

— "Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Techniques and Cultures", in Anders Hammarlund, Tord Olsson, Elisabeth Odalga : *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research institute in Istanbul, 2001 (:149-168), 2001

La traduction anglaise étant très mauvaise, il vaut mieux se référer à cette version française non publiée. Attention, cette version est plus longue. (Pagination approximative.)

LA MUSIQUE ET LES RITES SOUFIS A L'ERE DES TECHNIQUES DE REPRODUCTION ET DE LA CULTURE DE MASSE

Jean During, C.N.R.S.

Introduction

La musique orientale, qui autrefois se transmettait oralement de bouche à oreille, de maître à élève, ou mourait à jamais faute de transmetteurs, peut-être maintenant stockée par les enregistrements, diffusée à grande échelle par les médias, et apprise sans qu'il soit nécessaire de s'impliquer dans cette relation personnelle qui est au coeur de la transmission traditionnelle et initiatique. Parmi tous les facteurs qui modifient les conditions de perpétuation des traditions musicales, le seul véritablement nouveau et moderne, et donc le plus redoutable, est le facteur médiatique, pour la simple raison qu'il touche la tradition en tant que *processus de transmission*.

Si l'on tient compte du fait que dans la musique comme dans la mystique, les structures de transmission sont à bien des égards similaires, il est doublement intéressant d'examiner l'impact qu'ont pu avoir les moyens de diffusion modernes sur les musiques soufies, de voir comment les derviches ont réagi à ces facteurs nouveaux, et comment le public touché par les médias a peut-être créé une demande nouvelle et infléchi les pratiques musicales des derviches.

De nos jours, l'attitude des derviches varie de la réserve la plus stricte afin de préserver les secrets, ou du moins *le sens du secret*, jusqu'à l'usage des moyens de diffusion, notamment de la diffusion de la musique, afin de se donner une image attractive. Cela n'est pas un phénomène nouveau. Certes dans le passé, certaines confréries ont dû une partie de leur succès à la qualité de leur *samâ'* qui étaient fréquentés aussi par les mélomanes, mais avec la diffusion de la musique par le concert, les disques et les cassettes, le champ étroit de la musique soufie s'est considérablement élargi. D'un côté des musiques strictement soufies sont devenues très populaires grâce aux médias, de l'autre, les derviches ont été contraints de s'adapter et de prendre position par rapport aux nouveaux moyens offerts par la modernité, au brassage médiatique et à la circulation des biens culturels et des informations.

Les données examinées ici proviennent du cadre culturel de l'Iran, et notamment du Kurdistan, mais les réflexions qu'elles suscitent sont généralisables à d'autres traditions. Pour mieux saisir ce qui se passe de nos jours, on situera d'abord les musiques dites "soufies" dans leur contexte, c'est à dire par rapport à leur public et par rapport aux autres genres. Il faut en effet délimiter le terrain culturel dans lequel le facteur médiatique a opéré les glissements de plan, les ruptures, les nivellements qui ont défini le paysage musical actuel. En creusant dans le passé on découvre parfois les racines des changements ultérieurs ; et en observant le contexte, on comprend que dans certains cas la vulgarisation est la conséquence naturelle de l'interaction entre les répertoires ou les styles soufis et artistiques. Nous commencerons par en donner des exemples avant d'aborder le thème central de cet article : le *sens du secret* ou de l'obligation de réserve et le *dévoilement* opéré par la diffusion médiatique et la mise en spectacle des rites et des musiques.

Cette question rejoint celle de l'*aura* et de la *valeur culturelle* dont un philosophe comme Walter Benjamin a montré qu'elle abandonnait l'oeuvre d'art sous l'effet de la reproduction en masse.

I. MUSIQUE SOUFIE ET MUSIQUE D'ART PERSANE

Influences de la musique soufie sur la musique d'art

Musique d'art et musique mystique

La culture soufie n'englobe pas nécessairement quelque chose comme une musique spécifique. Tous les groupes ne possèdent pas des formes musicales ou des répertoires particuliers. Dans le passé, pour leurs *samâ'*, ils rétribuaient souvent des musiciens professionnels qui interprétaient à leur demande des airs classiques et des chansons sérieuses au contenu littéraire compatible avec leurs *ahvâl*¹.

Ainsi les échanges entre musique d'art et musique soufie ou spirituelle tiennent d'abord au fait que leurs frontières sont poreuses ou floues. Il en va de même pour des genres comme le chant chiite persan (*nowhe*, *marsie*, etc.), le chant classique (*radif*) et dervichique, non seulement parce que les modes et les rythmes étaient les mêmes, mais encore parce que certains chantres religieux étaient aussi des derviches. Les musiciens classiques étaient souvent affiliés à une confrérie chiite dans les séances desquelles on réservait une place au chant mystique. Ces chants ne constituent pas en eux-mêmes un répertoire organisé, un style ou une spécialisation, toutefois on ne s'exprime pas de la même manière dans un *xânegâh* ou dans une assemblée privée. Les derviches n'attendent pas de prouesses vocales ou des subtiles modulations comme dans un concert, mais une expression chaleureuse et du sentiment².

Parmi les groupes soufis ou derviches d'Iran, certains ne cultivent pas une musique particulière et lorsqu'ils chantent c'est dans les mélodies et les modes classiques persans, en général sans accompagnement instrumental. Dans la confrérie chiite Ne'matollâhi Gonâbâdi, une des plus importantes d'Iran, les pratiques musicales reflètent le souci général de stricte conformité à la Loi (*shar'iat*) musulmane (ce qui fut à certaines époques une nécessité vitale). Ainsi les femmes se tiennent dans une pièce adjacente et la seule forme de musique est le chant a capella. Si parmi l'assistance se trouve un derviche doué d'une belle voix, on lui demande de chanter quelque chose pour clore la réunion. Il choisit un poème de Hâfez ou de Sa'di ou un passage du Masnavi de Rumi qu'il cantille dans les modes et les mélodies classiques (*gushe*). Il peut même arriver qu'un chanteur puise dans le répertoire des chansons légères sur des paroles profanes (*majâzi*) mais interprétées par les derviches dans un sens spirituel. Dans d'autres groupes, le chant peut être accompagné par un instrument considéré comme plus mystique que les autres, tel que le *ney* ou le *setâr*³. D'une manière générale, lorsqu'ils écoutent la musique, et a fortiori dans ces conditions, les derviches pratiquent leur *zeker* intérieur. Il est à noter que dans les réunions de cette confrérie, on ne chante pas le Coran, sauf durant la période du Ramazan où l'usage veut qu'on récite un *joz'* par jour au coucher du soleil.

Il est d'autant plus malaisé de tracer des frontières, que le public ainsi que les artistes et les producteurs brouillent continuellement les classifications. Le clivage sacré-profane n'est pas très net dans les cultures musulmanes. D'autre part, si un chanteur classique est lui-même derviche, on peut considérer que tout ce qu'il chante, au moins dans le *xânegâh*, est de la musique spirituelle. En allant plus loin, si ce qu'il a chanté est reproduit par quelqu'un d'autre, mais dans un autre contexte, s'agit il encore de musique soufie⁴ ? Parmi les exemples de circulation du répertoire, il y a celui du *ta'zie*, l'opéra religieux chiite, dont beaucoup d'airs sont

entrés dans le corpus classique, ce qui n'exclut pas la possibilité que ces airs aient été à l'origine empruntés au répertoire artistique puisque les chanteurs de *ta'zie* étaient souvent des maîtres classiques. Même dans le cas hautement spécifique de la musique sacrée kurde Ahl-e haqq, une pièce essentielle comme Jelô Shâhi, "devant le Roi" sera considérée comme "*majâzi*" (profane) par les uns, et mystique par les autres (il s'agit alors du roi spirituel). On explique parfois que les airs de ce genre étaient sacrés à l'origine, puis qu'ils sont devenus profanes, avant d'être restaurés dans leur dimension mystique. Dans d'autres cas, on reconnaît qu'il s'agit d'airs de fête, mais on argue que le *jam* (la réunion spirituelle) est aussi une fête. D'ailleurs peu de gens se soucient de l'origine réelle des mélodies ; ce qui compte seulement c'est que quelqu'un décrète, d'autorité, qu'il s'agit de ceci ou de cela. Les divergences d'opinions apparaissent non pas comme le résultat d'une exigence de vérité, mais comme des conflits d'autorité, de légitimité.

Ceci explique la circulation et les interactions entre les domaines artistiques et spirituels dont nous allons donner deux exemples.

L'influence kurde

D'une manière générale, la musique d'art persane a tendance à chercher la matière de son renouvellement dans les mélodies populaires rurales ou provinciales. Les chants du Kurdistan, du Gilân ou du Fârs ont enrichi le répertoire et même donné naissance à des modes (Shushtar, Bayât-e Shirâz, Kord, Gilaki, Amiri, etc.). Il était normal que les musiciens finissent par s'intéresser aussi aux musiques rituelles. Le fait que beaucoup d'entre eux sont d'origine kurde a contribué à l'intégration d'éléments kurdes. Un autre facteur qui a favorisé ces emprunts est qu'il a toujours existé dans la musique persane (du moins depuis deux siècles) *une tendance à la spiritualisation, tendance qui a été favorisée par le climat culturel du régime islamique.*

Avec le brassage médiatique, les musiciens classiques, qui pour la plupart vivent à Téhéran, ont fait connaissance avec la musique des Kurdes Qâderi et dans une moindre mesure, des Ahl-e Haqq, qui diffère des musiques soufies de tradition persane. Depuis les années 1977 environ, ces musiques, en particulier celle des Qâderi, ont exercé une influence sur la musique persane, ou du moins, sur les arrangements destinés au concert et à la production de cassettes.

Le daf kurde

Cela commença par l'introduction du grand *daf* qâderi dans les ensembles classiques. Ce tambour sur cadre est un instrument sacré chargé de symbolisme ⁵. Il ne peut en principe être joué hors des cérémonies de *zêkr*, et l'on considérerait comme un sacrilège de le jouer dans une fête de mariage ⁶. Malgré ces restrictions, le *daf* a connu depuis 10 ou 15 ans un succès croissant parmi les musiciens profanes. La première fois qu'il fut utilisé dans un concert classique (au festival de Shiraz en 1976) ce fut avec l'autorisation spéciale du sheykh de la confrérie. Actuellement les derviches admettent son utilisation pour la musique sérieuse, comme la musique d'art, ou pour accompagner des chansons kurdes à contenu moral et religieux (qui sont en fait très proches du répertoire de *xânegâh*). Il a d'abord été joué par des musiciens kurdes et derviches, puis par des profanes, et finalement des non kurdes. Certains dafistes "non initiés" sont arrivés à un haut niveau technique mais les derviches disent qu'il faut être initié et affilié pour en jouer correctement, certains .

La sonorité puissante du *daf* justifiait son utilisation au sein de grands ensembles, mais par la suite il s'est frayé une place de plus en plus importante même parmi les ensembles plus légers. Les considérations acoustiques n'étaient donc pas prioritaires ⁷ et même dans les grands ensembles, le *daf* est requisitionné non pas tant pour sa puissance que *pour l'image scénique et pour la symbolique attachée à cet instrument..* En plus de la touche dervichique, le *daf* met en oeuvre une gestuelle ample et puissante qui fait beaucoup d'effet sur scène.

Par ailleurs il était normal que des groupes classiques persans d'origine kurde comme celui de la famille Kâmkâr (8 personnes) ou des Andalibi, aient adopté le *daf* comme un trait distinctif, puisqu'ils intègrent couramment à leur concerts persans des pièces kurdes plus ou moins arrangées. Ces groupes jouent parfois des mélodies de *xânegâh* qui se prêtent à une interprétation instrumentale, et certains, (comme celui de Ta'rif, un chanteur "classique persan" d'origine kurde) vont jusqu'à composer la moitié de leur programme de chants de *xânegâh* qâderi de Sanandaj sans être eux-mêmes des derviches. Pour les connaisseurs, ces interprétations sont des imitations assez plates de ce que font les adeptes, et le fait d'y utiliser toutes les finesses d'un accompagnement instrumental ne les rend pas plus captivantes.

Le tanbur kurde

Un autre instrument mystique qui est apparu récemment sur la scène de la musique d'art est le *tanbur* des Ahl-e Haqq du Kurdistan⁸. Il s'agit d'un luth à deux cordes (l'une étant généralement doublée) dont une variante très proche, jouée également avec les doigts de la main droite, se retrouve chez les Alevi de l'Est de l'Anatolie. Pour les adeptes, le *tanbur* est sacré : on l'embrasse lorsqu'on le prend, il n'est jamais posé par terre et il doit être rangé dans sa housse à une place haute dans la pièce, d'où il répand sa *barakat* dans la maison. Il est réservé à un usage rituel ou mystique et son répertoire n'a commencé à être divulgué que récemment. Pourtant malgré son caractère sacro-saint, malgré l'aura de mystère que les A.H. entretiennent autour de cette musique, et bien que l'instrument soit mal adapté à un autre répertoire que le sien, il est progressivement sorti de l'ombre et a été intégré à des ensembles classiques, notamment par Shahrâm Nâzeri, un chanteur persan célèbre, d'origine kurde A.H. Il lui arriva de faire jouer en concert une ou deux mélodies sacrées, mais généralement il l'utilisait pour des airs profanes kurdes ou encore il en jouait lui-même d'une manière schématique pour s'accompagner dans certains airs et pour se donner une contenance. Récemment il a publié une cassette (intitulée *Motreb-e mâhtâb ru*) où l'essentiel de l'accompagnement est réalisé par un groupe de tanburistes. Il va sans dire que la constitution de tels groupes est une innovation récente en Iran.

La mode mystique kurde ne permet pas d'aller plus loin dans l'usage du *tanbur* parce que cet instrument est traditionnellement fretté pour donner une gamme chromatique, ce qui réduit son usage à quelques modes persans seulement. Curieusement, on n'a jamais osé rajouter de frettes, arguant que l'on perdrait dès lors la spécificité du *tanbur*. *L'intention était donc bien d'introduire une "citation mystique"* et accessoirement kurde, dans les performances persanes, et non pas simplement de récupérer un nouvel instrument comme on l'avait fait avec le *rabâb* et le *qichak* du Sistan. On aurait d'ailleurs pu utiliser le dotâr du Khorassan, une variante du *tanbur*, mais à l'échelle plus "iranienne" ; si cela ne se fit pas c'est que cet instrument n'a pas l'aura mystique du *tanbur*. Au contraire, ce sont les joueurs de *dotâr* qui ont emprunté à la musique d'art. Les improvisations au *tanbur* ont aussi inspiré des musiciens de tradition classique comme le maître Jalâl Zolfonun, dans des enregistrements qu'il réalisa au *setâr*, avec ici encore l'accompagnement du *daf*. Nous verrons plus loin ce qu'il advint du répertoire sacré lui-même.

II PRESERVATION DU SECRET ET DIFFUSION DU PATRIMOINE

A. Le sens du secret et les nécessités du temps

La position des derviches varie considérablement quant à la divulgation de leurs musiques et de leurs rites et surtout par les moyens modernes de diffusion et de reproduction. Même lorsqu'il ne s'agit que de conserver leurs traditions, ils peuvent être réticents. Ainsi, un de nos doctorants tunisiens travaillant à Tunis n'a pas pu obtenir l'autorisation de prendre des films

vidéos des séances de derviches, malgré ses appuis familiaux. Une ethnomusicologue arabe bien connue n'eut pas davantage le droit de filmer ou d'enregistrer les derviches qâderi ou rifâ'i d'Alep, alors qu'elle fut très bien accueillie par les sheykhs. L'argument, disait-elle, était uniquement qu'il fallait "préserver le secret", ou probablement plutôt *le sens du secret*, le sens du sacré, un point essentiel sur lequel nous reviendrons.

Par contre, à Bagdad et au Kurdistan iranien, les derviches qâderis ouvrent leurs portes à tous et se laissent volontiers filmer. Contrairement aux A.H. qui à certaines époques devaient accomplir leurs *jam* et leurs *zeks* en secret, dans des bergeries souterraines par exemple, les Qâderis de Sanandaj ont pignon sur rue et branchent des haut-parleurs pour diffuser leurs chants à l'extérieur dans tout le quartier, comme on le fait parfois dans les mosquées.

Bien que les derviches ne montrent pas leurs prouesses sur la scène, ils sont prêts à utiliser la vidéo pour les faire connaître. Des cassettes réalisées dans le grand *xânegâh* kasnazani de Bagdad et circulant au Kurdistan iranien montrent les exploits les plus extraordinaires accomplis devant des témoins étrangers qui vérifient qu'il n'y a pas de truc. Si l'on rend visite à un des *xalife* bien connus de Sanandaj, il y a toutes les chances pour qu'il propose de regarder cette cassette. Par contre, à ma connaissance on n'a jamais filmé de séance A.H. de *âtesh khori*, où l'on met en bouche des charbons ardents.

B. Le secret d'un derviche et maître de chant

Un trésor bien gardé

Nous allons donner quelques exemples de ce sens du mystère tel qu'il s'exprime dans des traditions musicales, ainsi que de la façon subtile dont les secrets se dévoilent.

Hâtam Asgari Farahâni (n. 1932)⁹ considère que les anciens maîtres de chant dont il a fréquenté quelques-uns étaient des spirituels ou des soufis qui connaissaient certains secrets, comme le pouvoir thérapeutique des modes, et qui ne transmettaient pas leur musique à n'importe qui. Il dit que son maître Aqâ Ziâ ne voulut pas enseigner ses plus belles mélodies à son propre fils, convaincu qu'il irait aussitôt les transmettre à tel ou tel chanteur à la mode qui les diffuserait par la radio ou le disque. Lui-même a été mis en examen huit ans par son maître, Aqa Ziâ avant que celui-ci ne se décide à lui montrer tout ce qu'il savait, sans rien lui cacher. Le secret fut préservé durant longtemps par Asgari et ce n'est que récemment, à l'approche de la soixantaine, qu'il commença à transmettre son répertoire.

Pourtant, même dans ce contexte initiatique et ésotérique, les moyens techniques et les processus de divulgation et de diffusion influencèrent la transmission de cette musique jalousement gardée, et ce, de différentes manières. Le répertoire de Asgari est trois ou quatre fois plus étendu que celui des autres maîtres de chant, aussi, même ses meilleurs élèves avaient peu de chance d'en faire le tour. Pour le transmettre, il a commencé à recourir aux cassettes et a publié un *dastgâh* (Navâ) d'une durée de huit heures, soit huit cassettes. Par ailleurs, sa mémoire n'est pas infaillible, surtout en ce qui concerne les mélodies qu'il crée ou dont il reçoit l'inspiration en rêve. Lorsqu'il se réveille, il enregistre aussitôt ce qu'il a entendu, et où qu'il aille, il a toujours un petit magnétophone à portée de main.

Accessoirement, les enregistrements commerciaux ont l'avantage de désigner ceux qui s'en servent comme les véritables détenteurs du répertoire. Ce *phénomène d'appropriation* est apparu avec les enregistrements, qui de ce point de vue, ont eu les mêmes effets que l'écriture en Occident. Le public attribue la paternité d'un air à son interprète (on dit par exemple "le Bidâd de Shajarian", comme on dirait "l'air de Figaro de Pavarotti). Aqâ Ziâ s'abstint de chanter devant le fameux maître Abolhasan Sabâ (m. 1957), à qui il reprochait de s'attribuer la paternité des mélodies qu'il interprétait. Asgari en voulut beaucoup à l'auteur de ces lignes, à la suite d'un incident où une pièce de son répertoire, le *gushe* Bidâd qu'il avait enregistré pour lui, fut copiée par d'autres et finit par tomber dans les mains d'un artiste célèbre qui le chanta en concert. Ce genre d'incident le décida à publier son répertoire. Ces exemples montrent qu'à un

premier niveau, le sens du secret est principalement lié à un objet dont on veut garder l'exclusivité, mais qu'à un second degré, il s'agit de *préserver le sentiment de sa valeur, sans lequel l'objet perdrait son aura*. Ces deux niveaux n'épuisent pas le sens du secret, comme on le verra plus loin.

L'idée qu'il existe des éléments du répertoire musical d'une valeur inestimable est attestée dès les débuts de la musique arabo-persane. On dit que le fameux chanteur abbaside Ishaq al-Mawsili entendit un jour dans la rue une femme chanter un air si captivant qu'il offrit beaucoup d'argent pour qu'on la retrouve et qu'il puisse l'apprendre. Asgari raconte que son maître le remercia un jour pour un geste particulièrement chevaleresque en lui chantant, au coin d'une rue, une mélodie qu'il considérait comme un joyeau qu'à ce jour il n'avait trouvé personne digne de recevoir. Le témoignage suivant, montre la valeur que les derviches attachent à certaines mélodies ainsi que la place qu'occupe le chant classique dans les assemblées Ne'matollâhi.

« Un soir, raconte Asgari, j'ai fait un rêve dans lequel trois chiens s'attaquaient à moi au milieu des ruines. Ils étaient sur le point de me dévorer lorsqu'arriva le sheykh Hâjji Mohammad khân Râstin : il battit les chiens et les mit en déroute. Le lendemain matin, un militaire vint chez moi pour me prévenir que Monsieur Râstin voulait me voir. Je me rendis chez lui et après les salutations il me dit : "bon je t'ai sauvé de ces chiens, mais il y a une clause : tu me dois une interprétation de Leyli et Majnun. C'est moi qui te dirai quand et où".....Hâjji Mohammad khân aimait beaucoup l'aube et ses derviches venaient le retrouver à ces heures. Un matin où j'étais en sa compagnie avec ses derviches, il me demanda de chanter le *gushe* Leyli et Majnun. J'étais intimidé devant tous ces soufis, et tentai de me dérober, mais il dit : "tu me dois ce chant". Alors je chantai. C'était toujours la même chose, chaque fois que j'étais dans une réunion avec lui, il me demandait de chanter, et je devais interpréter un *dastgâh* entier. Il connaissait la musique et il avait joué du *târ*. »

On a vu plus haut que les musiques profanes et sacrées ne constituent pas des catégories bien séparées. En ce qui concerne le sens du secret également la musique d'art obéit aux structures initiatiques du soufisme.

Dans l'ensemble, tout le répertoire canonique iranien *radif* était, jusqu'à un certain point, considéré comme un trésor précieux que l'on ne transmettait qu'à ceux qui en étaient jugés dignes. Abdollâh Davâmi (un maître de la même tradition que Asgari, m. 1980) disait à ses proches qu'il préférerait quitter ce monde en emportant son répertoire plutôt que de laisser ses chants à la disposition du premier venu qui voudrait les chanter ¹⁰. Dans le passé, dit Asgari, il y avait trois niveaux d'enseignement et l'on n'était formé au 3e niveau qu'après des années de mise à l'épreuve sur le plan moral. Selon lui, la plupart des chanteurs connus n'ont pas dépassé le 2e niveau, voire le 1er. Le répertoire est fondamentalement le même, mais se développe et se complique aux niveaux 2 et 3. Ces degrés reproduisent les étapes soufies de *shariat*, *tariqat*, *ma'refat* ou ceux de disciple, *sheykh* et *qotb*.

Dans ces conditions, il est paradoxal de divulguer ce troisième niveau aussi largement, à l'aide des enregistrements, et ce après trente ans de silence. Et ceci nous amène à poser cette question générale : *pourquoi (et comment) les secrets sont-ils dévoilés ?* Asgari se contente de dire qu'il en a reçu l'ordre d'en-haut, par une sorte d'inspiration des âmes des maîtres anciens avec lesquels il est en contact, un cas fréquent dans les musiques traditionnelles d'Asie. Nous proposerons d'autres réponses dans notre conclusion.

Entretenir le mystère

Si Asgari entretient le mystère tout en en dévoilant une part, d'autres maîtres sont bien plus discrets. C'est le cas de Mr D. un lettré, derviche ou 'âref de tendance zoroastrienne, versé

dans les sciences ésotériques et dans le chant. Il ne se réclame pas d'une prestigieuse lignée comme Asgari, mais se présente comme le dépositaire quasi exclusif d'antiques corpus de chants disparus ou quasi secrets qu'il a collecté dans les campagnes du Kurdistan, du Fârs et du Lorestan. Il évoque les répertoires de caravaniers, de bergers, de *xânegâh*, de *masnavi xân*, etc., mais ne livre que très peu de ces mélodies. Au cours d'une discussion, un musicien classique bien connu, fasciné par ces chants et par le personnage qui les détenait, se proposa de les enregistrer en les accompagnant de son instrument. Mr D. répondit : "c'est impossible pour toi, car je dois chanter ces mélodies à l'aube, vers 4 heures du matin, et tu ne pourras pas soutenir longtemps ce rythme". Sa vision ésotérique de la musique persane tant classique que populaire a impressionné certains musiciens réputés dont il était devenu le conseiller ou le maître à penser, mais contrairement à Asgari, il n'a jamais fait sauter le sceau du secret sur son art et sur ses pouvoirs. Apparemment, les musiciens se contentaient de son aura, de la manière très poétique dont il faisait vivre ces secrets. A son contact, ils entretenaient la plus haute idée de la valeur de leur patrimoine et de leur mission de dépositaires et transmetteurs.

La musique comme secret d'Etat

Même dans un registre plus banal, lorsque la Télévision nationaleregistra officiellement N.A. Borumand, un des transmetteurs importants du répertoire instrumental, les bandes magnétiques restèrent inaccessibles durant des années¹¹. Lorsqu'on les faisait entendre à quelqu'un, c'était à condition qu'il n'en parle à personne. Un peu plus tard, il y eut des fuites et des copies commencèrent à circuler et tout musicien put y avoir accès. Quinze ans plus tard, on trouve dans le commerce 2 transcriptions et 5 enregistrements intégraux. Le sens de cette attitude était d'entretenir le mythe de la valeur du répertoire et de restreindre le cercle des initiés. N. A. Borumand enseignait oralement en interdisant tout enregistrement pour des raisons pédagogiques, mais peut être aussi parce que s'il s'était laissé enregistrer, il aurait perdu l'exclusivité de son répertoire. En le rendant tout d'un coup accessible à tous par les cassettes, on gommait une part importante du processus de transmission qui est le fondement de la tradition, et on rabaisait le répertoire au niveau d'une simple marchandise que le n'importe qui peut se procurer et stocker chez soi, alors qu'il s'agit d'une *parole* qu'il faut recueillir au fil des années auprès d'un maître avec qui on noue ces rapports intimes où se saisit l'esprit de la tradition.

C. La musique sacrée des Ahl-e haqq

Les étapes de la divulgation

Le groupe qui a le mieux préservé sa musique de la propagation par les médias est celui des Ahl-e haqq (à part le fait que leur *tanbur* a été ponctuellement utilisé dans les ensembles classiques). Personne parmi les musiciens iraniens ne connaissait cet instrument qui n'était joué que dans les réunions spirituelles (*jam*) très fermées de cette secte¹². Le caractère sacré et secret de cette musique tient principalement à son contenu thématique tiré des livres révélés de cette tradition (*Kalâm*, *Daftar*) et au fait qu'elle était jalousement gardée par les *kalâm xân* (récitants) et *seyyeds* (l'équivalent des *dede* Alevis). La vénération pour les textes sacrés est illustrée par cette anecdote : un derviche qui psalmodiait le *Kalâm* en labourant son champ eut un trou de mémoire et ne parvint pas à reconstituer un vers. Il laissa aussitôt sa charrue et prit la route pour consulter un *kalâm xân*, un connaisseur de *Kalâm* dans un village éloigné¹³. Ainsi le sens du secret et du *takie*, qui est encore très fort chez les A.H., contribuait à exalter la valeur du patrimoine religieux et musical.

Dans les années 1970, Darvish Hayâti, un derviche A.H. quelque peu exalté connut un succès médiatique en chantant avec son *tanbur* une chanson dédiée à Ali, sur un poème classique persan de Sâber Kermâni. Le fait qu'il jouait du *tanbur* en public et se faisait payer lui valurent la réprobation de beaucoup d'adeptes. Récemment sont apparus quelques solistes A.H.

qui chantent des *kalâm* en solo en s'accompagnant au *tanbur*. Il s'agit ici aussi d'un compromis entre la performance originelle (le *jam* qui nécessite la présence de tout un groupe) et le concert, car à moins d'être un maître accompli, (ou un "enthousiaste" comme le derviche cité) aucun *kalamxân* A.H. ne peut tenir son auditoire par son chant et le seul jeu de son instrument.

Vers 1977, un enregistrement de concert comportant un *zêkr* traditionnel fut même diffusé (en petite quantité) par le centre culturel de Niâvarân. Ce fut la première apparition de la musique A.H. proprement dite sur la scène publique. Pourtant, cette entrée ne se fit que timidement, probablement en raison des réticences des adeptes. Les vrais *zêkrs* conduisant à l'extase et invoquant des personnalités non typiquement islamiques comme Dâwud ou Soltân ne pouvaient pas être livrés au public profane, même si de nombreux A.H. possèdent des cassettes de *zêkr* et les écoutent chez eux ou en voiture.

On contourna l'obstacle de deux façons : en créant de nouveaux hymnes souvent en persan, et en utilisant le *tanbur* pour accompagner des mélodies profanes kurdes ou persanes comme le fit Nâzeri. Une troisième voie consistait à faire jouer des hymnes par 5 ou 6 *tanburs* à la fois ou davantage. Ici aussi on présenta quelque chose du répertoire, mais *sans dévoiler l'essentiel* qui est de l'ordre du *zêkr* et des états spirituels. En effet, les mélodies ressortaient de ces ensembles comme laminées, équarries et dépouillées de toute leur saveur. Il faut noter qu'une des distorsions imposées par la représentation scénique en général est la recherche de l'effet de masse : on ne peut présenter un seul musicien perdu sur la scène, on en rassemble un grand nombre.

Devant toutes ces manifestations qui ne donnaient qu'une idée incomplète et imparfaite du répertoire sacré et du jeu du *tanbur*, certains gardiens de la grande tradition finirent par briser le sceau du secret et permirent à un jeune tanburiste, Shahâb Elâhi, petit-fils du grand maître Nur Ali Elâhi, de jouer en public les pièces transcendantes du répertoire, transmises exclusivement dans la famille. Toutefois, là encore, ce ne fut fait qu'avec parcimonie, entre deux chants spirituels en persan composés pour la circonstance et interprétés par un chœur mixte comme on en trouve souvent chez les Kurdes A.H.. Il semble qu'on ait voulu non seulement toucher un public iranien (en introduisant le *târ* et le *ney*, en chantant en persan)¹⁴ mais aussi *ne pas galvauder les mélodies du répertoire sacré* en présentant simplement des *zêkrs* A.H. kurdes avec *tanbur*, *daf* et éventuellement *kamânche* comme cela se fait sur le terrain. Il s'agissait de montrer la supériorité de l'interprète mais tout en cachant l'essentiel et sans s'impliquer...

La dernière percée médiatique de cette musique qui mit tant de temps à sortir de l'ombre, fut la publication par "Le chant du Monde" de quatre disques compacts d'Ostâd Elâhi, le maître inégalé et charismatique du *tanbur* sacré kurde, à partir d'archives remontant aux années 1960. Ces documents exceptionnels, enregistrés au cours de séances privées, furent gardés comme des reliques durant trente ans¹⁵ par sa famille. S'ils ont vu le jour c'est aussi indirectement grâce à la poussée des médias, en réponse à l'opportunisme ou au laxisme de certains derviches A.H. qui avaient brisé la règle en jouant pour les profanes, et surtout en jouant le plus souvent médiocrement. Puisqu'il en était ainsi, en décidèrent ses héritiers, autant montrer d'un seul coup ce que pouvait être cette musique, et qui en étaient les véritables dépositaires. Pourtant si les enregistrements de ce maître ont été publiés, on n'a presque rien dévoilé des conditions dans lesquelles il jouait sa musique et des effets incroyables qu'elle provoquait sur les auditeurs, effets dont il existe beaucoup de témoignages écrits dans les archives de la famille. Dans le dévoilement par le disque, l'aspect magique de la performance musicale et du contexte dévotionnel (de type *zêkr* intérieur, ou *samâ'*) ont été passés sous silence. Peut-être que les explications sur ce genre de phénomène n'avaient pas de raison d'être données dès lors que le disque ne pouvait de toute façon restituer que l'aspect artistique ou purement acoustique de l'événement que constituait chacune de ces séances.

Notons aussi que la publication de ces archives fut rendue possible grâce aux techniques de restauration les plus sophistiquées (comme le programme No Noise).¹⁶

III LA MUSIQUE SOUFIE SUR LA SCENE ORIENTALE

A. Succès médiatiques folklorisation et spectacle

Comme tous ces exemples le montrent, le sens du secret est tout à fait compatible avec le dévoilement ou la popularisation, dans une certaine mesure du moins, des pratiques musicales et rituelles mystiques.

Un exemple remarquable de popularisation de chant soufi est celui du *qawwâli* pakistanais, genre professionnel destiné au public de soufis, *qalandars*, *malangs*, derviches ou simplement aux pèlerins visitant les tombeaux des saints. Avec la radio, le disque, puis la récupération par la World music, le *qawwâli* est devenu un produit commercial international. Dans chaque club disco d'Inde et Pakistan on entend certains de ces hymnes arrangés de diverses manières dans le style pop, comme le fameux *Jule La'l* dont on ne compte plus les adaptations, ou toutes les variations sur *Dama dam mast qalandar*. Ce phénomène assez banal se retrouve partout, bien que sous des formes moins commerciales. On pense par exemple aux bardes Alevi dont l'audience a dépassé largement le cercle des initiés.

Mais surtout, l'irruption de musique soufie dans le champ profane n'est pas un fait nouveau. Le cas le plus ancien de succès médiatique est peut-être celui du grand mystique et poète Erâqi. Lorsqu'il accomplit sa retraite de 40 jours sur l'ordre de son sheykh, il ne cessait de fredonner des chants mystiques de sa composition. Les derviches qui l'entendaient derrière la porte furent séduits par ces chants et les répétèrent, si bien qu'en quelques jours il furent connus dans toute la ville et chantés jusque dans les tavernes. Apprenant cela, le sheykh, excédé, finit par libérer Erâqi de sa retraite avant terme.

Les textes du soufisme classique fournissent de nombreuses allusions à ce qu'on appelle le *samâ'* du vulgaire (*avvâm*). A la lumière de faits qui sont toujours actuels, on peut déduire qu'il s'agissait de fêtes mystico-religieuses organisées par des non affiliés, mais dans lesquelles se produisent des musiciens spécialisés dans un répertoire mystique (cf. notamment Frishkopf).

Même certaines structures de spectacle ont de profondes racines traditionnelles. Si par exemple le *qawwâli* a pu être récupéré commercialement, c'est qu'il avait certaines prédispositions. En effet le *qawwâli* classique réunit sur une même scène un groupe fortement soudé comprenant une hiérarchie de chanteurs, choristes et percussionnistes. Ainsi les derviches sont cantonnés au rôle d'auditeurs passifs : ils ne peuvent s'exprimer qu'en se levant pour danser et apporter leurs offrandes par liasses de petits billets de banque que l'on déverse comme une pluie sur la tête des artistes. Si le *qawwâli* est devenu une marchandise médiatique, c'est qu'il était déjà un *produit commercial religieux*, et somme toute un *spectacle*, une dramaturgie de l'extase confiée à des professionnels. C'est tout l'inverse des traditions kurdes où les rôles sont distribués entre un ou deux solistes et une assemblée participant intensément et de manière moins formelle.

Il existe un large spectre de pratiques depuis des cérémonies relevant du "soufisme populaire" ou "soufisme informel" et données à des dates du calendrier religieux, jusqu'à celles qui viennent marquer un événement social comme un mariage. Dans certains cas, la composante soufie est totalement perdue mais il subsiste néanmoins dans la performance un certain sens du sacré. En voici un exemple :

Avec la disparition des confréries au Tadjikistan, certaines pratiques particulièrement frappantes comme celles du *zêkr* ont subsisté dans la mémoire collective, en tant que vestiges. A Panjkent par exemple, au milieu de la noce, un Ancien désigne quelques jeunes gens et dirige

avec eux un *zeker* en dehors de toute référence explicite, mais exécuté avec concentration et sérieux, après quoi la fête continue¹⁷. Quant aux Tadjiks du sud, ils ont conservé des chants et une saynète appelés *qalandar bâzi*, dans laquelle un quidam revêt une robe rapiécée, tient un bâton et déclame un chant de *qalandar*.

Les Turkmènes également pratiquent un *zeker* complètement coupé de ses racines et de son contexte, à l'occasion de leurs fêtes privées. Ils n'hésitent pas à présenter ce *zeker* au milieu de leurs spectacles folkloriques ou de leurs concerts¹⁸.

Ces manifestations, qui relèvent de la "folklorisation" rejoignent la parodie lorsqu'elles sont mises en scène *par des autorités culturelles*, comme c'était le cas autrefois à Téhéran, avec les spectacles officiels donnés dans de grandes salles, au milieu duquel Darvish Hayâti était amené sur scène comme s'il était déjà en extase et faisait son *zeker* en chantant tout seul avec son *tanbur* et en agitant sa chevelure défaits. Le malaise était accentué par le fait que dans le même spectacle, le corps de ballet de la salle Rudaki s'était déguisé en derviche et interprétait une chorégraphie inspirée de celle des Mevlevi en poussant des *hu* et des *haqq* !

Fallait-il déplorer de telles représentations, et au nom de quels principes ? Bien entendu, on pouvait invoquer l'obligation de discrétion (*takiya*) qui lie les adeptes, ou le tabou de la commercialisation du spirituel. Cependant, aux yeux du public, le derviche passait pour un *majzub*, un enthousiaste soustrait à ces obligations, comme on en trouve souvent parmi les *malang* ou *pakir* du Sind par exemple. D'autre part, que dire des spectacles mevlevi organisés par le Ministère de la Culture depuis des années à Konyâ, et dans lesquels les danseurs, à l'origine du moins, n'étaient même pas derviches ? Et que penser des dernières initiatives, apparemment spontanées, consistant à faire danser des femmes vêtues de robes colorées, au milieu des derviches turcs Mevlevi ? S'agit-il d'opportunisme, d'argument de marketing, d'adaptation et d'innovation ou de libération de la femme ? *Pour trancher le débat, il faudrait savoir si l'impulsion du changement provient de l'intérieur ou d'une pression d'un pouvoir extérieur, tel qu'une volonté politique, des enjeux commerciaux ou démagogiques.* Cependant ces changements ne sont pas si abrupts qu'il y paraît car il se font sur un terrain bien préparé : aussi artificielle que puisse paraître la cérémonie mevlevi officielle de Konya, elle n'est que l'aboutissement d'un processus de ritualisation qui depuis longtemps a transformé le *samâ'* en une *représentation* du *samâ'*, et plus encore, au sens ultime, une représentation du *samâ'* de Mowlânâ Rumi, un rite commémoratif hautement codifié, une théâtralisation bien mesurée de l'extase non plus tant *vécue* que *signifiée* par des gestes symboliques. L'exemple de l'*ayin* mevlevi, liturgie au répertoire bien établi et totalement prévisible, préfigure ce que deviennent généralement les transpositions des rites soufis à l'usage de la scène publique.

Comme il n'est pas possible de reconstituer les étapes de ce processus de théâtralisation, on essaiera maintenant de mieux cerner les motivations profondes et les implications de ces différents types d'adaptation, ainsi que le pourquoi et le comment du processus de diffusion dans lequel s'engagent certains groupes. Il pourrait être intéressant de suivre les transformations des rituels en spectacles à travers leur présentation sur la scène occidentale. En effet, les organismes de concert en Occident présentent de plus en plus de groupes appelés "soufis" dans des programmes qui relèvent souvent autant de la musique d'art que des traditions vraiment soufies. Mais aborder cette question nous entraînerait trop loin et nous nous limiterons aux manifestations se situant en marge des circuits de concert, relevant directement des activités des confréries et organisées par elles.

B. Entre concert et rituel

Les diverses branches Ne'matollâhi Gonâbâdi, Safî Ali Shâhi et Vafâ 'Ali Shâhi ne possédaient pas de répertoire particulier. Certains de leurs adeptes étaient de fins musiciens ou même de grands maîtres, et s'ils étaient parfois mis à contribution, ils n'avaient pas une fonction attitrée dans les réunions.

Dans la branche Vafâ 'Ali Shâhi dont le *qotb* est le psychiatre J. Nurbaxsh, la musique rituelle tenait une place réduite, mais lors des fêtes données par cette confrérie dans les années 1970, on invitait des musiciens classiques (joueurs de *ney* et chanteurs), des groupes qâderi kurdes qui accomplissaient leur *zêkr* intégralement, et même parfois des Ahl-e haqq¹⁹. Cette confrérie était très puissante et comptait des sympathisants parmi la classe dirigeante. Lorsqu'elle s'établit en Angleterre après la révolution et ouvrit ses *xânegâh* en Europe et aux USA, il fallut répondre à la demande d'un nouveau public composé d'Iraniens en exil et d'une minorité d'européens. La confrérie développa deux aspects : les publications, qui étaient déjà embryonnaires en Iran et la musique grâce à la constitution de groupes de "musique soufie". Dans leurs concerts, la scène est généralement décorée de toute la paraphrénologie des confréries : *kashqul*, *tasbih*, haches, massues, etc. ainsi que de grands tambourins *dafs*, empruntés aux Qâderis. Un derviche habillé à l'ancienne avec tous ses accessoires se promène dans la salle. Les participants sont vêtus de longues chemises blanches (comme les Qâderis et certains A.H.) et de coiffes en feutre, ce qui n'était pas dans leurs habitudes en Iran. On remarque la présence d'une femme ou deux, vêtues de la même manière, qui chantent et jouent le *daf* parmi les hommes. Il est à noter que l'entrée des femmes dans le cercle rituel pourrait constituer l'innovation décisive en cette fin de millénaire. La primeur en revient de longue date aux Alevi récemment suivis par certains Mevlevi et A.H..

La musique est composée d'improvisations mesurées ou libres au *ney*, symbole universel de l'âme soufie, joué par un bon professionnel (Hasan Nâhid), de chants libres *âvâz*, où le chanteur s'accompagne lui-même au *tanbur* en improvisant également, ce qui est un emprunt aux *kalâm-xân* A.H.. Un chœur reprend des refrains et des *zêkrs* mais prononcés à la persane. Les modes et les rythmes sont du genre persan et rappellent les chants religieux, les *rowze xâni*, et les chants de *xânegâh*, etc. En soi, ces chants et mélodies ne sont pas moins authentiques que ce qu'on entend dans la plupart des *xânegâh*, mais c'est l'ensemble, la composition du groupe, l'enchaînement des séquences et surtout l'organisation en "concert" ou spectacle (avec décor soufi) qui apparaissent en décalage avec la tradition²⁰. En général ces musiques ne sont pas assez artistiques en soi pour se présenter comme "concert", et elles ne sont pas assez fortes et authentiques pour passer comme de simples manifestations soufies. La question qui se pose est dès lors : dans quel but sont-elles organisées ? Une des réponses est probablement : *pour conforter les adeptes et sympathisants dans leur affiliation en présentant leur rituel dans un cadre public et officiel*. Cependant il faut noter encore une fois que ce souci n'est pas nouveau : Mevlâna Rumi donnait des *samâ'* avec ses derviches dans le palais du Parvâne, dans un cadre qui n'est peut-être pas éloigné de celui de nos salles de concerts et autres centres culturels.

C. Pourquoi et comment et on dévoile les secrets. La mise en scène d'un rituel secret

La question de l'authenticité des représentations soufies est ouverte à toutes les interprétations. Sans établir de jugement de valeur, on peut distinguer des niveaux d'authenticité en terme de *fidélité* à un modèle originel, ou encore en terme de *sincérité* de l'implication ou *d'intensité* de l'expérience. Pour la majorité des derviches, un *jam* authentique est celui où il y a du *hâl*, de l'émotion et une intention juste. A partir de là les formes peuvent s'adapter. L'exemple suivant met en évidence les problèmes qui se posent lorsqu'on passe de la sphère restreinte d'un rituel et de sa musique à la sphère publique.

Récemment un groupe de A.H.s établis dans la région de Bonn a franchi un pas décisif en présentant au public, dans une salle de concert, la cérémonie du *jam*, telle qu'elle se pratique dans les campagnes kurdes. J'ai eu l'occasion de suivre de près leur préparation. Le but de ces représentations était selon eux de se présenter comme groupe spirituel et culture au sein de leur société d'adoption. Cette position d'émigré a favorisé leur prise de conscience et a aussi rendu possible l'élaboration d'un tel programme qui aurait été difficilement concevable en Iran.

Il y avait aussi le souci de préserver ou restaurer une tradition qui était en train de se perdre dans l'exil, notamment en la transmettant à leurs enfants. De fait, le groupe travailla beaucoup afin de retrouver les anciennes mélodies ou leurs versions non altérées et de rehausser le niveau artistique dont en général les adeptes ne se soucient guère.

Mais la motivation la plus forte était hautement symbolique et mystique : le groupe voulait en quelque sorte envoyer une vibration spirituelle dans l'atmosphère. L'événement devait attirer le regard divin sur leur pays d'adoption et apporter de la *barakat*. Soit, mais dans ce cas pourquoi fallait-il un public ? Tout d'abord parce que pour tout événement il faut des témoins, ensuite pour partager leur ferveur. Ainsi les gens n'étaient pas considérés comme de simples spectateurs puisqu'on leur distribua les offrandes bénies *niaz* (sous forme de douceurs). Ce genre de considération est courant dans toutes les mystiques et religions, mais le degré de conviction de ces adeptes, concrétisé par la force de leur extase donnait un relief inhabituel à cette entreprise. Quoiqu'il en soit ces différentes interprétations ne se contredisent pas, car elles se situent à des niveaux différents ; néanmoins "la divulgation du secret", si l'on peut dire, a conduit à certains paradoxes.

Anamorphose et représentation scénique

Dans le passage à la représentation scénique, le groupe s'est entouré de multiples précautions pour répondre à la fois à l'exigence d'authenticité et de sincérité, mais aussi pour être compris par le public, ce qui l'obligea à aller parfois à l'encontre du principe d'authenticité²¹. Par ailleurs les innovations ne manquaient pas, mais en y regardant de plus près ou en discutant avec les derviches, on découvrait qu'il y avait toujours quelque précédent à ces innovations ou adaptations de sorte que rien ne pouvait être considéré comme artificiel. La plus frappante innovation était la présence des femmes autour du cercle des hommes durant le *zeker* libre, ce qui n'a lieu qu'exceptionnellement dans les villages kurdes. Cependant on sait que les femmes ont un statut relativement élevé chez les Kurdes, en particulier chez les A.H. qui, en ce sens aussi, sont proches des Alevis. On ne fit donc qu'accentuer une tendance en tenant compte du contexte occidental. En ce qui concerne les costumes, on hésita entre "le naturel", c'est-à-dire, les vêtements de tous les jours, mais au détriment de l'harmonie du groupe, et des vêtements kurdes, élégants mais artificiels (car ce groupe ne porte de kurde que le pantalon). On finit par opter pour les longues robes blanches, en étant conscient d'accentuer ainsi l'aspect liturgique du *jam*, qui "en réalité" est plus décontracté, et en assumant le risque de donner ainsi l'image d'une confrérie soufie, ce que les A.H. se défendent d'être.

Tous les problèmes venaient en fait du décalage inexorable entre l'exigence de transparence et le souci d'être compris correctement, c'est à dire "montrer ce qu'on fait", sans plus, mais le montrer bien, et de façon qu'on ne se méprenne pas. La leçon vaut pour toute divulgation d'un rituel. Toute représentation est toujours une anamorphose, "une traduction" avec les pièges de la surtraduction, de la sous-traduction, des formules idiomatiques, etc.

Le premier paradoxe est que l'essence du rituel est une sorte de secret, de sorte qu'en montrant le rituel (qui autrefois était accompli en secret), on lui enlève sa substance. Pour contourner cet écueil, on considéra que les spectateurs étaient capables de partager dans une certaine mesure la ferveur des adeptes, c'est pourquoi ils furent symboliquement intégrés en recevant les *niaz*. Mais pour faire entrer les spectateurs dans le jeu, les derviches devaient réfréner le libre cours de leur émotion et de leur *hâl*, ne pas effrayer le public et ne pas passer pour des sauvages. Cependant la force du *zeker* et l'extase qu'il provoque (et qui était censée toucher quelque peu le public) étaient la raison même de la représentation. Il fallait donc à la fois montrer et retenir, situation paradoxale difficile à gérer. On se demanda alors s'il ne valait pas mieux que tous les derviches réfrènent toutes leurs manifestations d'enthousiasme tandis que l'un ou l'autre rentrerait en extase. Cette idée d'une extase sur commande constitue un autre paradoxe. Dans ces conditions c'est le *processus d'extase lui-même qui est remis en*

question puisqu'il peut se programmer à l'avance, en degrés d'intensité ou selon différentes formes théâtrales. On touche ici à la question classique de l'authenticité du concept soufi de *tavajud* (traduit par "excitation" ou par "mise en conditionnement") qui a été discutée largement par les anciens. A l'origine, les soufis l'assimilaient à la simulation et par la suite à une stimulation, débouchant sur l'extase véritable (*vajd*), et donc considérée comme louable. Sous cet angle on peut admettre que ce groupe de A.H. pratiquaient un *tavajud* sincère quoique contrôlé, mais en s'interdisant de le transformer en *vajd*, sauf éventuellement pour un de ses membres. Et si ce *vajd* n'était pas réel, on pouvait récuser l'accusation de simulation en le considérant comme une forme intense de *tavajud*.

On fut aussi partagé entre l'exigence de qualité musicale et le principe selon lequel le chantre enchaînait les airs en fonction de son inspiration : on préféra baliser le terrain, répéter un programme bien établi pour pallier à tout dérapage musical. Cependant en agissant ainsi on risquait d'émousser la sensibilité des participants et d'aboutir à un *jam* sans *hâl*. Il est probable que ce même processus esthétique a affecté beaucoup de rituels qui sont passés du stade de participation à celui de représentation.

Le programme devait culminer, comme c'est la coutume, avec des refrains très rapides sur deux ou trois notes. Pour les Kurdes, ces airs sont les plus excitants, ce qui fut pour l'observateur l'occasion de constater à quel point leur extase, ce qu'ils appellent *hâl*, passent par le corps, la vitesse du tempo, ou du moins s'actualise en eux, ce qui est loin d'être une loi parmi les musiques spirituelles. Cependant pour *signifier* le *hâl* au public d'Iraniens émigrés ou d'Occidentaux dont les habitudes sont différentes, on décida d'écarter ces ritournelles trépidantes et s'en tenir à des mélodies plus modérées moins primitives et plus plaisantes pour les Occidentaux et Iraniens. Mais en cela aussi ils se conformaient à la tradition puisque selon les Anciens, les rythmes trépidants et les mélodies simplifiées n'avaient pas leur place dans les *jam* d'autrefois.

Un dernier paradoxe enfin est que si ce groupe est en train de devenir le gardien des traditions musicales A.H., cela n'a été possible qu'en brisant le cercle étroit où il se confinait, pour se poser lui-même comme objet de représentation, sous le regard des Autres.

Quoiqu'il en soit toutes les questions que les derviches se posaient furent balayées par leur représentation scénique où ils réussirent à être eux-mêmes sans inhibitions, mais sans non plus se lâcher complètement. Le cas est assez rare pour mériter qu'on s'y soit attardé quelque peu.

C. LE SPECTACLE COMME MIROIR

D'une toute autre nature est la représentation brute des rituels musicaux soufis et parasoufis que nous allons décrire maintenant. En 1994 fut organisé à Téhéran un festival des musiques populaires de l'Iran réunissant durant plusieurs semaines les meilleurs musiciens non classiques des quatre coins du pays. Ce fut un événement d'un niveau remarquable et d'une ampleur sans précédent, bien que l'on ne visait pas à toucher un public très large. L'initiative en revenait au Howze honari (Fondation des Arts), une puissante institution semi-privée semi étatique, dirigée par le *hojat ol-eslâm* Zam.

Plusieurs points dans cette entreprise méritent d'être relevés. Le plus frappant et le plus pertinent pour notre propos fut la manière dont la culture iranienne se mit en spectacle elle-même et se contempla comme dans un miroir, sans aucune distorsion et apparemment sans l'ombre d'une idéologie. Les musiciens des montagnes et des déserts étaient simplement conviés à présenter leurs chants et leurs mélodies comme ils ont coutume de le faire dans leur propre contexte, sans artifice, sans mise en scène, décor ou costumes particuliers.

Un spectacle pour initiés

Ce genre de concert n'est pas nouveau : depuis le festival de Chiraz et de Tus, dans les années 70, les intellectuels et artistes iraniens ont appris à apprécier leurs bardes populaires, leur opéra religieux, leurs conteurs. Toutefois ces premières manifestations s'adressaient à une élite cultivée et occidentalisée. Dans le cas du festival du Howze honari, la distanciation impliquée par le détour de l'occidentalisation était beaucoup moins nette après 14 ans de régime islamique. Une volonté de faire fraterniser tout le monde se manifestait dans la générosité de l'hospitalité offerte aux musiciens. Les participants dont le nombre atteignait environ une centaine étaient conviés à rester durant le festival pour écouter leurs confrères venus d'autres provinces. Ainsi aux premiers rangs étaient assis non pas les notables mais les musiciens kurdes ou baloutches écoutant des *ashiq* de Tabriz par exemple ²². Mais venons en à la musique soufie.

Le sommet de ce festival, du moins du point de vue de la dramaturgie et du paradoxe de la représentation, fut atteint avec les séances soufies et les rites de transe.

Tout d'abord les Qâderi de Sanandaj dirigés par Mirzâ Ghowsi donnèrent une séance complète avec 12 derviches et 4 chantres. Dans les années 70, ce *xalife* et chantre était parfois invité à se produire lors des fêtes religieuses dans le grand *xanegâh* des Ne'matollâhi, et avait même accepté de chanter avec son groupe devant l'Impératrice en 1977 (?) au cours d'un concert religieux donné à Téhéran (Niâvarân) ²³. Dans ces concerts, et les quelques derviches qui l'accompagnaient ils se limitaient à la partie initiale du rituel, le *zeker tahlil* : quelques adeptes écoutaient le chantre (*xalife*) et un choeur de deux ou trois auxiliaires s'accompagnent au tambourin *daf*. (Il s'agit en fait d'un *samâ*'' à base de chants antiphoniques.) La partie de *zeker* proprement dite (*zeker-e here* ou *qiyam*) était toujours escamotée, pour des raisons qui mériteraient d'être approfondies. Pourquoi en effet autoriser les chants mais pas le *zeker* ? Peut-être parce que les chants induisent l'émotion et les larmes, qui sont admises par les religieux, tandis que le *zeker* conduit à l'extase et l'agitation qui sont plus problématiques pour les gens du commun. De plus, les organisateurs ne voulaient pas montrer cet aspect violent du rituel. Quelles que soient les raisons, il reste que (au contraire des A.H.) les Qâderis ouvrent toujours leurs portes au public local qui évidemment respecte leur pratique, et que parfois ils pratiquent le *zeker* sur la place publique, dans leur propre milieu.

Il faut croire que les conditions étaient différentes à Téhéran en 1994 parce que le groupe de Mirzâ Ghowsi accomplit un *zeker* intégral, à cela près que les adeptes ne pratiquèrent pas leurs prouesses fakiriques (*tiq bâzi*) bien connues : embrochements, etc.

Quelles sont les raisons de ce changement d'attitude ? Probablement le fait qu'on était maintenant en République islamique et qu'a priori, les spectateurs étaient acquis à la cause, et qu'ils pouvaient être considérés comme un public de sympathisants ²⁴.

Si ce *zeker* qâderi se déroula comme une séance normale, un autre *zeker* réunit d'autres derviches sunnites du Khorasan, notamment de Torbat-e Jâm en une séance tout à fait étonnante par sa totale absence de qualité scénique et par l'anarchie qui y régnait. Les derviches appartenaient à l'ordre Naqshbandi et Mojadadi, si bien que certains étaient complètement absorbés en eux-même, tandis que d'autres faisaient leur *zeker* individuel chacun selon sa technique propre. Parmi eux il y en avait deux qui jouaient du *dotâr* et chantaient ou poussaient des exclamations, chacun pour soi sans écouter l'autre. Les caméramans se glissaient entre les participants pour arracher ces images extraordinaires perturbées par de multiples incidents, comme par exemple les micros qui tombaient de leur trépied. Cette séance reste en soi une énigme. Il peut paraître étonnant qu'elle fut donnée devant une assemblée comprenant des religieux chiites et des intellectuels de la capitale, mais en même temps, c'est peut-être bien ce contexte globalement religieux qui a pu décider les derviches à accomplir leur *zeker* comme ils ont l'habitude de le faire, sans se soucier du public.

Un simple recadrage

Par ailleurs ce festival consacra une soirée à une séance de *mâled* baloutche, un rite para soufi avec danses assises finissant dans la transe, ainsi que 8 soirées à des séances de transe du Baloutchistan (3 séances *guâti*, et une de *zâr*) et du Golfe persique (3 séances étant dirigées et chantées par une femme, et une par un homme). Il s'agit là non plus de rite soufi ou para soufi, mais de culte de dévotion aux esprits (*zâr*, *nobân*, *mashâyex*). La transe est le résultat d'une entrée en contact avec des esprits, ce qui, du point de vue islamique, est des plus suspect (sans parler du fait que quatre de ces rites étaient destinés en priorité à des femmes). Tout cela ne sembla pas poser de problème aux organisateurs alors que chez eux, dans le Golfe persique, les *xalife* sont considérés comme païens par les autorités locales et ont beaucoup de difficultés à accomplir ces rites.

Par quel magie du regard, ces rites par nature secrets ou discrets, suspectés d'hérésie ou de paganisme, ont-ils été portés sur la scène sans que les acteurs en soient le moins du monde gênés, et sans que les gardiens de l'islam ne jettent leur anathème ? Même si le jeune et dynamique *hojat ol-islam* Zamm a les idées larges et représente l'avant-garde libérale, il est quand même tenu à une certaine cohérence théologique. C'est peut-être pour cela qu'avant les séances, on fit une présentation générale expliquant qu'il s'agissait de rites de guérison qui opérait par le *pouvoir thérapeutique* des chants, des mélodies et des rythmes, bien connu des médecins du passé. Comme en plus ces chants comportent beaucoup d'invocations religieuses, il était plus facile de faire admettre la légitimité de ces rituels.

Mais la raison profonde de cette tolérance tient peut être à ce que ces rites étaient *isolés du réseau social et culturel qui les fait exister*, et présentés sur scène un peu comme un objet d'observation, pour ne pas dire un spectacle. Comme souvent en Iran, la beauté était au premier plan et cachait le reste. Les participants impeccablement vêtus étaient assis sur un immense et magnifique tapis ancien encadré de vases et de bouquets de fleurs. La mise en spectacle, quoique très sobre, constituait un alibi essentiel qui les faisait rentrer *dans le domaine des arts*, comme on pouvait l'attendre de cet "Institut des Arts". L'idée de spectacle était si forte que l'on enregistra tous ces événements de trois façons simultanées : par le son, par la vidéo et par le film. Afin de constituer un "dossier total" on projeta de filmer les meilleurs maîtres traditionnels sur place, dans leur contexte propre en consacrant un film entier à chacun d'eux. Toute cette entreprise témoigne d'une intention de valoriser un patrimoine culturel par *la mise en spectacle croisée* (les acteurs se regardant mutuellement), ce qui correspond à une démarche plus sophistiquée que d'aller filmer ou enregistrer sur le terrain, ou de faire venir des groupes folkloriques donnant des spectacles distrayants.

En plus de la note esthétique, il y avait dans cette démarche une touche scientifique qui est une des conditions pour faire passer la musique. Il faut savoir que la musique comme science est généralement admise dans l'islam. Ainsi la musique d'art occidentale ou orientale, ou même le jazz, peuvent se présenter comme sciences car elles ont développé un discours théorique sur elles-mêmes, ce qui n'est pas le cas des variétés. Comment justifie-t-on alors la musique populaire, le folklore ? Par son authenticité morale, sa pureté, sa conformité à la tradition, sa fonctionnalité. Mais dans ce cas, le folklore ne peut pas s'exporter, il doit être consommé sur place, pour répondre à sa fonction traditionnelle. La façon de contourner cet obstacle est de le présenter dans un cadre "objectif", un cadre de culture et d'érudition, de l'enrober d'un discours, et accessoirement de considérer les musiciens traditionnels comme les détenteurs d'un savoir et de les traiter comme de hautes personnalités artistiques.

IV CONCLUSION

LE SENS DU SECRET ET LE TEMPS DE LA TRANSPARENCE

Ces derniers exemples sont des cas rares où les rituels sont livrés comme spectacle, tels quels et sans autre accommodement qu'un "recadrage" grâce auquel le public est considéré comme initié. Dans tous les autres cas, il y avait des distorsions, des déplacements, des paradoxes, des ambiguïtés, des sous-entendus et des intentions, dont il nous faut pour conclure souligner les plus importants.

Tout d'abord il faut remarquer que pour qu'un secret fonctionne, pour qu'on le considère comme tel, il doit bien s'exprimer d'une certaine manière. *Il faut au moins que l'on sache qu'il existe quelque chose comme un secret*, auquel certains ont accès ou qu'ils détiennent. C'est pour cette raison que les mystiques jouent avec le dévoilement dans toutes les nuances requises. Comme on l'a vu, en fait, ils n'en donnent que des signes et ils sont loin de tout livrer.

Il y a des raisons de penser qu'il en a toujours été ainsi, cependant il faut prendre en compte un facteur nouveau : la propension à tout étaler au grand jour, qui est le propre de notre époque. Or un des effets du flot d'informations déversé par les médias est de susciter une forme d'indifférence ou au mieux de tolérance. Avec l'élargissement du champ de vision de la société musulmane, un phénomène comme le soufisme risque de passer inaperçu, et même dans l'Iran islamique il est moins dangereux d'être un leader soufi, et surtout moins mal vu d'être un musicien, qu'il y a 150 ou 200 ans. Dans ces conditions, les soufis, au lieu de se cacher (comme le faisaient par ex. les A.H.) sont au contraire *obligés de signaler leur présence*. La musique est un excellent moyen, comme l'ont compris des groupes tels que les Alevis ou les Ne'matollâhis de la diaspora qui ont littéralement élaboré des formes de concert soufis.

Ensuite, avec le brassage culturel, le sens du secret et du mystère cèdent du terrain ; face à l'envahissement des musiques de toutes sortes, la valeur des musiques rituelles se relativise lorsqu'elles ne se dissolvent pas dans la masse des biens de consommation, comme c'est le cas du *qavvali*. La vénération pour les répertoires secrets ou rares, transmis ou performés dans un cadre initiatique, s'émousse avec leur divulgation. Il en va de même pour les textes sacrés et secrets, comme ceux des A.H. que personne ne sait plus par cœur, mais qui sont à peu près tous publiés. Nul ne peut se soustraire à ce courant, et lorsqu'un individu ou un groupe fait le premier pas vers la divulgation, les autres sont contrariés et finissent souvent par céder à leur tour, pour avancer leur idée personnelle de la vérité ou par esprit de rivalité. Aux phénomènes de médiatisation s'ajoute l'éclatement des "sociétés de proximité" (et donc des "communautés du secret") sous l'effet de l'exode rural et de la poussée démographique²⁵.

Pour contrebalancer ce processus se développe un nouveau sens du passé qui s'exprime par la préservation officielle des traditions. Cependant il est difficile d'échapper aux effets pervers qu'entraîne le recours aux mêmes médias pour sauver le patrimoine, qu'il s'agisse de le fixer en le reproduisant (les enregistrements, les films) ou de le maintenir vivant en lui trouvant un public : le fait de tout mettre à plat revient à démystifier les traditions, à transformer les valeurs spirituelles en biens culturels. Certains aspects de ce processus avaient été décrits il y a plus de soixante ans déjà par Walter Benjamin (1971) en des termes qui s'appliquent parfaitement à notre objet. Il y a selon lui dans l'histoire de l'oeuvre d'art des glissements de la "valeur culturelle" vers la "valeur d'exposition". A l'origine, la prépondérance de la valeur culturelle faisait de l'oeuvre d'art un "instrument magique" et l'empêchait d'être reconnue comme art (:151) : "c'est la valeur culturelle qui pousse à garder les oeuvres d'art au secret" (:151). Quand cette valeur se perd, on commence à les exposer, et réciproquement, "au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'oeuvre d'art c'est son aura" (:143). Ainsi, avec leur reproduction (écriture, enregistrement), l'aura des mélodies et des textes sacrés de tradition orale pâlit, et une des conséquences est que les fidèles ne veulent pas faire l'effort de

les apprendre puisqu'ils les ont à leur disposition en tant qu'objet. Pour la pérennité de la tradition, il aurait donc été parfois plus profitable de préserver le mystère, de ne pas tout dévoiler.

Mais précisément, si les soufis ont si facilement cédé à la mode de la transparence, c'est peut-être parce qu'ils avaient compris que ces moyens *n'aboutissent pas une véritable divulgation des secrets*, étant donné qu'ils ne livrent que l'apparence, l'objet musical. Tout le reste, qui fait de la tradition *non pas la préservation d'un objet mais un processus de transmission*, ne passe évidemment pas dans les enregistrements, les spectacles et la vidéo, si bien qu'au bout du compte les vrais secrets sont quand même préservés. Il en va de même pour les textes sacrés qui ne prennent leur sens que par une herméneutique toujours renouvelée.

Une des leçons à tirer de ces exemples est que si les médias rendent accessibles toutes sortes de musiques, y compris des musiques rituelles, *cela ne suffit pas à assurer une transmission correcte du patrimoine*. Par exemple, le *daf* s'est propagé par les enregistrements et les vidéos tandis que des chanteurs classiques ont cru pouvoir s'approprier le répertoire de chant qâderi simplement parce qu'ils étaient Kurdes. Or les derviches affirment toujours qu'il faut être derviche pour jouer le *daf* comme il convient, et l'on peut en inférer qu'il en est de même pour le chant. Certains A.H. disent la même chose en ce qui concerne le *tanbur*.

Ce que les imitateurs et ne saisissent pas, et que les reproductions ne transmettent pas, c'est *la nature et la qualité du vécu* qui se dévoile derrière les formes apparentes de cette musique, qui constitue son "aura", "l'autorité de la chose" intimement lié à son "ici maintenant" (Benyamin : 143). Ainsi lorsqu'un *xalife* qâderi chante pour le Prophète, pour 'Ali ou pour le *Ghaws*, il y met une ferveur et une conviction communicatives qui bouleversent les derviches et même les profanes. Il est lui-même familier des "états de conscience modifiés" et des énergies subtiles activées notamment par le *zeker* et l'ascèse. Son rapport au corps est tout différent des gens ordinaires : il est capable par exemple de crier *hu !* et de se planter un couteau dans la langue sans broncher. C'est également le cas des auditeurs. Il y a donc des raisons de penser que lorsqu'il joue du *daf* et qu'il chante (ce qu'il ne fait que dans un cadre rituel), sa musique dégage autre chose que l'imitation habile qu'en donne un bon percussionniste. Dans le cas des Qâderi, c'est plutôt l'impression de force qui domine, mais dans d'autres traditions (et parfois chez eux aussi), ce sont d'autres qualités que l'on n'enseigne pas davantage dans les conservatoires comme l'émotion, la sincérité, la pureté, la liberté ou la légèreté.

A un niveau plus élémentaire, c'est aussi ce qui se passe pour la transmission des patrimoines de musique d'art : on peut avoir à sa disposition toutes les sources existantes, et même les avoir mémorisées, ce n'est que dans la relation de maître à élève ou dans un "milieu de proximité", parmi les "gens du secret" que l'on peut apprendre l'art de la performance. *Il ne s'agit pas d'apprendre la musique mais de devenir un musicien*. Cela vaut pour la mystique également : peu importe que l'on dévoile les rites, les textes, les *zeks* secrets réservés aux initiés, l'herméneutique et les sciences ésotériques, ce n'est que dans le contact personnel avec un sheykh que l'on devient derviche et que ces accessoires peuvent être investis d'un sens et donc conduire quelque part ou indiquer la direction.

Le secret n'est pas ce qui est caché, il n'est pas circonscrit dans un espace fermé sur lui-même, comme une "intérieurité". Comme l'explique Deleuze & Guattari (1980 : 440), le secret, au contraire, est une pure forme d'extériorité, le dehors absolu, quelque chose qui nous dépasse toujours, qui est plus fort que nous et que personne ne peut "détenir" ou enfermer. En fait il n'est pas du tout un contenu, ni quelque chose qui peut se transmettre et se reproduire. Tout au plus il est ce moment de grâce qui passe dans le processus de transmission.

Ainsi la confrontation avec les moyens de reproduction et de diffusion médiatiques aura pour effet de faire comprendre que le secret, le mystère, le sacré ne sont pas enfermés dans des reliques, des objets, des mots, des sons ou des livres, et qu'en rendant accessible ces formes ou

ces symboles, on n'aura pas pour autant livré l'essence du spirituel. Essence qui, dès qu'on croit la dévoiler, a déjà investi d'autres symboles et trouvé d'autres formes d'effectuation.

En conséquence une approche historique de la Tradition ne doit pas se limiter à décrire ce processus en déplorant que l'intérieur soit submergé par l'extérieur, que l'aura, la valeur culturelle soit emportée par les flots de la reproduction et diffusion massive. Elle a intérêt à cerner l'espace du jeu du secret dans ses représentations, dans ses expositions, à suivre les déplacements de sens par le biais des communautés du secret dont les contours se forment et se déforment à mesure que le secret s'expose. Entre initiés et affiliés, gens du commun et sympathisants, spectateurs, critiques et observateurs, les lignes de partage sont continuellement redéfinies, créant des degrés hiérarchiques du genre *avvâm*, *khâs* et *khâs al-khâs*. Inversement un groupe peut dévoiler les secrets ou au contraire en créer d'autres pour redéfinir son champ d'extension, jouant de la mystification et de la démythification. C'est aussi ce que les exemples nous montrent : la position du spectateur n'est pas la même dans un concert soufi, dans un rituel-spectacle, ou dans un concert classique ²⁶. Une analyse approfondie des "stratégies de dévoilement" devra donc aussi tenir compte de la réception par le public, aspect que nous n'avons fait qu'effleurer ici.

Ouvrages cités :

- BENYAMIN, W. *L'homme le langage et la culture*, (chap. "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique") Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F., *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- DURING, J. "La voix des esprits et la face cachée de la musique Le parcours du maître Hâtam 'Asgari'", in M.A. Amir Moezzi, édit. *Le voyage initiatique dans l'islam*, mi'raj ascension céleste, E. P. H. E. , Paris, 1997.
- 1989 *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI- Peeters, 1989.
- 1988 - *Musique et Extase. L'Audition Mystique dans la Tradition Soufie*, Paris, Albin Michel
- FRISHKOPF, M., La voix du poète ; *tarab* et poésie dans le chant mystique soufi, *Anthropologie de l'Egypte* 25/1, 1996 (: 86-117).
- LEVIN, Th., *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)* Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- RECKORD, Th., The role of religious chant in the definition of the Iranian aesthetic, in M. Caton et N. Siegel éd.: *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los-Angeles, 1988, (: 27-35).
- SLAWICK, S. M., "Ravi Shankar as Mediator between Traditional Music and modernity", in Blum, S., Bohlen, P., Neuman, D. éd., *Ethnomusicology and Modern History*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1990.

¹ Selon Bertels (1357:74), les soufis commencèrent sans doute par convoquer des chanteurs professionnels dont ils interprétaient les chants d'une manière symbolique. D'après les hagiographies il apparaît que les musiciens de Rumi ou d'Abu Sa'id étaient des professionnels. Un vieux barde tadjik nous racontait que dans le passé il était parfois invité par des derviches pour jouer et chanter à la mosquée. Il est probable que certaines confréries évitent de développer des répertoires spécifiques pour des raisons de conformité à la *shar'*.

² Les interprètes laissent de côté les manifestations de virtuosité ou les mélodies trop gaies ou extraverties. Ils choisissent dans le répertoire savant les pièces dont le caractère est particulièrement émotionnel ou méditatif, dans des modes nostalgiques comportant beaucoup de mélodies douces et émouvantes. (Des différences du même ordre ont été relevées tout au long de l'article de M. Frishkopf sur l'*inshad* égyptien.) En Iran on joue souvent Shur, Homâyun, Esfahân, Dashti, Afshâri et parmi les mélodies du répertoire classique particulièrement adaptées au *mood* soufi, les plus courantes sont Sufi nâme (et Saqi nâme), Gereyli, au rythme lent et à la mélodie sobre, les *gushe* Gham Angiz, Leyli et Majnun, Râz o niâz, Jâme darân, mais aussi d'autres plus gais comme Tusi et Chahârpâr, et bien entendu tous les Masnavi (en priorité celui d' Afshâri) puisque ce genre est par définition un mystique par son aspect littéraire.

³ Le caractère mystique de ce luth tient entre autre au fait qu'il était joué par Moshtâq Ali Shâh, un des grands saints de l'ordre à la fin du XVIIIe siècle.

⁴ C'est ce que pense par exemple le producteur d'un disque intitulé "Soufi soul" et qui, au milieu de pièces rituelles, inclut un beau solo de *ney* persan (en Homâyun), un Masnavi chanté par une artiste "de cabaret" comme disent les amateurs, et un *ghazal* également de Rumi, mis en musique et chanté par un barde tadjik populaire.

⁵ Cf. During, 1989.

⁶ En de telles occasions, on utilise un tambourin plus petit appelé *dâyere*.

⁷ En effet, l'utilisation du *daf* dans le contexte classique est bien différent : d'une part le son n'est généralement pas le même, à cause du choix de peaux plus fines (de mouton et non de chèvre), à cause de la qualité de la frappe, et surtout parce que l'on demande aux percussionnistes de jouer tout doucement pour ne pas couvrir les instruments mélodiques. Ainsi dans les enregistrements commerciaux, le son du *daf* est même en retrait par rapport à celui du frêle luth *setâr*. Grâce à ces artifices techniques, il devint possible de remplacer le traditionnel tambour gobelet *zarb* par le *daf*, même dans des ensembles très légers.

⁸ Cf During, 1989, Livre III, 2e partie.

⁹ Sur ce maître et son approche très originale de l'histoire de la musique persane, et de ses significations symboliques, cf. During 1997

¹⁰ Le répertoire de certaines grandes lignées familiales (*gharana*) de percussion (*tabla*) de Lucknow a totalement disparu parce que leurs dépositaires considéraient que leurs fils n'étaient pas dignes de recevoir cette tradition musicale, qui notamment dans les milieux chiïtes, était considérée comme un bien sacré. De même Ravi Shankar dispense un enseignement spécial (*xâs talim*) à quelques élèves avancés qui sont tenus au secret sur certains principes de composition des *alap* (Slawick, 1990).

¹¹ A ce propos, il faut savoir qu'en Chine, depuis plus de 2000 ans les répertoires musicaux sont sous le contrôle de l'armée. Des répertoires comme le Onikki Muqam ouïgour sont inaccessibles, comme des secrets de militaires.

¹² Elle est constituée d'un corpus d'hymnes mesurés (*sarband*, *zêkr* chantés collectivement), de mélopées non mesurées (jouées et chantées individuellement), et de mélodies instrumentales tirées des danses populaires

¹³ Lorsque nous enregistrâmes en 1976 le *seyyed Ayyâz Ghazvini* de Sahne, né vers 1900, il ne joua que les airs qu'il considérait comme *majâzi* (opposé à *haqiqi*) et qui constituaient la périphérie et non le coeur du répertoire AH. Les répertoires que me confièrent d'autres *seyyeds* ne devaient pas être diffusés mais seulement étudiés et notés afin d'être conservés. Un vieux *seyyed* gurân, 'Abedin Xâdemi, comprit le sens de ma démarche et me confia solennellement des copies du répertoire intégral qu'il avait enregistré plusieurs années auparavant et totalisant trois heures environ.

¹⁴ L'intégration d'éléments iraniens ou "étrangers" n'est d'ailleurs pas nouvelle dans la musique A.H. Il y a lieu de croire que l'usage du *daf* n'est pas traditionnel, mais inspiré des *zêkr* qâderis, ou emprunté au folklore (car le *daf* en question est différent de celui des Qâderi). Dans leurs contacts avec les autres confréries, certains groupes AH ont aussi appris à chanter en persan, notamment les hymnes consacrés à 'Ali, et ont adopté des styles iraniens. Un chantre et joueur de *tanbur* qui était également un spirituel très respecté, a composé beaucoup de chants de ce genre, afin, disait-il de ne pas "user" les anciens *kalâms* à force de les répéter.

¹⁵ Comme l'atteste à son sujet Maurice Bédart qui le connut : " ce musicien extraordinaire... ne jouait jamais en public, il ne faisait pas d'enregistrements et ne jouait pour personne que pour ses élèves. (*Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, Paris, Flammarion, 1979, p. 129).

¹⁶ Il y a lieu de croire par ailleurs que la transmission de cette musique ne se fera plus dans l'ombre du *jamxâne*, mais utilisera des voies officielles et des techniques modernes. Shahâb Elâhi, le petit-fils de ce maître, avait déjà ouvert une classe de *tanbur* au fameux Centre de Préservation et Propagation de la Musique Traditionnelle Iranienne (*Markâz*). Il est question par ailleurs d'enregistrer en vidéo tout le répertoire, car les cassettes audio à elles seules ne suffisent pas à assurer une transmission précise. Enfin, il est même possible d'apprendre les rudiments de *tanbur* à Paris et à Köln dans des associations culturelles, auprès de représentants de la tradition Guran, tout comme on peut apprendre le *ney* mevlevi ou le *daf* qâderi.

¹⁷ Cette coutume n'est pas sans rapport avec la survivance du rite du *zêkr* (appelé *zarb*) hors confrérie, dans la vallée de Yagnob, région pas très éloignée de Panjkent, où se sont conservées beaucoup de traditions (cf. Levin, 1996 : 235 s)

¹⁸ Nous avons vu un autre spectacle des plus intéressants que les Turkmènes (d'Iran) avaient arrangé pour montrer sous forme folklorisée et théâtralisée deux rites de guérison dont ils ont le souvenir. On présenta d'abord un "fou", *djinni*, ou lunatique qu'un joueur de *dotâr* était sensé soigner en jouant une mélodie appropriée. Puis intervint un *porkhân* guérisseur armé d'une cravache (les *qamchin bakhshi* d'Asie Centrale) qui tenta d'effrayer le djinn en le frappant et le menaçant. Enfin arrivèrent un groupe de "derviches" chantant des hymnes et faisant le *zêkr*, debout, en cercle, à la façon des Yasavi ou Qâderi

d'Asie Centrale. Alors le malade se calma et entra dans leur cercle, bientôt suivi par le *porkhân*. Ainsi les derviches avaient réussi, sans même intervenir directement, là où la vieille science des chamanes était restée impuissante. Ce spectacle d'une quinzaine de minutes fut donné dans le cadre du festival du Hoze Honari (cf. infra).

¹⁹ Il peut paraître curieux qu'une confrérie chiite relativement orthodoxe invite des purs sunnites qâderis ainsi que des imamites hétérodoxes comme les A.H. Il est plus étonnant encore de voir des Qâderis inviter des A.H. à faire leur *zêkr* en guise d'introduction à la cérémonie qâderi, ce que nous avons constaté près de Téhéran en 1989. Dans ce cas, c'était la solidarité kurde qui semblait jouer, plus que l'oecuménisme mystique.

²⁰ Dans d'autres concerts Ne'matollâhi, on vise l'effet de masse en réunissant une trentaine de derviches, avec beaucoup d'instruments, sous la direction d'un musicien réputé, lui-même derviche.

²¹ Ce nouveau contexte justifia quelques adaptations : on présenta d'abord un *zêkr* traditionnel "officiel" ou "rituel" (*rasmi*), avec un chanteur (*kalâm xân*) s'accompagnant au *tanbur* sans percussion, et un chœur. Les hymnes étaient choisis parmi les plus anciens, dans un tempo relativement plus lent, et sans manifestations d'agitation ou d'extase. Ce *zêkr* fut suivi d'une bénédiction (*niâz*) de fruits secs que l'on distribua même parmi le public. Une seconde partie était consacrée à un *zêkr* "libre" où contrairement au *jam* officiel, il est permis de briser le cercle en se levant pour danser par exemple. Il ne comportait pas de bénédiction rituelle, mais une section musicale un peu plus élaborée grâce à l'intervention de plusieurs chanteurs et tanburistes, ainsi que de trois *dafs* et d'un *kamânche*. (Des configurations de ce genre sont courantes dans certains groupes AH). Enfin une troisième partie courte consistait en quelques danses folkloriques exécutées par les femmes. L'ensemble était présenté par un texte habilement rédigé pour donner au public les repères jugés essentiels, en veillant à ne pas enfermer les AH dans leur particularisme et leur attachement à la tradition, et en soulignant l'ouverture et l'universalité de leur spiritualité.

²² Ce type de regard croisé est à mon sens, rare ou unique dans les cultures orientales et même occidentales, mais il a son parallèle dans le regard hautement original des grands cinéastes iraniens.

²³ En 1991, il fut également invité au festival d'Avignon puis à Paris.

²⁴ Une autre raison est aussi que le chef du groupe est au mieux avec les autorités et est devenu en quelque sorte le *xalife* officiel des Qaderis, tandis que l'autre grand chantre de Sanandaj, Xalife Karim n'a jamais accepté aucune invitation, ni de l'impératrice, ni de la République islamique.

²⁵ Ce phénomène est particulièrement frappant pour les Alevis ou les autres groupes apparentés.

²⁶ Le signe en est que certains sont mal à l'aise dans ce qu'ils considèrent comme une position de voyeur, tandis que d'autres se sentent à l'intérieur du cercle ou à sa périphérie.