ai senti le parfum de ta voix » nous rentrons dans le domaine du développement du sens poétique. Ici aussi les deux principes d'esthétique et de communicabilité restent en vigueur. Sohrāb Sepehri dit :

Kesy nist	Il n'y a personne
Biā zendegy rā bedozdim, ān vaqt	viens qu'on vole la vie, pour
Miān do didār taqsim konim	la partager entre deux regards

L'ALLUSION (*KENĀYEH*): SENS DU SENS

En Iran, il est fréquent de dire : « j'ai déchiré deux chemises de plus que toi » (*do tā pirhan bištar az to pāreh kardeam*) plutôt que : « j'ai plus d'expérience que toi ». L'usage d'allusions est courant et même recommandé dans toute affaire de société. Ferdosī pour décrire son héros Rostam écrit :

Čerānandeh-ye karkas andar nabard	Le berger de vautours dans le combat

Dans l'allusion, il existe « un sens » et « le sens d'un sens » [22]. Ici, le premier sens du poème de Ferdosī est que Rostam apporte à manger aux vautours. Le second sens est que Rostam est un homme courageux et puissant dans la lutte.

---

22 Selon Abdolqādere Jorjāny cité par ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *Mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 22.

LA CONCISION (*IJĀZ VA HAZF*):

Hāfez dit :

Didam ***o*** *ān češm-e del siāh ke to dāry* J'ai vu **et** le regard noir que tu as

Ce « et » (*vāv* واو) est inventé par Hāfez et il peut être nommé le « **Et »** de concision car il signifie à la fois : j'ai vu, j'ai compris, j'ai senti. Les formalistes russes [23] définissent la concision par la loi d'économie de l'effort créatif soit le maximum de pensées avec le minimum de mots.

L'ARCHAÏSME (*BĀSTNGARĀY*)

C'est la continuité du langage du passé dans le langage actuel [24]. Après le rythme et la rime, c'est le procédé le plus important et le plus efficace pour spécifier le langage, c'est l'utilisation des mots anciens ou bien une manière qui ne sont plus courants dans le langage actuel.

L'ÉPITHETE (*SEFATE HONARY*)

Lorsque nous utilisation un adjectif à la place du sujet. Par exemple pour Hāfez, le vieux coloré (*Pire golrange*) signifie le vin.

LA COMBINAISON LINGUISTIQUE (*TARKIBĀT-E ZABĀNY)*

Il s'agit de créer de nouvelles combinaisons linguistiques provoquant un étonnement chez le lecteur, de façon à découvrir «l'essence » des objets. Par exemple, la pierreté (*sangiate*) de la pierre (*sang*), l'arbreté (*deraxtiat*) de l'arbre (*deraxt*).

---

23 Cité par ŠAFI KADKANI, *Idem* p. 24.

24 Leech. G. N. cité par ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *Mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 24.

LA DÉFAMILIARISATION DU MOT (*ĀŠNĀZODĀY QĀMUSY*)

L'utilisation des mots dans un autre sens qu'attendu peut provoquer une surprise. Par exemple : le mot combiné « penché et incliné (*kaž o maž*) » ne se disloque jamais, tandis que Hāfez se permet de les séparer :

čon keštye bi langar kaž mišod o maž mišod

Comme un bateau sans ancre, devenait penché, devenait incliné

LA DEFAMILIARISATION DE LA SYNTAXE (*ĀŠNĀZODĀY DAR NAHV-E ZABĀN*)

Le plus difficile et le plus important dans son apport d'originalité réside dans ce procédé. La diversité et les possibilités que nous obtenons avec les précédents procédés sont beaucoup plus limitées ici :

Xonok ān qomār bāzy ke bebāxt har če budaš

Heureux celui qui perd tout au poker

Va namānd hičaš elā havase qomār-e digar

Ne lui reste rien que l'envie d'une autre partie

Dans ce poème, Mowlānā écrit l'opposé de ce qu'attend le lecteur dans le second vers. Dans ce domaine, Ferdosī et Sa'dī sont deux excellents experts. Ils emploient très peu les autres procédés et atteignent cependant le sommet de la force poétique dans leurs œuvres.

L'EXPRESSION PARADOXALE

ze xod har čand bogrizam, hamān dar band-e xod bāšam

plus je me fuis plus je reste dans mon piège

ram-e āhu-yeh tasviram šetāb-e sākeny dāram

comme le dessin d'une gazelle en fuite, avec une accélération immobile

Vāez-e Qazviny

Ici « l'accélération immobile » représente une expression paradoxale.

Enfin, nous signalons que l'idée d'un regard sur son univers familier avec un étonnement nouveau, un étonnement naïf[25] (nous l'appellerons « la défamiliarisation »), se trouve au centre des discussions sur l'esthétique et l'imagination des formalistes russes ainsi que des philosophes comme Xājeh Tusy [26] qui décrit :

> « à la base, tout dans l'univers, provoque l'étonnement, l'enfant perçoit ces étonnements par son manque d'expérience, ensuite, peu à peu, sa rationalité utilise son attention à exaucer ses propres désirs et les habitudes s'installent. Les difficultés de la vie quotidienne et nos habitudes aux lois nous empêchent d'accéder à l'étonnement, au ravissement [27]. »

2) Les formes de la poésie iranienne

Pour présenter le lien qu'entretient la musique avec les formes de la poésie iranienne, nous sommes amenés à décrire brièvement les principales formes de la poésie iranienne. Ce qui permet, en outre, de suivre son évolution à travers le temps.

2.1) Les formes classiques

QASIDEH

Qui a pour forme habituelle l'éloge, allant jusqu'à la flatterie démesurée. Cette forme provient de la littérature arabe, où la langue arabe s'y prête aisément par la multiplicité de ses synonymes facilitant l'utilisation de la rime. Cependant, l'abondance des rimes réduit la liberté d'esprit du poète ainsi que le champ de réflexion du lecteur.

> « Le travail " d'atelier " était important : il consistait à mettre d'abord en prose le thème de l'ode projetée, puis à se demander quel pouvait être le style et le mètre appropriés, et enfin à mettre le tout en vers. Le poème ne pouvait librement choisir l'ossature de son thème, car le *qasideh* devait être composé sur un modèle défini, avec un système de rimes fixes. Chaque vers est composé de deux moitiés équilibrées, de mètre correspondant et de thème

---

25 Etonnement naïf, proposé par l'artiste comédien : Livio Jammet.

26 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 37 et 54-60.

27 En citant Zakaryāye Qazviny, *Idem* p. 38.

parallèle ; les deux moitiés du premier vers riment entre elles et la fin de tous les autres vers rime avec le premier [28]. »

QAZAL

Les Iraniens ont adapté la forme de *Qasideh* (d'origine arabe) en soulageant sa structure par une longueur plus courte ne comportant que dix ou douze vers et traitant des sujets plus légers. Le rythme et le sens coïncident à chaque vers, dans une sorte d'harmonie entre le sens et la forme rythmique : Sa'dī, Hāfez de Širaz étaient les plus grands maîtres de ce domaine [29]. La forme de la musique savante iranienne, le *Radif*, est très empreinte de cette forme, nous informe le musicien renommé iranien Hosein-e Alizādeh [30].

MOSAMAT ET MOVAŠAHĀT

Ces deux formes, beaucoup plus simples, sont nées par réaction à la structure rigide de la rime classique. *Movašahāt* a même pris des « *couleurs de la musique espagnole* [31]. » Ces formes se sont davantage attachées à enrichir le sens de la poésie et sa musicalité. Elles sont créées pour composer des chansons.

MASNAVI

Cette forme si elle n'a pas beaucoup réussi en langue arabe, elle est devenue une des meilleures formes de poésie en Iran. Le taux de rimes est plus faible mais suffisant pour permettre de développer des histoires et des contes mythologiques : Le livre du roi (*Šāhnāmeh*) de Ferdosy, *Masnavi* de Mowlānā, Le jardin (*Bustān)* de Sa'dī . « Dans le masnavi chaque vers comprend deux hémistiches ou demi-vers rimant ensemble indépendamment des autres vers, semblable à ce qu'on trouve en Occident dans les "Canterbury Tales" de Chaucer ou dans la "Chansons de geste" [32]. »

---

28 LEVY Reuben, *Introduction à la Littérature Persane, Op. cit.*, p. 26.

29 Idem p. 29.

30 ŠAHRNĀZDĀR Mohsen, *Goftegu bā Hosein-e Alizādeh* (Discussion avec Hosein-e Alizādeh*)*, Tehrān, éd. Ney, 1383 (2004), p. 45.

31 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p.209-210.

32 LEVY Reuben, *Introduction à la Littérature persane, Op. cit.*, p. 35.

ROBĀ'YĀTE OU QUATRAIN ET *DOBEYTY*

Authentiquement perses, ces formes peuvent recevoir les pensées éphémères poétiques. Les occidentaux ont découvert cette forme de poésie par les *Robā'yāt* de Omar Xayam traduit par Edward FitzGerald. Cette forme fut probablement inventée par les Persans et consiste en quatre demi-vers dont le premier, le deuxième et le quatrième riment ensemble, alors que le troisième reste en dehors de la rime ; dans cette brève structure un thème est posé, développé et atteint son point culminant dans le dernier demi-vers, avant lequel le vers sans rime marque une pause anticipée [33]. *Dobeyty* se rapproche de la même forme mais uniquement avec 2 vers.

2.2) Les formes contemporaines et libres (*Še're no*)

Depuis le début de la révolution constitutionnelle iranienne en 1905, les poètes ont essayé de faire évoluer les formes poétiques pour s'accorder avec les pensées et sentiments de leur époque. Les premiers essais naissent sous forme de *Dobeytyeh peyvasteh* ou *Čāhār Pāreh* avec des rimes verticales (concordances entre les vers sur plusieurs lignes). Cependant, cela ne suffisait pas à la recherche de renouveau de cette époque car il n'est qu'une sorte de *Masnavi* vertical [34].

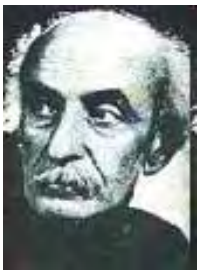


Image n ° 1 : Nima Yušij

Nima Yušij (1897-1958) est le père de la poésie moderne d'Iran. Selon lui, le poète doit dominer la métrique et non l'inverse tout en conservant le rythme et la beauté du poème. S'il utilise une des formules d'*Afāil* [35], il peut l'employer le nombre de fois qu'il souhaite mais en conservant les mêmes bases rythmiques (*Arkān*). Nima révise ainsi tout le fondement de la rime iranienne : la forme libre devient la forme évoluée de toutes les formes anciennes [36]. L'utilité convainc la rime dans la poésie (*piruzyeh fāyedeh bar qāfieh*), en valorisant le sens par rapport à la structure formelle.

---

33 LEVY Reuben, *Introduction à la Littérature persane*, *Op. cit.*, p. 30.

34 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 219.

35 Nous l'étudierons plus loin p. 45.

36 *Idem*, p. 221.

Le poète utilise la rime, sans obligation, il est face au mystère de son utilité et non à l'obligation de faire convenir sa pensée à la forme de la rime. La rime n'est pas utile pour les descriptions, les annonces, les impératifs et les prières, mais elle devient nécessaire pour le propos. La rime spirituelle naît ainsi. **Le rythme prend la place de la rime.** Pour saisir la notion de la rime spirituelle :

pošte in kuhe boland	derrière cette haute montagne	
labe daryaye kabud	près de la mer bleu azuré	
doxtary bud ke man	il y une fille que je	
saxt myxāstamaš	désirais terriblement	H. A. Sayeh

Les mots *boland* et *kabud* riment ensemble contrairement aux règles habituelles. Les mots peuvent rimer maintenant selon leur sens et non uniquement leur son. Il s'agit de créer des liens, des proportions, des symétries dans l'esprit. L'accord des mots, la tonalité, qui apparaît comme la rime est le résultat de la structuration des sentiments de l'orateur [37].

Ainsi selon cette critique contemporaine [38], le respect de l'harmonie dans l'œuvre artistique nécessite de :

1) Eloigner les hors propos
2) Éliminer les descriptions et les détails affaiblissant les affects
3) Rassembler les vérités et pensées qui se trouvent sur le même chemin
4) Respecter la construction spécifique (*Nezām* [39]) qui s'est imaginée pour chaque affect car chaque rythme s'accorde à chaque type de sujet [40]

Peut-être le poème qui suit, de Sohrāb Sepehrī, nous décrira mieux la voie choisie par la poésie contemporaine iranienne. Ce poème est une sorte de manifeste pour la poésie contemporaine iranienne. A chaque instant de la vie (la vasque du présent) nous devons relaver nos mots, modifier le sens des mots (pourquoi on dit …), les mots sont vivants, dynamiques (le vent, la pluie). L'attachement est au sens du mot, la forme des vers est

---

37 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 232.

38 *Idem*, p 223-224.

39 *Nezām* peut prendre différent sens : l'ordre, l'harmonie, … voir aussi le chapitre I.2.3 pour une définition précise et se qui la sépare de la notion de *Nazm*.

40 Selon la nouvelle science d'esthétique une idée ne peut être transmise que par une seule forme, il n'y a pas de synonyme. *Idem*, p. 240.

secondaire avec des longueurs plus au moins courtes. Les mots sont au service du poète pour son expression.

صداي پاي آب

...
من نمي دانم
كه چرا مي گويند: اسب حيوان نجيبي است ، كبوتر زيباست
و چرا در قفس هيچكسي كركس نيست
گل شبدر چه كم از لاله قرمز دارد
چشم ها را بايد شست، جور ديگر بايد ديد
واژه ها را بايد شست
واژه بايد خود باد، واژه بايد خود باران باشد
چترها را بايد بست
زير باران بايد رفت
فكر را، خاطره را، زير باران بايد برد
با همه مردم شهر ، زير باران بايد رفت
دوست را، زير باران بايد ديد
عشق را، زير باران بايد جست
زير باران بايد با زن خوابيد
زير باران بايد بازي كرد
زير باران بايد چيز نوشت، حرف زد، نيلوفر كاشت
زندگي تر شدن پي در پي ،
زندگي آب تني كردن در حوضچه "اكنون"است

رخت ها را بكنيم
آب در يك قدمي است...

1343 كاشان، قريه چنار، تابستان

Le son du pas de l’eau

...
Je ne sais pas
pourquoi on dit : le Cheval est un animal fidèle, la Colombe est belle
Et pourquoi personne n’a dans sa cage un Vautour
La fleur de nuit qu’a-t-elle de moins qu’une tulipe rouge
Lavons nos yeux, regardons d'une autre manière
Lavons les mots
Le mot doit être lui-même le vent, doit être lui-même la pluie
Fermons les parapluies
Allons sous la pluie
La pensée, le souvenir, emportons-les sous la pluie
Avec tous les gens de la ville, allons sous la pluie
L’ami, le rencontrer sous la pluie
L’amour, le chercher sous la pluie
Sous la pluie, faire l’amour avec la femme
Sous la pluie, jouer
Sous la pluie, écrire quelque chose, parler, planter un nénuphar
Se mouiller de plus en plus dans la vie,
La vie, c’est se baigner dans la vasque du « présent »
Enlevons nos habits
L’eau est à un pas de nous

Poème de Sohrāb Sepehrī

2.3) La poésie en Prose (*Še'r-e mansur*)

Certes, les plus grands poètes sont toujours les plus grands bâtisseurs d'harmonie, de texture et d'ordre structural des nouveaux sens. Certaines personnes pensent, à tort, que pour devenir poète, il suffit d'adopter une formule rythmique (*Bahr)* [41] et de terminer chaque vers par une rime. Pour apprendre les formules rythmiques (*bohur aruzi*), il suffit de deux semaines d'entraînement. Ces amateurs oublient une autre notion fondamentale de la poésie : l'ordre (*Nezām*).

Que signifie cet ordre (*Nezām*) ? D'abord, il faut éloigner le sens de l'ordre de son sens habituel très physique, là où il n'y a aucun lien entre cet ordre et le rythme et la rime du poème. Nous reprenons la définition de la poésie : effondrement des normes du langage courant et rationnel pour créer un nouvel ordre. Pour transgresser ces normes, dans le passé, le langage de la poésie modifiait la combinaison des mots tout en respectant les formules métriques et utilisait des procédés spécifiques tels que : le rythme, la rime, l'allusion, l'archaïsme, la défamiliarisation. Toutefois, les grands poètes, en plus de ces techniques, ont donné un tel niveau de noblesse aux mots qu'ils ont pu faire régner un autre ordre *Nezām,* au-delà de la rime et du rythme. Un autre ordre qui domine le rythme, la rime, l'allusion et autres artifices techniques. Ainsi, pour clarifier et distinguer du premier ordre, on peut définir [42] :

Nezām: ordre, composition, concept esthétique complexe spirituel qui existe au delà du rythme, de la rime et de la métaphore.

Nazm: versification, respect de la rime et du rythme

L'essence de la poésie, sa vérité, qui s'établit sur la transgression des normes, prend racine dans cet ordre (*Nezām*). Parfois, cet ordre (*Nezām)* est séparé de la versification (*Nazm*). Et parfois, il existe la versification (*Nazm*) sans cet ordre (*Nezām*), il s'agit là de la majorité des textes écrits nommés à tort des poèmes [43].

---

41 Nous l'étudierons dans le chapitre I.3 de la science métrique : *Aruz.*

42 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, : *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 241.

43 Il est important de ne pas confondre le terme utilisé ici *Nazm* avec un autre sens qui veut dire : prose.

A notre époque, en Europe, des poètes tels que Baudelaire avec *Les Fleurs du mal*, Rimbault avec *Illuminations* et certains poèmes de Mallarmé, ont proposé un nouveau courant poétique : la **Poésie en Prose** [44]. De leurs travaux sont nés : les poèmes libres (*free verse)* et les courants libres de conscience (*Stream of consciousness*), le surréalisme et d'autres courants de la littérature moderne. Au 20ème siècle, en France, ce courant s'est fait une place importante avec : Saint-John Perse (1887-1975), Pierre Reverdy (1889-1960), Henri Michaux (1899-1960), René Char (1907-1960), Paul Eluard (1895-1952). La poésie en prose sans suivre les règles de la versification (*Nazm*) s'intéresse à sa propre musicalité, à un nouvel ordre (*Nezām*). Dans ce courant, la synesthésie s'est développée après l'apparition du manifeste de surréalisme [45].

Nous pouvons caractériser la poésie en prose par le fait que :

1) Son sens, la signification du poème, est postérieur à la lecture. Plus l'ordre (*Nezām*) est complexe, plus le sens devient postérieur et s'éloigne (*Ma'nāye māb'dy*). Cette postériorité doit rester communicable.

2) Son esthétique n'est pas déduite de son équilibre et de l'harmonie mais de la combinaison et de la recombinaison des éléments contradictoires et éloignés.

3) On s'éloigne du rythme (physique) pour casser et renouer autrement

rošantar az xāmušy čerāqy nadidam

Plus lumineux que le silence (l'éteinte), je n'ai pas vu de lumière

Bayazid Bastāmy

šo'badehbāzāne labxand dar šabkolāhe dard

Les prestidigitateurs de sourire dans le chapeau de nuit de la douleur

Ahmad Šāmlu

---

44 A distinguer de la prose poétique.

45 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 242-244.

2.4) La Poésie en Prose de Ahmad Šāmlu (1925-2000)

Image n° 2 : Ahmad Šāmlu

La poésie en prose est une des formes la moins accessible aux poètes. Ahmad Šāmlu était un des rares à accéder à cet univers, grâce à son grand talent et aux 30 ans de travail acharné. « Son premier élément de réussite et dans son attention particulière à l'unité du mot et la découverte des nouvelles dimensions dans l'enchaînement des paroles [46]. » Pour saisir un aperçu de la poésie en prose iranienne, nous centrons notre analyse sur son travail.

Du coté **littéraire**, il dévie de la norme par:

1) l'utilisation de l'archaïsme
2) l'introduction de mots populaires dans le langage poétique
3) la destruction de la norme de la langue pour créer un nouvel ordre (*Nezām*) pour sa propre poésie

Du coté de la **musique**, il ne respecte ni la métrique classique ni la métrique moderne mais autre chose : les grappes (partitions) sonores. Il utilise des allitérations. Dans cette poésie, c'est le sens qui détermine la direction des sons et de la musique.

* * * * * * *

Dans l'histoire des formes poétiques iraniennes, nous constatons que le sens et les formes maintiennent des rapports très dynamiques, parfois antagonistes voire conflictuels. Le rythme (*Vazn*) , comme un des éléments fondamentaux de la poésie, a occupé, depuis toujours, une place importante dans l'esprit des poètes, littéraires et savants iraniens. La science « *Aruz* », la science métrique traite ce sujet. Son étude nous faciliterait la compréhension des constructions rythmiques de la poésie classique iranienne et par héritage dans sa poésie contemporaine. Nous sommes à la recherche de la connaissance des lois majeures qui régissent la rythmicité de la poésie iranienne pour mieux cerner ce langage d'altérité entre la poésie et la musique dans le *Tasnif*, ce langage invisible qui est le rythme (*Vazn*).

---

46 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit*., p. 262.

3) La science métrique de la poésie, *Aruz*

La science métrique (*Aruz*) est une des sciences littéraires dont le sujet est le rythme (*Vazn*) de la poésie, l'art de le créer, ses différentes sortes, sa justesse et aussi quelques techniques le concernant. Le rythme est un ordre (*Nazm*), une proportionnalité particulière dans les sons de la poésie (syllabes). Cet ordre et cette proportionnalité, avec des courbes différentes dans chaque nations, produit une sorte de musique. Dans la poésie traditionnelle de chaque langue, le nombre de syllabes (*Hejā*) dans chaque vers, intervient sur le rythme. Outre cet élément commun, le rythme de chaque nation a une cause particulière :

1) **Rythme numérique** : fondé sur le nombre égal de syllabes dans chaque vers : les poésies française, italienne et espagnole sont de cette sorte.
2) **Rythme accentué** : fondé sur l'accentuation sur les syllabes, les poésies anglaise et allemande font partie de ce groupe.
3) **Rythme quantitatif** : fondé sur la longueur des syllabes (courte et longue), les poésies persane, arabe, sanscrite, grecque ancienne et latine suivent cette règle.
4) **Rythme tonique** : fondé sur la hauteur de son, des syllabes, les poésies chinoise et vietnamienne sont dans cette catégorie [47]

En littérature persane, comme dans la science métrique arabe, sont utilisés des formules rythmiques nommé « *Bahr* », il s'agit d'une convention. En musique iranienne, on utilise des « Ta » et « Tan » respectivement pour les syllabes courte et longue. Le mot *Afāil* devient « Ta tan tan ». Cette science très précise suit des règles strictes intégrant différentes exceptions. Ici sans être exhaustif, notre objectif est de présenter le mécanisme principal. Dans ce qui suit, pour éviter la dispersion, nous nous limitons à une brève approche des fondements de cette science métrique adaptée à la littérature persane en citant les formules rythmiques les plus fréquentes dans la poésie iranienne. Cette riche science est très étudiée, discutée depuis des siècles, et une quantité importante d'œuvres traite ce sujet. Nous nous focalisons sur les travaux réalisés par Šamisa, Nātel-Xānlery et Šafī Kadkani.

---

47 ŠAMISĀ Sirous, *Ašenāy bā aruz va gāfieh (An introduction to prosody)*, Tehrān, éd. Mithra, 4ème revision, 1386 (2007), p. 24.

3.1) Les fondements de la science métrique iranienne

Le rythme de la poésie iranienne est fondé sur la succession des syllabes courtes et longues. Nātel-Xānlery nous apporte les résultats d'une étude réalisée dans un laboratoire phonétique à Paris où des vers ont été récités, nous constatons [48] :

1) la longueur minimale des syllabes longues est toujours 2 fois supérieure à celle des syllabes courtes,
2) la longueur maximum d'une syllabe longue, dans 9 cas sur 10, est supérieure à deux fois celle d'une syllabe courte,
3) La longueur moyenne des syllabes longues est dans tous les cas supérieure à deux fois celle des syllabes courtes,
4) Dans aucun des cas la longueur des syllabes longues ne dépasse trois fois celle des syllabes courtes.

Ainsi, nous pouvons déduire que :

- ⇨ la longueur des voyelles suit la loi des syllabes courte et longue. Cependant, cette loi a perdu de son influence dans le langage parlé. En revanche, le respect de cette loi se trouve dans la prononciation des poèmes,
- ⇨ Le respect de la longueur des syllabes est suivi avec beaucoup de précision en poésie iranienne. Notre perception, qui détermine une syllabe longue deux fois plus longue qu'une syllabe courte, correspond à la réalité physique.

En persan nous avons 6 voyelles :

- ⇨ 3 voyelles courtes: **a** **e** **o**
- ⇨ 3 voyelles longues : **ā** **i** **u**

Chaque syllabe iranienne est composée d'une voyelle et d'une, deux ou trois consonnes. Ce qui veut dire que le nombre de syllabes d'un mot est égal au nombre de

48 NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), *Op. cit*., p. 140-144.

ses voyelles. Chaque syllabe se prononce dans une inspiration ou une expiration. Dans le mot *āmadam* (je suis arrivé), il existe 3 syllabes [49].

En persan, il existe 6 sorte de syllabes (ensemble de voyelles et consonnes), mais dans la métrique iranienne, il ne s'utilise que 4 sortes de syllabes, nommées syllabes métriques (*Hejāye aruzy*) [50]:

1) **Syllabe courte** « **U** [51]»: consonne + voyelle courte comme : *na, ke, čo*
2) **Syllabe longue** « **–** », il en existe trois sortes :

   consonne + voyelle courte + consonne: *dar, šen, bon*
   voyelle longue *:* *Y* dans *Yrān*, , *Ā* dans *Ādam*
   consonne + voyelle longue *bāā, buu, bii*

3) **Syllabe étirée** « **– U** », il en existe trois sortes :

   voyelle longue + consonne: *Āb, Āh, Ān, Yn*
   consonne + voyelle courte +consonne + consonne : *Sard, Mehr, Sobh*
   consonne + voyelle longue + consonne : *Sāz, Kār, Pyr, Hyč, Husˆ, Sud*

Subdivision (*Taqti'***)** est l'action de subdiviser le poème en syllabe courte « **U** » ou bien « **Ta** » et en syllabe longue « **–** » ou « **Tan** ». C'est la première action qu'on réalise pour analyser un poème avant d'adapter la formule rythmique d'*Afāil.*

Pary ruuy	***pary bogzar***	***(o) māhy***	
U – – –	**U – – –**	**U – –**	
Ta tan tan tan	Ta tan tan tan	Ta tan tan	
Mafā'ilan	*Mafā'ilan*	*Fa'ulan*	Nezāmi

---

49 ŠAMISĀ Sirous, *Ašenāy bā aruz va gāfieh (An introduction to prosody), Op. cit*., p.29-34.

50 DEHLAVI Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), Tehrān, éd. Mahoor, 3ème éd.,1385 (2007), p.26-29. Par souci de clarté, nous avons suivi cette classification à la place de celle de ŠAMISĀ.

51 Désormais nous utilisons cette nomenclature internationale pour déterminer la longueur des syllabes.

3.2) L'accentuation de la syllabe (*Tekieh*)

Quand nous prononçons un mot, toutes les syllabes ne présentent pas la même clarté ou le même relief. Ce relief particulier dans une succession de sons prononcés permet de déterminer les limites et les intervalles des syllabes et de comprendre les mots d'une phrase. En persan, le déplacement de l'accent peut modifier le sens de la phrase :

Az ***sar*** *gozašt* (*sar* accentué) signifie : c'est passé ; je l'ai oublié. Nous avons trois mots distincts et *sar* veut dire la tête.

Az *sargozašt* (*az* accentué) signifie : du destin. Le mot *sar* et *gozašt* forment ensemble un unique mot.

L'accent peut être résultant de la pression du souffle, soit l'accent d'intensité. Ou bien il résulte de la hauteur du son, soit l'accent de hauteur ou l'accent musical. Les spécialistes occidentaux (Antoine Meillet, R. Gauthiot, A. Chodzko) ont considéré l'accent iranien comme un accent d'intensité, mais Nātel-Xānlery dans ses études prouve qu'il s'agit d'un accent de hauteur et que l'intensité y joue un rôle mineur. Le persan a la même propriété que les langues anciennes indo-européennes, le sanscrit et le grec ; dans la poésie persane, l'accent permet d'organiser les mots, de saisir les limites et la durée des syllabes et de comprendre chaque mot séparément. Cependant, l'emplacement de l'accent dans le mot peut varier. Le bon ordre des accents influe sur le caractère musical mesuré (*Zarb*) du rythme, mais un désordre provoque des modifications sons détruire le rythme du poème [52].

Dehlavi résume certains points sur l'accent persan [53] :

1) Le déplacement de l'accent modifie le sens des mots qui ont la même combinaison de voyelles et de consonnes : ***Bā****qam* signifie mon jardin, *Bā* ***qam*** sigifie avec tristesse.
2) Le placement de l'accent dépend aussi des accents de différentes régions de l'Iran.
3) L'utilisation de l'accent ne dépend pas de la longueur des syllabes.
4) L'accent peut se situer en fonction de l'expression des mots au début, au milieu ou à la fin.

---

52 NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), *Op. cit*., p. 148-157.

53 DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), *Op. cit*., p. 140-141.

3.3) Le pieds, la base rythmique (*pāyeh, rokn)*

Le pied est un ensemble de quelques syllabes qui se lient grâce à un accent (*Tekieh*). L'assemblage d'un ou plusieurs pieds produit un rythme (*Vazn*). Par exemple le pied « Ta tan » s'il se répète deux fois aboutit à la base rythmique : *Mafāelan*. Si ce dernier se répète trois fois, on obtient la formule rythmique *bahr rajaz maxbun*:

(**U – / U – / U – / U – / U – / U –**)

(tatan / tatan / ta tan / ta tan / ta tan / ta tan*)*

(Mafāelan / Mafāelan/ Mafāelan)

Selon Šamisā, les pieds rythmiques les plus réputés de la poésie iranienne se trouvent ci-après [54]:

5 syllabes	4 syllabes	3 syllabes	2 syllabes	1 syllabe
- - U - - Mostaf'elāton	- U - - Fā'latan	U U - Fa'elon	U - Fa'al	- Fa'
U U – U – Motefā'elon	- U – U Fā'elato	- U - Fā'elan	- - Fa'lan	
	U U - - Fa'alātan	U - - F'ulan		
	U U – U Fa'alāto	- - - Maf'ulan		
	U - - - Mafā'ilan	- - U Maf'ulo		
	U - - U Mafā'ilo			
	U – U - Mofā'elon			
	- - U - Mostaf'elan			
	- - U U Mostaf'elo			
	- U U - Mofta'elan			

" Tableau n° 1"

54 ŠAMISĀ Sirous, *Ašenāy bā aruz va gāfieh (An introduction to prosody), Op. cit.*, p. 36.

3.4) Les formules rythmiques (*Aruzī, Bahr*) courantes

En assemblant les pieds (*Arkān*) on obtient des formules rythmiques différentes. Les rythmes (*Vazn*) du poème contiennent de deux à quatre pieds. Il existe 300 rythmes différents de poésie en Iran, dont les plus beaux et mélodieux se trouvent dans les livres de Hāfez et Molavi [55]. Le tableau qui suit récapitule les 16 rythmes les plus employé [56] :

***Vazn* (rythme)**	**fréquence**	***Bahr* (formule rythmique)**
Majtas	3032	**mafā'elon fa'alātan mafā'elon fa'elon**
Mazāre'	2663	**maf'ulo fā'elāto mafā'ilo fā'elan**
Ramal mosamen mahzuf	2452	**fā'elātan fā'elātan fā'elātan fā'elan**
Ramal mosamen maxbun mahzuf	1965	**fa'alātan fa'alātan fa'alātan fa'elon**
xafif	1789	**fa'alātan mofā'elan fa'elon**
hazaj mosamen salem	1203	**mafā'ilan mafā'ilan mafā'ilan mafā'ilan**
hazaj mosamen axrab makfuf	1159	**mostaf'elo mostaf'elo mostaf'elo fa'lan**
hazaj mosades mahzuf	989	**mafā'ilan mafā'ilan fa'ulan**
rama mosades mahzuf	648	**fā'elātan fā'elātan fā'elan**
hazaj mosades axrab	640	**maf'ulo mafā'elon fa'ulan**
Mozar' mosamen axrab	409	**maf'ulo fā'elātan maf'ulo fā'elātan**
Moteqāreb mosamen mahzuf	382	**fa'ulan fa'ulan fa'ulan fa'al**
Monsareh mosamen motavy manhur	304	**Mofta'elan fā'elāto mofta'elan fa'**
Hazaj axrab	280	**maf'ulo mafā'ilan maf'ulo mafā'ilan**
Moteqareb mosamen sālem	258	**fa'ulan fa'ulan fa'ulan fa'ulan**
Rajaz mosamen sālem	248	**mostaf'elan mostaf'elan mostaf'elan mostaf'elan**

"Tableau n° 2"

---

55 ŠAMISĀ Sirous, *Ašenāy bā aruz va gāfieh (An introduction to prosody), Op. cit.*, p. 39-48

56 VAHIDIĀN KĀMYĀR Taqy, *Barresye manŝa'e vazne ŝe're fārsy* (analyse de l'origine du rythme de la poésie persane), Maŝhad, éd. Āstāne Qodse Rāzavy, 1384(2005), p. 82. Il rapporte une étude statistique réalisée par L. P. Elwell-Sutton, *The Persian Metres*, p.145.

3.5) Le succédané iranien pour le système *Afâ'yl*

Selon le système *Afā'yl* chaque vers suit une formule rythmique (*bahr*) constituée, en général, de quatre pieds rythmiques (*Rokn, Pāyeh*) : « *Mofta'elan / fā'elāt / mofta'elan / fa'* ». Ce qui rassemble les syllabes de chaque pied est l'accent qui dans « *Mafā'ylan* » est sur la 3ème syllabe « *'y* », dans « *Fā'elatan* » aussi sur la 3ème « *lā* » et dans « *Mostaf'elan* » sur la 2ème syllabe « *taf* ». Ainsi chaque formule rythmique (*Bahr*) contient autant d'accents que de pieds, soit 4 accents dans la formule citée ci-dessus. Cependant, les poèmes persans ne correspondent pas exactement à cette mesure. Les mots persans sont constitués maximum de deux ou trois syllabes et comme chaque mot contient un accent, le nombre d'accents dans chaque vers est supérieur à 4. Nātel-Xānlery prouve ainsi que le système *Afāyl* conçu par les arabes et adapté à la poésie iranienne ne convient [57] pas car :

1) il ne subdivise pas le rythme (*Vazn*) du poème en parties égales et semblable,
2) la relation des syllabes avec les accents n'est pas respectée,
3) les longueurs des bases rythmiques *Afāyl* correspondent rarement avec les mots persans qui renferment au maximum 3 syllabes,
4) aussi le nombre élevé de *Afāyl* rend difficile leur apprentissage et leur utilisation.

En conséquence, Nātel-Xānlery propose un nouveau système de 10 pieds (*Arkān*) [58]:

"Tableau n° 3"

Base métrique	Atānin	Pied persan		Pied arabe
U -	**ta tan**	*Navā*	نوا	*fa a'l*
- U	**tan ta**	*Cāmeh*	چامه	*vatade mafruq*
- -	**tan tan**	*Avā*	آوا	*fa'lan*
U U	**ta ta**	*Hame*	همه	*sababe saqil*
U - -	**ta tan tan**	*Xoshāvā*	خوش آوا	*fa'ulan*
U U -	**ta ta tan**	*Benavā*	بنوا	*faelan*
- - -	**tan tan tan**	*Nikāvā*	نیک آوا	*maf'ulan*
- U -	**tan ta tan**	*Xošnavā*	خوش نوا	*fāelan*
U - U	**ta tan ta**	*Tarāne*	ترانه	*fa'ulo*
- U U	**tan ta ta**	*Zemzeme*	زمزمه	*fā'elo*

57 Voir aussi : FORUQ Mehdi, *Nofuz-e 'elmy va 'amaly-e musīqī-e irān dar keŝvarhāy-e digar* (Influence scientifique et pratique de la musique d'Iran dans autres pays), Tehrān, éd. Vezārat-e Farhang va Honar, éd., 1354 (1975), p. 42.

58 NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), *Op. cit.*, p. 158-161.

4.) La musique de la poésie

Ze harf o sowt bebāyad ŝodan be manteq-e jan

Avec les mots et les sons devenons la logique de l'esprit

Mowlāna

T. S. Eliot, en 1942, écrit: « la musique de la poésie, ne peut avoir une existence en dehors de son sens, si on pouvait séparer les deux on pourrait présenter des poèmes magnifiquement musicaux mais dépourvu de sens, je ne connais de pareilles poèmes [59].» La musique de la poésie est dans l'essence du langage du poète, ce langage doit prendre source dans le langage de son époque. Il n'existe pas de bon ou mauvais « mot » dans la poésie, c'est leur place qui peut être bonne ou mauvaise. C'est la combinaison, la texture et l'ordre des mots qui influent sur leur esthétique. La musique de la poésie ne se trouve pas dans la science du rythme (*Aruz*) de chaque langue. Cette science est limitée, il revient à l'inventivité et la créativité artistique du poète de développer les domaines de la musicalité de sa propre poésie. Ainsi, chaque poète a sa propre texture sonore, chaque poème possède sa propre musique, chaque vers ou partie du poème a des spécificités musicales différentes des autres. Selon Read Herbert, « la forme poétique de chaque poète dépend de la nature de sa personnalité [60]. »

D'un autre point de vue, l'origine naturelle du poème est la musique ou autrement dit la musique est l'art le plus proche de la poésie. L'utilisation de la musique des mots, les proportions et les symétries dans la prose étaient toujours d'actualité dans la science rhétorique. Aristote dit qu'un discours doit tenir compte des scansions (*Taqti'*) de mots, de la musicalité, mais que si le rythme (*Vazn*) devient important, le discours devient artificiel ! Avicenne dit que si un discours possède un rythme, il devient facile de l'apprendre par cœur. Un discours doit contenir des parties et chacun doit provoquer le désir de se succéder à l'autre [61].

---

59 T. ELIOT, *On Poetry and Poets*, p. 29 cité par ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit.*, p. 271-272.

60 Cité par ŠAFI KADKANI, *Idem.*, p. 272.

61 Cité par ŠAFI KADKANI, *Idem.*, p. 275.

Nous avons étudié (voir I.1.1), la partie visible des facteurs, procédés et techniques qui peuvent agir sur la musicalité du poème. Cependant, la partie invisible de cet iceberg nous échappe. La lecture de la poésie contemporaine par sa propriété « éloignée » des formes classiques, libère notre regard de la lourdeur de la technique pour revisiter cette musicalité poétique. Nous supposons que la musique de la poésie peut prendre 4 formes différentes :

1) **Musique extérieure (*Byruny*)**: la métrique, gérée par les formules rythmiques
2) **Musique périphérique, de contours (*Kenāry*):** la rime, le *Radif*
3) **Musique intérieure (*Dāxely*):** les rimes intérieures, les grappes sonores, l'allitération, l'accord des voyelles et des consonnes, le timbre des lettres, l'accent
4) **Musique spirituelle (*Ma'navy*) :** différentes sortes d'harmonie des sens : contradictoires, semblables, de strates différentes, voir aussi la définition du *Nezām* [62]

La poésie en prose de Šāmlu ne possède pas beaucoup de musique métrique (ni classique ni libre) de l'extérieur et très peu de la musique périphérique. Par contre, il compense ce manque de musicalité par les musiques intérieure et spirituelle avec une force et une liberté sans limite. Cette utilisation va jusqu'à faire oublier au lecteur que ces poèmes ne suivent pas les formules rythmiques, par exemple:

Tarafe mā ŝab nist	Pas de nuit de notre côté
Sedā bā sokut āŝty nemykonad	La voix ne se réconcilie pas avec le silence
Kalamāt entezār mykeŝand	Les mots attendent
Man bā to tanhā nystam	Je ne suis pas seul avec toi
Hič kas ba hič kas tanhā nist	Personne n'est seul avec personne
Šab az setārehā tanhātar ast	La nuit est plus seule que les étoiles
Tarafe mā ŝab nist	Pas de nuit de notre côté
Čaxmāqhā kenare fetyleh by tāqatand	Près de la mèche, les briquets s'impatientent
Xaŝme kuče dar moŝte tost	La colère de la rue est dans ton poing
dar labāne to	Sur tes lèvres
Še're roŝan seyqal myxorad	la poésie claire s'astique
Man to ra dust mydaram	Je t'aime
Va ŝab az zolmate xod vahŝat mykonad	Et la nuit a peur de ses propres ténèbres

Ahmad Šāmlu

[62] ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *Mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), *Op. cit*., p. 271-272.

Actuellement, lors de la composition d'un *Tasnif*, le rôle du compositeur est de créer une pièce musicale au plus proche de la musique de la poésie afin de faire ressortir son sens le plus profond. Cette première partie sur la poésie iranienne, à travers sa structure, ses formes et ses propriétés, nous apporte quelques éclairages :

1. La poésie est une matière, un univers indéfinissable, elle s'enracine dans le plus profonds de l'esprit humain. Toute matière peut devenir poétique, les objets, les couleurs, voire la musique. La forme linguistique, littéraire est la plus reconnue.

2. Lorsqu'il s'agit de la forme littéraire, la résurrection des mots semble être la voie pour accéder à l'univers poétique. Nos connaissances sont très limitées sur les facteurs agissant sur ce processus, que nous pouvons distinguer en facteurs linguistiques et musicaux.

3. Le rythme, dans sa définition universelle, est fondamental, mais il reste très complexe à être déchiffré (à ne pas confondre avec la mesure). Depuis des siècles, connaissant l'importance du rythme, les savants ont tenté d'élaborer une science métrique très puissante permettant de le formaliser.

4. La science métrique (*Aruz*) présente des incompatibilités avec la poésie classique iranienne, notamment sur le nombre et l'emplacement des accents. La science *Aruz* n'accède pas à l'analyse de la poésie contemporaine iranienne. Il faut la compléter et/ou inventer d'autres outils d'analyse. Ainsi, nous pouvons déduire que :

- ⇨ La science *Aruz* ne permet que d'élaborer une ébauche rythmique, une petite partie de la musicalité du poème. Une grande partie de cette musicalité échappe aux scalpels de l'analyste.
- ⇨ La construction du modèle musical de la poésie reste très difficile. L'utilisation du modèle proposé par les formules rythmiques (*Bahr*) comme unique référence risque de nous égarer dans l'illusion d'être arrivé à cerner toute la musicalité de la poésie et de prendre l'oreille de l'éléphant pour un éventail [63].

Existe-il un rapport entre la poésie iranienne et la musique savante : le *Radif* ?

---

[63] Dans un récit ancien des soufis, contés aussi par Mowlanā et Attār, lors d'un débat entre les sages venus du monde entier sur l'avancée de leur connaissance à propos de la Vérité, le Roi les enferme dans une pièce obscure leur demandant de décrire ce qu'ils découvrent. Un éventail, un tuyau d'arrosage, une colonne, … déclarent-ils. Le Roi allume la lumière, un éléphant apparaît !

PARTIE II.

LA MUSIQUE IRANIENNE ET SA POESIE[64]

64 Image n°3 : *Musiciens iraniens et indiens*, BOR Joep et BRUGUIERE Philippe, *Gloire des princes ; Louange des dieux*, éd. Musée de la musique, Cité de la musique, Paris, 2003, p. 24

Notre étude, jusqu'ici, a apporté des lumières sur la poésie iranienne et a démontré combien il est difficile de modéliser sa musicalité même si la science métrique *Aruz* nous fournit des informations intéressantes sur la rythmicité d'un poème. Pour continuer sur notre chemin, il devient nécessaire de se munir de certaines notions fondamentales de la musique savante iranienne, le *Radif*. Après une présentation générale, nous énumérons succinctement les fondements de cette musique modale pour finir sur les formes issues du *Radif : Reng, Pidarāmad, Čāhārmezrab* et *Tasnif*. Cette dernière forme concise, le chant mesuré, par sa simplicité par rapport au *Radif*, est un excellent terrain d'étude d'interactions dialectiques entre la poésie et la musique iranienne.

1) Caractéristiques

Les origines de la musique iranienne se perdent dans la plus lointaine antiquité. Une étude systématique est difficile du fait de la disparition des bibliothèques au cours des pillages et des destructions par les différentes invasions : grecques (300 av. JC), arabe (milieu du VIIème siècle), mongole (XIIIème siècle) et afghane (XVIIIème siècle), sans parler des déclins plus récents [65] : les périodes difficiles pour la poésie et la musique durant le règne des *Safavides* [66] . Dans la tradition ancienne, on liait la musique aux autres sciences et on trouvait des chapitres de théorie musicale dans les traités philosophiques, physiques et mathématiques. On voit apparaître, dès le IXème siècle, les grandes figures iraniennes, de Fārābi et Avicenne traitant la musique dans les différents aspects physiques et acoustiques [67]. Ils ont construit une théorie de la musique en usage dans les pays musulmans. Leur exposé comporte des règles qui pourraient s'appliquer à toute musique. Les savants comme Safiy-yodin, Abd-ol-Qādir Ibn Qaybi, Mahmude Širāzi etc, venus à leur suite, recherchent des règles propres à la musique des pays musulmans et surtout convenant mieux à la musique iranienne, car cette théorie a été empruntée aux traditions plus anciennes de la musique iranienne. Citons l'échelle fixée par Safiy-yodin depuis

---

65 SAFAVAT Dariuŝ, CARON Nelly, *Iran : les traditions musicales*, Corrêa, éd. Buchet/Chastel, 1966, p.11.

66 MAHŠUN Hasan, *Tārix e musiqy-e Irān* (Histoire de la musique d'Iran), Tehrān, éd. Simorq, Ier et II tomes, 1373(1994), p 276-365.

67 Voir le tome 2 de D'ERLANGER Rodolphe, *La Musique Arabe*, Tomes 2 et 4, Paris, éd. Les Geuthner et Institut du monde arabe, 2001.

le XIIIème siècle et admise par tout le monde musulman. Cette échelle existait dans la tablature du *tanbur* de *Khorāsān* (Sud-Est de l'Iran), ancien instrument à corde [68].

La musique iranienne, avec les musiques turque et arabe, fondent une grande famille depuis 1000 ans. Depuis 3 ou 4 siècles, peu à peu chaque membre de la famille a choisi des chemins d'évolution séparés. La musique iranienne avec celle d'Azarbāijān ont constitué la même famille tout en conservant beaucoup de points communs avec la musique irakienne[69]. Comme la plus part des pays de langues indo-européennes, l'Iran appartient au monde de la musique modale. Sa musique compte 12 systèmes modaux essentiels, les 12 *Āvāz*. Un *Āvāz* ou un *Dastgāh* se compose d'un nombre variable de séquences mélodiques appelées *Gusêh*, qui se succèdent dans un certain ordre appelé *Radif*. La plupart des *Gusêh* proviennent des poèmes. La musique iranienne est monodique, elle ne fait pas entendre plusieurs notes à la fois. Elle est riche de finesses d'exécution et d'expression auxquelles seule la ligne mélodique isolée peut atteindre.

La dignité de cette musique évite les éclats : le niveau sonore moyen relativement constant est le « *mezza voce* ». La tradition implique la stabilité du tempo. On ne trouve pas la notion de tonique, en revanche, certains degrés sont prédominants, en particulier la note Témoin dont nous en parlerons plus loin. La manière de jouer, les ornements, les retours et les recommencements au même point de départ constituent une rare complexité appartenant à une philosophie mystique. L'improvisation, dans un cadre avec des règles strictes, a une large place. Cette musique n'est pas tempérée et comporte des intervalles plus petits que demi-ton. Des notes successives de 1/4 de ton sont rares mais des notes joués avec 3/4 de ton de différence sont fréquentes. Il est intéressant de remarquer que les dessins mélodiques présentent un équilibre, une symétrie, qui se retrouvent dans les motifs des arts plastiques, des tissus et des tapis. L'enseignement est oral, transmis de bouche à oreille, la notation européenne ne peut servir que d'aide-mémoire.

---

68 BARKECHLI Mehdi, MA'RUFI Moussā, *La musique traditionnelle de l'Iran, Les système de la musique traditionnelle de l'Iran (Radif)*, Tehrān, éd. Honarhāyeh zybāye keŝvar, 1342 (1963), p. 1-5.

69 ALIZĀDEH Hosein, AS'ADY Humān, OFTĀDEH Minā, BAIĀNY Ali, KAMĀL-PUR-TORĀB Mostafā, FĀTEMI Sāsān, *Mabāny e nazary e musiqy e irany* (Fondements théoriques de la musique iranienne), Tehrān, ed. Mahoor, 1388 (2009).

L'élément dominant est le caractère expressif, selon Farāmarz Pāyvar: « peu importe le support : échelle, mode, mélodie, l'essentiel, c'est ce que nous transmettons. La théorie même nous semble secondaire et **l'expression prime tout** [70]. »

La plupart des maîtres de la musique classique iranienne étaient des soufis qui considèrent la musique comme un support puissant de méditation. Cette spiritualité a marqué tous les domaines de l'art iranien. Le grand musicien iranien, Majid Kiāni, cite les cinq critères formels de la musique savant iranienne : « la sonorité, les intervalles, les mouvements mélodiques, l'ornementation, le rythme. Dans toute sa production, l'artiste doit avoir des racines culturelles, ne doit pas être coupé de sa culture d'origine, et respecter les axes cités [71]. »

2) Fondements théoriques

2.1) Intervalles (*Fāseleh*)

Une des grandes particularités de la musique iranienne est l'utilisation des intervalles non naturels.

> « Il y a bien des intervalles naturels, mais les Iraniens et les arabes ont privilégié les intervalles non naturels, artificiels : 3/4 de ton, 5/4 de ton, etc. Ce choix délibéré de l'ambiguïté, de l'éthos, de la sensation ou de l'affect s'opposant au concept, à la rationalité, l'universalité, l'extériorité et l'objectivité, représentés par d'autres systèmes, pourrait bien être un des signes de l'émergence d'une subjectivité, et partant, de l'ouverture de l'altérité [72]. »

---

70 ALIZĀDEH Hosein, et *al*., *Mabāny e nazary e musiqy e irany* (Fondements théoriques de la musique iranienne), *Op. cit.*, p. 39.

71 Cité par Jean During, DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical,* La Grasse, éd. Verdier, 1994, p. 56-87.

72 DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical, Op. cit.,* p.300.

L'intervalle mélodique est la différence de hauteur entre deux notes qui se suivent. Les intervalles importants iraniens sont :

OCTAVE (*HENGAM*)

Lorsque deux notes se ressemblent parfaitement mais l'une est plus grave que l'autre. La note produite en jouant à la moitié d'une corde présente un intervalle d'1 octave avec la corde jouée entièrement. Ce qui veut dire que la fréquence (*Basāmad*) de la note plus aigüe est deux fois plus élevée.

QUINTE JUSTE (*PANJOM E DOROST*)

Si on fait vibrer 2/3 d'une corde, on obtient cet intervalle de quinte avec la corde entière jouée. Si la 1ère corde de *Setār* est la note Do (clé Sol) avec une fréquence de 261 Hz alors son intervalle *Panjom-e dorost* est la note de Sol avec 261 Hz x 3/2= 391,5 Hz.

QUARTE JUSTE (*ČĀHĀROM E DOROST*)

Si on fait vibrer les 3/4 d'une corde, on obtient cet intervalle avec la corde entière jouée. Si la 1ère corde de *Setār* est la note Do (clé Sol) avec une fréquence de 261 Hz alors son intervalle *Čāhārom e dorost* est la note de Fa avec 261 Hz x 4/3= 348 Hz.

On appelle ces deux intervalles « doux » car ces notes jouées en même temps (intervalle harmonique) sont agréables à l'écoute (bonne consonance). Ces intervalles, comme dans beaucoup d'autres musiques, sont très employés dans la musique iranienne. Les 4 autres principaux intervalles sont :

SECONDE MAJEURE (*TANINY* ط)

L'intervalle d'un ton (*Pardeh*) par exemple entre Do et Ré (ou les intervalles semblables) s'obtient lorsque nous faisons vibrer 8/9ème d'une corde. Si la 1ère corde de *Setār* est la note Do (clé Sol) avec une fréquence de 261 Hz alors son intervalle *Taniny* est la note de Ré avec 261 Hz x 8/9= 293,6 Hz.

SECONDE MINEURE (*BAQIEH* ب)

L'intervalle d'un demi-ton (*Nim-pardeh*) par exemple Do et Ré bémol et les intervalles semblables.

SECONDE DEMI MAJEUR [73], 3/4 DE TON (*MOJANNAB* ج)

L'intervalle de ¾ de ton entre la note Ré et la note Mi *Korone* et les intervalles semblables. Cet intervalle est plus grand qu'un demi ton mais plus petit qu'un ton. Il **n'existe** pas dans la musique occidentale. L'intervalle 3/4 de ton est approximatif et n'a pas d'existence physique réelle.

SECONDE PLUS MAJEURE [74], 5/4 DE TON (*BIŠ TANINY* هـ)

C'est l'intervalle entre la note Ré *Korone* et la note Mi ou bien entre la note La et la note Si *Sori* [75] ainsi que les intervalles semblables. Cet intervalle est plus grand qu'un ton et plus petit qu'un ton et demi et s'obtient en additionnant un seconde-demi majeur et une seconde mineure. Cet intervalle n'existe pas non plus dans la musique occidentale.

TIERCE DEMI-MAJEURE[76], 5/4 DE TON (*SEVOM E NIM BOZOEG*)

C'est l'intervalle entre la note Do et la note Mi *Korone* ainsi que les intervalles semblables : soit un ton + ¾ de ton. Cet intervalle n'existe pas non plus dans la musique occidentale.

---

73 KHĀLEQI Ruholāh, *Nazari be musiqī* (Un regard sur la musique), Tehrān, éd. Sāfialishāh, Ier et II tomes, 1386(2007), II tome, p. 81-92.

74 *Ibid.*

75 On affect l'adjectif *Korone* (1/2 bémol) lorsqu'on diminue une note de ¼ de ton et *Sori* (1/2 dièse) lorsqu'on l'augmente de ¼ de ton approximativement. Ces expressions ont été inventées par Ali Naqy VAZIRY en début du 20ème siècle.

76 *Ibid.*

TIERCE MAJEURE ET TIERCE MINEURE (*SEVOM E BOZORG VA KUČAK*)

Ce sont les intervalles entre la note Ré et la note Mi et en bécarre et bémol contenant respectivement 3 et 4 demi-tons.

DISSONANCE, CONSONANCES DES INTERVALLES

En esthétique de la musique iranienne, ces quatre derniers intervalles en harmonie sont dissonants mais sont consonants et agréable à écouter lorsqu'ils sont joués l'un après l'autre en mélodique [77].

Dans la musique iranienne, l'exécution de: deux secondes mineures ou de trois seconde majeures l'un après l'autre en mélodie n'est pas considérée comme agréable. En général, les intervalles mélodiques supérieurs à la quinte juste ne sont pas utilisés. Aussi, de nos jours, l'utilisation de trois intervalles seconde demi-majeure, l'un après l'autre, n'est plus courante.

[77] Les notions de dissonance ou consonance, agréable ou désagréable ne sont pas absolues et dépendent de l'esthétique et de l'histoire de chaque culture et nation. Cependant, les 3 intervalles octave, quarte et quinte juste sont considérés agréables dans toutes les cultures.

2.2) Notion de *Dāng* [78]

Lorsque quatre notes se trouvent successivement dans un intervalle de Quarte juste ; alors nous obtenons un *Dāng*. Les ensembles de notes ci-après constituent un *Dāng* :

1) Do, Ré, Mi, Fa
2) Ré Mi *Korone*, Fa, Sol
3) La, Si b, Do, Ré
4) Mi *Korone*, Fa, Sol, La *korone*
5) Si, Do, Ré, Mi

Les *Dāng* iraniens se constituent uniquement des intervalles : Seconde majeure (*Taniny* ط**),** Seconde mineure (*Baqieh* ب), Seconde demi majeur, 3/4 de ton (*Mojannab* ج) et Seconde plus majeure**,** 5/4 de ton (*Bisˆ taniny* هـ). Par exemples les *Dāng* ci-après ne sont pas imaginables dans la musique iranienne.

1) Do, Ré *koron*, Ré, Fa
2) Sol, La b, La, Do
3) Fa, La b, La *Kron*, Si b
4) Mi, Sol, La b, La

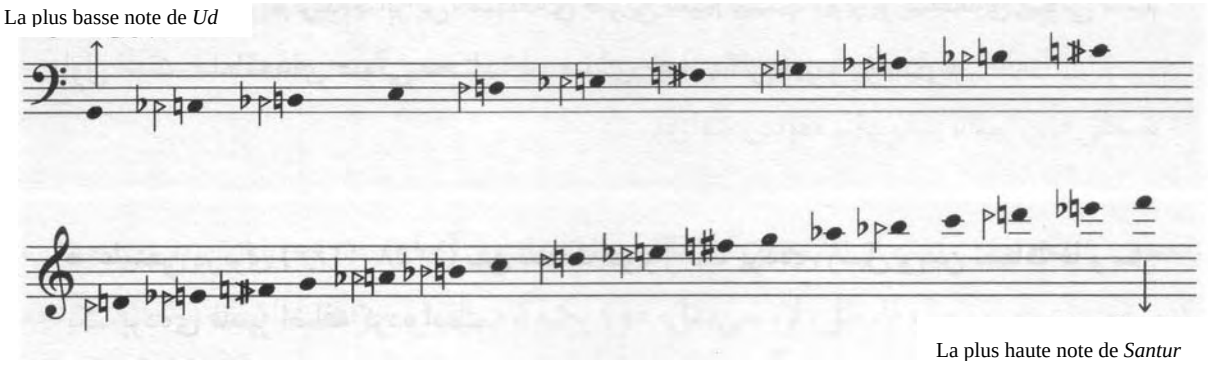
Dāng est un des concepts les plus importants de la théorie musicale iranienne, la balade des notes généralement se fait dans ses limites. En positionnant plusieurs *Dāng*, on développe les limites de la balade mélodique.

---

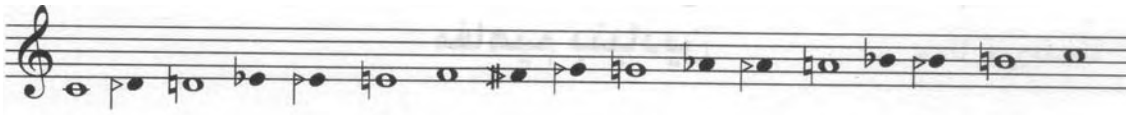
78 En musique occidentale, nous pouvons traduire par Tétracorde, mais ce concept n'a pas une valeur importante dans la théorie musicale occidentale.

2.3) Les gammes : l'étendue, la potentielle, l'appliquée

Si nous réunissons toutes les notes utilisées dans la musique iranienne, nous obtenons l'étendue de sa gamme (voir les ci-dessus)[79]:



La gamme potentielle (ci-après)[80], est faite des notes utilisées dans un intervalle d'une octave, dans la musique iranienne. L'étendue de la gamme et la gamme potentielle sont décrites en suivant le diapason standard de *Tār* et de *Setār* et elles ont un aspect théorique. Si le *Santur* ou le *Ney*[81] sont utilisés, nous aurons des différences. Nous observons, que la musique iranienne utilise des notes particulières dans une octave. La sélection de ses notes correspond au goût de chaque culture.



Dans une pièce de musique iranienne, on n'utilise jamais toute les notes de la gamme potentielle, la gamme pratiquement utilisée s'appelle la gamme appliquée. La musique iranienne est heptatonique, on n'utilise jamais plus de 7 notes d'une octave. Lorsque sur la gamme potentielle, nous sélectionnons 7 notes, alors nous obtenons la gamme appliquée (évidement cette sélection se fait en respectant les intervalles agréables). La gamme appliquée contient au plus deux *Dāng* et une Seconde majeure (*Taniny* ط) avec

---

79 ALIZĀDEH Hosein et *al.*, *Mabāny e nazary e musiqy e irany* (Fondements théoriques de la musique iranienne), *Op. cit*, p. 25

80 *Idem*, p. 26

81 *Tār*, *Setār*, *Santur* et *Ney* sont des instruments iraniens.

au maximum 7 notes. La constitution de la gamme appliquée ne suffit pas à créer la musique iranienne, ce processus dépend aussi du mode et du *Maqām*.

2.4) Le mode

Il existe plusieurs facteurs pour constituer un mode :

1) **Constitution d'une gamme appliquée** : Avec au maximum de 7 notes et une étendue de deux *Dāng* et un *Taniny*, par exemple Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Sib et Do, ensuite, nous donnons plus d'importance à une des notes, ici à la note Sol, on l'accentue de différentes manières pour finir sur la note Ré.

2) **Ordre de succession et les degrés** : Dans notre gamme appliquée, nous affectons des degrés à chaque note, dans l'ordre : 1er degré=Do, 2ème degré= Mi,… . Ensuite, dans notre exemple, on constate que les notes de 2ème (Ré) et 5ème degrés (Sol) ont plus d'importance. Ainsi, le concept correspondant à l'importance des différents degrés d'une gamme se nomme : l'ordre de succession.

3) **Modèle mélodique** : Imaginons que nous composons plusieurs pièces musicales avec notre gamme appliquée et leur ordre de succession, de sorte que dans toutes, une ou plusieurs mélodies soient communes. Cette action est une des caractéristiques du mode. Lorsque nous répétons ces lignes mélodiques communes dans différentes pièces alors elles deviennent notre modèle mélodique.

Dans la musique iranienne, ces 3 facteurs sont importants à la fois. L'exemple donné l'est à titre théorique. Aucun mode ne se crée de cette manière, un mode se crée et se construit au cours des siècles et selon les bases esthétiques collectives culturelles.

2.5) *Maqām* (le mode oriental)

Dans les cultures musicales turco-arabo-perse, les modes construits comme décrits ci-dessus, s'appellent des *Maqām* et chacun se spécifiait par un nom : *Maqām-e Rāst, Maqā- e 'Oŝāq, Maqām-e Hoseiny,…* .Aujourd'hui, en Iran, le terme de *Maqām* est peu utilisé. Mais en pratique, ce terme existe et nous l'utilisons comme l'équivalent du concept

de mode pour la musique iranienne. Lorsqu'un mode se constitue, il obtient une capacité d'expression et d'influence. Autrement dit, chaque mode, dans une culture musicale, exprime un sentiment particulier et influence l'auditeur à sa manière particulière. Nous appelons ceci **le sentiment modal**. Certains *Maqām* persans sont : *Māhur, Arāq, Moxālef, Zābol, Daŝty*. On peut déduire que les *Maqām* persans se distinguent comme suit :

1) chacun possède son ou ses propre(s) *Dāng* issu(s) de la gamme potentielle iranienne,
2) chacun a ses propres degrés important et leur succession,
3) chacun possède ses propres modèles mélodiques.

2.6) *Dastgāh* (ensemble ordonné de modes, répertoire modal)

Dans la musique iranienne, nous pouvons aller d'un *Maqām* à l'autre. Mais ce passage doit se faire délicatement en respectant le sentiment modal. Les maîtres anciens nous ont laissé les meilleures voies pour ces traversées dans des ensembles nommés : *Dastgāh*. Chaque ***Dastgāh*** est un ensemble de pièces musicales nommées ***Guŝeh***. Les *Guŝeh* sont composés dans des *Maqām* différents et se lient selon un ordre précis de sorte que le passage d'un *Maqām* à l'autre devient agréable. Dans tous les *Dasgāh*, il existe un ***Maqām-e-mādar*** (mode-mère) qui donne son nom au *Dastgāh*, comme :

Le *Maqām-e-Māhur* est le *Maqām-e-mādar* pour le *Dastgāh-e Māhur*

Le *Maqām-e Šur* et le *Maqām e-mādar* pour le *Dasgāh e Šur*

Tous les *Dastgāh* commencent par un ***Darâmad*** **(ouverture)** qui représente le *Maqām e-mère*. Même si on change de *Maqām* au travers des *Guŝeh*, on revient sur le *Māgām e-mādar* (mode-mère). ***Forud*** **(conclusion)** est une sorte de modèle mélodique qui se trouve à la fin de chaque *Guŝeh* pour les terminer. Ce modèle mélodique prépare aussi la possibilité de retourner au *Maqām-e-mādar*. Il existe, cependant, des *Guŝeh* qui ne possèdent pas de *Forud* (conclusion) et se lient au prochain *Guŝeh* au lieu d'aller vers le *Maqām-e-mādar*. Ainsi, nous pouvons considérer la musique iranienne comme une roue qui commence par un *Maqām* (mode) et se termine sur le même en passant par d'autres

Maqām's (modes). Il existe sept *Dastgāh* : *Šur, Navā, Segāh, Čāhārgāh, Homāyun, Māhur* et *Rāstpanjgāh* [82].

2.7) *Āvāz* (chant avec le mètre libre)

Āvāz signifie littéralement le son, le timbre ou le chant. En musique, il signifie :

1) une pièce musicale (chantée ou instrumentale) qui possède un mètre libre en opposition aux pièces mesurées nommées *Zarbi*,
2) un petit *Dastgāh* (ensemble) issu d'un *Dastgāh* principal.

Tout ce que nous avons décrit pour le *Dastgāh* correspond à la notion de *Āvāz,* cependant, il faut savoir que son champ sonore est plus limité ainsi que le nombre de ses *Guŝeh* (pièces mélodiques). Les *Āvāz* retournent souvent à leur *Dastgāh-e mādar*. (mode-mère). Il existe cinq *Āvāz* : *Abuatā, Bayāt-e turk, Afŝāry* et *Daŝty* qui prennent racine dans le *Dastgāh-e Šur* et *Bayāt-e Esfehān* qui est issu de *Dastgāh-e Homāyun*. Les autres *Dastgāh* ne possèdent pas de *Āvāz.*

2.8) *Radif* (ensemble ordonné de pièces mélodiques)

Si le *Dastgāh* ou le *Āvāz* est un ensemble des pièces (de *Maqām,* modes différents) qui suivent un ordre particulier de construction, lorsque ces *Guŝeh* (pièces mélodiques) se suivent selon un ordre précis, nous obtenons le *Radif.* Ou bien lorsque nous organisons l'ensemble des pièces mélodiques dans sept *Dastgāh* et cinq *Āvāz,* nous obtenons le *Radif*. Le *Radif* est un ensemble de modèles mélodiques (voir II.2.4 Le mode) qui constitue le fondement de la musique iranienne. Il existe deux sortes de *Radif* : instrumental et chanté qui n'ont pas de différence notable ce n'est sur les techniques de chants ou les possibilités instrumentales. La poésie est primordiale dans le *Radif* chanté (*Āvāzy*), par son contenu et son rythme (*Vazn*). Le *Radif* instrumental (*Sāzy*) est davantage développé. Il existe des *Radif* différents hérités et organisés par des grands maîtres, parmi eux les *Radif sāzy* (instrumental) de Mirzā Abdolāh et Āqā Hosein Ali et les *Radif āvāzy* (chanté) de Abdolāh Xān Davāmi et Karimi sont les plus répandus.

---

82 la notion de *Dastgāh* n'existe que depuis deux siècles uniquement dans les musiques d'Iran et d'Azarbāijān

« La constitution du *Radif*, le répertoire modèle, en tant qu'objet culturel, peut être considéré comme une percée vers la modernité. Le *Radif*, entre théorie et pratique, assure la cohésion dans la diversité. Il est certes un modèle, mais un modèle immanent malgré sa canonisation. Il ne renvoie pas à une pensée totalisante, à un cosmos, à un réseau de relations comme l'ancien système des *Maqām*. […] et toute détermination de l'éthos ne s'appuie que sur la sensibilité individuelle (d'où les divergences possibles) et non plus sur l'objectivité d'une relation à la nature. […] le *Radif* ou *Taqsim*, bien qu'également vocal (au service de *Gazal*), prend tout son essor dans le jeu instrumental et conquiert progressivement son autonomie par rapport au verbe, avec tout ce qu'il implique comme contraintes sémantique, métrique et expressive […] C'est bien à l'ère moderne que ces formes se sont détachées des formes poétiques et métriques. [83] . »

2.9) Certaines notions importantes

La **note-témoin** (*Šāhed*) est un degré qui est le plus accentué. Ce degré joue un rôle axial et central et le processus mélodique tend vers ce degré. La majorité des *Dastgāh* (ensemble de modes) possèdent une seule note témoin, mais certains en possèdent deux.

La **note d'arrêt (*Ist*)** et la **note de conclusion (*Xātemeh*)** sont des notes, des degrés, sur lesquels la ligne mélodique s'arrête. Si cet arrêt est définitif on l'appelle la note de conclusion. N'oublions pas que nous terminons avec le *Maqām-e-mādar* (mode-mère), le sentiment de la conclusion n'apparaît qu'avec cette pièce et la note de conclusion ne correspond qu'au *Maqām e-mādar*.

La **note variable (*Motaqayer*)** est un degré qui varie en hauteur au cours de la pièce. Cette variation suit l'influence des degrés voisins. C'est-à-dire, dans les mouvements ascendants ou descendants, pour approcher ce degré de son prochain degré, on le varie.

---

83 DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical, Op. cit.*, p. 302, 304. Au même endroit Jean During sur l'influence du poème sur le musicien décrit : « Non seulement le poème imprime la forme du mètre, les proportions des vers, la symétrie des rimes, mais encore le sens du poème induit un état d'âme spécifique, un *hāl*, et oriente la pensée et les images dans le sens voulu. »

La **note d'ouverture (*Āqāz*)** est un degré avec lequel la pièce commence. Ce degré détermine le mouvement mélodique dans le début de la pièce. Un *Gusêh* (pièce mélodique), un *Dastgāh* (répertoire modal) ou un *Āvāz* (ensemble de pièces) peut avoir des degrés d'ouverture différents.

Dans la définition d'un *Maqām* (mode) et de son sentiment modal, tous les degrés cités n'ont pas la même importance. Le plus important est le degré-témoin (*Šāhed*). Si nous changeons le témoin, le *Maqām* (mode) change. Son sens littéraire, témoin, souligne son rôle important et détermine dans quel mode, *Maqām*, nous sommes.

2.10) Mètre et le rythme iraniens

Compte tenu de la complexité de ce qu'on appel le rythme (*Vazn*) du *Radif* (répertoire modal), pour s'approcher de son sens, nous citons plusieurs points de vue.

Le musicien Mohamad Rezā Darviŝi déclare que « le rythme dans le *Radif* est un phénomène disparu ; cependant les cycles rythmiques anciens, *Advār-e Ĭqāī*, iraniens se trouvent dans les musiques régionales avec beaucoup de diversité [84] . »

Selon l'ethnomusicologue Mas'udīeh :

> « dans le *Radif* (répertoire modal) et les musiques des différents régions d'Iran, les périodes rythmiques, telles qu'on les constate dans les pays arabes et la Turquie, n'existent pas malgré la part importante des écrits anciens iraniens sur la théorie et la rythmique. La réponse à cette question sollicite une étude précise. La plupart des pièces classiques iraniennes qui sont mesurées comme les *Piŝdarāmad*, *Čāhār Mezrāb*, *Tasnif*, *Reng* et même les pièces rythmiques du *Radif* (*zarbi*), sont écrites et pratiquées dans des mesures symétriques 6/8, 3/4 et 4/4. L'étude de ces pièces montre que l'identification de ces pièces aux mesures 6/8 et 3/4, telle qu'on l'a pratiquée, dans la plupart des cas, n'est pas juste. Par exemple l'analyse du *Reng-e Esfahān* prouve que les mesures 6/8 et 3/4 se succèdent d'une manière irrégulière dans cette pièce [85]. »

---

84 ŠAHRNĀZDĀR Mohsen, *Goftegu bā Mohamad Rezā Darviŝ* (Discussion avec Mohamad Rezā Darviŝ), Tehrān, éd. Ney, 1383(2004), p.174

85 MAS'UDIEH Mohamad Taqī, *Mabānī-e Etnomuzikology* (Fondement de l'ethnomusicologie), Tehrān, éd. Soruŝ, 1365(1986), p. 158

Le musicien et musicologue Dariuŝ Talaī ouvre un nouveau champ de réflexion :

« Une des particularités de la musique de *Dastgāh* est l'existence du mètre libre et cette liberté résulte de l'ordre (*Nazm*) et de l'arrangement syllabiques qui sont issus de la poésie […] les Turcs et les Arabes ne suivent pas cette loi […] Précisément du début à la fin, le musicien iranien, même s'il ne joue pas la formule rythmique, *Bahr-e Ramal*, ou *Bahr-e Hazaj*, il conserve une texture syllabique. C'est une particularité de notre musique que lorsque vous entendez un instrumentiste en improvisation, vous sentez qu'un chanteur invisible chante. […] On peut dire que le rythme (*Vazn*) de cette sorte de **musique ressemble plutôt à la poésie contemporaine (*Še'r-e no*)** qu'à la poésie classique, car le cycle rythmique emprunté du vers ne se répète et ne se joue pas de la même manière en improvisation, même s'il existe des moules rythmiques (*Bahr*), ils sont cassés et de nouvelles formes sont créées [86]. »

Selon Jean During :

« Alors qu'on dénombrait les long cycles [87] (appelés cercle, *Dowr*, ou principes *Osul*, mais aussi *Bahr* par analogie avec les mètres poétiques), on se limite désormais (en Iran, Azerbaīdjan, Afghanistan) à quelques formules de base n'excédant pas trois temps lents, mais dans ce cadre étroit, on individualise les structures rythmiques : à chaque air son accompagnement spécifique. Ce principe a atteint son comble de nos jours où les accompagnements de percussion si particuliers, et les formules si détaillées et versatiles, que le rythmicien doit impérativement connaître par cœur la mélodie. […] dans les pièces apparemment mesurées : la rythmique, qui était régie par une pulsation régulière, doit désormais s'adapter à des formules temporellement bien établies, mais irréductibles à une mesure ou même à la pulsation. Entre le *rubato* et les subdivisions de pulsation, certaines mélodies contemporaines sont un défi à l'analyse musicale classique, et en tout état de cause, constituent une rupture radicale avec le classicisme [88]. . »

---

86 ŠAHRNĀZDĀR Mohsen, *Goftegu bā Dāriuŝ Talāī* (Discussion avec Dāriuŝ Talāī), Tehrān, éd. Ney, 1383(2004), p.102-103.

87 Nommé aussi *Advār Ĭqāī.*

88 DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical, Op. cit.*, p. 305-306.

Ainsi, nous retenons certaines notions sur le rôle du rythme dans le *Radif* :

- les formules rythmiques (*Bahr*) de la poésie peuvent être entendues dans le *Radif* (répertoire modal), mais le *Radif* dépasse les formules rythmiques et crée sa propre rythmicité beaucoup plus complexe, comme dans la poésie contemporaine, *Še'r-e no*.
- Les longs cycles rythmiques, *Advār-e Ǐqāī*, ne sont plus utilisés. Les Iraniens ont adopté des mesures ternaires et binaires en privilégiant l'atomicité et le développement dans les cellules rythmiques avec une telle finesse que chaque air possède son propre accompagnement.
- Pour les pièces mesurées, *zarbi*, des figures 6/8, 3/4 et 4/4 sont adaptées mais l'étude de ces pièces montre que leur identification à ces mesures n'est pas juste!

3) Les formes musicales issues de *Radif*

A partir des *Radif* se sont développées principalement cinq formes mesurées [89] ; elles ne sont pas aussi complexes et entendues mais se réfèrent aux *Guŝeh* (pièces mélodiques du *Radif*):

1. **Le *Pidarāmad*** [90]: est une sorte d'ouverture qui résume mélodiquement le *Radif* qui va être joué. Son rythme issu de *Tasnif* est d'habitude un 6/8 ou un 6/4 ou même un 4/2 mais la forme 2/4 est devenue la plus courante. C'est à partir de *Piŝdarāmad* que la composition commença à connaître la faveur des musiciens.

2. **Le *Reng*** : est la forme la plus ancienne qui nous est parvenue, puisqu'elle scandait des danses très différentes. La plupart étaient chiffrables à 6/8. Accompagné du Tombak, le *Reng* se place vers la fin du *Radif* pour conclure sur une note vive et gaie.

3. **Le *Čāhārmezrāb*** : n'est pas très ancien. Il est joué avec le tempo le plus rapide de la musique iranienne selon des rythmes en 6/8, 9/16, 12/16, 3/8 ou 2/4. Il contient une base mélodique rythmée répétitive nommée *Pāyeh* et une note jouée de façon quasi continue (*Pedāl*) provenant de la note dominante de *Guŝeh* (note témoin).

4. **Le *Tasnif*** : est essentiellement un poème qui est apparu après *le Radif*. Le *Tasnif* est toujours mesuré et n'importe quel rythme peut lui être imparti. Il est accompagné par les instruments, parmi lesquels le *Tombak (Zarb)* figure d'habitude. Jadis, les instrumentistes jouaient exactement ce que le chanteur chantait, tantôt en l'accompagnant en sourdine (et à l'unisson) tantôt en lui répondant. A la fin le chanteur concluait par la note de *Forud*, la note de conclusion. Le *Tombak* ne s'interrompait jamais, même quand le chanteur s'exprimait librement, puis tous deux se trouvaient dans le rythme. C'est à travers de cette forme, grâce à ses relations étroites avec la poésie, que nous développerons notre étude.

---

89 SAFAVAT Dariuŝ, CARON Nelly, *Iran : les traditions musicales, Op. cit.*, p.141-158.

90 Créé par Rokneddin Xan et Darviŝ Xan à la fin du 19ème siècle.

4) La poésie de la musique iranienne

Notre succincte étude sur la musique iranienne nous apprend ainsi:

1. La musique iranienne est une musique modale, transmise oralement depuis des siècles et n'est retranscrite avec l'écriture occidentale que depuis le siècle dernier [91]. Elle peut être schématisée comme un arbre avec pour tronc : le *Radif* (ensemble de pièces mélodiques ordonnées) ou plus précisément l'ensemble des *Radif* instrumentaux et chantés. De ce tronc se séparent sept branches principales constituant les sept *Dastgāh* (répertoire modal): *Šur, Navā, Segāh, Čāhārgāh, Homāyun, Māhur* et *Rāstpanjgāh*. D'une de ses branches, de *Dastgāh-e Šur*, quatre plus petites branches se séparent constituant ses *Avāz* (chant avec le mètre libre): *Abuatā, Bayāt turk, Afŝāry* et *Daŝty*. De la branche *Dastgāh Homāyun* se sépare une plus petite branche : *Avāz-e Bayā-e Esfehān*. Chaque *Dastgāh* ou *Avāz* a un mode-mère avec lequel on commence et sur lequel on finit. Les *Guŝeh* (pièce mélodique) constituent les fines branches de cet arbre. Les feuilles et les fruits sont des pièces musicales crées ou improvisées par les musiciens. Ces feuilles et fruits se nourrissent de la même sève qui circule partout.

2. Même s'il existe, dans le *Radif*, des mesures rythmiques 2/4, 3/4, 4/4 … , leur perception rythmique, à cause des accents, est totalement différent des rythmes occidentaux [92].

3. Il existe un *Radif* instrumental et un *Radif Avāzī* (chanté), dans ce dernier, la poésie iranienne, par son contenu et son rythme, joue un rôle important. Il ne faut pas oublier que le *Radif* instrumental est plus développé que la forme chanté (*Āvāzī*).

4. le rythme des *Guŝeh* (pièces mélodiques) de *Radif* sont beaucoup plus complexes que les rythmes de la poésie classique iranienne.

---

91 Sans oublier ce qui est écrit, dans les traités musicaux anciens, par Fārābī, Avicenne et autres savants qui les suivent, la transmission reste orale du maître à l'élève de « poumon à poumon ».

92 ŠEKĀRČĪ Ali Akbar, *Vazn xāny* (solfège rythmique), Tome I et 2, Tehrān, éd. Honar va Farhang, 6ème éd., 1388 (2009), Tome II, p. 84.

5. Le *Tasnif*, ou le chant mesuré, ne fait pas partie du *Radif*, mais il en est issu. Chaque *Tasnif* reste attaché à un *Dastgāh* et les plus riches se baladent de *Guŝeh* en *Guŝeh*.

Nous observons que :

- Malgré le tissage très important du *Radif* (ensemble de pièces mélodiques) avec la poésie iranienne, le *Radif* a son propre caractère, son propre rythme, ses propres textures et ses propres grappes sonores. Il s'est ressourcé dans la poésie classique mais il s'est développé différemment.
- Le *Radif* est poétique, par sa nature, par sa complexité, par son caractère expressif et ses sens profondément spirituels répondant à toutes les caractéristiques d'un poème, mais il est écrit avec des sons, des mélodies et des rythmes propres à lui.
- Le tissage avec la poésie classique lui permet d'échanger avec elle. Le rythme peut jouer à merveille le rôle du langage d'altérité entre les deux. Cependant, les modèles et formules rythmiques (*Bahr*), ne permettent pas de contenir toutes les possibilités et la richesse créative du *Radif*.

La complexité du sujet abordé nous amène à limiter notre champ de travail à l'étude des interactions entre la poésie et sa musicalité d'une part, et la musique et sa poésie d'autre part, uniquement non à l'intérieur du *Radif* mais dans une forme qui en est issue plus simple et concise : les *Tasnif* iraniens.

PARTIE III : *TASNIF* : CHANT MESURÉ[93]

[93] Image n°4, SAFAVAT Dariuŝ, CARON Nelly, *Iran : les traditions musicales, Op. cit.*, Illustration n° XXIX

Dans son histoire paradoxale, la poésie iranienne a pu traverser des siècles de normes et de contraintes pour resurgir dans le mouvement contemporain. Aussi, la musique savante iranienne a su survivre et traverser des vallées remplies de contraintes et d'oppressions. Le *Tasnif*, le chant mesuré issu du *Radif*, peut représente l'état d'évolution de chaque matière, la poésie et la musique, ainsi que de leurs relations dialectiques entre elles et avec la société iranienne. Par sa forme accessible et communicable au plus grand nombre, le *Tasnif* entretient des liens étroits le peuple iranien. Le *Tasnif* est une sorte de « haut-parleur, porte-parole » de l'âme de la société iranienne, même si cette terre arable de créativité et d'inventivité, le *Tasnif*, s'éloigne parfois de la musique et de la poésie savante. L'étude de son histoire, son évolution surtout depuis un siècle et ensuite, les techniques théorisées actuelles pour composer un *Tasnif*, sont ici l'objet de notre attention.

1) Présentation

Depuis toujours, les Iraniens ont apprécié davantage le chant par rapport à une pratique instrumentale. Un chanteur n'était pas sans un minimum de connaissance de la littérature et de la poésie. La majorité des savants considérait la musique chantée comme complémentaire de la poésie, et l'instrumentiste et son instrument comme suiveurs du chanteur et de son chant. Le chanteur portait la plus grande des responsabilités et devait posséder de bonnes connaissances de la science métrique et de la littérature afin de ne pas dévier d'une bonne expression de la poésie et des mots. Peut-être une des causes de l'amour des Iraniens pour le chant réside dans le fait que l'instrument ne paraît pas suffisant pour l'expression complète et profonde des sentiments spirituels. Le chanteur, dans les différents modes (*Maqâm*), chantait les poèmes suivant les modèles mélodiques correspondants (*Lahn*). En fait, le chanteur devait, dans son esprit et dans le mode, à la fois créer la mélodie et chanter la poésie. Il procédait à une improvisation modale en chantant.

La composition du chant mesuré (*Tasnif*), selon Dr Foruq, est fondée sur 3 éléments : la détermination de la durée musicale de chaque syllabe, le respect de l'accentuation des syllabes et des mots et la souplesse et la plasticité de la voix [94].

« La structure d'un *Tasnif* est assez simple : les motifs sont souvent répétés par le chanteur ou par les instruments et se succèdent dans un ordre variable. A la fin on reprend souvent les strophes du début et la conclusion est laissée aux instruments. Voici deux exemples de structures relativement simples. (en lettres minuscules les séquences instrumentales, en majuscules les séquences vocales ; les variantes ou transpositions sont marquées par la lettre suivie de ' et ') :

a A a A a B B' B' B a b b' b' b A a B B' B' B a b b'

b'' b C c C c D D E E d d e e

conclusion instrumentale en forme de *Reng* (forme gaie, vivante et dansante).

Autre exemple :

a A a A a B A' b a' C C C' C' D d D d D E D E' d e d e'

Forud (mélodie de conclusion) [95]. »

---

94 FORUQ Mehdi, *Še'r va mūsīqī,* (la poésie et la musique), Tehrān, éd. Siāvaš, 2ème éd., 1363 (1984), p.5-20.

95 DURING Jean, *La Musique iranienne, Tradition et évolution*, Paris, éd. Recherches sur les civilisations, 1984, p. 159.

2) Le *Tasnif* et son évolution historique

L'histoire et la culture persane commencent avec des chants. La partie la plus ancienne de l'*Avestā*, le texte sacré des zoroastriens, est constituée d'hymnes, les *Gāthās*, censés avoir été composés par Zarathushtra lui-même. L'art du chant à l'époque des Sassanides [96] est représenté par des musiciens : Bārbod, Nekisā, Rāmtin, Bāmād. Les chants de ces musiciens (*Xonyāgaran*), selon l'orientaliste danois Arthur Christensen, étaient toujours murmurés 400 ans après l'invasion arabe. Après l'arrivée de l'Islam, la tradition du chant reprend suite à une première période de silence. Les chants persans se sont développés jusqu'en Irāk, Syrie et Hejāz. Les arabes ont commencé à écrire des poèmes sur des mélodies iraniennes. Comme les arabes appréciaient aussi l'art de chanter par rapport à la pratique des instruments, la tradition du chant a pu perdurer avec plus ou moins de force. La beauté du travail d'un grand compositeur iranien, Rudaki (859-941), traverse l'histoire et étonne Edward Brown : « à propos de Rudaky ce qui est écrit et nous est arrivé, le plus étonnant est la pièce *Buy-e juy-e mowliyān āyad hamī* » [97].

Nous abrégeons notre voyage dans l'histoire pour nous attarder sur notre époque contemporaine [98].

Depuis l'époque de la dynastie Gājār (1794 à 1925), on constate une évolution singulière du chant mesuré iranien (*Tasnif*) au cours de laquelle sa forme musicale se sépare du domaine populaire pour s'approcher du domaine classique. Ensuite, il rentre dans le domaine de la musique légère urbaine puis s'en sépare à nouveau et rejoint le domaine de la musique classique à nos jours [99].

---

96 Les Sassanides règnent sur l'Iran de 224 jusqu'à l'invasion musulmane des Arabes en 651.

97 RAŠIDĪ Ali Mohamad, *Yek qarn Tarâneh va Āhang* (Un siècle de chanson et de musique), Tehrān, éd. Safī āli Šāh, 2ème éd., 1383 (2004), p.6-9.

98 Pour une étude historique plus poussée voir MAŠHUN Hasan, *Tārix-e musiqy e Irān* (Histoire de la musique d'Iran), Tehrān, éd. Simorq, Ier et II tomes, 1373 (1994).

99 Le reste du chapitre 2 **se base principalement** sur les documents suivants:

1) FĀTEMI Sāsān, *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : réflexion sur les notions classique et populaire*, Thèse doctorante, Paris : Université Paris X, 2005, p. 377-423.

2) FĀTEMI Sāsān, « Tasnif va seyr-e tahavol-e ān (Chant mesuré et son évolution) », Tehrān, *Kerŝmeh : Faslnameh ye Kānun e Musiqi e Soruŝ*, 1ère année, n°1, automne 1383(2004), p. 3-7.

Les autres références utilisées sont citées au fur et à mesure.

Certaines définitions [100] sont nécessaires pour mieux caractériser chaque période.

Musique populaire : Nous désignons ainsi un domaine de musique où des règles et des fondements musicaux ne sont pas élaborés ou bien ils ne sont ni écrits, ni théorisés. Il existe des lois implicites que l'on utilise d'une manière intuitive. Cette musique possédait des fonctions sociales particulières (travail, mariage, initiatique, …) souvent perdues à notre époque. Généralement, les musiciens de cette catégorie ont moins de reconnaissance artistique que ceux de la musique classique (savante), mais ont plus d'auditeurs auprès du public.

Musique classique (savante) : a des propriétés inverses de la musique populaire et ses lois sont écrites, discutées et élaborées au cours des siècles ou de longues périodes.

Musique légère-urbaine : est un phénomène très récent qui s'est formé depuis le 19ème siècle en Europe avec le développement des média et s'est répandu dans le monde entier. C'est une musique simple, de ce fait, elle entretien une relation étroite avec la musique populaire. Elle a beaucoup d'auditeurs et ses musiciens sont moins reconnus par le milieu artistique que ceux de la musique classique. Sa différence avec la musique populaire réside dans le fait qu'elle dépend entièrement des lois économiques du marché. La musique et ses œuvres deviennent des produits pour lesquels on programme des promotions pour mieux vendre et absorber davantage de marché. A l'ère de la communication par la radio, télévisons, satellite, internet… cette musique se renforce et se diffuse en masse.

Sur le plan de la forme, on utilise trois catégories X, Y et Z de poésie dans cette première étape de l'évolution de *Tasnif* :

1. Les **vers métriques, *Aruzi*** (forme désignée par la lettre **X**), soit tirés des grands poètes du passé, comme *Sa'di* et *Hāfez*, soit composés par les poètes contemporains ou par le compositeur lui-même. Ces poèmes sont lyriques et traitent des sujets amoureux. Sur le plan formel, ils ont une coupe symétrique. Exemple : *Hamčo Farhād vovad kuh kani piŝe-ye mā/, Kuh-e mā sine-ye mā, Nāxon-e mā tiŝe-ye mā*, qui est composé métriquement sur la formule métrique (*Aruz*) : *fā'elāton, fa'alāton, fa'alāton, fa'alāt.*

[100] Définitions faites par FĀTEMI Sāsān dans « Tasnif va seyr-e tahavol-e ān (Chant mesuré et son évolution) »,. *Op.cit.*, p. 3-5.

2. Les **vers semi-métriques, semi-*Aruzi*** ou **non métrique *non-Aruzi*** (forme désignée par la lettre **Y**), en principe créés par le compositeur du *Tasnif* lui-même. La métrique soit ne correspond pas aux formules *Aruzi* ou correspond aux formules qui sont peu (ou pas) en usage. Les vers sont de longueurs différentes et leurs rimes sont irrégulières. Exemple : *Alā sāqiyā/ Ze rā-he vafā/ Be Šeydā-ye xod/ Jafā kam namā/ Ke soltān be lotf/ Tarahhom konad/ Be hāl-e gedā*, dont la formule métrique, *fa'ulon fa'al*, est très rarement (ou jamais) utilisée par les poètes classiques. Sa structure de rime est irrégulière : a a / b a / c d a.

3. Les vers ne suivant pas les formules rythmiques, **non-*Aruzi*** (forme désignée par la lettre **Z**), créées aussi par le compositeur du *Tasnif* qui se distingue de la catégorie Y par leurs contenus. Il s'agit là de vers stéréotypés, dépourvus d'une signification importante. Ceci donne à la musique la possibilité de changer et de bouger. Ils ont une fonction autant musicale que poétique. Exemple : *Toyi habi-e man/ Toyi aziz-e man* ou bien: *Māh-e man/ Šah-e man/ Biyā dami be baram/ Biyā ey tāj-e saram*.

2.1) Première période : 1794-1933[101]

Cette période se situe durant la dynastie de Gājār jusqu'au début de la dynastie de Pahlavi vers 1933 . Le *Tasnif* est commun dans les domaines populaire et classique et vers la fin de cette période il rentre complètement dans le domaine classique. Au début de cette époque, lors d'un évènement politique ou sociale, les grands apprenaient des chants aux enfants pour les diffuser dans les rues, les enfants étant moins réprimés par les agents de l'ordre (*Dāruqeh*). Ces chants se distinguent des chants enfantins [102] car ils utilisent des poèmes dont le rythme change à chaque partie. Dans ces chants, le poème ne suivait pas une formule *Aruzi* (Y), il suivait le mouvement mélodique dont le rythme dominait car la mélodie était créée avant la parole.

---

101 Les principales sources sont : FĀTEMI Sāsān, « Tasnif va seyr-e tahavol-e ān (Chant mesuré et son évolution) » et *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : réflexion sur les notions classique et populaire, Op. cit*.

102 Pour approfondire les rythmes enfantins iraniens voir FĀTEMI Sāsān, *Rytm-e kudakāneh dar Irān* (le rythme enfantin en Iran), Tehrān, éd. Mahoor, 1382 (2003)

Par exemple :

Šâh-e kaj kolāh/ Rafteh Karbalā/ Gaŝteh bī balā/ Nun ŝodeh gerun/ Ye man ye qerun (dans ce poème, on se moque du Roi et on se plaint du prix élevé du pain)

Son rythme ne correspond pas aux rythmes enfantins et il se chantait, fort probablement, avec une mélodie proche du *Guŝeh-ye Rohāb*. Les *Tasnif* réputés anciens, dont une majorité est chantée par Davāmī, s'éloignent de ces chants populaires. Les chanteurs, tel que Qolī Xān Šāhī, chantaient les 2 types de *Tasnif* : populaires et classiques, ce qui prouve l'existence de beaucoup d'échange entre ces 2 domaines (vers 1906). Il n'existait pas de forme musicale précise et celles des 3 catégories (métrique, semi métrique ou non métrique) X, Y et Z sont présentes soient séparées soit combinées. Par exemple dans le *Tasnif* « *Dar fekr-e to budam* »:

- « *Dar fekr-e to budam ke yeky halqeh be dar zad* »
  est un élément de type X suivant la formule rythmique *Aruzī* :
  Maf'ulo, Mafā'īlo, Mafā'īlo, Fa'ulan
  Tan tan ta, Ta ta tan ta, Ta ta tan ta, Ta tan tan,
- « *To-y habib-e man / To-y aziz-e man* » est un élément de type Z (non métrique),
- « *Xeyr nabyny ke man mīsuzam/ az jafāyat valy mīsāzam*» est de type Y (semi ou non-métrique), syncopé et ne suit pas un rythme *Aruzī*. Mais il a une coupe classique avec 2 vers de longueurs égales.

Le point important de cette période dans le rapport entre la poésie et la musique est la suprématie de la musique sur la poésie qui permet au compositeur, pour conserver la dynamique mélodique, de faire des coupures dans le poème aux endroits qu'il souhaite. Il existe aussi le rajout des syllabes supplémentaires telles que : *Āx* (Aye), *Habibam* (mon ami), *Jānam* (mon âme), *Azizam* (mon chéri) etc, pour conserver le rythme et l'étendue mélodique. Une autre particularité réside dans la non concordance du sens intérieur de la musique et de la mélodie avec la structure du poème. Dans le *Tasnif* « *Āseman-e har ŝab be māh* » de Šeydā et chanté par Parīsā, la ligne mélodique se termine sur une note de conclusion (*Forud*) à la fin du premier vers qui doit finir son sens poétique uniquement dans le second vers (*cf.* problème de l'enjambement) [103]!

[103] Vous trouvez plus d'exemples d'étude des *Tasnif* avec des partitions dans l'annexe 2, p.105.

Ainsi, dans la 1ère partie de cette période, jusqu'à 1906 le *Tasnif* est très tissé avec les éléments populaires et des poésies de type Z. Est-ce que ces éléments sont populaires et non savants ? Šeydā reste le compositeur le plus important de cette époque.

La 2ème partie de cette période se situe entre 1906 et 1925 avec des compositeurs tels que 'Āref, Darviŝ-Xān, Hesām-ol-Soltaneh et Zahir-ol-doleh. Les thèmes sociaux et politiques apparaissent dans les *Tasnif*. Il y a toujours les coupures irrationnelles des mots, les syllabes supplémentaires et d'autres éléments qui constituent ce style. Un compositeur tel que 'Āref est à la fois un magnifique poète et un excellent musicien, il ne devait pas appliquer des coupures inconsciemment pour sacrifier son propre poème. Il semble que ces techniques étaient utilisées pour conserver la dynamique musicale.

Image n° 5 : 'Aref Qazvini

> « […] Parmi les anciens un certain nombre sont l'œuvre de compositeurs de valeur : Šeydā et 'Āref qui tous deux mirent leurs propos poèmes en musique. Ils n'eurent que des imitateurs moins douées mais qui en revanche développèrent la forme en la soumettant plus strictement au *Radif*. Par la suite, Vazirī préconisa une forme de *Tasnif* élargi où les instruments, au lieu de donner la réplique mot à mot au chanteur, jouaient des passages différents. Il s'attacha en outre à faire coïncider parfaitement le rythme du poème avec celui de la mélodie, aspect qui était souvent négligé par le passé où se contenait de « boucher les trous » en plaçant des mots conventionnels (*jān, 'aziz, xodā* etc) [104]. »

La 3ème partie de cette période se situe entre 1925 et 1933, l'époque de Amir Jāhed, où le rapport entre la poésie et la musique devient de plus en plus rationnel. On élimine l'utilisation des coupures irrationnelles et des syllabes comme : *Azizam, Āx,* etc. Cependant, les compositeurs sont conscients que suivre uniquement la loi de la poésie réduit la dynamique musicale et rend les *Tasnif* semblables et monotones. Ils emploient d'autres astuces pour conserver la dynamique musicale : le poème ne suit pas toujours le même rythme, la longueur des vers varie et on se ballade dans les différentes pièces mélodiques *Guŝeh* du *Dastgāh* (répertoire modal). Le *Tasnif* devient rationnel et rentre dans le domaine de la musique savante classique iranienne.

---

104 DURING Jean, *La Musique iranienne, Tradition et évolution, Op. cit.*, 1984, p. 159.

2.2) Deuxième période : 1933 à 1979 [105]

En 1940, la Radio iranienne diffuse sa première émission, devient une base solide pour l'élaboration et la diffusion de la musique classique et les *Tasnif*[106]. Les musiques populaires et classiques laissent la place de plus en place au domaine de la musique légère urbaine. Le terme de « *Tarāneh* » se confond tout d'abord avec celui du *Tasnif* (davantage classique), puis s'en éloigne pour rentrer dans le domaine de la musique légère urbaine. On appelle aussi l'époque de « violon » car cet instrument prend la première place et la plupart de compositeurs de *Tarāneh* sont des violonistes. L'utilisation des instruments occidentaux, le violon, le piano et la clarinette devient fréquente. Dans certains *Tarāneh* on utilise l'harmonie. Peu à peu, l'utilisation des *Dastgāh, Mahur* et *Esfahān* devient prioritaire à cause de leur caractère plus apte à l'harmonisation et leur proximité avec les modes Majeur et Mineur. Les rythmes ternaires 6/4 et 6/8 cèdent leur place aux rythmes binaires 2/4 et 4/4. La musique est composée alors avant la poésie.

Des grands musiciens tels que : Ruholāh Xāleqī, Abol Hasan Sabā, Mortezā Mahjubī, Rahī Mo'ayerī, Golgolāb, Sālek Esfehānī, Tāj Esfehānī, Qamar, Ruh Angiz, Banān, Qavāmī, Navāb Safā, Turaj NegahBān, Bijan Taraqī, Huŝang Ebtehāj, Ali Tajvidī, Homāyon Xoram, Šajariān, etc ont contribué au développement de *Tarāneh* et *Tasnif* [107] . C'est une période florissante et inventive en qualité et en quantité qui imprime un nombre important de *Tasnif* et de *Tarāneh* dans la mémoire collective des Iraniens.

---

105 FĀTEMI Sāsān, « Tasnif va seyr-e tahavol-e ān (Chant mesuré et son évolution) », ainsi que la thèse doctorante : *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : réflexion sur les notions classique et populaire*, *Op. cit*.

106 RAŠIDĪ Ali Mohamad, *Yek qarn Tarâneh va Āhang* (Un siècle de chanson et de musique), Tehrān, éd. Safī āli Šāh, 2ème éd., 1383 (2004), p.11.

107 *Idem*. p.11.

2.3) Troisième période :

Révolution iranienne, de 1979 à nos jours [108]

Sāsān Fatemi observe que certains musiciens traditionnels, possédant un style, se mettent à composer des *Tasnif*, mais ils tâchent sérieusement de détacher le *Tasnif* de *Tarāneh*. Pour créer cette séparation, ils ne collaborent plus avec les compositeurs de *Tarāneh*. Pour rendre encore plus sérieux leur travail, ils choisissent des *Gazal* de Hafez, Sa'dī, Mowlānā et autres. Ainsi, on compose la musique sur la poésie et non l'inverse. En outre, en considérant les techniques des anciens pour rendre la ligne mélodique dynamique maladroite (coupures irrationnelles, syllabes rajoutées, …), ils s'efforcent avec insistance, de soumettre la musique à la logique intérieure et à la structure de la poésie. De cette manière, ils abandonnent toutes les astuces et techniques que les anciens utilisaient pour se libérer du carcan des obligations de poèmes et privent ainsi le *Tasnif* de son moteur de dynamisme mélodique. Dans cette période, une quantité importante de *Tasnif* a été produite mais les *Tasnif* réussis (gravés dans l'esprit de la société) sont beaucoup moins nombreux par rapport aux précédentes périodes !

Jean During constate aussi que le *Tasnif* perd son souffle :

> « De nos jours on compose toujours des *Tasnif* et des *Zarbi*[109], mais il semble que l'art du chant rythmé ait perdu en spontanéité et en forces en même temps que la poésie traditionnelle. Le *Tasnif* est devenu comme le *Piśdarāmad* une forme très académique avec ses rythmes lents […] Les mélodies tendent vers le récitatif et l'on ne ménage plus ces cadences où le chant peut prendre un moment son essor, improvisant des *Tahrir* libres sans pour autant que le *Zarb* s'interrompe. […] ce genre perdit peu à peu sa souplesse [110]. »

---

108 FĀTEMI Sāsān, « Tasnif va seyr e tahavol e ān (Chant mesuré et son évolution) », ainsi que la thèse doctorante : *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : réflexion sur les notions classique et populaire, Op. cit.*

109 Jean During défini le chant *Zarbi* à l'origine du Tasnif, « *Au XIXe siècles les chanteurs n'étaient plus des poètes et se contentaient de mettre en musique et en rythmes des vers d'auteurs classiques. Cette forme s'appelle zarbi*, », DURING Jean, *La Musique iranienne, Tradition et évolution, Op. cit.*, p.158.

110 *Id.* p. 159.

Mohamad Raŝidī crie son désespoir :

> « En raison d'une absence de politique claire sur la musique, un champ très limité de formes musicales a pu accéder aux médias iraniens : la majorité de ces formes n'est que la composition des musiques sur des poèmes anciens (*Gazal*). Ce qui donne une production de *Tasnif* répétitifs, monotones sans forme particulière avec un contenu poétique orienté vers des concepts soi-disant spirituels. Ceci a provoqué une rupture avec le public qui se rue vers des productions venues de l'étranger [111] . A présent, on tente même de restaurer les *Tasnif* du demi-siècle dernier, malheureusement on modifie la majorité des paroles. Ce travail s'est même propagé aux chants régionaux ce qui représente une sorte de tromperie à la culture de ce pays [112]. »

Lorsque nous nous baladons dans les rues, puis dans les maisons et finissons dans les caves à la capitale ou dans les petites villes ou les villages, nous observons que :

1. La musique classique et régionale iranienne même si elles semblent gagner du terrain par rapport à la période d'avant la révolution, a cédé aux pressions diverses et à une uniformisation par le haut. Un bon nombre d'artistes et de maîtres de cette musique, ont choisi l'immigration, l'enseignement ou le silence (ce qui a signifié pour beaucoup périr dans l'isolement). Les femmes ne sont toujours pas autorisées à chanter sauf dans des milieux confinés ou à l'étranger. Malgré un enseignement très répandu formant des jeunes musiciens bien instruits, peu d'artistes peuvent communiquer avec le public. Cette rupture avec le public épuise l'esprit créatif.

2. La musique classique européenne est toujours autorisée ou non avec des conditions jamais bien définies. Les musiciens de ce domaine obtiennent difficilement des autorisations pour des concerts. Même s'ils arrivent à obtenir une salle, sans accéder aux médias, ils n'arrivent pas à les remplir !

3. La musique légère urbaine a eu un essor très important avec le développement des TV satellites et la diffusion illicite des disques. On peut la diviser en trois catégories :

---

111 Souvent, ce sont des musiques pop produites par des Iraniens installés dans les pays du Golfe persiques, en Turquie et surtout à Los Angeles.

112 RAŠIDĪ Ali Mohamad, *Yek qarn Tarâneh va Āhang* (Un siècle de chanson et de musique), Tehrān, éd. Safī āli Šāh, 2ème éd., 1383 (2004), p. 11-12.

a. La musique autorisée de « sur-terrain » (*ruzaminy*) avec une forte présence médiatique : à la télévision, à la radio, dans les publicités, diffusée partout avec des salles de spectacles toujours très remplies, sur les grands écrans géants dans le métro, le bus voire sous forme de Karaoké organisé dans les parcs municipaux à l'occasion de la naissance d'un Saint. Paradoxalement, cette musique issue souvent d'une sorte de Pop iranien basé sur un rythme en 6/8 ou 2/4, avec des paroles pauvres en sens ou remplies d'éloges, est autorisée. On utilise cette musique comme un instrument de promotion, elle est au service du marché et s'en nourrit.

b. La musique de « souterrain », (*Zīrzaminy*) ou *underground* est interdite mais largement diffusée aux carrefours, aux coins de la rue et est écoutée partout en Iran. Les lieux de production ou de diffusion sont dans les caves, en Turquie, dans les pays du Golfe persique ou à Los Angeles. D'origine, en général, Pop, Rock ou Rap, soit ludique soit représentative de la colère et de la protestation des jeunes qui se considèrent comme une « génération brulée ».

c. D'autres formes de musiques : de jazz, d'Amérique du sud, d'Espagne,… existent dans les maisons. Elles sont enseignées le plus souvent, mais par manque de connexion avec le public restent très marginales et ne bénéficient d'aucun soutien officiel.

Il nous semble que le statut des artistes, des musiciens, soit en cause dans la société iranienne. Il existe un héritage culturel très riche, un potentiel important de jeunes bien formés, par les maîtres de musique, mais il n'existe aucune politique culturelle d'exploitation de ces ressources. Les autorités s'alignent sur le marché et entrent en compétition avec les artistes dans les domaines culturel, voire émotionnel et spirituel. De nos jours, en Iran, l'émergence d'une identité artistique est-elle souhaitée par les autorités ?

3) La composition des *Tasnif*

Pour aborder les techniques théorisées de composition d'un *Tasnif*, nous nous basons essentiellement sur deux ouvrages : *Payvand-i shi'r va mūsīqī-i āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée) par Hosein Dehlaviḥ et *Še'r va mūsīqī*, (la poésie et la musique) par Mehdi Foruq. Comme nous l'avons observé dans notre étude historique, en général, les *Tasnif* sont composés de 4 manières [113]:

1. Soit la musique est composée sur le **poème sélectionné auparavant** où il est plus facile de respecter les règles de la métrique dans la composition. Cependant, les champs de créativité et de développement du compositeur sont plus réduits. Un trésor de poèmes anciens : de *Hāfez*, *Mowlānā* et Sa'di sont à disposition du musicien.

2. Soit le compositeur crée une pièce **ensuite le poète écrit un poème** selon la mélodie. Dans le passé, cette technique a été souvent employée et reste toujours applicable. Le travail du poète est plus difficile et limité, et il est préférable qu'il possède les règles de liaison entre poésie et la musique, et qu'il pratique un instrument. La pièce mélodique doit être composée pour les *Tasnif* en respectant l'étendue des voix, les variations mélodiques, etc.

3. Soit la mélodie et le poème sont **crées en même temps** car le compositeur est aussi poète. Cette technique est peu utilisée car rares sont les personnes réunissant les deux qualités. Nous pouvons cependant nommer Amir Jāhed, Āref Qazviny, et Šeydā.

4. Soit le compositeur et le poète **collaborent étroitement**. Le compositeur définit un cadre mélodique avec une ébauche de poème nommée *Me'r* (expression pour définir que ce n'est pas un poème). Plusieurs échanges ont lieu avant que le *Tasnif* soit composé.

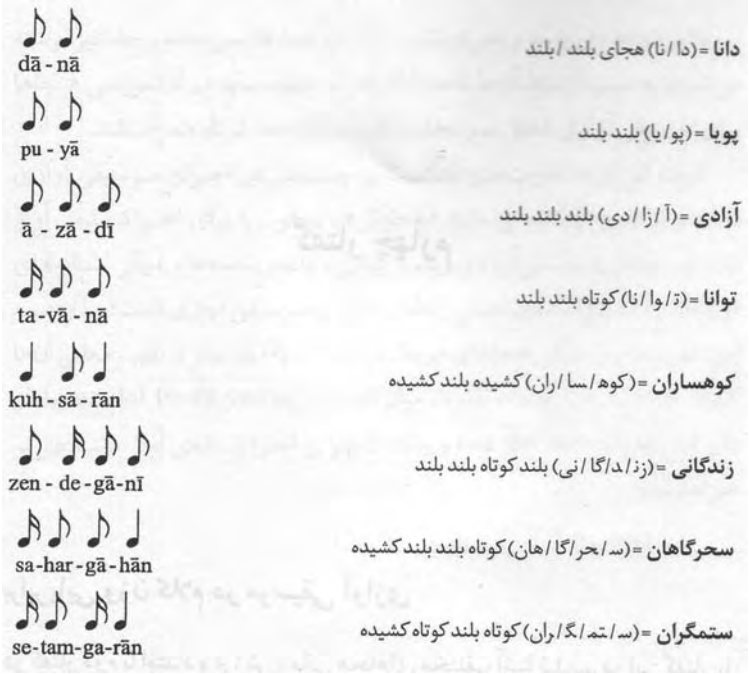
---

113 DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), *Op. cit.*, p. 19-22.

3.1) La recherche de la rythmicité musicale dans la poésie

Dans le chapitre de la science métrique de la poésie, nous avons décrit la classification des syllabes en fonction de leur longueur dans le temps. Ici, nous affectons des longueurs musicales aux différentes valeurs métriques. Le rythme de chaque syllabe s'écrit séparément, mais si plusieurs notes pour la même syllabe sont affectées, elles seront notées liées. Dans une première phase, d'une manière très relative [114], nous affectons une double-croche pour la syllabe courte « U », une croche pour la syllabe longue « ‒ » et une noire pour la syllabe étirée « ‒U » et nous obtenons :

Figure n°1 [115]



Ainsi, nous découvrons le premier élément commun entre la poésie et la musique pour construire par la suite la texture musicale avec les successions des rythmes des phrases musicale. La valeur musicale de chaque note et sa proportionnalité dépend du sens du poème, de l'atmosphère à créer, de la forme, des sentiments et du goût du compositeur.

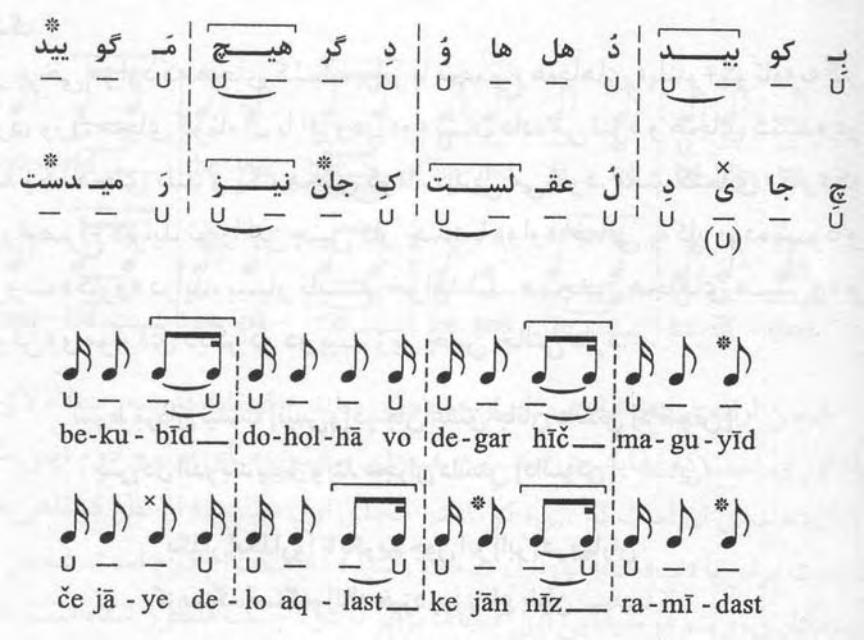
---

114 Cette affectation peut prendre toutes les formes et n'est qu'arbitraire : la blanche pour étirée tout en conservant la double-croche pour la syllabe courte. Voir aussi le chapitre I.3.1 pour plus de définitions.

115 Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), *Op. cit.*, p.48-49.

Cependant, il est nécessaire de respecter un minimum la proportionnalité entre les syllabes courte, longue et étirée pour sentir les reliefs poétiques [116]. Le non respect de cette règle peut entraîner aussi une prononciation inhabituelle et incompréhensible voire ridicule des mots.

Figure n° 2[117] Traduction : Percutez les *Dohol* et ne dites plus rien,
il n'y a plus de place pour le cœur et la raison car l'âme s'est révoltée !



Dans cet exemple, nous constatons :

- les syllabes étirées : *jān* et *dast* (*ramidast*) sont prises pour des syllabes longues
- les syllabes courtes : *ye* dans *jāye* est considérée comme une syllabe longue
- les syllabes étirées : *bīd* dans *bekubīd* et *yīd* dans *maguyīd* sont utilisées avec des valeurs métriques différentes

Aussi, il existe une série de règles définissent des affectations plus complexes, nous en citons certaines [118] : les mots se terminant avec « h ه» ou avec un « v و » entre deux mots ont une syllabe courte, la lettre « i ای » lorsqu'elle est courte est considérée comme syllabe courte, la *Taŝdid* (accentuation sur une lettre) transforme la syllabe courte en longue, on utilise parfois des syllabes courtes à la place des longues, ou des syllabes longue + courte à la place d'une syllabe étirée.

---

116 Sauf lorsque c'est nécessaire dans la musique des enfants ou cas semblables.

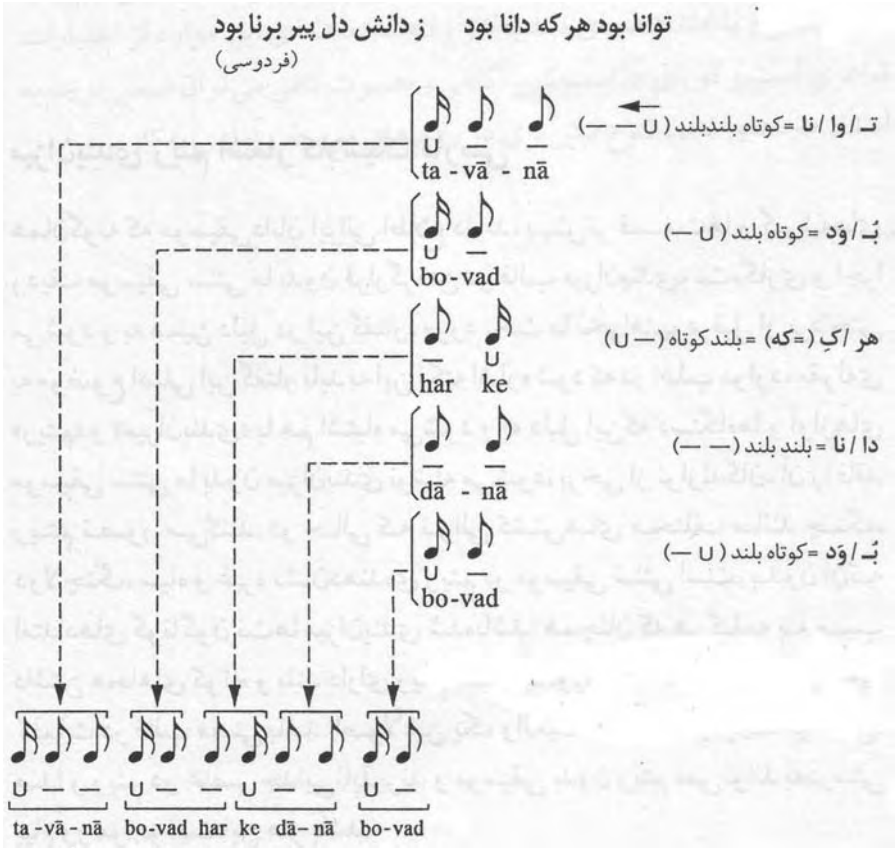
117 *Idem.* p. 67.

118 *Idem.* p.46-74, nous n'entrons pas dans le détail de toutes ces règles.

3.2) La détermination des mesures pour les poèmes classiques

Il est important de noter qu'il y a souvent une confusion entre le rythme et la mesure. La majorité des pièces du *Radif* ne sont pas mesurées, cependant elles possèdent une rythmicité complexe et très musicale. Aussi, chaque mot est rythmique à cause de la présence des syllabes courtes et longues sans que nous ayons besoin de déterminer une forme particulière. Fondamentalement, le son et le rythme sont deux éléments inséparables : la musique sans le rythme ne peut être porteuse d'une existence artistique[119]. Pour créer des mesures, nous devons d'abord déterminer la longueur des syllabes :

Figure n°3 [120]
Traduction : Sera puissant celui qui sera savant. La science rajeunira le cœur du vieux



119 *Ibid*. p. 75.

120 *Ibid*. p. 76.

Nous constatons que le rythme des poèmes classiques est composé suivant leur métrique, le système *Afāyl*[121] avec la succession des bases rythmiques (*Bahr*). Ce même poème peut être mesuré de différentes manières :

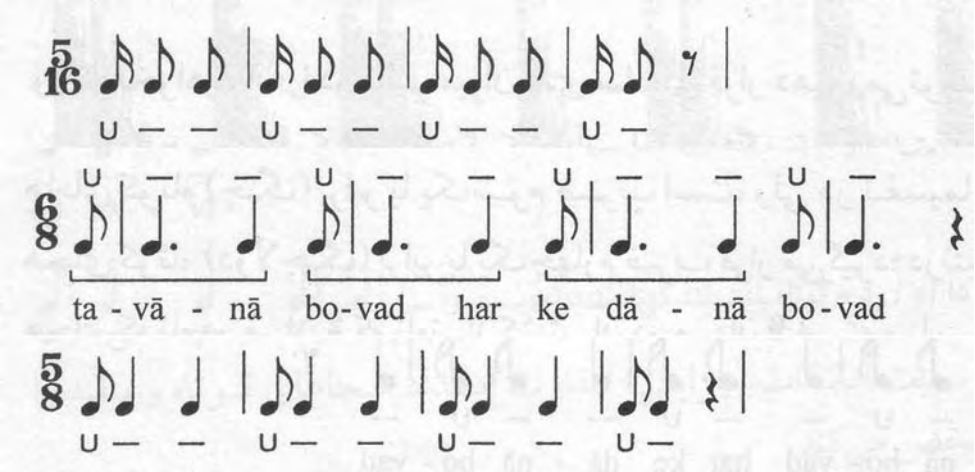
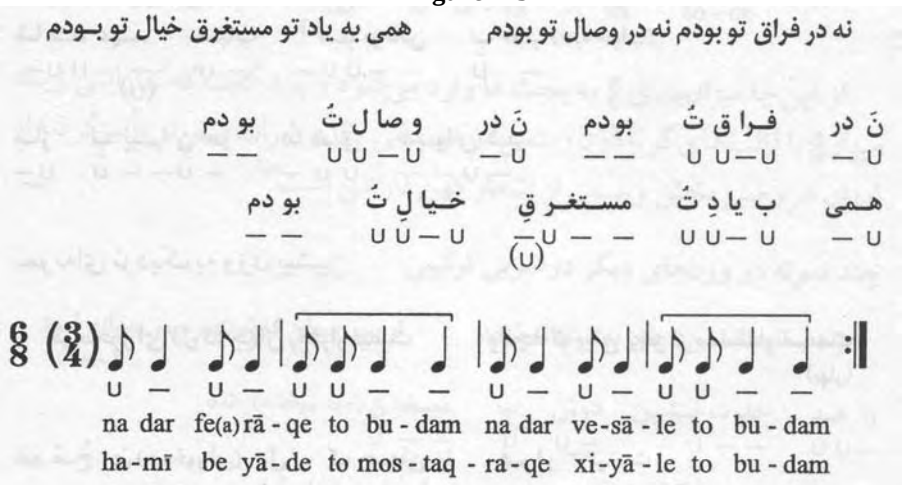


Figure n°4 [122]

Le choix du modèle rythmique correspond à l'expression de la pièce. Par exemple, s'il s'agit d'une marche, alors nous pouvons adapter une mesure en 2/4.

Parfois, durant la lecture d'un poème ressenti en mesure composée 6/8, nous pouvons sentir un rythme en 3 temps :

Figure n°5[123]



Traduction : Je n'étais ni séparé ni avec toi, juste noyé dans un rêve de toi

---

121 Voir le chapitre I.3 la science métrique.

122 *Idem*. p. 77.

123 *Idem*. p. 90.

Les 2ème et 4ème mesures sont plus aptes à être composées en 3 temps. Mais, toutes peuvent être écrites en syncopées en 6/8.

Généralement, nous pouvons appliquer des modèles rythmiques et des mesures différentes et déplacer des syllabes sans que nous perdions la qualité de leur proportion. Par exemple dans le poème ci-dessous, le rythme du poème est fondé sur la base rythmique « U - - - », Ta tan tan tan, sur les deux vers. Suivant le rythme des syllabes, nous obtenons une mesure à 7/8 temps : ε θ θ λ ε θ θ λ.ε θ θ λ ε θ θ λ Ce même poème, si nous affectons une syllabe courte à la 3ème syllabe qui est longue, nous obtenons une mesure en 6/8. Ainsi, nous pouvons le composer de différente manière :

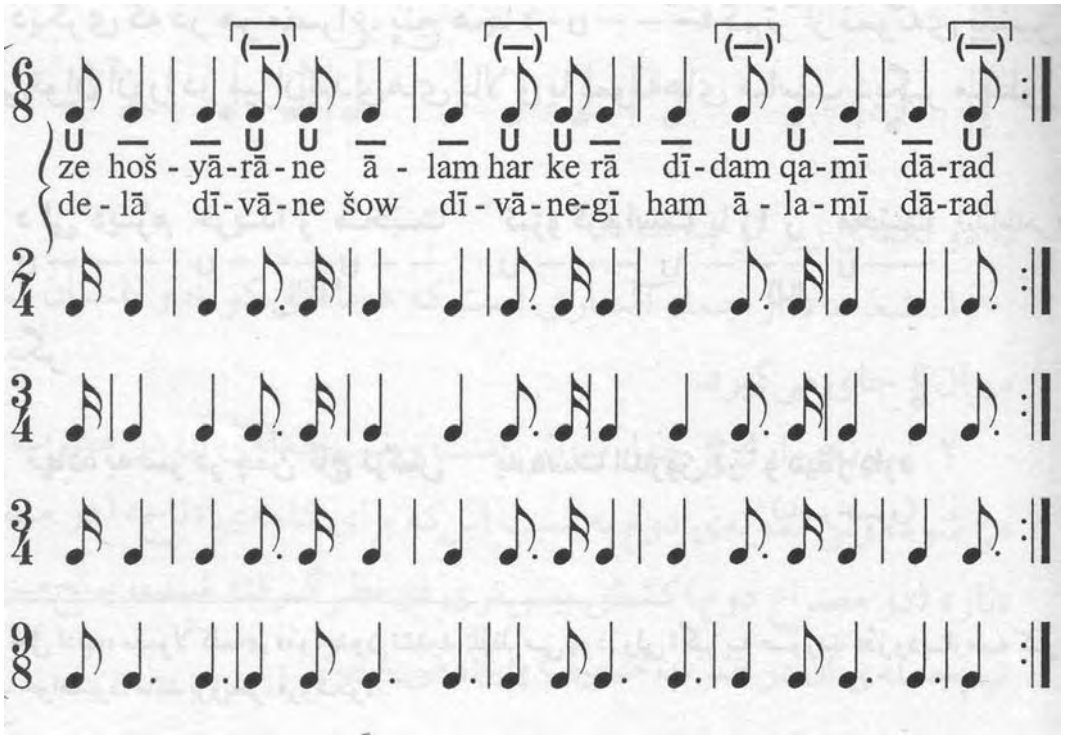


Figure n°6 [124]
Traduction : Tous les savants du monde que j'ai rencontrés ont une tristesse,
Devient fou mon cœur car la folie a aussi son univers

L'utilisation du « silence » est une des techniques pour arranger les mesures et laisser des endroits pour le souffle du chanteur, à condition de ne pas l'employer au milieu d'un mot.

---

124 *Idem*. P. 111.

Nous avons choisi l'exemple de la formule rythmique de chanson (*Bahr-e Tarāneh*) :

Maf'ulo/ Mafā'elan/ Mafā'ilan/ Fa'[125]

Tan tan ta/ Ta tan ta tan/ Ta tan tan tan/ Tan

Goftam ze če ruze qoseh suzad jānam (J'ai demandé quand la tristesse brule mon âme)

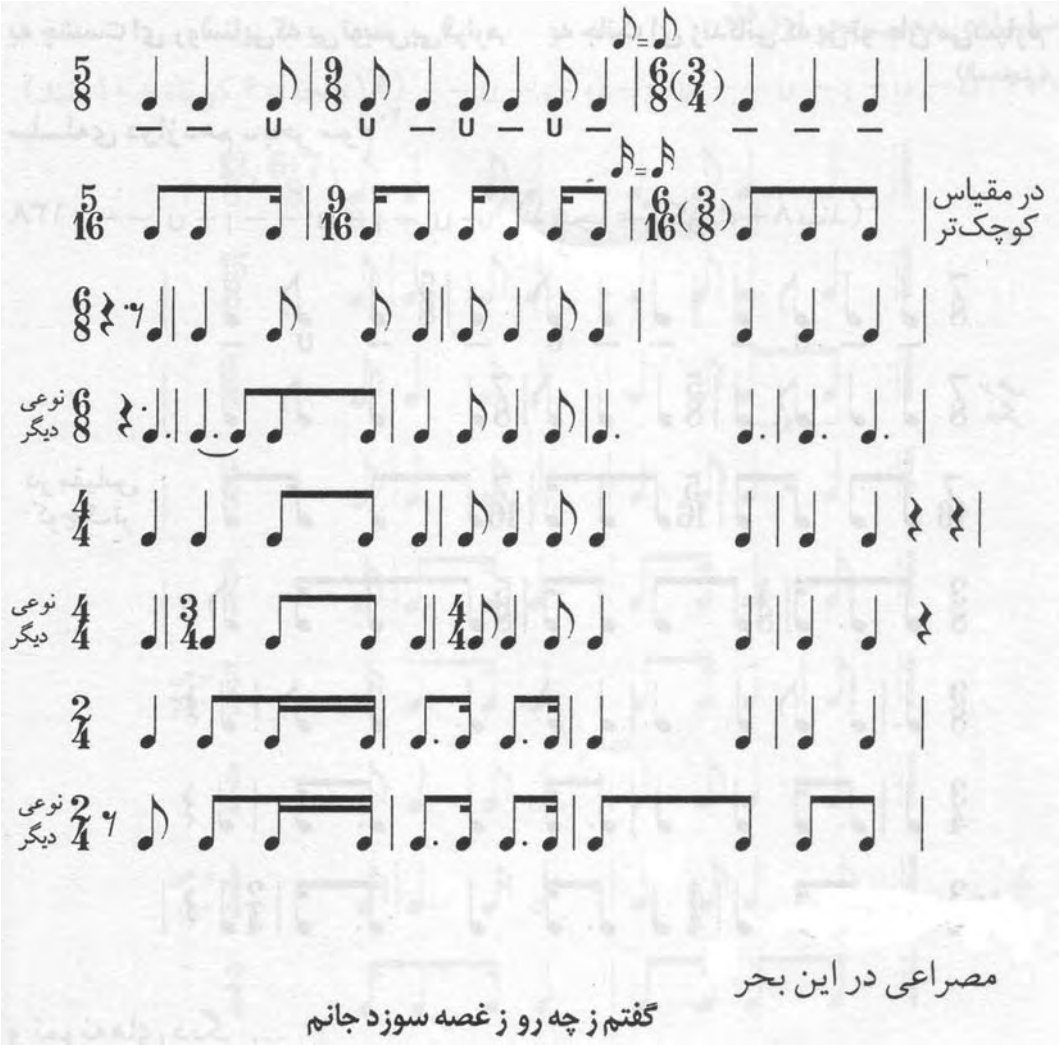


Figure n°7 [126]

Dehlavi pour terminer cette partie, met en garde contre l'application de règles trop dures lors de l'écriture des mesures rythmiques, sauf quand cela est nécessaire et logique.

---

125 NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), *Op. cit*., p. 214.

126 *Idem.* p. 136.

3.3) Transposition de l'accent du poème[127]

Comme lors de l'application de l'accent (*Tekieh*) la hauteur du son augmente [128], nous pouvons augmenter la hauteur de la syllabe accentuée. Il faut rappeler que:

1) En fonction de la mélodie et du mode (*Maqām*) sélectionné, la hauteur de la syllabe accentuée peut augmenter d'un intervalle de 2onde, de 3ce, de 4te et même de 8ve et si la syllabe accentuée se trouve au début de la phrase le chant peut démarrer d'une hauteur plus élevée.

2) Pour une syllabe longue ou étirée, nous pouvons utiliser plus d'une note dans le sens du mouvement de la mélodie.

3) Dans les mots avec plusieurs syllabes, nous devons assurer l'esthétique du mouvement mélodique entre les syllabes accentuée et non-accentuées.

4) Dans la musique chantée occidentale, la syllabe accentuée est marquée par le temps fort de la mesure. Cette technique ne convient pas à la composition avec les poèmes persans où les accents ont des emplacements très variés et cette technique peut provoquer un effet artificiel dans l'accentuation.

5) Il existe une autre notion d'accentuation : *Ta'kīd* dans la littérature iranienne. Il s'agit de mettre l'accent sur un mot dans une phrase. Cette action influence le sens de la phrase de la même manière que l'accentuation du mot (*Tekieh*). Lors de la composition mélodique, nous pouvons augmenter de la même manière la hauteur du mot concerné tout en apportant notre attention sur l'emplacement des accents des syllabes (*Tekieh*).

---

127 DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), *Op cit*., p. 137-164.

128 Voir I.3.5, la discussion de NĀTEL-XĀNLERY dans la partie consacré à la poésie et l'accent.

Dans l'exemple ci-après un poème d'Attâr est étudié et est mis en musique, en passant par une première phase de construction d'une ébauche du mouvement mélodique sur une portée à 3 lignes.

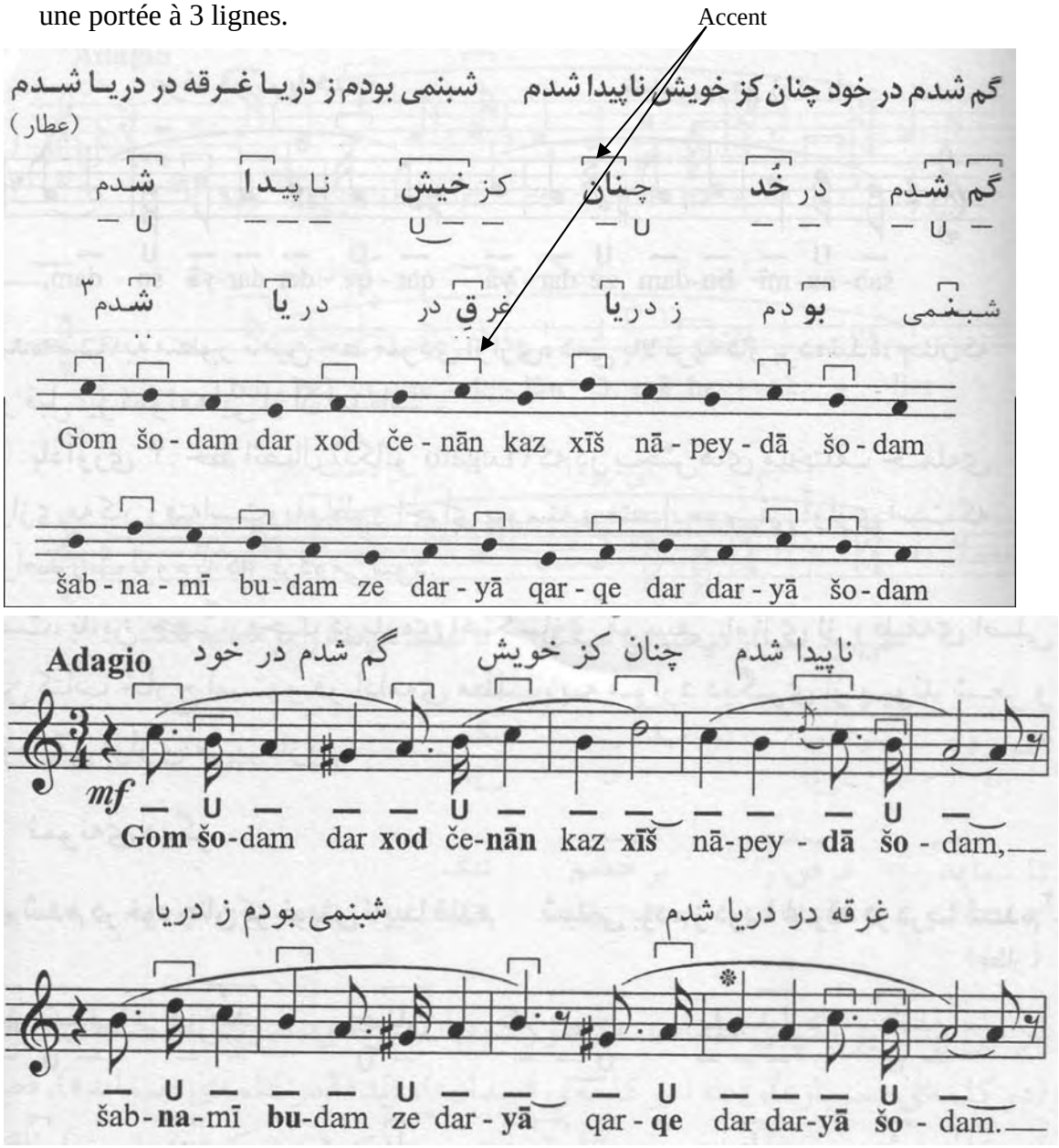


Figure n°8 [129]

Traduction : Disparu tellement de ma vue en me perdant dans moi
Noyé dans la mer, comme une goutte de rosée

---

129 DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), *Op cit*., p. 157-158

3.4) Le respect de certains éléments

Dehlavi souligne le respect de certains points dans la composition d'un *Tasnif* [130]:

1. Le rythme, les intervalles et les spécifications mélodiques du chant doivent être considères de sorte que le *Tasnif* puisse être chanté par la voix humaine. En outre, Le compositeur doit éviter l'utilisation des sauts ou d'autres artifices présentant une virtuosité musicale qui ne conviennent pas au chant. Des lectures sans mélodie et avec mélodie doivent permettre de bien cerner la correspondance des reliefs, des accents, de la poésie avec ceux de la ligne mélodique. Il doit vérifier combien la musique correspond au sens de la poésie.

2. Comme lors de la composition pour un instrument, il faut considérer l'étendue et les catégories des voix et en particulier celles des chanteurs iraniens.

3. Hormis l'attention portée sur le pourquoi de la création d'un *Tasnif*, l'aspect mélodique ne doit pas être omis car la musique iranienne est fondée sur la mélodie. L'utilisation des *Owj* : parties ascendantes et plus dynamiques sont conseillées pour éviter la monotonie.

4. Si on choisit la double-croche pour les syllabes courtes, dans la poésie, on ne rencontre jamais une succession de 8 voire 6 syllabes courtes. Il faut respecter la proportion des syllabes courtes, longues et étirées de la poésie. Evidement, une série de double-croches peut être utilisée sur une seule syllabe lorsqu'il s'agit de *Tahrir* (modulation de la voix sur les notes voisines par le chanteur sur une longue durée [131]).

5. L'utilisation des *Reng* (forme musicale d'accompagnement des danses) dans la musique chantée n'est pas conseillée car ces pièces allègres ne correspondent pas à l'esprit du chant iranien. **Le chant, plus que les autres formes de la musique, est le représentant de la culture, et l'esprit particulier de chaque ethnie et nation**. Ceci ne signifie pas que nous négligeons les besoins de la société et surtout des jeunes pour les musiques joyeuses.

6. La musique du *Tasnif* ne doit pas être trop complexe, de sorte que les mots se perdent dans les ornements et les monts et vaux de la mélodie. Le sens de la poésie ne doit pas disparaître.

---

130 *Idem*. p. 195-200.

131 Nous n'avons pas développé cette partie voir *idem.* p. 213-217 voir aussi DEHLAVI citant FORUQ MEHDI p. 197.

7. Avant de composer la mélodie, par une vérification préalable, il faut déterminer la place des accents et l'endroit où la mélodie arrive à son summum (*Owj*).

8. Si nécessaire, certains mots peuvent être répétés et non une partie du mot. On risque d'affecter le sens du mot et d'arriver à des paroles insignifiantes.

Pour conclure, citons aussi, l'ethnomusicologue, Mas'udieh sur la relation entre la parole et la musique :

« Ce lien est basé sur la correspondance de la longueur proportionnelle des syllabes avec les sons de la mélodie. Certaines pièces musicales, *Gusêh*, étaient créées sur la formule métrique d'un poème (*Bahr*), mais ces mètres sont oubliés à présent. L'affectation des poèmes à ces pièces permet de reconstruire une unité rythmique-métrique. Cependant, il faut noter que **la correspondance des syllabes avec la longueur des sons ne fonctionne pas toujours et suit des lois irrationnelles** et l'affection d'un poème à un *Gusêh* devient impossible [132].»

3.5) La poésie contemporaine (*Še'r-e no*) et le *Tasnif*

Les règles et techniques théorisées jusqu'ici correspondent essentiellement à la poésie classique iranienne. La musique iranienne, pour plusieurs causes historiques sociales et politiques, n'a pas pu suivre le même processus d'évolution que la poésie iranienne. Dehlavi préconise certains éléments pour approcher la poésie moderne [133]:

1. Dans la poésie moderne, le contenu et la forme ont changé par rapport à la poésie classique. Ses concepts représentent une nouvelle pensée ou bien utilisent d'autres voies d'expression.

2. Les longueurs fixes des vers ne sont pas fixes et les mots sont employés suivant la pensée du poète et non le besoin de la rime et du vers. Ainsi, le compositeur doit considérer, en fonction du sens du poème les relations entre le début, la fin, le message des paroles ou des parties inachevées et restées en suspens.

---

132 MAS'UDIEH Mohamad Taqī, *Mabānī-e Etnomuzikology* (Fondement de l'ethnomusicologie), Tehrān, éd. Soruŝ, 1365(1986), p.184-185

133 DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand- ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée, *Op. cit.*, p. 219-222.

3. La science métrique n'est plus une référence pour déterminer l'ordre (*Nezām*) rythmique du poème.

4. Le langage évolue continuellement, les mots perdent leurs sens et en acquièrent de nouveaux, de nouveaux mots sont crées. La lune du poète qui disait « tu es plus belle que la lune » n'est plus la même lune ! Les sens affectifs des mots et des expressions changent, ainsi dans la musique il faut les reconsidérer.

5. Les mots dans les paroles ordinaires ou la poésie sont comme des maillons d'une chaîne : tout en étant indépendants, ils sont liés pour apporter un message ou un sens. Le mot est donc le même qu'avant la poésie moderne. Leur combinaison et leur manière de compréhension ont changé. Ainsi, certaines règles restent car les mouvements fondamentaux de la langue iranienne sont toujours fondés sur six voyelles.

6. Le rythme des mots reste le même, peut être le poète souhaite qu'une syllabe longue soit prononcée plus rapidement. Ainsi, hormis les concepts de la poésie moderne, l'ordre de l'expression et de la rythmique du mot peut subir des variations.

7. Pour l'accentuation des mots (*Ta'kid*) et des syllabes (*Tekieh*), les règles restent les mêmes. Il ne faut pas qu'il y ait de dissonance entre la poésie et la mélodie.

8. Il ne faut pas attendre le respect de la succession des pièces comme avec les *Guŝeh*. Ceci peut ne plus correspondre avec les concepts de cette poésie.

« Le poète d'aujourd'hui désire enlever les rideaux d'ambigüité et percer l'essence des objets. Il peut arriver à cet univers d'anti-habitude et le découvrir, mais cet univers reste pour nous brumeux, mystérieux et ambigu. [134]» Dehlavi conseille de tenir compte de cette propriété et de ne pas rendre plus complexe l'œuvre artistique.

---

134 *Idem.*. p. 22, DEHLAVI cite HOQUGI Mohamad, *Še'r e no az aqāz tā emruz* (la poésie moderne du début jusqu'aujourd'hui), Tehrān, éd. Hedāyat-Yuij, 1369(1990), p. 15.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Man tan,
To tan
Man o to tan tan
Čon bā tan-e to mītanam:
Tan tan tan tan

Moi tan (*corps*)
Toi tan
Moi et toi tan tan
Puisque je tantane avec ton tan
Tan tan tan tan

Yadollah Royaī[135]

La présente étude a essayé de d'approcher les propriétés fondamentales de la poésie et de la musique iranienne. Nous avons choisi la forme du *Tasnif* pour aborder les interactions dialectiques entre ces deux matières. Les *Tasnif* iraniens, depuis 30 ans, même s'ils sont entrés dans le domaine de la musique classique iranienne, ils ont perdu de leur dynamisme musical. Ils sont devenus monotones, répétitifs et sauf dans de rares cas, ils ne touchent guère l'esprit du peuple iranien. Les Iraniens écoutent plus souvent, avec nostalgie, les *Tasnif* et *Tarāneh* des périodes précédentes ou bien des musiques légères urbaines produites en dehors des frontières.

CONSTAT

L'étude des lois qui régissent la poésie et la musique iraniennes, soulève de nouveaux points de vue :

1. La modélisation rythmique par la science métrique (*Aruz)* fournit des données précieuses sur la rythmicité du poème mais ne permet que d'élaborer une ébauche rythmique (*Bahr*), une grande partie de la rythmicité de la poésie échappe aux scalpels du métricien (voir I.4) [136] .

---

135 ROYAI Yadollah, *Haftād sang qabr* (Soixante dix pierres tombales), Köln, éd. Gardun, 1344 (1998), p. 142. Dans la traduction, nous avons conservé le mot « Tan » qui veut dire « le corps » pour conserver la musicalité.

136 « Pour le poème, j'en retiens le rôle majeur du rythme dans la constitution des sujets-langage. Parce que le rythme n'est plus, même si certains délettrés ne s'en sont pas aperçus, l'alternance du pan-pan sur la joue du métricien métronome. Mais le rythme est l'organisation langage du continu dont nous sommes faits. Avec toute l'altérité qui fonde notre identité. Allez, les métriciens, il vous suffit d'un poème pour perdre pied », déclare Henri Meschonnic, *Manifeste pour un parti du rythme*, [En ligne]. août/novembre 1999, Disponible sur: < http://www.berlol.net/mescho2.htm> consulté le 10/10/09.

2. La musique de la poésie peut avoir quatre formes différentes : extérieure, périphérique, intérieure et spirituelle (voir I.4). Suivre l'accentuation des mots, pour composer la ligne mélodique d'un *Tasnif*, est une voie, mais est-ce la seule (voir I.4 et III.3.3)?

3. Malgré le tissage du *Radif* avec la poésie iranienne [137], le *Radif* a son propre caractère, son propre rythme, ses propres textures et ses propres grappes sonores. Il s'est ressourcé dans la poésie classique mais s'est développé différemment. Il a sa propre musicalité (voir II.2.8. et II.2.10).

4. Le *Radif* est poétique, par sa nature, par sa complexité, par son caractère expressif, par son sens profondément spirituel répondant à toutes les caractéristiques d'un poème mais il est écrit avec des sons. Cette musique a sa propre poésie (voir II.2.10).

5. La poésie iranienne a su suivre l'évolution contemporaine, de la forme *Qasideh* à la forme contemporaine. La musique savante iranienne, le *Radif*, présente déjà une forme proche de la poésie en prose. Plaquer la mélodie et le rythme de la musique aux seules formules rythmiques, ne serait pas un retour en arrière ?

6. Le rythme, bien qu'il suive des lois différentes dans la poésie et la musique, par son universalité et sa présence fondamentale, peut jouer le rôle du langage d'altérité entre la poésie et la musique iranienne.

7. La disparition des cycles longs rythmiques, *Advār-e Ĭgāī*, dans le *Radif* et leur présence dans la musique régionale d'Iran et les musiques voisines (arabe et turque) peuvent être le résultat d'un choix esthétique. Le développement de cette interrogation semble être intéressant autant pour l'histoire de leur évolution que pour leur mode d'application.

La forme actuelle du *Tasnif* et la suprématie de la poésie peuvent être causées par plusieurs facteurs : un choix esthétique proposé par Vazirī au début du XXème siècle (voir II.2.2), les conditions sociales difficiles depuis 30 ans, ou bien l'oubli des fondements de la musique ancienne iranienne sous l'oppression de la dynastie des Safavīd [138].

---

137 Voir le *Guŝeh-ye Kereŝmeh* dans le *Radif*.

138 Souligne Sāsān Fātemi dans le disque CD : FĀTEMI Sāsān, JAHĀNMĀNI Payman, ZABIHIFAR Ehsān, KORMĀFI Sa'id, NĀYEBMOHAMMADI Sa'id, *Sarkhāneh*, CD, Tehrān, éd. Mahoor, 1389(2010), p. 3-4

Techniquement, la platitude de la forme courante du *Tasnif* actuel semble provenir :

- des chants syllabiques,
- d'une structure proportionnelle fondée sur le rapport 1 : 2 suivant les syllabes courtes et longues,
- des bases rythmiques (*Rokn*) dépassant rarement une mesure,
- d'une accentuation uniquement par hauteur du mot accentué,
- d'un respect de la longueur de la ligne mélodique par rapport aux phrasés du poème.

APPROCHE ESTHETIQUE

En Iran, nous assistons à une période de sacralisation du verbe coïncidant étroitement avec les événements sociopolitiques. Il semble que cette recherche de sacré entretienne des liens étroits avec les pensées nostalgiques de *new-age* en Occident. Par ailleurs, Jean During mène une analyse comparative entre l'Orient et l'Occident :

> «A la Renaissance […] on se retourne vers l'antiquité dans l'espoir de trouver chez les Grecs (ou même en Orient) les secrets du pouvoir de la musique. Ces secrets sont supposés résider dans l'alliance du verbe et des sons […] l'intelligibilité de la musique sera assurée par le poème qui imprime son mètre, ses sonorités et sa signification selon des règles que certains croiront totalement rationnelles [139]. »

L'auteur considère qu'en Europe ce n'est qu'au XIXème siècle que la musique est prise comme pur objet de pensée, ou forme de pensée, le langage se signifiant soi-même, sans qu'il soit besoin de référence au sacré, avant cela, il a fallu passer par plusieurs étapes :

- « dépouiller l'art musical des ses qualités d'idole ou d'icône sonore, d'objet sacré, afin de la recentrer dans l'intériorité du sujet ;

[139] DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical,* La Grasse, éd. Verdier, 1994, p. 313-314

- le soustraire aux vues mécanistes de l'effet inhérent aux sons, des couleurs affectives des modes et des rythmes, en rapport avec l'ordre de la nature et du cosmos, et ceci afin de rendre ses droits au "talent de l'inspiration libre" (Descartes) ;
- restaurer la vocation éthique et morale de la musique (Rousseau, Lacepède) [140]. »

Dns l'esprit de l'évolution de ces valeurs, une distance peut être prise avec la forme littéraire du mot, de ses mètres et de ses sonorités.

Par ailleurs, Yadollāh Royāî caractérise la poésie :

> « L'ubiquité de la poésie est **connaissance** qui peut se manifester sans les mots, c'est-à-dire aussi bien dans l'existence que dans l'écriture ». Un espace, un volume, « […] tel que suggère le mouvement contemporain de la poésie persane, espacement-alisme (ou poésie de volume) : L'**attachement à la chose est chose qui doit s'absenter définitivement de la poésie,** une poésie à apposer à toute sa propre histoire, tant vieille pourtant, pour se donner à une nouvelle époque de testament du mot […] un espacement de non-dit, volume mental […], Il (le poète) ne s'appuie pourtant pas sur un vide, puisque cet espacement, avec les petits volumes mentaux qui l'agencent, du corps et de l'aura, font du dos du mot la **traversée de l'invisible** [141]. »

Cette vision nous conduit et nous suggère la nécessité d'un détachement de la **chose** qui sacralise le verbe et finit par étouffer et figer le *Tasnif*. Ce détachement dégage un espace, un volume où la traversée de l'invisible peut avoir lieu entre la connaissance poétique du verbe et celle de la musique. La dynamique de ces liens peut être caractérisée par une notion provenant de la peinture « la plasticité ». Le peintre, Rothko la définit ainsi :

> « la plasticité est la qualité avec laquelle le sens du mouvement est rendu dans une peinture. Ce mouvement peut être produit soit en induisant une sensation bien réelle et physiquement tangible de recul et d'avancée, soit en faisant appel à notre mémoire de l'apparence qu'ont les objets quand ils s'éloignent et avancent [142]. »

---

140 DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical, Op. cit.*, p. 315-316.

141 ROYAI YADOLLAH, *Le passé en je signature*, livre bilingue, Tehrān, éd. Caravane, 2000, p.9-11.

142 ROTHKO Mark, *La réalité de l'artiste*, Paris, éd. Champs–Flammarion, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, 2004, p.103.

Dans ce volume créé, quels types de relations peuvent entretenir la poésie et la musique? Rothko identifie une des clés de l'esthétique contemporaine dans les rapports dynamiques existants entre éléments opposés, contradictoires voire antagonistes [143]. Šafiī-Kadkanī exprime le même point de vue à propos de l'esthétique de la poésie moderne :

> « la poésie classique, sa beauté, provenait de l'équilibre des relations et de l'harmonie, tandis que, dans l'esthétique de la poésie contemporaine, cette beauté est issue du nouement des contradictions ou des éléments qui ne sont pas proches [144]. »

Ce nouveau regard contemporain, dégagé de la notion sacrée du verbe et se détachant de la chose, permet d'imaginer un volume, un « volume plastique » ou nos matières : la poésie et la musique entrent en interaction dialectique – traversée de l'invisible - pour créer une nouvelle « chose ».

QUELLES VOIES ?

La position dominante de la poésie sacrifie cette qualité artistique- **la plasticité** - dans les *Tasnif* actuels iraniens. Ce qui réduit le volume, le *Hajm*, dans la musique et rend le *Tasnif* « plat ». Quels sont les facteurs qui peuvent agir sur cette plasticité? Le musicologue Sāsān Fātemi critique cette loi de la domination de la poésie (ou plutôt du verbe) sur la musique, et ouvre un nouveau champ de réflexion vers un lien dialectique entre ces deux matières. Il propose d'étudier ce lien sous deux angles : la forme et le sens. Sur la forme, il développe :

- le chant syllabique n'est pas une loi, les formes mélismatiques ont déjà existé dans l'histoire de la musique iranienne et existent ailleurs,
- la création de contradictions stimule l'esprit de la recherche,
- la musique ne doit pas dissoudre en elle le poème,
- le mystère de la poésie peut se cacher dans les plis du mouvement mélodique, créant le désir de les élucider.

---

143 *Idem.*, p. 249-256.

144 ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *mūsīqī-e she'r* (la musique de la poésie), Op. cit., p. 219.

Sur la signification et le sens de ce lien, Sāsān Fātemi poursuit :

- la musique possède une très faible capacité figurative,
- pourquoi la musique devrait-elle redire le propos de la poésie [145] ?

Ainsi, le compositeur peut intervenir pour agir sur la plasticité du *Tasnif* par:

1. Le rythme, l'accompagnement rythmique comme un élément indépendant du développement mélodique ou rythmique de la poésie. L'accompagnement rythmique comme un langage d'altérité peut créer des liens complexes entre la mélodie et la poésie.

2. Le développement des méthodes d'accompagnement actuelles par la réutilisation des cycles longs, *Advār-e Ǐqāī* et des rythmes régionaux qui peuvent être de grandes ressources dans la genèse des compositions.

3. Les règles de composition entre la poésie et la musique peuvent être révisées sur les plans de la propriété syllabique ou mélismatique, la coupure mélodique, l'accentuation,… .

Pour poursuivre nos recherches, nous nous centrons sur le rythme et l'accompagnement rythmique pour sa propriété d'être un langage d'altérité entre nos matières et par la richesse de sa présence historique dans la construction du *Radif*. Nous nous concentrons sur la percussion d'accompagnement du *Radif* : le *Tombak*. Dans ce travail, nous nous imposons le critère de ne pas nous s'éloigner des caractéristiques fondamentales de la musique savante iranienne. Ainsi, nous proposons:

1. L'étude comparative de techniques de composition rythmique, pour compléter nos connaissances sur le rythme en Iran, dans son passé, dans ses régions ainsi que dans les cultures voisines arabe, turque,…

2. Le processus de création et l'esthétique pour construire un regard contemporain sur les voies de création artistique et constituer une grille de critères d'évaluation de la plasticité.

3. Le rythme comme langage de l'altérité : muni de nos connaissances acquises et des critères d'évaluation, nous passons en revue une série de *Tasnif* représentatifs de différentes époques avant de conclure sur les voies possibles d'accompagnement rythmique.

* * * * * * *

---

145 FĀTEMI Sāsān, « Peīvand-e še'r va musīqi qāede yā sabk , (Lien de la poésie et la musique, une loi ou un style) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 7 / 28, (summer 2005), p137-158.

ANNEXES

Annexes 1 : Translittération de l'arabe: utilisation de la norme ISO 233-2 (1993) [146]

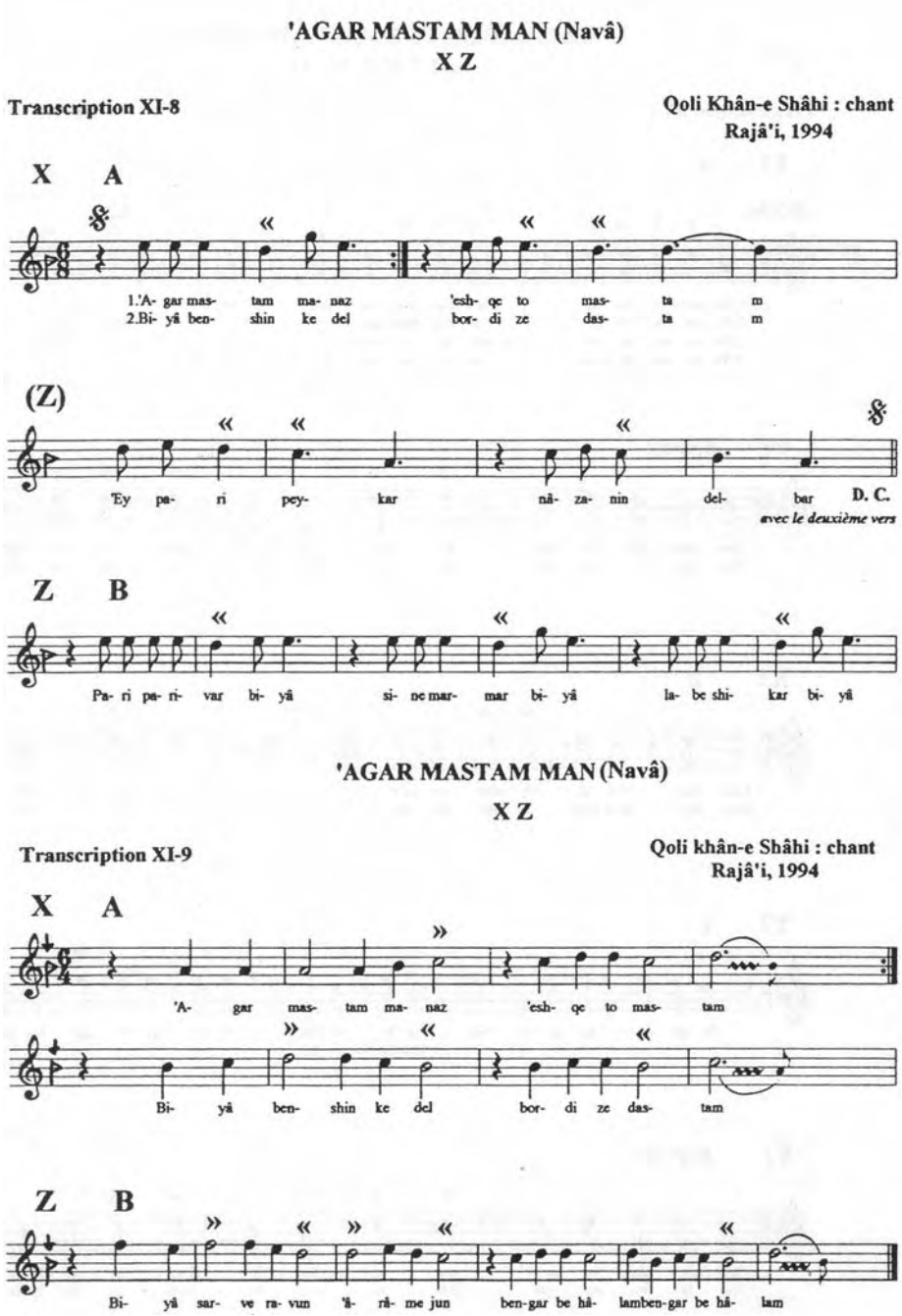
La norme **ISO 233-2**:1993 est une norme destinée à faciliter le traitement de l'information bibliographique, et notamment à garantir autant que possible la cohérence des index des termes translittérés de l'arabe. En principe, la translittération doit se faire caractère par caractère : chaque caractère de l'alphabet arabe est donc rendu par un caractère et un seul de l'alphabet latin, avec l'adjonction éventuelle de caractères diacritiques. Dans le tableau qui suit, par souci de simplification, nous avons uniquement sélectionné les lettres couramment utilisées en langue persane :

جدول تطبیق الفبای فارسی به لاتینی

حروف بی‌صدا (صامت‌ها)		صدادارها (مصوت‌ها)
š ..... ش	b ..... ب	a ..... ـَ، (عَ)
q̌ .... ع و همزه‌ی ساکن	p ..... پ	e ..... ـِ، (عِ)
q ..... غ، ق	t ..... ت، ط	o ..... ـُ، (عُ)
f ..... ف	s ..... ث، س، ص	ā ..... آ، عا
k ..... ک	j ..... ج	ī ..... ای، عی، ئی
g ..... گ	č ..... چ	i ..... ای کوتاه
l ..... ل	h ..... ح، ه	u ..... او، عو، ئو
m ..... م	x ..... خ	ow ..... اُو (مصوّت مرکب)
n ..... ن	d ..... د	
v ..... و	z ..... ذ، ز، ض، ظ	
y ..... ی	r ..... ر	
	ž ..... ژ	

146 DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand-i ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), *Op. cit.* p. 35

Annexe 2 : Exemples d'étude de *Tasnif*[147]



Exemple n° 1, les singes « ou » sur chaque note signifie une allusion vers la note aussitôt plus basse ou plus aigue respectivement à la fin de la durée de la note.

147 Ici nous étudions quelques exemples extraits du travail de FĀTEMI Sāsān, *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : réflexion sur les notions classique et populaire*», *Op. cit.*, p. 377-423. Ces exemples mettent en lumière la place dynamique de la musique dans la composition des *Tasnif* anciens.

DAR FEKR (Erâq-e Mâhur)
X1 Z1 Z2 Z3 X2

Transcription XI-15

Pâyvar, 1996 : 256

X1

Dar fek- re to bu- dam ke ye- ki hal- qe be dar zad

Gof- tam sa- na- mâ qeb- le na- mâ bal- ke to bâ- shi

(to bâ- shi to bâ- shi to bâ- shi)

Z1

To- yi ha- bi- be man (vây) To- yi 'a- zi- ze man (vây)

Z2

Kheyr na- bi- ni ke man mi- su- zam

'Az ja- fâ- yat va- li mi- sâ- zam

'Az ja- fâ- yat va- li mi- sâ- zam

Z3

To ke bi va- fâ na- bu- di To ke por ja- fâ na- bu- di

X2

'An ke ma- râ 'az to jo- dâ mi- ko- nad

Kheyr na- bi- nad ke cho- hâ mi- ko- nad

Kheyr na- bi- nad ke cho- hâ mi- ko- nad

Exemple n° 2

'EMSHAB SHAB-E MAHTABE (Esfahân)
X1 Y1 X2 Y2 Y1

Transcription XI-7 **Pâyvar, 1996 : 182**

X1 a

Syllabes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1.,4. 2.,3.

1.'Em-shab be ba- re ma- nas- t(o) 'ân mâ- ye- ye nâz
2.Yâ- rab to ke- li- de sob- b(o) dar Châ- han- dâz
3.'Ey ro- sha- ni- ye sob- b(o) be mash- req bar- gard
4.'Ey zol- ma- te shab bâ ma- ne bi- châ- re be- sâz

Y1 ***Refrain***

'Em- shab sha- be mah- tâ- be ha- bi- bam ro mi- khâm
Ha- bi- ba- ma gar khâ- be ta- bi- bam ro mi- khâm

X2 b

Khâ- bas- t(o) bi- dâ- rash ko- nid Gu- yid fo- lâ- ni 'â- ma- de
Mas- tas- t(o) hosh- yâ- rash ko- nid 'ân yâ re jâ- ni 'â- ma- de

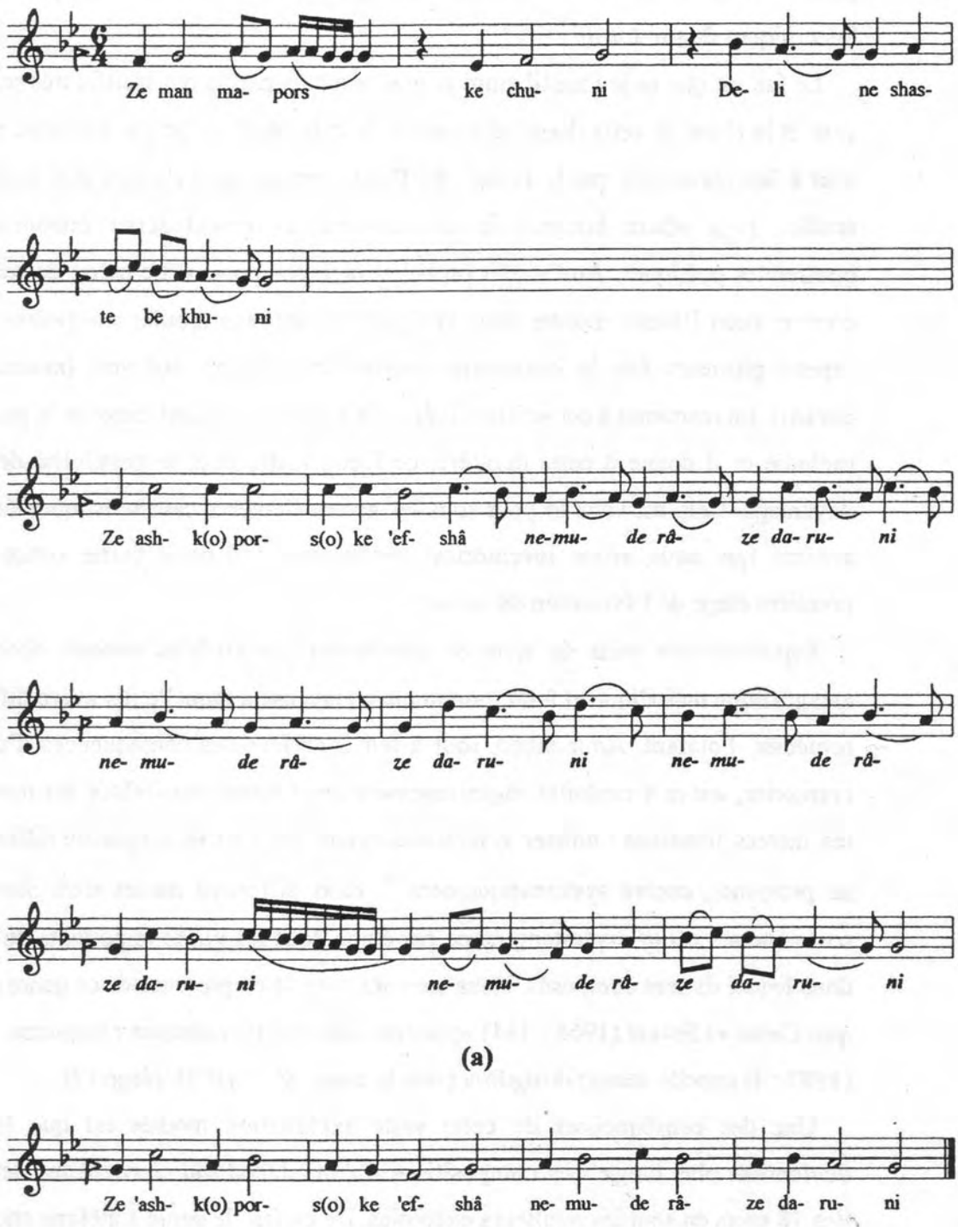
Y2 c

'â- ma- de hâ- le- to 'ah- vâ- le- to si- yah ru- ye- to be- bi- nad be- ra- vad
khâ- le- to se- fid

Y1 ***Refrain***

'Em- shab sha- be mah- tâ- be ha- bi- bam ro mi- khâm
Ha- bi- ba- ma- gar khâ- be ta- bi- bam ro mi- khâm

Exemple n° 3



Exemple n° 4 : *Če ŝurhā* de Āref

BIBLIOGRAPHIE

I) Sources écrites

LITTERATURE, POESIE

- AL-MARAGHI Abd-al-Kâdir ibn Ghaibï, *Sharh-i-Adwâr* (description des cercles), Tehrān, éd. Taki Bïnesh, Iran Unversity Press, 1991
- LEVY Reuben, *Introduction à la Littérature persane*, Paris, éd. G.P. Maisonneuve et Larose, 1973
- NĀTEL-XĀNLERY, Parviz, *Vazn-e še'r-e fārsi* (le rythme de la poésie persane), Tehrān, éd. Tus, 7ème éd., 1386 (2007)
- ROYĀI Yadollāh, *Le passé en je signature*, livre bilingue, Tehrān, éd. Caravane, 2000
- ROYAI Yadollah, *Haftād sang qabr* (Soixante dix pierres tombales), Köln, éd. Gardun, 1344 (1998)
- RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, éd. Seuil, 1972
- ŠAFI KADKANI Mohamad Rezā, *Mūsīqī-e še'r* (la musique de la poésie), Tehrān, éd. Āgāh, 10ème éd., 1386 (2007)
- ŠAMISĀ Sirous, *Ašenāy bā aruz va qāfieh (An introduction to prosody)*, Tehrān, éd. Mithra, 4ème revision, 1386 (2007)
- ŠIRĀZI Forsadoldoleh, *Bohourol Alhân* (la métrique des chants), Tehrān, éd. Forougi, 2ème édition, 1375 (1996)
- VAHIDIAN KAMYAR Taqy, *Barresye manŝa'e vazne ŝe're fārsy* (analyse de l'origine du rythme de la poésie persane), Maŝhad, éd. Āstāne Qodse Rāzavy, 1384 (2005)

COMPOSITION MUSICALE, MUSIQUE

- ALIZĀDEH Hosein, AS'ADY Humān, OFTĀDEH Minā, BAIĀNY Ali, KAMĀL-PUR-TORĀB Mostafā, FĀTEMI Sāsān, *Mabāny e nazary e musiqy e irany* (Fondements théoriques de la musique iranienne), Tehrān, ed. Mahoor, 1388 (2009)
- ASADI Human, « Mafhum va anva'e ĭqā' dar doran-e Teymurĭ (Signification et différentes sortes de cycles rythmiques pendant la période de Teymuri) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 6 / 21, (autumn 2003), p. 123-136
- 'ABEDINIFARD Mortezā, « Noāvarĭ dar musĭqĭy-e irānĭ (Le renouveau dans la musique iranienne), Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 12 / 47, (spring 2010), p. 67-85
- BARKECHLI Mehdi, MA'RUFI Moussā, *La musique traditionnelle de l'Iran, Les système de la musique traditionnelle de l'Iran (Radif)*, Tehrān, éd. Honarhāyeh zybāye keŝvar, 1342 (1963)
- D'ERLANGER Rodolphe, *La Musique Arabe*, Tomes II et IV, Paris, éd. Les Geuthner et Institut du monde arabe, 2001
- DEHLAVI, Hoseīn, *Payvand-e ŝe'r va mūsīqī-e āvāzī* (le lien entre la poésie et la musique chantée), Tehrān, éd. Mahoor, 3ème éd., 1385 (2007)
- DURING Jean, *La Musique iranienne, Tradition et évolution*, Paris, éd. Recherches sur les civilisations, 1984
- DURING Jean, « Théories et pratiques de la gamme iranienne », *Revue de Musicologie*, T. 71e, No. 1er/2e, 1985, p. 79-118
- DURING Jean, « L'oreille islamique ; Dix années capitales de la vie musicale en Iran: 1980-1990 », *Asian Music*, Vol. 23, No. 2 (Spring - Summer, 1992), p. 135-164
- DURING Jean, *Musique et extase. L'audition spirituelle dans la tradition soufie*, Paris, éd. Albin Michel, 1988

- DURING Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition sans l'Orient musical*, La Grasse, éd. Verdier, 1994
- FARHAT Hormuz, « Naqdi bar ketāb-e peyvand-e ŝe'r va musiqĭ-e āvāzĭ (Critique du livre de lien de la poésie et la musique chantée) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 3 / 12, (summer 2001), p. 149-158
- FĀTEMI Sāsān, *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : réflexion sur les notions classique et populaire*», Thèse doctorante, Paris : Université Paris X, 2005, p. 377-423
- FĀTEMI Sāsān, « Peīvand-e še'r va musīqi qāede yā sabk (Lien de la poésie et la musique, une loi ou un style) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 7 / 28, (summer 2005), p. 137-158
- FĀTEMI Sāsān, *Rytm-e kudakāneh dar Irān* (le rythme enfantin en Iran), Tehrān, éd. Mahoor, 1382 (2003)
- FĀTEMI Sāsān, « Tasnif va seyr-e tahavol-e ān (Chant mesuré et son évolution) », Tehrān, *Kerŝmeh : Faslnameh ye Kānun e Musiqi e Soruŝ*, 1ère année, n°1, automne 1383 (2004), p. 3-7
- FORUQ Mehdi, *Še'r va mūsīqī* (la poésie et la musique), Tehrān, éd. Siāvaš, 2ème éd., 1363 (1984)
- FORUQ Mehdi, *Nofuz-e 'elmy va 'amaly-e musīqī-e irān dar keŝvarhāy-e digar* (Influence scientifique et pratique de la musique d'Iran dans autres pays), Tehrān, éd. Vezārat-e Farhang va Honar, éd., 1354 (1975)
- KHĀLEQI Ruholāh, *Nazari be musiqī* (Un regard sur la musique), Tehrān, éd. Sāfialishāh, Ier et II tomes, 1386 (2007)
- MANSURY Parviz, *Teorī-e bonyādī-ye musigī* (Théorie fondamentale de la musique), Tehrān, éd. Čāvoŝ, 1370 (1991)
- MAŠHUN Hasan, *Tārix-e musiqy e Irān* (Histoire de la musique d'Iran), Tehrān, éd. Simorq, Ier et II tomes, 1373 (1994)
- SAFAVAT Dariuŝ, *Hasht Goftâr darbarehyeh mosigy* (Huit discours sur la philosophie de la musique), Tehrān, éd. Ketâb saraye Nik, 2007
- SAFAVAT Dariuŝ, CARON Nelly, *Iran : les traditions musicales*, Corrêa, éd. Buchet/Chastel, 1966
- ŠAHRNĀZDĀR Mohsen, *Goftegu bā Dāriuŝ Talāī* (Discussion avec Dāriuŝ Talāī), Tehrān, éd. Ney, 1383 (2004)
- ŠAHRNĀZDĀR Mohsen, *Goftegu bā Hosein-e Alizādeh* (Discussion avec Hosein-e Alizādeh), Tehrān, éd. Ney, 1383 (2004)
- ŠAHRNĀZDĀR MOHSEN, *Goftegu bā Majid-e Kiānī* (Discussion avec Majid-e Kiānī), Tehrān, éd. Ney, 1383 (2004)
- ŠAHRNĀZDĀR Mohsen, *Goftegu bā Mohamad Rezā Darviŝ* (Discussion avec Mohamad Rezā Darviŝ), Tehrān, éd. Ney, 1383 (2004)
- MAS'UDIEH Mohamad Taqī, *Mabānī-e Etnomuzikology* (Fondement de l'ethnomusicologie), Tehrān, éd. Soruŝ, 1365 (1986)
- XAZRAI Bābak, « Negāhĭ be vazne ŝe'r (Un regard sur le rythme de la poésie) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 6 / 23, (spring 2004), p. 109-127

RYTHMES

- DIEBLER Stephane, *Al Fârâbî, Philosopher à Baghdâd au Xème siècle*, Paris, éd. chez Point, 2007
- DURING Jean, « L'organisation du rythme dans la musique de transe baloutche », *Revue de Musicologie*, 76 / 2, (1990), p. 213-225
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, éd. Verdier, 1982
- MESCHONNIC Henri et DESSONS Gérard, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, éd. Nathan, 1998

- MESCHONNIC Henri, Manifeste pour un parti du rythme, [En ligne]. août/novembre 1999, Disponible sur: < http://www.berlol.net/mescho2.htm> consulté le 10/10/09
- MESSIAEN Olivier, *Modes de valeurs et d'intensités*, Paris, éd. Durand, 1950
- MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, éd. Alphonse Deduc, 1944
- PIUS Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique. Avec une remarque de Paul Valéry*, Paris, éd. Boivin, 1930
- SAWA George traduit par TAHVILDARI Nāzelĭ, « Teorihāye ritm va metr dar xāvarmyānehy-e qorun-e vostā (Les théories du rythme et du mètre en Moyen Orient du moyen-âge) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 5 / 19, (spring 2003), p. 67-76
- XAZRAI Bābak, « Dowrhāy-e ĭqāĭ az didgāhe Banaĭ (Les cycles rythmiques vus par Banāĭ) », Tehrān, *Mahoor Music Quately*, 6 / 22, (winter 2004), p. 69-75

RYTHME ET METRE HORS D'IRAN

- BACKES Jean-Louis, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Paris, éd. PUF, 1994
- BAUD-BOVY Samuel, « Chansons populaires de la Grèce antique », *Revue de Musicologie*, 69 / 1 (1983), pp. 5-20
- BAUD-BOVY Samuel, « Équivalences métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne », *Revue de Musicologie*, 54 / 1, (1968), pp. 3-15
- HIS Isabelle, « Claude Le Jeune et le rythme prosodique: La mutation des années 1570 », *Revue de Musicologie*, 79 / 2, (1993), pp. 201-226
- HIS Isabelle, « Claude Le Jeune, le bilingue », *Revue de Musicologie*, 89/ 2, (2003), pp. 247-265
- JOUAD Hassan and LORTAT-JACOB Bernard, «Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical », *Revue de Musicologie*, 68/ 1 et 2, (1982), pp. 174-197
- NAUDIN Marie, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France*, Paris, éd. A.G. Nizet, 1968

PHILOSOPHIE, PROCESSUS DE CREATION ARTISTIQUE, ESTHETIQUE

- ARASS Daniel, *Onn' y voit rien, Descriptions*, Saint-Amand, éd. Denoël, folio essais, 2007
- BAHMANPUR Mohamad Rezā, *Ruy-e ta'm* (Sur le goût), Tehrān, éd. Nazar, 2000
- BOR Joep et BRUGUIERE Philippe, *Gloire des princes ; Louange des dieux*, éd. Musée de la musique, Cité de la musique, Paris, 2003
- BENJAMIN Walter, *Ecrit français, L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, éd. Gallimard, nrf, 2003
- BERGER John, *La Forme d'une poche*, trad. par Michel Fuchs, Lyon, éd. Fage, 2003
- CORBIN Henri, *En islam iranien aspects spirituel et philosophiques*, tomes I, II, II et VI, Saint Amand (Cher), éd. Gallimard, 1991
- TANĀVOLI Parviz, *Gabeh art underfoot*, Tehrān, éd. Yassavolo, 2004
- ROTHKO Mark, *La réalité de l'artiste*, Paris, éd. Champs–Flammarion, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, 2004
- JULIET Charles, *Entretien avec Pierre Soulages*, Paris, éd. L'Echoppe, 1990

II) Disques, partitions

- FĀTEMI Sāsān, JAHĀNMĀNI Payman, ZABIHIFAR Ehsān, KORMĀFI Sa'id, NĀYEBMOHAMMADI Sa'id, *Sarkhāneh*, CD, Tehrān, éd. Mahoor, 1389 (2010)
- RAJABI Bahman, *Amuzeš-e Tombak* (apprentissage du Tombak), Tomes I et II, Tehrān, éd. Soroud, 6ème édition, 1386 (2007)
- RAŠIDĪ Ali Mohamad, *Yek qarn Tarâneh va Āhang* (Un siècle de chanson et de musique), Tehrān, éd. Safī āli Šāh, 2ème éd., 1383 (2004)
- ŠEKĀRČĪ Ali Akbar, *Vazn xāny* (solfège rythmique), Tome I et 2, Tehrān, éd. Honar va Farhang, 6ème éd., 1388 (2009)
- TAHMĀSBĪ Arshod, *Vazn xānye važegāny* (Lecture du rythme par onomatopée, une nouvelle technique), Tehrān, éd. Mahoor, 2006
- TALĀÏ Dariuš, *Radif Mirzā abdolāh* (les modes iranien en partitions), Tehrān, éd. Mahoor, 2ème révision, 3ème éd., 1379(2000)
- TALĀÏ Dariuš, Radif, cinq CD, éd. Al Sur, ALCD, 1992
- TARIQAT Amir Hoseīn, *Ritm, Tasnif* (rythme, chant, 20 pièces pour Tombak), Tehrān, éd. Chang, 1382(2003)
- MAZLOWMĪ Šhahrām, *Ritm dar musiqī* (Rythme dans la musique), Tehrān, éd. Soroush Press, 2005
- NASĪRĪ-FAR Habibolāh, *Tarānehā va Āhanghāy-e Jāvedāneh* (musique et chants éternels, recueil de *Tasnif*), Tehrān, éd.Našr-e Sāles, 4ème édition, 1386 (2007)
- VIGREUX Philippe, *La Derbouka, techniques fondamentales et initiation aux rythmes arabes*, Aix en Provence, éd. Edisud, 1999

LEXIQUE

Terme iranien	**Signification**
Advār-e Ǐgāī	En musique, Cycle rythmique de longue période en musique
Afāil	Système de formules métriques de la poésie iranienne (origine arabe)
Āqāz	Note d'ouverture d'une pièce mélodique du répertoire modal iranien
Arkān	Pluriel du mot *Rokn*, soit une base rythmique de plusieurs syllabes, ex. *Mostafelan*
Aruz	Science métrique de la poésie iranienne et arabe
Aruzi	Adjectif, se rapportant à la science métrique *Aruz*
Āŝnāzodāy qāmusy	En poésie, défamiliarisation du mot, utilisation des mots dans un autre sens qu'attendu provoquant une surprise
Āvāz	1) Pièce musicale (chantée ou instrumentale) qui possède un mètre libre en opposition aux pièces mesurées nommées *Zarbi* 2) Petit *Dastgāh* (répertoire modal) issu d'un *Dastgāh* principal
Bahr	Formule rythmique constituée de plusieurs bases rythmiques (ex. *Mostafelan*) correspondant à un vers
Baqieh	Intervalle musical correspondant à une Seconde mineure
Bāstngarāy	Archaïsme poétique, le fait d'utiliser des mots ou expressions anciens
Biŝ tanin	Equivalent de la Seconde-plus-majeure (5/4 de ton). C'est l'intervalle entre la note Ré *Korone* et la note Mi ou bien entre la note La et la note Si *Sori* ainsi que les intervalles semblables
Čāhārmezrab	Pièce issue du répertoire modal iranien *Radif*, jouée avec le tempo le plus rapide en 6/8, 9/16, 12/16, 3/8 ou 2/4. Elle contient une base mélodique rythmée répétitive (*Pāyeh)* et une note jouée de façon quasi continue (*Pedāl*)
Čāhārom-e dorost	Intervalle correspondant à une Quarte juste
Dāng	Quatre notes successives formant une Quarte juste (se rapproche de la notion de Tétracorde)
Dastgāh	Ensemble ordonné de modes déterminant l'ordre et les techniques de passage d'un mode à l'autre dans le répertoire modal de la musique iranienne
Esteāreh et *Mojāz*	Métaphore, en poésie c'est sortir un mot de sa famille habituelle et l'incorporer dans une nouvelle combinaison de mots
Fāseleh	Intervalle
Forud	Note ou séquence mélodique finale d'une pièce mélodique iranienne, cadence
Guŝeh	Pièce mélodique, élément de base du répertoire modal iranien *Dastgāh*
Hajm	Volume, poésie de volume, courant contemporain de la poésie iranienne
Hejā	Syllabe

Terme iranien	**Signification**
Hejāye aruzy	Dans le système métrique arabe désigne la syllabe
Hengām	Octave
Hesāmizy	Synesthésie: en poésie c'est le fait de créer des nouvelles combinaisons avec les termes propres aux différents sens: le Toucher, le Goût, la Vue,…
Ijāz va Hazf	En poésie, concision
Ist	Note particulière sur la quelle la ligne mélodique peut faire des pauses fréquentes sans pour autant finir la pièce
Kénāyeh	Terme poétique correspondant à l'allusion
Korone	Altération au ¼ de ton inférieur (1/2 bémol), elle n'est jamais utilisée toute seule (voir *Biŝ tanin*, son symbole :
Lahn	Modèle mélodique en musique iranienne et arabe équivalent d'une formule rythmique (*Bahr*) en poésie
Maqām	Mode en musique turco-arabo-persan, fondé sur les modèles mélodiques
Maqām-e-mādar	Mode par lequel on commence et par lequel on finit dans le répertoire modal iranien
Masnavi	Forme de la poésie classique iranienne où chaque vers comprend deux hémistiches ou demi-vers rimant ensemble indépendamment des autres vers
Mojannab	Intervalle Seconde-demi-majeure, (3/4 de ton) entre la note Ré et la note Mi *Korone* et les intervalles semblables
Motaqayer	Note qui varie en hauteur au cours de la pièce du *Radif* iranien
Nazm	Versification et respect de la rime et du rythme dans la poésie iranienne ; il signifie aussi la prose
Nezām	Ordre, composition, concept esthétique spirituel complexe qui existe au delà du rythme, de la rime et de la métaphore dans la poésie iranienne
nim-pardeh	Terme musical correspondant à un demi-ton
Owj	Partie ascendante et dynamique dans une pièce musicale iranienne
Panjom-e dorost	Quinte juste
pardeh	Terme musical correspondant à un ton
Pāyeh	1) Base mélodique rythmée répétitive dans une pièce mélodique iranienne 2) Base rythmique en poésie iranienne
Pedāl	Note jouée de façon quasi continue (*Pedāl*) issue de la note dominante de *Guŝeh*
Pidarāmad	Sorte d'ouverture qui résume mélodiquement le *Radif.* Son rythme issu de *Tasnif* est d'habitude un 6/8 ou 6/4 voire 4/2 mais la forme 2/4 est devenue la plus courante.
Qāfieh	Rime
Qasideh	Forme la plus ancienne de la poésie iranienne adoptée de la poésie arabe, très longue avec une structure riche en rimes mais rigide

Terme iranien	**Signification**
Qazal	Forme simplifiée de *Qasideh* inventée par les Iraniens, le rythme et le sens coïncident à chaque vers, dans une sorte d'harmonie entre le sens et la forme rythmique
Radif	1) En musique, lorsque nous organisons l'ensemble des pièces mélodiques en sept *Dastgāh's* et cinq *Āvāz*, le *Radif* est un ensemble de modèles mélodiques qui constitue le fondement de la musique iranienne 2) En poésie, c'est la rime verticale iranienne
Reng	Forme musicale issue de *Radif* la plus ancienne qui scandait des danses très différentes. La plupart étaient chiffrables à 6/8. Accompagné du Tombak, le *Reng* se place vers la fin du *Radif* pour conclure sur une note vive et gaie
Robā'yate	Quatrain
Rokn	En poésie iranienne c'est la base rythmique par ex. *Mostafelan*
Šāhed	Note-témoin (*Šāhed*) plus accentuée dans un répertoire modal iranien, lui donne une couleur particulière
Še're no	Formes contemporaines et libres de la poésie iranienne
Sefate honary	Epithète, utilisation d'un adjectif à la place du sujet
Sevom-e nim bozoeg	Tierce demi-majeure (5/4 de ton), intervalle entre la note Do et la note Mi *Korone* ainsi que les intervalles semblables : soit un ton + 3/4 de ton
Sori	1/2 dièse, lorsqu'on augmente la note de ¼ de ton environ. Elle n'est jamais utilisée toute seule, voir *Sevom-e nim bozorg*, symbole :
Ta'kid	Accentuation sur un mot
Tahrir	Modulation de la voix sur les notes voisines par le chanteur pendant une ou plusieurs mesures
Taniny	Intervalle Seconde majeure
Taqti'	En science métrique de la poésie iranienne c'est le fait de subdiviser le poème en syllabes courtes "Ta" et syllabes longues "Tan"
Tarāneh	Terme populaire équivalent du *Tasnif*, le chant mesuré iranien, qui s'approche davantage du domaine de la musique légère urbaine.
Tarkibāt-e zabāny	Combinaison linguistique
Tasnif	Chant mesuré iranien issu du répertoire modal Radif
Tekieh	1) En musique : accentuation de la note 2) En poésie: accentuation de la syllabe
Vazn	1) Signifie littéralement le poids 2) En poésie correspond la musicalité 3) En musique: correspond au rythme
Xātameh	Note de conclusion définitive
Xuŝeh-yeh sowty	En poésie : grappe sonores c'est l'ensemble des unités sonores contenant des voyelles ou des consonnes en communes dans la succession des syllabes ailleurs que la rime utilisée dans la poésie moderne iranienne
Zarb	Littéralement frappe, le rythme ou le instrument le Tombak
Zarbi	Qui contient du rythme. Un *Āvāz-e zarbi* est un chant mesuré.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **15**
Présentation du sujet 16
Etat de la recherche 19
Plan de recherche 21
I) CONNAISSANCE DE LA LOI
PARTIE I : LA POESIE IRANIENNE ET SA MUSIQUE **23**
1) POESIE : LA RESURRECTION DES MOTS **26**
1.1) Le groupe de techniques musicales **27**
Le rythme (*Vazn*) 27
La rime (*Qāfieh*) 27
La rime verticale iranienne (*Radif)* 27
La partition sonore, les grappes sonores (*Xuŝeh-yeh sowty*) 28
1.2) Le groupe de techniques linguistiques **28**
La métaphore (*Esteāreh* et *Mojāz*) 28
La synesthésie (*Hesāmizy*) 30
L'allusion (*Kenāyeh*): sens du sens 30
La concision (*Ijāz va Hazf*): 31
L'archaïsme (*Bāstngarāy*) 31
L'Épithète (*Sefate honary*) 31
La combinaison linguistique (*Tarkibāt-e zabāny)* 31
La défamiliarisation du mot (*Āŝnāzodāy qāmusy*) 32
La défamiliarisation de la syntaxe (*Āŝnāzodāy dar nahv-e zabān*) 32
L'expression paradoxale 32
2) LES FORMES DE LA POESIE IRANIENNE **33**
2.1) Les formes classiques **33**
Qasideh 33
Qazal 34
Mosamat et Movaŝahât 34
Masnavi 34
Robā'yāte ou Quatrain et *Dobeyty* 35
2.2) Les formes contemporaines et libres (*Še're no*) **35**
2.3) La poésie en Prose (*Še'r-e mansur*) **38**
2.4) La Poésie en Prose de Ahmad Šāmlu (1925-2000) **40**
3) LA SCIENCE METRIQUE DE LA POESIE, *ARUZ* **41**
3.1) Les fondements de la science métrique iranienne **42**
3.2) L'accentuation de la syllabe (*Tekieh*) **44**
3.3) Le pieds, la base rythmique (*pāyeh, rokn)* **45**
3.4) Les formules rythmiques (*Aruzī, Bahr*) courantes **46**
3.5) Le succédané iranien pour le système *Afâ'yl* **47**
4.) LA MUSIQUE DE LA POESIE **48**

PARTIE II : LA MUSIQUE IRANIENNE ET SA POESIE **51**
1) CARACTERISTIQUES **52**
2) FONDEMENTS THEORIQUES **54**
2.1) Intervalles (*Fāseleh*) **54**
Octave (*Hengām*) 55
Quinte juste (*Panjom e dorost*) 55
Quarte juste (*Čāhārom e dorost*) 55
Seconde majeure (*Taniny* ط) 55
Seconde mineure (*Baqieh* ب) 56
Seconde demi majeur , 3/4 de ton (*Mojannab* ج) 56
Seconde plus majeure , 5/4 de ton (*Biŝ taniny* ه) 56
Tierce demi-majeure, 5/4 de ton (*Sevom e nim bozoeg*) 56
Tierce majeure et Tierce mineure (*Sevom e bozorg va kučak*) 57
Dissonance, consonances des intervalles 57
2.2) Notion de *Dāng* **58**
2.3) Les gammes : l'étendue, la potentielle, l'appliquée **59**
2.4) Le mode **60**
2.5) *Maqām* (le mode oriental) **60**
2.6) *Dastgāh* (ensemble ordonné de modes, répertoire modal) **61**
2.7) *Āvāz* (chant avec le mètre libre) **62**
2.8) *Radif* (ensemble ordonné de pièces mélodiques) **62**
2.9) Certaines notions importantes **63**
2.10) Mètre et le rythme iraniens **64**
3) LES FORMES MUSICALES ISSUES DE *RADIF* **67**
4) LA POESIE DE LA MUSIQUE IRANIENNE **68**
PARTIE III : *TASNIF* : CHANT MESURE **71**
1) PRESENTATION **72**
2) LE *TASNIF* ET SON EVOLUTION HISTORIQUE **74**
2.1) Première période : 1794-1933 ..... **76**
2.2) Deuxième période : 1933 à 1979 ..... **78**
2.2) Deuxième période : 1933 à 1979 ..... **79**
2.3) Troisième période : Révolution iranienne, de 1979 à nos jours **80**
3) LA COMPOSITION DES *TASNIF* **83**
3.1) La recherche de la rythmicité musicale dans la poésie **84**
3.2) La détermination des mesures pour les poèmes classiques **86**
3.3) Transposition de l'accent du poème **90**
3.4) Le respect de certains éléments **92**
3.5) La poésie contemporaine (*Še'r-e no*) et le *Tasnif* **93**

CONCLUSION GENERALE **95**
Constat 96
Approche esthétique 98
Quelles voies ? 100
ANNEXES **103**
BIBLIOGRAPHIE **109**
I) Sources écrites **110**
II) Disques, partitions **113**
LEXIQUE **115**
TABLE DES MATIERES **119**

RESUME

Musique de la poésie iranienne, une Loi ou une Voie ?

Plasticité rythmique du *Tasnif*, chant mesuré iranien

De nos jours les chants mesurés iraniens dits *Tasnif*, monotones, et peu dynamiques ne touchent plus le cœur du public. La composition musicale se restreint aux cadres de la musicalité d'un poème souvent classique de forme *Qazal*. Un nouveau courant de pensée remet en cause cette suprématie de la poésie. Nous étudions la poésie et sa musicalité ainsi que la musique et sa poésie pour élargir nos connaissances sur leurs interactions dialectiques possibles. Cette réflexion s'étend sur la place sacrée du verbe et la nécessité de créer un volume, un espace où les relations dialogiques des composants pourraient donner une plasticité au *Tasnif*. De nouveaux rapports peuvent être imaginés entre les syllabes, les accents, les longueurs, les modes et les rythmes pour stimuler la créativité du compositeur.

Mots-clés : composition, *Tasnif*, chant, musique modale, poésie, rythme, Iran, plasticité, art contemporain**,** mètre,

SUMMARY

Iranian poetry's music, a Law or a Way?

Rhythmical Plasticity of the *Tasnif*, Iranian measured song

Nowadays, the Iranian measured songs, named *Tasnif*, monotonous and little dynamical, do not touch the public's hearth. The musical composition restreins itself to the musicality's frames of an often classical poem of *Qazal* type. A new trend of thought reconsiders this supremacy of poetry. We study poetry and its musicality as well as music and its poetry to enlarge our knowledge about their possible dialectical interactions. This study extends on the sacred place of the verb and the necessity to create a volume, a space where the dialogical relationships of the components could give a plasticity to the *Tasnif*. New relations can be imagined between syllables, accents, lengths, modes and rhythms to stimulate the compositor's creativity.

Key words: composition, *Tasnif*, song, modal music, poetry, rhythm, Iran, plasticity, contemporaneous art, meter.