

Le mythe du Simorgh dans la musique extatique du Baloutchistan,
Luqmân, Iran University Press (:21-38). 1989.
Pagination approximative.
Traduction allemande: Der Mythos der Simorg, *Spektrum Iran*, III,3
(:3-19). 1990.

LE MYTHE DE SIMORGH DANS LA MUSIQUE EXTATIQUE DU BALOUTCHISTAN

Jean During, C.N.R.S. Paris

Les applications thérapeutiques de la musique sont familières aux Orientaux. Dans la civilisation islamique elles se réclament d'un legs pythagoricien qui a fructifié dans un terrain favorable aux recherches ésotériques. D'une certaine manière il ne s'agissait peut-être que d'un détour par la Grèce d'idées qui réintégraient leur culture d'origine sous des formes nouvelles. Si les vertus curatives de la musique occupent souvent les auteurs classiques, en particulier parmi les soufis, de nos jours cependant n'existe plus nulle part en Orient une formulation systématique de cette question. Quant aux pratiques, elles sont très limitées de nos jours, à l'exception de quelques rares foyers perpétuant une tradition qui, pour être empirique, n'en possède pas moins une certaine efficacité. Il s'agit presque dans tous les cas de pratiques liées au soufisme.

Contrairement à l'opinion du commun, nous pensons que ces musiques n'opèrent pas par elles même, par la magie de leurs propriétés intrinsèques. Certes, leur forme est importante et contribue efficacement à leur effet. Toutefois elles agissent d'autant mieux que leur forme permet à l'auditeur (et l'interprète) d'y investir des représentations mentales elles-mêmes chargées d'un symbolisme puissant. C'est principalement l'harmonie entre la *forme* et sa *signification symbolique* qui mobilise les facultés intellectuelles, imaginales et imaginaires, sensorielles et physiques de l'auditeur pour l'amener à une expérience totale, une émotion pure, indépendante de toute "cause naturelle".

De longues recherches en Iran nous ont permis de mettre en évidence ce type de rapports à travers plusieurs traditions bien distinctes, liées implicitement ou explicitement à la mystique islamique (1). L'une de ces traditions est celle de la musique

Guâti ou *Qalandari* du Baloutchistan (Makrân iranien et pakistanais), qui se présente comme un rite de guérison par la transe. Afin d'éclairer la nature de l'impact de cette musique et du rituel où elle prend place, il nous a fallu non seulement analyser en détail les mélodies et les stratégies de performance musicales, mais aussi et surtout dégager les grandes lignes de l'horizon imaginal et des représentations sous-jacentes à cette pratique. Il s'agit d'un univers extrêmement riche dans lequel différents niveaux symboliques, culturels, psychiques et spirituels s'interpénètrent. Cet article dégage *seulement un* de ces multiples aspects, qui présente un intérêt particulier pour la connaissance du vieux fond mythologique iranien ainsi que pour la compréhension de certains processus symboliques mis en oeuvre dans la guérison.

Le rituel de guérison *guâti*

Donnons tout d'abord une description schématique du rite (*le'b) guâti*.

Il arrive que quelqu'un soit frappé de troubles psychologiques ou physiques et que ni les médecins, ni les mollâs avec leurs talismans ne parviennent à le guérir. On l'amène alors chez un *guâti*, un spécialiste du *le'b guâti*, qui diagnostique l'intervention d'un mauvais esprit. Pour le soigner il arrange donc une cérémonie qui se répètera toutes les nuits pendant environ une semaine de suite, durant lesquelles le malade est entraîné dans un état de transe cinétique (danse), au moyen de mélodies appropriées sur la vièle *sorud* ou la double flûte *doneli*. Le dernier soir, on offre un sacrifice et l'on adjure l'esprit de ne plus importuner le patient, ce qu'il fait le plus souvent, mais pour une période limitée à une ou quelques années, après lesquelles on doit recommencer une thérapie. Les points principaux à retenir sont les suivants :

- Le *le'b* vise la guérison d'un cas pathologique *individuel*.
- La transe obtenue durant la séance est une confirmation du diagnostic de l'envoûtement.
- La séance établit entre l'esprit nuisible et le sujet un *modus vivendi* acceptable, ce qui équivaut à une guérison ou un mieux-être.
- Après avoir été exorcisé, le sujet sera à *nouveau possédé* chaque fois qu'il entendra la ou les mélodies qui l'ont mis en transe lors de la première cure.

- Les officiants (officiantes) ou chamanes, appelés *khalife*, *ustâ*, *malang*, ou *guâti mât*, sont toujours *d'anciens possédés* qui ont été soignés par le même traitement et qui progressivement ont acquis un certain contrôle de leur transe.
- Dans tout le rituel, l'élément principal est la musique et/ou les chants avec accompagnement instrumental. Lors de la première séance, on joue les mélodies les unes après les autres afin de trouver celle qui induira la transe. Les instruments utilisés sont seulement la vièle à archet *sorud* (*qeychak*) ou la double flûte *doneli*, la première étant toujours accompagnée par le bourdon rythmique du luth *setâr* ou *tanbure*. On y ajoute souvent le tambour *doholak*. Malgré son aspect populaire est apparemment simple, la musique *guâti*, qu'on appelle aussi *qalandari* est une forme d'art sacré hautement élaboré dont la pratique est réservée à des musiciens de niveau professionnel (2). Certains officiants sont en même temps musiciens.

L'intérêt de ce rite est remarquable du fait qu'il synthétise diverses traditions.a) On retrouve tout d'abord celle de l'effet de la musique sur le moral et le psychisme. Interrogé sur les effets de la musique, un *khalife* soulignait ainsi cet aspect :

Ceux qui ont une peine, la musique les fait revivre, leur esprit se régénère, ils oublient leur peine. Autrefois, grâce aux fêtes, aux danses et à la musique, les gens ne ressentaient pas les peines et les soucis. Mais aujourd'hui c'est le cas, parce qu'on n'entend plus de musique qu'une ou deux fois par an à l'occasion d'un mariage. Le souci c'est d'avoir trop d'argent ou d'avoir des dettes; alors, petit à petit la maladie arrive...

Ce principe rejoint la *catharsis*, la purification par la transe et la *mania* des Grecs.

b) Le *le'b guâti* est une forme dérivée du concert mystique (*samâ'*) des soufis, comme l'indique le qualificatif de *qalandar*, donné à sa musique. Le *samâ'*, selon beaucoup d'auteurs parmi les plus anciens, fut institué afin de soulager les adeptes des peines et des rigueurs de l'ascèse, et fut souvent utilisé plus tard afin d'obtenir la guérison d'états dépressifs chez les derviches (cf. Nasafi :126). Par ailleurs, les mêmes sources anciennes nous apprennent que les gens du commun s'étaient mis à imiter les *samâ's* des initiés, pratique qui soulevait l'indignation des soufis. Notre opinion est que ces pseudo-*samâ's* populaires étaient très

souvent des sortes de séances de transe organisées autour de musiques à argument religieux, cachant peut-être un fond animiste, et en tout cas à vocation cathartique (3).

Les chants *guâtis*, ne font que très rarement mention des esprits *guâts*. Comme les *samâ's* soufis, ils consistent en des sortes de *dhikrs* (*zeks*) ou de chants dédiés au Prophète (*S*), à *hazrat-e 'Ali* (*S*) et surtout à La'l Shahbâz Qalandar. 'Abdolqâder Jilâni, le grand saint de Baghdâd est aussi souvent invoqué. La figure centrale du *le'b* est La'l Shahbâz Qalandar ('Abu Bakr 'Osmân Marwandi, m.1262) invoqué dans près de la moitié des airs, en général sous forme de *zeker*. C'est à son tombeau de Sehwan dans le Sind que les musiciens font leur pèlerinage afin d'attirer sur eux les forces surnaturelles qui leur permettront de maîtriser leur art difficile. Il est invoqué sous son nom de *qalandar*, terme qui désigne dans ce contexte un derviche errant, doté du charisme de l'extase. Ce nom (qui désigne la musique *guâti*), revient dans la plupart des chants comme un refrain. Le symbolisme qui se rattache à ce concept est important et constitue un des symboles opératifs les plus puissants du rituel.

c) Un autre aspect du *le'b guâti* est celui d'exorcisme. Il s'agit d'expulser le mauvais esprit ou au moins de le conjurer, de le neutraliser avec l'aide des personnalités spirituelles invoquées. Voyons quelle est la nature de ces êtres. Si les djinns sont en principe faciles à neutraliser par les méthodes islamiques traditionnelles, en revanche, les *guâts* doivent être traités par la musique. Les Baloutches identifient souvent ces esprits avec des créatures appelées *paris* et il est possible qu'il ne s'agisse que d'une seule réalité sous un nom baloutche et un nom persan. Les *paris* sont assimilées aux anges (*fereshte*, l'ange, donne *fari*, ou *pari*); elles sont des créatures aériennes à visage humain, très belles, hautes en couleurs et ailées. Elles descendent toujours du ciel et leur pays d'origine serait Sarandib, l'île de Ceylan où la tradition islamique situe l'Eden (Riâhi, 1356 :1-25). La *pari* n'est apparemment pas aussi dangereuse que les autres créatures invisibles et peut même être bienfaisante (Massé, 1938:354). Il s'agit là d'un fond mythologique spécifiquement iranien, à peine influencé par les éléments étrangers ou islamiques : il existerait même encore à Boukhârâ des désenvoûteurs spécialisés dans le traitement des *paris*.

Les *guâts* sont, d'après certains informateurs, originaires du centre du Baloutchistan, d'une région appelée Mashkat. La plus célèbre "chamane" *guâti* était une femme du nom de Zeynab

originaires de ce lieu (Mas'udie, 1364:19). Pour d'autres, l'origine des *guâts* n'est pas aussi précise, mais ce qui ressort toujours (qu'il s'agisse des *paris* ou des *guâts*), c'est qu'ils viennent *de loin*, qu'ils sont attirés de loin (du désert) lorsqu'on joue pour eux.

Simorgh, l'oiseau mystique

L'air du Simorgh

Le répertoire *qalandari-guâti* comporte quelques dizaines de pièces instrumentales et/ou de chants spécifiques qui se distinguent du répertoire profane. Chaque musicien les interprète plus ou moins à sa manière avec une grande marge de créativité. Au centre de ce répertoire spécifique se trouve la pièce intitulée *Simorgh*, dont il existe un très grand nombre de variantes. Cette composition ou ses variantes tiennent à juste titre une place privilégiée dans la musique *guâti* :

- Ce sont des pièces que tous les joueurs de *doneli* et de *sorud* connaissent sans exception.
- Elles sont pratiquement les seules à être purement instrumentales.
- Elles sont de loin les plus développées des mélodies *guâti*.
- Elles comportent autant de variantes qu'il y a d'instrumentistes. Certaines de ces variantes ont très peu d'éléments en commun et constituent des formes distinctes.
- L'air de *Simorgh* est un des plus efficaces dans le déclenchement de la transe.
- Il représente un sommet de la virtuosité instrumentale et comporte souvent l'essentiel des principes techniques de l'instrument que l'on retrouve épars dans d'autres airs, sous forme de traits caractéristiques.
- Il use d'"effets" particuliers obtenus par des ornements et des coups d'archet.
- Enfin il s'agit d'une pièce imitative, qui reproduit avec habileté le roucoulement d'un oiseau au milieu d'une ligne mélodique qui évoque l'envol de l'oiseau.

Compte tenu de ces caractéristiques, on peut considérer que *Simorgh* n'est pas tant une pièce qu'une *manière*, un style. On pourrait le définir comme un genre de jeu instrumental illustré par certains motifs caractéristiques que chaque interprète reproduit et arrange plus ou moins à sa manière.

Tout ce que les Baloutches en disent (selon une information de Mme F. Majd), est que *Simorgh* a été composé autrefois par

un barde du nom de Tohlu. Cela semble un renseignement anodin, mais c'est néanmoins la seule fois qu'un air du répertoire Baloutche, de surcroît sans paroles, se voit attribuer une paternité. Sans doute ce musicien était-il un grand personnage pour qu'on ait retenu son nom curieux. Il est peut-être le fondateur de la musique *qalandari* à partir de cette pièce archétype qu'il a composée. Quant à Simorgh, c'est un mythe antique, une des plus belles figures de l'imaginaire iranien. L'importance de cet air nous a conduit à nous interroger sur le symbolisme de son nom et sur ses rapports avec le rituel *guâti* lui-même.

Le mythe de Simorgh.

L'archétype de Simorgh est sans doute dans l'avestique *sâena meregha* (pehlevi : *senmurgh* ou *sene moruk*). Dans le *Yasht*, livre sacré mazdéen (*band* 29), on adore l'ange de la religion pure, Saena, fils d'Othum Setut, celui qui se manifesta le premier sur terre avec cent disciples. Dans le 7ème livre du *Denkart* (chap.5, *band* 5), les ministres disent que Saena naquit cent ans après Zoroastre. Il était à la fois un mystique et un médecin célèbre qui eut cent disciples et vécu cent ans. Par la suite, son nom (*saena*, *shahin* : l'aigle) désigne définitivement un oiseau extraordinaire. Dans l'épopée de Ferdowsi (XI° s.) il est un oiseau médecin rempli de sagesse divine, qui enlève le héros Zâl, le père de Rostam, encore bébé, lui apprend à parler et l'élève dans la connaissance pour le préparer à son destin royal. Dans le *Bahman Yasht* (b. 34-38), on dit que l'os ou la plume de Simorgh sont des talismans extraordinaires. La geste iranienne a perpétué ce mythe avestique que l'on retrouve également dans les traditions mandéennes, secte gnostique pré-islamique : "Le Simorgh est un esprit, pas un oiseau ordinaire, et son pouvoir vient de Simat Héi (trésor de Vie), qui est Malka Ziwa (le Roi de Radiance, l'Etre suprême)" (Drower, 1962:379). Cet aspect se retrouve dans le récit de l'*Archange empourpré* de Sh. Y. Sohravardi (Corbin, 1976:207) : "A l'aurore, Simorgh sort de son nid et déploie ses ailes sur la terre. C'est sous l'influence de ses ailes que les fruits apparaissent et que germent les plantes". Plus tard on lui attribuera divers comportements fabuleux, comme de se tenir au sommet de la montagne de Qâf, c'est-à-dire entre l'intermonde (*barzakh*) et le monde divin, en état de *zehr* perpétuel. C'est que la pensée islamique s'est emparée de ce très riche symbole pour en faire une image de l'âme parfaite, du *pir*

(maître) éternel, de l'Esprit-saint ou de l'Imâm. Dans son fameux récit mystique, "Le Discours des Oiseaux" (*Manteq ot-teyr*), 'Attâr en fit le but suprême, la forme manifestée de la divinité, tout en montrant que cette forme n'est autre que le soi véritable, notre propre nature transfigurée. Ainsi il n'y a pas un seul Simorgh, mais autant qu'il y a d'âmes, chacune n'étant pourtant que le reflet de l'Unique Simorgh. Toute la mystique persane vibre du tremblement de l'aile de Simorgh, réalité insaisissable qui se prête à toutes les métaphores. Citons, parmi d'autres, les vers suivants de 'Erâqi :

L'amour est comme le Simorgh qu'aucun filet ne peut saisir /
Dans les deux mondes, on ne trouve nulle trace de lui, ni indice ni nom.

Jusqu'à ce jour nul n'a trouvé sa piste / En ce désert, nul signe,
nulle trace de lui

Dans le paradis de l'Union qui exalte l'âme, / Personne ne boit le
nectar divin, si ce n'est à ses lèvres.

Si je pouvais comme le Simorgh m'envoler de ce bas monde,
Je m'envolerais hors de moi-même et j'abandonnerais tout.
J'abandonnerais cette cage qui a brisé mes plumes et mes ailes.
De là j'étendrais mes ailes dans la direction des sphères,
Je me manifesterai dans le jardin de la nescience
Et je traverserais sain et sauf les sept demeures célestes. (cit. Sajjâdi, 1354:286)

Les citations couvriraient des pages entières. Le point remarquable est que les trois aspects fondamentaux du mythe de Simorgh constituent comme on va le voir la structure même du rite *guâti* : ce sont les dimensions *thérapeutique*, *musicale* et *initiatique*.

A l'origine du mythe nous trouvons le type de l'initié mazdéen, qui, comme les prêtres (*mobeds*) était à la fois médecin de l'âme et du corps, alliant la science des plantes à celle des conjurations. On imagine volontiers ce personnage comme une sorte de chamane adapté aux nouvelles conditions rituelles et dogmatiques imposées par la réforme de Zoroastre. Malgré ces réformes visant à extirper certaines pratiques chamaniques, malgré le bouleversement idéologique apporté par l'islam, le modèle du saint guérisseur, du sorcier-mystique est encore bien vivant en Orient, du moins dans l'imagination populaire. De fait, beaucoup de soufis pratiquent le désenvoûtement, la talismanique, les prières ou zekrs propitiatoires et même

l'alchimie (encore courante en Iran), ou plus simplement des éléments de médecine traditionnelle ou de ces arts. Nous retrouvons donc la figure déjà évoquée plus haut du *qalandar* ou *malang*, dont l'archétype est le légendaire La'l Shāhbāz Qalandar, et auquel on attribue deux facultés chamaniques : le don d'extase et le pouvoir de guérison ou d'intercession qui en découle en quelque sorte.

Ce pouvoir prend un sens plus concret dans la croyance aux vertus curatives de la fumée d'une plume de Simorgh. "Quiconque, dit Sohrevardi (*ibid.*:450) noue une plume de son aile à son côté droit passera le feu en étant préservé de toute brûlure." En brûlant sa plume, on contraint le Simorgh à se manifester. (De nos jours encore, les Arabes brûlent des plumes de chouette pour se protéger des forces chtoniennes, cf. Chelhod, 1965 :152.) Le Simorgh ferme les blessures en léchant la plaie ou en passant son aile dessus (Drower, *ibid.*) et, ajoute Sohrevardi, "pour les malades en proie aux troubles de l'hydropisie ou pour les captifs d'une lente consommation, son ombre est le salut; il efface la lèpre; il met fin à toutes les sortes de maux". On ne peut s'empêcher de penser aux prodiges des derviches et *qalandars* au cours des séances de *zehr* et des *samâ'* (dont Sohrevardi était familier), lorsqu'ils se jettent dans le feu ou s'infligent des blessures que leur sheykh guérit instantanément en les touchant d'un doigt humecté de salive.

Le pouvoir du Simorgh s'exerce sur l'âme autant que sur le corps. Celui qui souffre d'une maladie, dit Sohrevardi (*L'Epître sur les états d'enfance*, trad. Corbin, 1976:396), doit partir pour la montagne de Qâf, au sommet de laquelle se trouve l'arbre Tubâ où réside le Simorgh. "Qu'il en mange les fruits. Après cela il n'aura plus besoin de médecin, car il est lui même devenu médecin". Ce mythe conjugue en un contrepoint parfait les thèmes médicaux et initiatiques, mais le plus remarquable est de découvrir la troisième voix de ce contrepoint, qui elle est purement *musicale* :

Le (ou la) Simorgh est à l'origine de la vocation mystique, de l'élan spirituel, il en est le but, l'appel inouï, perçu seulement par les âmes les plus dignes. (Notons que Simorgh peut être rendu au féminin aussi bien qu'au masculin, le persan ignorant ces genres. De fait, certains aspects du mythe soulignent la valence féminine).

Son incantation parvient à tous, mais il n'y a qu'un petit nombre à lui prêter l'oreille [...]. Toutes les connaissances dérivent de l'incantation de cette Simorgh. Les instruments de musique merveilleux tels que l'orgue et d'autres ont été produits de son écho et de ses résonances (*ibid.*:450).(4).

Selon Shahrezuri, l'orgue fut inventé à l'imitation du chant de l'oiseau *quqnu* (du grec *kuknos*, le cygne), nom donné à un autre aspect du Simorgh (*ibid.*:464). Mais la résonance musicale du mythe est encore mieux orchestrée dans la tradition orale mandéenne transcrite par Drower (1962:393 s.) dans le récit intitulé *Le Simorgh et Hirmiz Shâh*, dont voici la substance :

"Le Simorgh est un oiseau caché, un mystère". Tous les dimanches il descend de sa montagne et visite les fils d'Adam qui l'accueillent au son de gros tambours. Un jour Hirmiz Shâh la reçoit avec pompe et ordonne à des jeunes filles habiles dans la musique et la danse :- "Je veux que vous dansiez et chantiez pour le Simorgh [...] . On amena des musiciens jouant de la flûte appelée en Iran *ambubu*. Si deux ou trois musiciens en jouent en concert, la sonorité est délicieuse. Six flûtistes furent amenés qui jouèrent avec la plus grande virtuosité et douceur. Les filles commencèrent à danser [...] Elles se penchaient ensemble, se levaient ensemble, tournaient ensemble, le tout dans une unisson parfaite" [...] . Le Simorgh dit alors : - Je veux exaucer un de vos souhaits. [...] Le *shâh* demande alors à voir le Roi de lumière, mais avant cela les jeunes filles dansent encore, cette fois avec des oiseaux dressés "qui étaient blancs, bleu-ciel, rouges et d'autres couleurs [...] Les flûtistes commencèrent à jouer, les filles à danser et les oiseaux à battre des ailes, le tout à l'unisson, comme un tambour".

[Hirmiz Shâh est ensuite gratifié de la vision du Seigneur de Lumière. Puis le Simorgh lui dit]: - "Maintenant je vais te montrer ce qui est le mieux de tout. Un bol était placé contre l'oreille [du shâh] et un autre contre celle de Simorgh. Tandis qu'elle contemplait l'eau, il fit de même et perçut des sons d'une grande beauté, une musique comme les sonorité des flûtes, une musique bien plus belle que tout ce qu'il avait jamais entendu auparavant"... [Il a alors la vision de Simat Hei, sous forme d'une femme admirable] :

"elle est la mère de toute vie, la mère de tout... Lorsque les oiseaux gazouillent, ils chantent sa louange; les poissons célèbrent la Mère de toute vie et sont ses derviches; les coqs chantent à l'aube sa louange, [...] rossignols, colombes, moineaux et tous les oiseaux expriment leur joie en sa présence.

Ce récit rapproche encore davantage la symbolique du Simorgh de son contexte *guâti*, à travers des analogies frappantes. Il y a d'abord la danse qui est exécutée par des femmes en l'honneur de Simorgh; il s'agit d'une offrande à cet oiseau-esprit dans le même sens que les Baloutches disent "offrir" de la musique à l'esprit qu'ils veulent conjurer.

Les instruments évoqués sont les flûtes jouées par paires ou davantage encore. L'analogie avec la flûte baloutche *doneli* est remarquable; le *doneli* qui n'est autre qu'une double flûte est l'instrument *guâti* par excellence, sans doute plus ancien que la vièle *sorud*.. De plus, dans l'air de Simorgh, cette flûte donne l'impression de mêler trois voix (5).

Le Simorgh propose la réalisation d'un vœu, comme cela arrive lorsqu'on s'adresse au *guâti* en transe lors des séances, afin qu'il transmette un vœu personnel au *guât*. Dans la seconde danse, les oiseaux (dressés de longue date) pourraient être le symbole de la possession des jeunes filles par leur esprit familier (il y a en effet corrélation parfaite entre tous les mouvements), à moins qu'il ne s'agisse d'une danse imitative, ce qui ici encore nous ramène à la transe. Enfin dans sa contemplation, le roi perçoit les sons célestes au timbre de flûte, et l'on comprend que le (ou la) Simorgh est en relation avec la Mère universelle. Là encore est souligné la nature mystique des chants d'oiseaux et des voix de tous les animaux. Ce thème coranique de la louange universelle des créatures évoque un vers *guâti* dédié à un sheykh : "Les poissons de ta source sont ivres". Dans les invocations à La'l Qalandar, ce sont toutes les reliques du sheykh (*kachkul*, *âsâ*, *Qor'ân* etc.) qui sont en extase (*mast*).

Ce récit est peut-être inspiré de scènes apparentées au *le'b*, malgré la distance matérielle et culturelle qui sépare les Mandéens des Baloutches musulmans, mais il va plus loin et ouvre sur une vision spirituelle de dimension cosmique.

La (ou le) Simorgh, considérée comme la mère de tous les instruments de musique, nous ramène donc aux origines même de la musique. La gnose hellénique apporte une pièce importante à la reconstitution de ce mythe : "Chaméléon le Pontique a dit

que la découverte de la musique chez les Anciens est dûe aux chants d'oiseaux chantant dans les déserts, par l'imitation desquels la musique à commencé" (Athénée, IX 390 A). Par ailleurs "Démocrite a dit qu'on imita avec la bouche le ramage limpide des oiseaux bien avant de savoir pratiquer l'art des chants harmonieux" (Lucrece, *De rerum natura*, V 1379). Il est fort probable que les Orientaux, qui partageaient avec les Grecs beaucoup de leurs croyances aient eu la même conviction. (A notre époque encore, certains chanteurs classiques iraniens se sont inspirés du chant du rossignol; citons aussi l'imitation de la perdrix dans le chant kurde). Par ailleurs le glissement entre l'imitation et la possession est naturel comme on le voit encore chez les Grecs où la *mimésis* provoque l'*enthousiasmos*, d'autant que la voix ou le chant (*nomos*) représente mieux qu'aucun signe l'âme même des êtres (cf. Hemmerdinger, 1979 et 1982). Ainsi, reproduire le chant du Simorgh, c'est en quelque sorte le contraindre à se manifester, à prendre possession de l'extatique. Seulement ce processus est en lui-même différent des imitations ordinaires des êtres naturels : en effet, le chant de Simorgh ne descend pas jusque dans le monde matériel, il reste purement *imaginal*, c'est pourquoi l'auditeur doit, à l'écoute de la mélodie, *dépasser le plan sensible et élever son écoute jusqu'au plan spirituel*.

Sous le rapport de la musique *guâti*, aucun titre ne pouvait être mieux indiqué que celui de Simorgh pour désigner les airs correspondants. S'il existe un archétype de la musique *guâti* ou *qalandari*, c'est bien cette mélodie-là. Tout en étant *une* par son nom, elle est *multiple* et indéfiniment variée dans ses manifestations : chaque musicien en joue sa propre version et le plus souvent la joue librement, de manière différente à chaque performance. C'est une pièce (ou un genre) dont on découvre de nouveaux aspects chaque fois qu'on la joue, ce qui est loin d'être le cas des autres pièces. Tous les chemins mélodiques peuvent conduire à Simorgh, de même que tous les rythmes s'y adaptent (2, 3, ou 6 temps); elle contient tous les éléments stylistiques que l'on retrouve dans les airs *guâtis* et combine les deux principaux modes baloutches, ou se laisse jouer indifféremment sur l'un ou sur l'autre. Par l'ampleur de ses possibilités, cet air dépasse tous les autres airs du répertoire; de plus, sa forme évoque, sans paroles, le vol de l'oiseau mystique ainsi que son roucoulement, son appel.

La dimension spirituelle du Simorgh

Cependant, la place de Simorgh dans le système *guâti* ne se limite pas à une allégorie de la musique céleste, aussi sublime soit-elle, ou du pouvoir du guérisseur. Simorgh est un principe opératif qui agit *symboliquement* sur l'esprit du malade. Si dans toutes ses évocations, Simorgh apparaît comme une force spirituelle de grande envergure, il n'est pas seulement un être autonome, une sorte de divinité. En fait toute âme est en puissance Simorgh : aussi bien dans l'oeuvre de 'Attâr que dans les évocations de Sohrawardi, la huppe, c'est-à-dire l'oiseau de l'âme, a la possibilité de devenir elle-même Simorgh au terme d'un voyage initiatique. La huppe au printemps, dit Sohrawardi, prend son envol vers la montagne de Qâf au cours d'un périple de mille ans (qui ne sont qu'un jour dans l'autre monde). Elle "devient une Simorgh dont l'incantation réveille les endormis. Son incantation parvient à tous, mais il n'y a qu'un petit nombre à lui prêter l'oreille" (Corbin, 1976:449). C'est ainsi que culmine également l'épopée de 'Attâr : face humaine et face de Dieu se réfléchissent l'une l'autre. Le voyage est un retour vers la nature divine, mais, souligne H. Corbin, "le moi que l'on retrouve au sommet de la montagne de Qâf, c'est le moi supérieur, le moi à la seconde personne" (*ibid.*:198).

On comprend à quel point le symbole du Simorgh convient à une pratique comme celle des *guâtis*. Simorgh représente le chamane lui-même ou le pouvoir du chamane. Il représente l'envol de l'âme, son état d'extase, l'oiseau de l'âme, dit 'Erâqi, qui s'échappe de la cage du corps pour retrouver la liberté de sa condition originelle. Et surtout, c'est une image qui parle au malade, qui l'exhorte à s'envoler dans l'extase, à briser les liens de l'aliénation. C'est le pouvoir de guérison et l'appel de la transcendance.

Mais le mythe de Simorgh opère peut-être encore à un autre niveau : comme être surnaturel, il n'est pas sans rapports avec le *guât* ou la *pari*. Il vole dans l'intermonde comme les esprits, dans l'univers des Baloutches, errent entre ciel et terre; il possède comme la *pari* des ailes parées de couleurs chatoyantes. *Pari* et Simorgh ont une valence féminine : bien que le persan n'ait pas de genre, le terme était féminin en pehlevi, d'où l'ambiguïté de ce mythe; de fait, il pond des oeufs, il allaite ses petits, et l'on a vu qu'il avait servi de mère à Zâl. S'il existe sans doute une analogie entre ces deux créatures, il reste à définir la nature de leurs relations dans le système *guâti*. Ce n'est pas une tâche aisée, et

pour le moment nous ne pouvons proposer qu'une interprétation personnelle.

Rappelons que le Simorgh occupe dans l'imaginaire persan un rang métaphysique très élevé, ce qui n'est pas du tout le cas des *guâts* et des *paris*, malgré leur connotation angélique. Sa nature ignée, -car c'est aussi un oiseau de feu (*simorgh-e ateshin*)-, est aussi un indice de sa supériorité sur les créatures simplement aériennes comme les *guâts* (vents). De plus, le Simorgh est essentiellement une créature de bien dont tous les attributs sont positifs (6); il n'a rien d'effrayant malgré sa majesté; il représente ce qu'on appelle dans la théosophie islamique les attributs de Beauté et de douceur (opposés à rigueur et Majesté), et inspire l'amour. Au contraire, *guâts* et *paris* sont des êtres ambivalents; ils possèdent il est vrai un charme et sont capables d'interventions positives (dans certaines traditions folkloriques); cependant l'argument essentiel du rite *guâti* reste que ces êtres nuisent à quelqu'un avec une certaine violence, même si dans certains cas c'est parce qu'elles lui vouent une sorte d'amour contre nature (7).

D'une certaine manière, la cure *guâti* ne fait pas autre chose que d'établir un nouveau type de relation entre le sujet et l'esprit prédateur. Le sujet est incité à sublimer sa condition, à passer de l'état de *guâti*, de victime, à celui d'initié; il est désormais appelé *malang*, (derviche ou *qalandar* en persan oriental), car il maîtrise un certain pouvoir, au point qu'il peut un jour à son tour devenir chamane (*khalife*) et pratiquer l'exorcisme.

Beaucoup de facteurs se conjuguent pour accomplir ce renversement. L'un d'eux est le mythe du Simorgh. Dans un premier temps il peut servir à inverser la charge négative du *guât* en prenant sa place par analogie. Dans un second temps, il dévoile ses pouvoirs sublimants, transcendants et curatifs, donnant au sujet une force devant laquelle le *guât* se soumet. D'abord possédé par un *guât*, le sujet devient imaginativement possédé par le Simorgh, ce qui représente une différence considérable. Il devient dans la transe Simorgh soi-même et acquiert de ce fait toute la puissance que son imagination investit dans ce symbole, puissance qui est à la fois spirituelle et curative. Grâce à cette force il dépasse sa condition et dénoue les noeuds de son aliénation. Simorgh joue donc trois rôles : celui du sujet lui-même (en représentant la forme de son âme), celui d'une créature qui domine les esprits nuisibles de toute sorte, et celui de l'initié-guérisseur (qu'elle était dans le mythe original). Son

pouvoir réside dans la plasticité de ce symbole qui autorise diverses attitudes de la part du sujet, alors que dans les autres chants *guâtis* dédiés à Dieu ou aux saints, il est impossible, compte tenu des principes de l'anthropologie islamique d'être possédé par l'esprit des êtres invoqués. En ce sens, le mythe de Simorgh est, malgré sa coloration islamique tardive, très archaïque et fortement marqué d'animisme; il plonge ses racines dans les couches profondes de l'inconscient collectif et de ce fait opère d'une manière plus efficace que la plupart des autres airs. A cela s'ajoute le fait qu'il ne possède pas de paroles qui le délimiteraient dans un sens particulier; il ne parle en aucune manière à l'intellect, ne contient aucune autre référence ou image que lui-même.

Relevons encore un détail qui renforce peut-être la cohérence de l'univers imaginal *guâti*. Le nom de Shahbâz signifie exactement faucon royal. C'est également le surnom d'un autre saint invoqué dans les chants *guâtis*, 'Abdolqâder Gilâni (Jilâni). La légende attribue à tous deux le pouvoir de se transformer en faucon (*bâz*); c'est ainsi que La'l Shahbâz se transforma en faucon pour mettre en déroute des ascètes hindouistes (Mas'udie : 1364:20). La fusion des charismes de ces saints, en particulier 'Abdolqâder qui est invoqué sous l'attribut de *ghows* (*ghawth*, le Secours), avec leur image d'oiseau mystique, n'est peut-être qu'une exemplification du mythe de Simorgh, qui est lui aussi dans son antique origine une manifestation surnaturelle à travers un saint zoroastrien. Et si le lieu d'origine de Simorgh est le Sistân-Baloutchistan, les lieux de Shahbâz Qalandar, et de 'Abdolqâder se situent de part et d'autre de ce centre, à l'est et à l'ouest, dessinant l'axe d'une topologie mystique.

En définitive, la figure de Simorgh opère la transformation intérieure du sujet selon le même processus dialectique dessiné par celle de Qalandar : par une identification symbolique, un transfert imaginal qui aboutit à une sublimation. Et au fond les deux mythes se confondent aussi bien par leur origine historique que par les caractères qu'ils représentent. Ainsi Qalandar, le "Faucon de rubis" (*shahbâz la'l*) est aussi Simorgh, et Simorgh est la stylisation de la forme du Sheykh parfait, investi de pouvoirs mystiques.

On objectera que nous avons procédé à une reconstruction intellectuelle du phénomène, retraçant la genèse et la transformation d'un mythe dont les *guâtis* concernés ne savent pratiquement rien. Nous répondrons, pour le principe, que précisément la force d'un symbole réside dans le fait qu'il est efficace sans que le commun soit en mesure d'en donner des justifications claires, que sa nature n'est connue que des initiés, car elle est trop riche et profonde pour parler à l'esprit qui n'est pas prête à la recevoir. On pourrait aussi répondre par l'argument de la psychologie des profondeurs : l'oiseau-esprit est une des images archétypes que tout le monde porte en soi et qui apparaît avec la même signification dans d'innombrables traditions.

Mais pour rester sur un terrain concret, il faut admettre que tout Iranien sait plus ou moins ce que représente le Simorgh; quiconque aime la poésie, même parmi les illettrés, l'a entendu citer dans des vers classiques. A plus forte raison les Baloutches sont-ils sensibles à son évocation puisque la tradition a placé son origine dans leur pays, du moins dans l'épopée de Ferdowsi (8). Et c'est bien dans ce pays seul que pouvait circuler la rumeur selon laquelle Sheykh Sohrâb, l'un des saints locaux était en possession d'un trésor inestimable : des oeufs de Simorgh ! Le vieux mythe n'est donc pas mort, il couve simplement dans l'inconscient collectif et brise sa coquille chaque fois qu'un homme saisi par l'extase s'envole sur ses ailes.

Et si l'on objecte encore que l'homme "ne savait pas tout cela", nous répondrons que c'est la musique qui le lui a dit.

Notes

1) Ces recherches ont été consignées dans notre thèse d'Etat *Musique et Mystique en Iran*, (sous presse, Paris). Près de deux cent pages, soit un quart de cet ouvrage, sont consacrées au rituel en question.

2) Pour une bonne description de la musique baloutche, ainsi qu'un résumé du rituel cf. également Mas'udie (1364).

3) On trouve en effet chez Ibn Taymiyya des descriptions et des condamnations de pratiques déviées de *samâ'* qui correspondent parfaitement à des cultes crypto-animistes comme le *Nobân* ou le *Zâr* des côtes arabes du Golfe Persique. Par ailleurs, les affinités entre soufisme populaire et rites du genre *guâti* apparaissent dans la description d'une initiation soufie parmi les bédouins, qui n'est pas sans rappeler le rite *guâti* (Chelhod, 1965:166 s.). Remarquons aussi que le titre de *khalife* donné au chamane *guâti* est un emprunt direct au soufisme où le *khalife* est le représentant du pôle suprême ou *qotb*.

4) L'évocation de l'orgue doit être ici ramenée à son sens symbolique. Les musulmans ayant entendu cet instrument dans les églises byzantines, en firent un instrument fabuleux remontant à David. Leurs récits donnèrent naissance à des mythes comme celui de l'*angalyun*, instrument en usage dans les hôpitaux byzantins et soignant toutes les maladies (Hujwirî, *Kashf*, :407).

5) Dans son fameux *Manteq-ot-teyr* (*Le Discours des oiseaux*, vers 2295 ss.), 'Attâr mentionne le *quqnu* (lit. le cygne) qui mêle les attributs du phénix et du Simorgh. Son bec percé d'une centaine de trous laisse entendre des mélodies admirables. Une fois encore l'idée d'une *musique polyphonique* est suggérée, évoquant par ailleurs la musique des sphères qui inspira Pythagore. De même, selon certaines traditions cet oiseau serait à l'origine de la découverte de la musique par les sages.

(6) Nous ne retiendrons pas l'épisode du Shâhnâme de Ferdowsi où le Simorgh prend un aspect terrifiant et est abattue par Rostam (au cours d'un des ses sept exploits). Il ne s'agit là que d'un épisode marginal de sa légende.

(7) Il arrive que des guâts tombent amoureux d'humains; dans les meilleurs cas ils se marient et procréent, mais le plus souvent cela se traduit par des calamités pour l'humain.

8) Certaines traditions situent l'origine du Simorgh en Chine (*chin*, soit en fait le Turkestan). Selon 'Attâr (*ibid.*:vers 712 ss.) une de ses plumes fut trouvée en Chine. La parenté entre Simorgh et le "Phénix" chinois (*feng huang*), est évidente dans la peinture. De plus, cet oiseau mythique est à l'origine de la musique; son nom est la synthèse du cri du mâle (*feng*) et de la femelle (*huang*). Dans la double flûte baloutche, on distingue également le tube mâle et le tube femelle. Par ailleurs, son complémentaire, le dragon ailé (*long*) est également le symbole par excellence du chamanisme chinois.

On se fera une idée de la place que pouvait occuper de tels symboles mystiques jusque dans l'architecture, grâce à l'important article de A.S. Melikian-Chirvani, (1984:316-331) . Si l'on s'étonne d'y voir comment les sages et les mystiques du temps se sont attachés à fixer l'image du Simorgh dans l'architecture, il n'est pas moins surprenant de les retrouver magnifiquement à l'oeuvre à travers une simple mélodie populaire. Ce genre de faits plaide en faveur de l'origine initiatique de beaucoup de traditions et de formes artistiques iraniennes, jusque dans les couches les plus populaires, parmi les nomades et les paysans.

Attâr, Farîduddîn,

Tadhkirat al-Awliyâ', éd. R.A. Nicholson. 2 vol., London-Leiden. Reprint 1959.

Manteq ot-Teyr. (Cf.Garcin de Tassy).

Chelhod, J.

1965 Surnaturel et guérison dans le Negueb, *Objets et Mondes*, V/3 (:149=173).

Corbin, H.

1976 *L'Archange Empourpré*, Paris. (Trad. et comm. de Sohrevardi; cf. *Majmu'e Asâr-e Fârsi*, en particulier, le récit *Safîr-e Simorgh*).

Drower, E. S.

- 1962 *The Mandeans of Iraq and Iran*, Oxford-Leiden. 1^o éd. 1937.
- During, J.**
1985 *Musique et Mystique en Iran*, Thèse dactylographiée, Strasbourg (sous presse, Paris)
- Hemmerdinger, D.**
1982 Monisme et pythagorisme phéniciens aux origines des théories et notations de la musique, in *Le Livre et le Liban*, Paris, UNESCO (:47-57).
1979 Le nouveau papyrus d'Euripide..., *Les Sources en Musicologie*, Paris, CNRS (:35-65).
- Ibn Taymiyya,**
Kitâb as-samâ' wa 'r-raqs d'al-Manbîjî - Ibn Taymiyya
(*Majmû'at al-Rasâ'il al-Kubrâ*, II vol. Le Caire, 1323 hq/1905 (:II, 277-314).
- Massé, H.**
1938 *Croyances et coutumes persanes*, 2 vol. Paris.
- Mas'udie, Moh. T.**
1364/1985 *Musiqi-e Baluchestân*, Téhéran.
- Melikian Shirvani, A.S.**
1984 Le *Shâhnâme* et le pouvoir mongol, *J.A.* (:249-337).
- Nasafi, 'Azizoddin**
Ketâb al-Ensân al-Kâmel, éd. et introd. M. Molé, Téhéran-Paris, 1340/1961. Réédition 1980.
- Riâhi, A.**
1356/1978 *Zar o Bad o Baluch*, Téhéran.
- Sâ'edi, Gh. H.**
1354/1975 *Ahl-e Havâ*, Téhéran.
- Sajjâdi, S. J.**
1354/1975 *Farhang-e loghât va Estelâhât va Ta'birât-e 'Erfâni*, Téhéran

