

Le samâ' dans la tradition de la tarîqa 'Alâwiyya

Eric GEOFFROY

Le *samâ'*, « audition spirituelle », ou « séance de chant spirituel », poursuit le même but que le *dhikr* (« souvenir - invocation de Dieu »). L'écoute du chant ou de la musique, en effet, a pour action de réactualiser chez l'être humain le Pacte originel, de faire résonner en lui la parole primordiale « Ne suis-Je pas votre Seigneur ? » (Coran 7 : 172). Pour le spirituel, la musique qu'il entend ici-bas est comme un écho du Verbe divin et de la musique céleste. La relation intime de l'homme à la musique prend donc sa source dans la *Fitra*, la nature pure originelle qui marque de son sceau toutes les créatures. La musique, nous dit le cheikh Khaled Bentounès, opère chez l'être spirituel une véritable « ascension » (*mi'râj*) vers le monde des théophanies, et a pour vertu de libérer l'âme-esprit (*rûh*)¹. Selon certaines traditions, les anges parvinrent à enfermer l'âme d'Adam dans un corps après l'avoir charmée par les louanges mélodieuses des anges. La démarche de l'initié va donc consister à remonter l'axe de la Manifestation en libérant son âme par la musique. Par son origine cosmique, celle-ci est un moyen privilégié d'éveil spirituel.

Pour l'être "réalisé", tous les sons, naturels ou artificiels, évoquent Dieu car, en réalité, ils L'invoquent : « Les sept cieux, la terre et tout ce qui s'y trouve Le glorifient. *Il n'y a rien qui ne célèbre Ses louanges, mais vous ne les saisissez pas* » (Coran 17 : 44). Le soufi n'est donc pas seulement ce visionnaire devant lequel se lèvent les voiles du monde sensible; il perçoit également les sons terrestres comme autant de réminiscences du monde spirituel. De fait, l'audition (*al-sam'*) apparaît dans le Coran comme le sens primordial, comme la porte à toute perception intellectuelle ou gnostique. Ghazâlî notait déjà qu'« on ne peut pénétrer le cœur que par l'allée des sons ² », et Ibn 'Arabî souligne que Dieu a créé l'âme humaine par Sa Parole « Sois ! » (*kun !*), et qu'ainsi la première chose que nous avons reçue de Lui est l'audition (*al-samâ'*)³.

Le *samâ'* trouve son origine dans le modèle muhammadien. Le Prophète appréciait qu'on récite des poèmes en sa présence, puisqu'il alla jusqu'à revêtir Ka'b Ibn Zuhayr de son manteau - la fameuse *burda* - comme marque d'honneur. Le poème de Ka'b, intitulé *Bânat Su'âd*, contenait pourtant de

¹ *Al-samâ' al-sûfi – Tarbiya âdâb wa sulûk*, livret édité par la Tarîqa 'Alâwiyya de Mostaganem, 2010, p. 11. Certains éléments de notre article proviennent de ce fascicule, et de son auteur, Si Larbi Ghennou, *musammi'* de la Tarîqa, que nous remercions ici pour les conseils et les informations qu'il nous a prodigués.

² *Ihyâ' 'ulûm al-dîn : Kitâb al-samâ' wa l-wajd*.

³ *Al-Futûhât al-makkiyya*, éd. critique par O. Yahia, Le Caire, 1977, V, 82-83.

nombreux vers galants... De même, en choisissant Bilâl, dont la voix était particulièrement belle et vibrante, pour faire le premier appel à la prière, le Prophète a rendu hommage à la voix humaine qui est de la sorte devenue un support de prière et d'appel au divin. Lors de son émigration à Médine, le Prophète fut accueilli par les habitants –hommes et femmes - de la ville aux sons du célèbre chant *Ṭala 'a al-badr 'alaynâ*⁴.

* *
*

Le rayonnement du cheikh algérien Ahmad al-‘Alâwî⁵, de son œuvre et de la voie qu’il a fondée en 1914 à Mostaganem est encore très actuel, et il s’est prolongé bien au-delà de la *tarîqa* ‘Alâwiyya et de ses branches directes. Or, dans toutes ces ramifications, la pratique du *dhikr* et du *samâ’* est fondamentale. En outre, le *Dîwân* du cheikh, son recueil de poèmes mystiques, reste très présent : il est chanté selon diverses modalités dans maints groupes soufis du Maghreb, du Proche Orient et même d’Occident, et il suscite à l’heure actuelle des études universitaires⁶. Le cheikh ‘Alâwî est visiblement l’héritier de la *tarîqa* Darqâwiyya, branche majeure de la Shâdhiliyya dont il a détaché sa propre voie. Le *dhikr*, notamment dans sa forme collective de la danse spirituelle, la *‘imâra*, a une fonction majeure dans la Darqâwiyya⁷, et il en va de même dans la *tarîqa* ‘Alâwiyya. Le *dhikr* et l’oraison bi-quotidienne (*wird*) tiennent ainsi une place prépondérante dans le cheminement du disciple ‘alâwî, mais le *samâ’* a cette faculté de transmettre de façon subtile, sensible, l’enseignement des cheikhs de la ‘Alâwiyya.

Paradoxalement, le cheikh al-‘Alâwî consacre peu de lignes à la doctrine et à la pratique du *samâ’* dans son oeuvre écrite. C’était pour lui une affaire de goût intérieur (*dhawq*), et non de dissertation... Le cheikh n’évoque la doctrine du *samâ’* que de façon très générale, et principielle, dans la seconde introduction des *Minah quddûsiyya*, texte à l’ésotérisme prononcé. Il y explique que chaque auditeur entend – et comprend – différemment le même mot ou le même son, en fonction de son niveau ou de son état spirituel. C’est ainsi que les soufis

⁴ « Voici la pleine lune qui vient à nous ».

⁵ Sur lui, voir notamment cheikh K. Bentounès, « Un nouveau regard sur la vie et l’œuvre du cheikh Ahmad al-‘Alâwî (m. 1934) », dans *Une voie soufie dans le monde : la Shâdhiliyya*, ouvrage collectif dirigé par E. Geoffroy, Paris, 2005, p. 285-301 ; J. Cartigny, *Cheikh Al Alawi - Documents et Témoignages*, Paris, 1984 ; E. Geoffroy, art. « ben ‘Aliwa » dans l’Encyclopédie de l’Islam 3 ; M. Lings, *Un saint musulman du vingtième siècle : le Cheikh Ahmad Al-‘Alawî*, Paris, 1982.

⁶ Cf. par exemple M.M. Khangui, *Le soufisme à travers les poèmes du Cheikh Al Alawi*, thèse soutenue à l’Université Michel de Montaigne (Bordeaux), déc. 2005.

⁷ M. Zekri, « La *‘imâra* des Darqâwâ du Maroc : une danse ritualisée », *Journal of the History of Sufism*, 4, 2003, p. 105-107.

perçoivent parfois ce que ne perçoit pas le commun des croyants, et qu'ils se nourrissent de choses qui paraissent infimes ou insignifiantes aux oreilles ou aux yeux des profanes. Pour l'être éveillé, tout est signe, et renvoie à l'Unicité ; par son alchimie intérieure, il transmue même le son laid ou désagréable en quelque chose d'harmonieux ⁸. Cela rappelle Jalâl al-Dîn Rûmî, le grand poète mystique fondateur des derviches Mevlevîs, qui entrainait en extase lorsqu'il entendait dans le souk le bruit des marteaux des dinandiers.

Le cheikh traite encore du *samâ'* dans son ouvrage d'apologétique *Al-Qawl al-ma'rûf fi l-radd 'alâ man ankara l-tasawwuf*. Il s'y fait l'avocat de la psalmodie cantilée, chantée du Coran, de l'audition des poèmes et des chants spirituels en se référant essentiellement à la *Sunna* ⁹.

Comment s'est créée la tradition du samâ' 'alâwî ?

1. Les poèmes :

La tradition orale et écrite de la *tarîqa* 'Alâwiyya rapporte quelques-unes des « circonstances de l'inspiration » (*asbâb al-wurûd*) du cheikh al-'Alâwî dans la composition de ses poèmes mystiques, et donne quelques éléments sur l'élaboration progressive du recueil qui les rassemble : le *Dîwân*. L'analogie avec les *asbâb al-nuzûl*, les « circonstances de la Révélation » du Coran, est une allusion claire au caractère sacré de ses poèmes et de leur cantillation. A lire ces poèmes, on se persuade en effet qu'ils n'émanent pas de l'individu Ahmad ben 'Aliwa – nom civil du cheikh 'Alâwî – mais d'une instance supérieure.

La première édition du *Dîwân*, à Tunis en 1920, est à cet égard précieuse, car elle nous donne des indications sur le lieu de rédaction des poèmes (Algérie, Maroc, Damas, etc.), sur les « circonstances », précisément, qui ont amené tel poème dans sa forme définitive : prédiction du cheikh sur la diffusion de sa *tarîqa*, intervention d'une vision provenant du cheikh ou d'un de ses disciples, enseignement spirituel général mais en fait destiné à une personne particulière, intégration d'un vers inspiré à un disciple dans le poème du cheikh, impact de l'« état spirituel » (*hâl*) du cheikh, bien sûr, mais aussi de son état physique, réponse à des personnes critiquant le soufisme, allusion à sa fonction spirituelle (celle de « rénovateur de l'islam » / *mujaddid* par exemple), intégration de vers provenant d'auteurs soufis antérieurs (Hallâj, Nâbulusî)... Le *Dîwân* est un monde ; monde de l'inspiration et de la saisie immédiate des réalités spirituelles gustatives. Mais ce monde possède ses modalités d'accès propres, ses règles

⁸ *Al-Minah al-quddûsiyya fi sharh al-Murshid al-mu'in bi-tarîq al-sûfiyya*, Mostaganem, 1985, p. 16-18.

⁹ Cf. la traduction de *al-Qawl al-ma'rûf* du cheikh al-'Alâwî, par M. Chabry : *Lettre ouverte à celui qui critique le soufisme*, La Caravane, Saint-Gaudens, 2001, p. 73-75, 83-85.

intérieures, qui le protègent, en quelque sorte, du regard des intrus et des personnes inaptes à assimiler ses enseignements.

Sur les 72 poèmes qui composent le *Dîwân* du cheikh al-‘Alâwî, 14 ont comme thème l'éloge du Prophète (*madh*), 13 l'enseignement sur le cheminement spirituel et le rattachement aux « gens de Dieu », 11 l'évocation et la description des états spirituels (*ahwâl*), 11 la poésie galante ou amoureuse (*ghazal*) - mais qu'il faut bien sûr comprendre sur un mode mystique -, 8 l'affirmation de la fonction et de la dignité spirituelle du cheikh (*fakhr*), 6 la confiance intime à Dieu (*al-munâjât*), 4 la réfutation des adversaires du soufisme, 3 l'invocation et la supplique d'intercession, 1 le détachement et le renoncement au monde (*zuhd*), et 1 l'élégie funèbre (*rithâ'*)¹⁰. A noter que dans l'édition la plus répandue du *Dîwân* figurent également les poèmes des *Dîwân* du cheikh Muhammad al-Bûzîdî (m. 1909), maître spirituel du cheikh al-‘Alâwî, et du cheikh ‘Adda Bentounès (m. 1952), qui a succédé à ce dernier à la tête de la *tarîqa* ‘Alâwiyya¹¹.

2. La typologie musicale des chants :

Ce qui frappe d'abord l'auditeur du *samâ'* ‘alâwî, c'est la profusion mélodique : pour chaque poème, il existe plusieurs variantes, plusieurs façons de le chanter au sein même de la *tarîqa*-mère, sans parler des différentes branches issues de la ‘Alâwiyya, jusqu'au Moyen-Orient, et qui ont hérité d'autres traditions de cantillation, ou qui ont apporté leur propre génie musical. Un trait commun les rassemble : les chants sont toujours *a cappella*, ce qui est conforme à l'esprit de concentration sur l'essentiel de la *tarîqa* Shâdhiliyya, de laquelle est issue la ‘Alâwiyya.

Certaines mélodies (*alhân*, ou *siyagh*) sont anciennes, et proviennent de la tradition en usage dans la *tarîqa* Darqâwiyya. D'autres ont été inspirées, innovées, par les cheikhs comme par les disciples de la confrérie. Certaines mélodies ont été inspirées aux premiers comme aux seconds par le biais de visions. Il faut souligner à ce sujet la grande influence qu'a exercée l'école de musique arabo-andalouse – dite de Grenade (*gharnâtî*) – sur les habitants de Mostaganem, et cela bien au-delà des seuls milieux soufis. Les styles *sha'bi* et *hawzî*, issus de cette tradition musicale, restent très vivaces auprès des Mostaganemois. Le cheikh al-Mahdî Bentounès (m. 1975) était membre d'honneur du *Nâdî al-Hilâl al-thaqâfi*, club fondé en 1912, et où l'on enseignait notamment la musique andalouse. Le jeune Khaled Bentounès et nombre de

¹⁰ Yahyâ Ba'itîsh, « Al-shaykh al-‘Alâwî shâ'iran mutasawwifan », *Al-tarbiya wa l-ma'rifa fî maâthir al-shaykh Ahmad ben Mustafâ al-‘Alâwî*, Mostaganem, 2002, p. 160-161. Voir également du même : *Dirâsât fî l-khitâb al-sûfi 'inda aqtâb al-tarîqa al-‘Alâwiyya*, Mostaganem, 2009.

¹¹ Nombreuses éditions de l'imprimerie ‘Alâwiyya de Mostaganem.

disciples de la *tarîqa* y reçurent une formation en ce sens. La *zâwiya* ‘Alâwiyya elle-même dispensait des cours réguliers sur les principes de la musique et du *samâ*’¹².

Schématiquement, par ordre d'importance, les styles mélodiques (*tubû*’, pl. de *tab*’) prédominants sont les suivants :

- a. algérien d'inspiration andalouse (*jazâ’irî gharnâtî*),
- b. « rural » (*badawî*),
- c. berbère (*amazighi*),
- d. marocain (*maghrabî*),
- e. oriental (*sharqî*).

Ainsi, au cours d'une séance de danse spirituelle (*‘imâra*), on commence souvent par un *samâ*’ de type “citadin” ou andalou, pour aboutir, lorsque l'ambiance s'échauffe, au style rural (*badawî*). Se distinguant à la fois par sa force et sa beauté mélodique, celui-ci est une spécificité des confréries soufies algériennes ; il n'est pratiqué dans les règles de l'art que par les Arabes d'origine bédouine de la région de Mostaganem, Ghilizane et Tiaret.

Le déroulement d'une séance de samâ’ ‘alâwî

La rencontre spirituelle (*jam*’, ou *djema*’ en dialectal algérien) débute par la récitation de l’oraison bi-quotidienne (*wird*). Récitation du Coran en entier (*salka*), invocations et prières spécifiques peuvent se succéder : *munâjât*, *salât mashîshiyya*, *dhikr Yâ Latîf*, etc. Enfin, le *samâ*’ peut commencer. Il interviendra à différents moments de la séance du *djema*’, et les chants choisis seront toujours en fonction de l'état spirituel requis, ou supposés avoir été atteints durant le déroulement du *jam*’. Il existe bien sûr un canevas traditionnel de ce déroulement, mais il est souvent modifié par l'impulsion du cheikh, ou encore des chanteurs qui sont placés face à lui, au premier rang de l'assistance. La fonction première du *samâ*’ n'est pas de préparer l'atmosphère spirituelle propice à la tenue de la “danse” spirituelle (*‘imâra*), car il représente un but en soi. Il ne peut donc avoir lieu que s’il est suscité par l’état intérieur des participants.

La séance de *samâ*’ ne peut commencer que sur indication du cheikh ou de son représentant. Le cheikh s’adresse alors aux “chanteurs” (*al-musammi’ûn* : « ceux qui pratiquent le *samâ*’ », « ceux qui font entendre le chant spirituel »). Il le fait de façon allusive (*bi l-ishâra*) : par le regard ou un geste discret de la main, mais jamais par la parole. Si c'est le cheikh lui-même qui ouvre le *samâ*’, les *musammi’ûn* ne doivent élever la voix que sur son indication. Ils opèrent généralement à deux ou trois voix. S'ils sont nombreux, ils alternent entre eux les séquences musicales. L'assemblée ne fait en principe

¹² *Al-samâ’ al-sûfi*, op. cit., p. 26.

que reprendre les refrains, afin de préserver l'harmonie générale. Chaque séquence musicale (appelée *wusla*) comporte trois rythmes (*awzân*, pl. de *wazn*) : lent, moyen, rapide. Mais ces rythmes varient évidemment en fonction du contexte temporel.

Un *musammi'* soliste peut entamer un *muwâl*, appelé *istikhbâr* dans la musique andalouse algérienne, c'est-à-dire un chant solo sans instrument et sans rythme imposé : il y exprime ses propres perceptions spirituelles, ainsi que ses prouesses vocales. Il peut alterner différents *maqâm* : *rasd*, *nahâwund*, *sabâ*... Toutefois, les soli ne doivent pas être trop longs, car alors le *samâ'* se transformerait en prestation musicale.

Le *samâ'* *'alâwî* commence par des chants célébrant l'Unicité divine (*al-jalâla*, *al-haylala*), puis la louange du Prophète. Il se poursuit par des poèmes évoquant les règles de la voie (*âdâb al-tarîq*) et l'enseignement de la *tarîqa*, et ce n'est que graduellement que les *musammi'ûn* en viennent aux poèmes de l'extase, qui amènent à l'extinction de la conscience égotique ordinaire (*al-fanâ'*). Ces poèmes sont appelés *ulûhiyya* car ils immergent l'auditeur dans la Présence divine, et le préparent éventuellement à la "danse" spirituelle (*'imâra*). Mais le *samâ'* est aussi présent au sein même de la *'imâra*, lorsque les poèmes d'extase surplombent le souffle puissant qui émane du *dhikr* collectif (*dhikr al-sadr*) : nous sommes alors au paroxysme de l'état spirituel collectif.

Le cheikh al-'Alâwî évoque la *'imâra* en ces termes :

*Le regard se purifie, la Présence est savourée,
Voici la bonne nouvelle qui arrive aux gens de Dieu.
[...] Ils se dressent, ivres¹³, à cette bonne nouvelle
Et font une 'imâra pour rendre grâce à Dieu.*

Les chanteurs (*musammi'ûn*) reçoivent une éducation à la fois spirituelle et musicale. On apprend à reconnaître les couleurs par le regard, et de la même façon on se familiarise avec les différentes *maqâmât* musicales par l'audition¹⁴. La tradition *'alâwî* donne une grande responsabilité aux chanteurs (*musammi'ûn*) : leur sensibilité et leur authenticité spirituelles doivent les amener à choisir les chants en fonction du contexte (ne pas entamer de chants joyeux lors de séances liées à des funérailles, par exemple), et en fonction de ce qu'ils ressentent dans l'assistance et en eux-mêmes. S'ils perçoivent que l'atmosphère de leur chant n'est pas en harmonie avec celle qui prédomine dans la séance, ils doivent changer de style. On ne donne pas à entendre des poèmes imprégnés de Majesté (*jalâl*) dans une atmosphère de Beauté (*jamâl*), affirme le cheikh Khaled Bentounès, et vice versa¹⁵. Le cheikh al-'Alâwî se montrait très

¹³ Il s'agit bien sûr de l'ivresse spirituelle.

¹⁴ *Al-samâ' al-sûfi*, op. cit., p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

intransigeant, dit-on, à l'égard de ceux qui pratiquaient le *samâ'* sans en porter la spiritualité. Pour lui, le *musammi'* doit à la fois posséder des vertus de fond et de forme : joindre le goût intérieur à la qualité musicale¹⁶. Le cheikh al-Mahdî, quant à lui, affirmait que le *musammi'* porte « la moitié de la responsabilité » du succès de la séance.

Même si l'auditeur ne comprend pas la langue arabe, il lui suffit d'écouter avec son cœur, dit-on, pour pénétrer le sens spirituel de ces chants qui amènent à l'« union ». Il reçoit ainsi la profonde Paix intérieure (*sakîna*) qui émane du *jam'* et enveloppe l'assemblée.

La séance de *samâ'* se termine toujours par la même forme précise de « prière sur le Prophète », entonnée trois fois, ce qui permet de revenir à l'état humain accompli (*al-insân al-kâmil*) : dans cet état muhammadien, l'homme, encore empli de la Présence divine, peut dès lors irriguer la terre et les autres créatures de la bénédiction (*baraka*) qu'il a reçue lors de son audition unifiante du *samâ'*.

Eric GEOFFROY
Université de Strasbourg

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.