

Keyvan Chemirani

Keyvan Chemirani, PROPOS RECUEILLIS PAR François Bensignor

DANS HOMMES & MIGRATIONS 2023/4 n° 1343 , PAGES 217 À 222

ÉDITIONS MUSÉE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION

ISSN 1142-852X

DOI 10.4000/hommesmigrations.16133

Date de mise en ligne : 05/03/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2023-4-page-217?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Musée de l'histoire de l'immigration.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Keyvan Chemirani

François Bensignor



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/16133>

DOI : [10.4000/hommesmigrations.16133](https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.16133)

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2023

Pagination : 217-222

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

François Bensignor, « Keyvan Chemirani », *Hommes & migrations* [En ligne], 1343 | 2023, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 21 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/16133> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.16133>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

H&M : La culture persane était-elle très présente dans votre maison, au quotidien ?

K. C. : Notre père est secret, de peu de mots. Il est intelligent, ouvert, il comprend bien les codes de la culture européenne et s'y intègre, il parle un français avec peu d'accent, mais pour autant, il vit comme il aurait vécu en Iran à l'époque où il a quitté le pays. C'est ce en quoi nous sommes imprégnés de cette culture.

Notre mère est française. Elle a vécu un peu en Iran à l'époque où son père y était allé travailler. Mais nos parents se sont rencontrés à Paris. Papa avait été envoyé faire des études de mathématique en France par son père et son grand frère en 1961, alors qu'il était l'élève du grand maître Hossein Tehrani (1912-1974) et déjà reconnu comme un grand musicien en Iran, où il travaillait à la télévision et à la radio nationales.

S'il nous arrivait de manger à la traditionnelle, en dégustant l'excellente cuisine iranienne de notre père, nous ne l'avons jamais entendu parler persan à la maison... Je crois qu'il s'agissait pour lui de ne pas nous mettre en difficulté. Nos parents avaient l'intention d'aller vivre en Iran et estimaient que leurs enfants y apprendraient facilement la langue sur place. Mais ils ne sont jamais partis s'installer en Iran...

L'absence de cette langue parlée est un vrai questionnement pour nous, surtout par rapport à la musique savante persane, qui est intimement liée aux poèmes mystiques, en particulier ceux des grands poètes soufis des XII^e et XIII^e siècles, qui sont à la base de cette musique. Les grands poètes comme Rumi et Hafez ont fait un travail extraordinaire sur la prosodie, le rythme de la langue. Dans notre travail avec le Trio Chemirani², papa ouvrait un livre de poèmes, en choisissait un qu'il disait. Le rythme des phrases scandées par les mots constituait le début de notre travail.

Papa est tellement pétri de ces poèmes, de cette culture et de ce rapport au texte, que nous en sommes imprégnés par son enseignement. Nous nous sommes nourris de beaucoup d'autres langages musicaux, trouvant petit à petit notre personnalité, où

2. Le Trio Chemirani est constitué de Djamchid Chemirani (né à Téhéran en 1942) et de ses deux fils, Keyvan (né à Paris en 1968) et Bijan (né en Provence en 1980). Tous trois jouent essentiellement sur des *zarb*, à l'unisson ou en variations. Cinq albums sont parus : *Qalam Kar* (2002), *Tchechmeh* (2004), *Trio de zarb* (2008), *Invite* (2011), *Dawâr* (2015).

l'on retrouve toujours l'élément venu de la prosodie persane. Dans la conception que nous avons du rythme, Bijan et moi, cette prosodie des poèmes est fondamentale. C'est un peu paradoxal, puisque nous ne parlons pas cette langue. Je l'ai apprise beaucoup plus tard, grâce à une méthode faite par un professeur de l'Inalco... Mais je la parle assez mal.

H&M : À quel âge avez-vous vraiment commencé à jouer de la musique ?

K. C. : Vers 10-11 ans, j'ai dit à papa que je voulais jouer de la batterie. Trois mois plus tard, un de ses élèves, qui venait de Marseille et était batteur, arrive avec sa fourgonnette et en sort une batterie. De la part de papa, c'était une belle ouverture : un maître des percussions à qui je dis que je veux jouer de la batterie fait tout pour que je puisse le faire !... J'ai commencé avec des méthodes pour le jazz et le *rhythm & blues*, travaillant beaucoup les baguettes. À l'époque, je lisais seulement le solfège rythmique. J'ai appris le solfège mélodique beaucoup plus tard, à 50 ans, également avec des méthodes.

Ce n'est que vers 16-17 ans que j'ai décidé de me mettre au *zarb*. Et j'ai très vite décidé que ce serait sérieux. Je ne savais pas si j'allais devenir musicien ou pas, si j'allais jouer du *zarb* de manière professionnelle, mais j'en ressentais du plaisir, j'avais envie de le faire et de le faire bien.

H&M : À quel moment votre père, Djamchid, est-il vraiment devenu votre maître de *zarb* ?

K. C. : Même si j'avais de temps en temps des petits cours avec papa, j'ai commencé avec un de ses élèves, Christian Daninos³. Tous deux étaient très complices, liés d'une amitié profonde. Christian a été mon mentor. Avec lui, je pouvais avoir des discussions sur la vie et toutes sortes de sujets, que je n'aurais pas pu avoir avec mon père. Christian était passionné par le *zarb*. Il avait compris l'essence de l'instrument et il a su me transmettre cette connaissance. Le *zarb* est un instrument extrêmement doux, qui peut être velouté, très mélodique et fin aussi. Cette douceur va à l'encontre

3. Christian Daninos (1944-1992) portait le nom de son père, l'écrivain Pierre Daninos. Sa mère était pianiste. Peintre, graphiste et inventeur, il fut remarqué comme *designer* avec la création en 1968 du fauteuil « Bulle », en plexiglass et acier, devenu une référence du mobilier des années 1970. Après s'être installé en Provence en 1975, il se lia d'amitié avec Djamchid Chemirani et devint un luthier réputé dans la fabrication de *zarbs*.

d'une idée des percussions viriles, explosives. La sensualité qui existe dans cet instrument, Christian l'avait parfaitement comprise. Il se posait beaucoup de questions sur les techniques de jeu, qu'il soumettait à mon père. Et il était facteur de *zarb*. Il en a fabriqué beaucoup en bois, et même en fibre de verre. C'était une personnalité incroyable. Mon mentor a donc d'abord été Christian Daninos, puis lui et papa et ensuite seulement papa. J'avais alors une vingtaine d'années. À cette époque où je pouvais assister aux cours de papa, en plus de ceux qu'il me donnait, lorsqu'il jouait un rythme, je pouvais le jouer immédiatement, et je pouvais souvent deviner quel allait être le rythme suivant. Le travail d'imprégnation avait payé et les élèves qui m'entendaient reprendre directement le rythme sans avoir besoin d'analyser le jeu des doigts étaient bluffés.

H&M : Comment décririez-vous les fruits de cette transmission de père à fils et de maître à disciple ?

K. C. : En fait, naturellement, nous avons fait ce que faisait notre père. Maître de la percussion traditionnelle savante persane, il allait étendre son expérience et ouvrir l'instrument à bien d'autres langages, jouant sur des musiques traditionnelles d'autres pays, s'associant à des musiciens de musique médiévale ou contemporaine, travaillant avec des chorégraphes comme Caroline Carson ou Maurice Béjart, menant des expériences avec le théâtre, notamment avec Peter Brook dans le *Mahabharata*. Nous avons fait comme lui : ouvrir cet instrument sur ce qui se passe autour de nous. Au départ, on ne se posait pas de questions autour du sens historique de notre musique, ce que parfois j'ai fait plus tard. Nous cherchions avant tout à trouver un langage en commun avec les artistes qui étaient autour de nous. Par exemple, j'ai commencé à jouer avec Françoise Atlan (chant séfaraï), qui habitait Aix-en-Provence, ou Juan Carmona (guitare flamenca), qui est basé à Aubagne. C'était passionnant d'essayer de comprendre les règles de métrique du flamenco, qui sont particulières. Et ça s'est fait très naturellement. Papa était très heureux que je travaille le *zarb* dans sa tradition, mais il m'encourageait aussi à m'intéresser à d'autres musiques, comme celles de l'Inde. Il me faisait écouter beaucoup d'autres instruments, ce qui aura une incidence pour mon développement personnel.

H&M : En embarquant dans une carrière de musicien, quels étaient les sentiments qui vous habitaient ?

K. C. : Musicalement, certaines choses ont été très compliquées pour moi pendant très longtemps : principalement la question de la légitimité. J'écoutais ces grands maîtres persans ou mon père et je ne me sentais pas légitime de jouer la musique iranienne. Quand je jouais avec des musiciens de flamenco, des musiciens indiens ou iraniens, même des musiciens de jazz, je me disais qu'ils avaient consacré leur vie à leur musique. Et je me demandais si ce que je faisais correspondait à leur démarche. Ces questions étaient probablement plus des freins à la créativité et au fait d'affirmer une identité forte. En fait, il m'a fallu très longtemps pour m'en libérer. Pour mes premiers concerts de jazz, j'avais mon *zarb* et plein de petits éléments de percussions en métal ou en d'autres matières. Et je me posais plein de questions ésotériques : dois-je donner un coup là, ou ici, ou pas du tout ?... Mais cela ne va pas avec la musique, on ne peut pas être comme ça : quand on joue, il faut jouer, point ! C'était ma période d'apprentissage.

H&M : Dans votre parcours personnel, on dirait que vos premières créations découlent des nombreuses expériences que vous avez connues comme musicien auprès d'artistes représentant une multitude d'esthétiques différentes : flamenco, jazz, musiques arabo-andalouses, bretonne, indienne, africaine, etc. Est-ce votre sentiment ?

K. C. : Pour mettre en œuvre une pièce comme *Le rythme de la parole*⁴ (2004), plusieurs talents étaient nécessaires. En fait, on était déjà dans ce qui fait ma carrière : je réunis des gens qui ont un *background* culturel musical pour essayer de faire ensemble une musique qui ait du sens. Comment faire du sens avec des langages musicaux qui ont déjà le leur ? La musique savante indienne, la musique savante persane, la musique de cour du Mali, ces langages n'ont pas besoin de moi. Ces musiques sont magnifiques et font sens par elles-

4. « Le rythme de la parole » : création rassemblant des artistes du Mali, d'Inde du Sud, d'Iran, du Maroc, de Provence, de Bretagne de Turquie et du Pakistan dans sa première version (CD, *Le rythme de la parole*, Accords Croisés, 2004), puis resserrée autour des trois premiers pays dans la seconde (2 CD + 1 DVD, *Le rythme de la parole II*, Accords Croisés, 2005), programmée à la Fondation Royaumont.

mêmes. Mais réunir ces artistes et faire avec eux quelque chose qui ait une certaine force, ce n'est pas donné d'avance. Il faut se poser des questions, essayer d'arranger les choses.

Pour *Le rythme de la parole*, on avait réuni des gens qui sont des sommités dans leur culture. Il fallait les mettre dans une situation où ils soient vraiment capables d'être eux-mêmes. Il y a très peu de déplacements. J'ai écrit un peu dans un langage de l'Inde du Sud. J'ai utilisé des modes maliens pour que Nahawa Doumbia se sente bien, réarrangeant

un thème à elle pour qu'elle soit dans ce qu'elle maîtrise au mieux. La musique de l'Inde du Sud offre plus de souplesse, parce que tous les modes y ont leur place. Dans la musique carnatique, la science mathématique est immense et, quoiqu'on leur propose, les musiciens sont capables de cette gymnastique intellectuelle qui leur permet de travailler pour obtenir une musique qui fasse sens pour eux. Avec la musique du Mali, c'était plus compliqué, il était donc préférable de partir de son langage.

H&M : Quel rôle a pu jouer le travail en résidence pour parvenir au beau résultat de cette création ?

K. C. : J'ai vraiment bénéficié de la confiance de Frédéric Deval⁵ pour ce projet qu'il m'a proposé de monter à Royaumont. J'avais déjà écrit, quelques années avant, une proposition pour faire se rencontrer des musiciens du Mali, de l'Inde du Sud et de l'Iran. Je l'ai soumise à Frédéric. Et il était très emballé par ce projet. Il y croyait même plus que moi. De mon côté, il s'agissait d'une idée, dont je ne savais pas ce que j'allais faire. Mais lui était persuadé que j'allais faire quelque chose de magnifique et que ça allait marcher. Il avait plus confiance en moi que je ne l'avais moi-même et cette confiance m'a énormément aidé.

Les résidences sont très importantes parce qu'elles laissent du temps pour écouter les artistes et trouver des choses à tisser ensemble. Dans des créations comme *Le rythme de la parole*, le temps est une des conditions pour que les artistes puissent se sentir en confiance, écoutés, respectés, en dehors même des périodes de répétitions ou de leur musique, afin de créer une base qui nous permette de générer une belle énergie ensemble. Le temps, ainsi que le lieu qu'est Royaumont ont concouru à plusieurs créations, dont *The Rhythm Alchemy*⁶, un projet personnel, dans lequel j'ai tout écrit, tout arrangé, en laissant de la place pour l'improvisation.

H&M : « Le rythme de la parole » comme *The Rhythm Alchemy* rassemblaient des timbres d'instruments, des esthétiques de jeu qui n'avaient pas l'habitude de cohabiter sur la scène musicale. Comment avez-vous procédé pour parvenir à cette harmonie entre mondes musicaux en donnant une identité autonome à cette musique de création ?

K. C. : J'étais sans doute une personne très bien placée pour faire cela, dans le sens où je me trouvais « le cul entre deux chaises », entre

différentes cultures, aucune n'étant vraiment la mienne, mais en ayant aussi des racines fortes. J'étais sans arrêt à essayer de trouver un moyen de faire du lien avec mon instrument et d'autres cultures. Un musicien ancré dans sa tradition aurait sans doute été prisonnier de certains paradigmes et de codes, dont j'ai la faculté de m'émanciper, n'étant pas légitime pour les conserver.

L'autre chose importante relève du domaine de la psychologie, le rapport à l'autre dans le travail. Une clé essentielle lorsqu'on travaille avec des gens est de faire en sorte que ça se passe bien. Et lorsque l'on travaille avec des musiciens qui jouent très bien et sont des sommités dans leur culture, il faut leur faire comprendre que la couronne qu'ils portent sur la tête doit être posée sur le côté, qu'il s'agit juste d'être ensemble et de faire une musique qui soit belle et qui fasse sens ensemble. Il faut savoir leur donner le pouvoir et la place pour qu'ils puissent exprimer tout leur savoir-faire et ce qu'ils ont à donner. Il faut aussi construire tous ensemble en créant du sens, sans être représentatif d'une culture spécifique. Faire comprendre cela demande un certain tact et n'est pas toujours simple. Il faut parfois faire preuve d'un peu d'autorité, tout en étant entièrement à l'écoute et ouvert aux propositions des musiciens participants.

H&M : Dans votre composition, la notion de métrique est essentielle. Est-ce le point de départ pour votre travail de créateur ?

K. C. : Je ne sais pas si la métrique est le point de départ, mais elle est très prégnante pour moi. Quand j'ai commencé à écouter le *tabla* et des percussions d'Inde du Sud, je me suis senti complètement dépassé par ce langage, mais plein d'admiration pour les musiciens. Je retrouvais dans ces instruments et dans cette culture tout ce qui est important pour moi dans les percussions : une grande science, une grande virtuosité, une certaine délicatesse et une grande richesse mathématique. Celle-ci m'a particulièrement impressionné et j'ai voulu comprendre.

Je suis donc parti en Inde, où j'ai travaillé un peu le *ghatam*⁷, beaucoup les rythmes chantés d'Inde du Sud, comme le *konnakol*, et le *tabla* que j'ai appris pendant trois ans. J'ai pu alors comprendre les codes. C'est compliqué, ça demande un travail extraordinaire et de l'aborder en dévotion. J'ai passé beaucoup de temps à comprendre ce langage, en collaborant avec beaucoup de percussionnistes et

5. Organisateur de concerts et de rencontres multiculturelles, Frédéric Deval (1951-2016) avait fondé l'association Flamenco en France en 1979 et dirigé le Programme des musiques transculturelles de la Fondation Royaumont de 1998 à sa mort. À l'automne 2023, les éditions Créaphis publient son ouvrage posthume, *Petites géométries de l'expérience musicale*.

6. *The Rhythm Alchemy*, œuvre créée en 2015 à la Fondation Royaumont et dont l'enregistrement a été publié en 2019, a été présenté en tournée internationale, notamment par les Philharmonies de Berlin et de Cologne, ainsi que dans différents opéras.

de musiciens indiens et je ne peux que contempler le caractère infini de cette discipline. Ce qui est particulièrement fort, c'est que malgré le nombre limité de règles de développement mathématique de la métrique, celles-ci permettent une infinité de constructions. Les musiciens indiens avec lesquels je joue aujourd'hui sont touchés par le fait que je puisse comprendre ce qu'ils font, dialoguer avec eux et répondre dans leur langage.

H&M : Le trio Jasmin Tocatta, que vous avez monté en 2018 avec Jean Rondeau (clavecin) et Thomas Dunford (archiluth), propose un univers à cheval entre les racines orientales et la musique baroque. Une nouvelle rencontre réussie à votre palmarès ?

K. C. : Depuis des années, je m'intéresse beaucoup à la musique baroque. J'avais besoin de quelque chose en dehors des traditions orientales. Il s'agit d'un nouveau souffle. La musique est infinie et j'ai toujours besoin d'apprendre, de comprendre, pour éviter l'ennui et me procurer de nouvelles émotions. C'est ce qui me donne une raison de vivre. J'avais fait cette proposition musicale, mais je ne m'attendais pas à l'intérêt considérable qui s'est manifesté pour ce trio. Son répertoire mêle des morceaux baroques, souvent liés à la danse, donc où le rythme est important, avec certaines de mes compositions très orientalisantes. Leurs métriques sont diverses et mes collègues musiciens se les sont appropriées à force de travail. À peine né, le trio Jasmin Tocatta a été abondamment sollicité pour des concerts : un grand bonheur !

H&M : Votre plus récente création est la musique de l'opéra *Negar*⁸, dont l'action se passe à Téhéran, conçu et mis en scène par Marie-Ève Signeyrole, qui a co-écrit le livret avec l'autrice iranienne Sonia Hossein-Pour. Cette œuvre a été créée en octobre 2022 au Deutsche Oper de Berlin. Pouvez-vous nous parler de cette nouvelle expérience ?

K. C. : Le livret de *Negar* s'inspire d'Orphée et Eurydice dans la version de Gluck réarrangée par Berlioz. C'est l'histoire d'une femme iranienne qui a passé son enfance en Iran, mais a fui son pays pour la France après l'assassinat de ses parents par les mollahs. Elle retourne en Iran et y retrouve une famille d'amis très chers, dont le fils a été et est toujours éperdument amoureux d'elle. Mais l'histoire d'amour qu'elle va vivre alors sera avec la sœur de cet homme. Cet opéra, qui aborde le

thème de l'homosexualité en Iran sous le régime des mollahs, a été créé en octobre 2022, dans le contexte des manifestations à la suite de la mort de Masha Amini, le 16 septembre. C'était un moment fort, extrêmement émouvant.

Je n'avais jamais composé pour des voix lyriques auparavant. Si j'avais participé à divers opéras français et italiens, dont Monteverdi, j'avais peu de connaissance de ce monde. Quand je me suis mis à écrire, j'ai décidé d'oublier mes cours d'harmonie. Je n'ai pas essayé de chercher comment faisaient les grands maîtres. J'ai voulu faire une musique qui soit la mienne, tout en correspondant précisément à l'action. Je ne me suis rien interdit, en gardant les choses que je trouvais belles.

J'ai écrit pour un quatuor à cordes particulier : contrebasse, violoncelle, violon alto et kamânche iranien joué par Pouya Khoshravesh. Et pour les instruments iraniens qui accompagnent mes percussions, j'ai invité des personnalités musicales qui me sont chères : Efrén Lopez (*târ*, *rêbab*, *saz*) et Sylvain Barou (flûte, *ney*, pipe, *doudouk*). Nous avons travaillé avec les musiciens du Deutsche Oper et fait des castings pour les chanteurs. Nous avons donné sept représentations à Berlin pour la création. Et l'opéra de Montpellier en a programmées quatre pour avril 2024. C'était très compliqué. J'ai eu très peu de temps pour écrire, parce que le livret m'est parvenu très tard. Durant l'écriture pendant l'été 2022, j'ai perdu 15 kg... Mais au final ça s'est bien passé et l'aventure était formidable. ■

Propos recueillis par François Bensignor

7. *Ghatam* : poterie assez renflée, non munie de membrane, que l'on frappe avec les doigts sur le corps, et avec la paume de la main sur l'ouverture.

8. La création française de *Negar* aura lieu à l'Opéra national de Montpellier du 5 au 10 avril 2024.