

QUAND PASSENT LES GRUES CENDRÉES...

Sur une composante chamanique du cérémonial des Alévis-Bektachis¹

Lil y a près d'un siècle, les recherches de M. Fuad Köprülü² ont suggéré que certains aspects du chamanisme, l'ancienne religion des Türks, survivaient au sein du syncrétisme alévi-bektachi. Plus récemment, Irène Mélikoff a évoqué, dans ses travaux inestimables et fondateurs³, ces survivances—culte des pierres et des arbres, mixité religieuse, rite accompagné de musique, de chant et de danse—et énuméré les traits qui, selon leurs hagiographes, font des premiers saints, tels Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş ou Barak Baba, des chamanes à peine islamisés, capables de déplacer des montagnes et d'entrer dans le feu sans se brûler, montant au ciel sur un cheval gris et se servant de serpents comme de fouets, brandissant une épée de bois ésotérique, entrant en transe après avoir consommé du hachisch ou respiré une fumigation de bois de genévrier, et dansant en poussant des cris d'animaux. Ces constatations demandent à être complétées et approfondies. Elles souffrent, en particulier, d'une tendance à se focaliser sur l'aspect « chamanique » au sens strict, c'est-à-dire rapporté à la seule figure du chamane. La recherche révélera peut-être un jour avec précision ce qui reste du chamane, tel qu'il est représenté ci-dessus, au sein de la cérémonie plénière de l'*ayn-i cem* et des

Françoise ARNAUD-DEMIR est enseignante à l'INALCO, Paris.

¹ Je présente ici les principaux résultats de ma recherche : « La grue cendrée *turna* dans les traditions alévies-bektachies d'Anatolie », mémoire de DEA, Paris, INALCO, 1999, 358 p.

² *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*, 1919 ; *Influence du chamanisme sur les ordres mystiques musulmans*, 1929.

³ « Recherches sur les composantes du syncrétisme bektachi-alevi », 1982, in *Sur les traces du soufisme turc* ; « L'Islam hétérodoxe en Anatolie », 1982, in *op. cit.* ; « Les fondements de l'Alévisme », 1986, in *op. cit.* ; *Hadji Bektach : un mythe et ses avatars*, 1998.

croyances des Alévis-Bektachis. Un autre angle d'approche, suggéré par la symbolique ornithologique des chants et danses communautaires, permet pour lors de relancer cette question ancienne—et dont les réponses sont finalement restées assez vagues—de la continuité des rites altaïques dans le cérémonial alévi-bektachi anatolien contemporain, en considérant le chamanisme dans son acception globale, de système relationnel entre les hommes et l'environnement naturel qui les nourrit.

Déroulant son fil d'Ariane, un oiseau migrateur, la grue cendrée (en turc, *turna*), signale une piste d'exploration intéressante. *Turna* apparaît en effet citée avec insistance dans les chants accompagnant la danse rituelle *semah*, composante essentielle de la cérémonie de l'*ayn-i cem*. La permanence de cette danse au sein d'un rite syncrétique en terre musulmane, lorsqu'on sait combien l'islam, comme les autres religions monothéistes, a condamné son usage comme expression du religieux, encourage en elle-même à suspecter une origine anté-islamique. Si l'on en croit le discours répandu chez les Alévis, cette danse imiterait le vol des grues cendrées, quoique les intéressés ne puissent fournir d'autre explication. Elle porte d'ailleurs souvent le nom de *turnalar semahı*, « le *semah* des grues ». La faculté de se changer en oiseaux (d'espèces diverses, dont les grues), figure parmi les pouvoirs attribués aux saints encore chamanes : selon la légende, Hacı Bektaş, revenu de guerroyer dans le Badakhshan sous les traits d'un faucon, pénètre en Anatolie sous ceux d'une colombe⁴; Ahmet Yesevi, pressentant que sept messagers des soufis du Khorasan, prenant la forme d'une grue, lui sont envoyés pour l'inviter à prendre part à une assemblée, s'élance à leur rencontre avec ses disciples sous la même forme⁵. La comparaison entre les occurrences du mot « *turna* » dans les poèmes de Pir Sultan Abdal, le grand poète bektachi des XVI^e-XVII^e siècles, et de Karacaoğlan, son contemporain sunnite, fait apparaître une nette prédominance de cet oiseau chez le premier par rapport au second, alors qu'un autre, le rossignol *bülbül*, est présent à égalité chez les deux poètes⁶. On est donc en présence d'un

⁴ GÖLPINARLI, *Vilayet-Nâme*, p. 10-11, 18-19.

⁵ *Ibid.*, p. 14-15; KÖPRÜLÜ, 1981, p. 33.

⁶ Le recensement a été effectué sur un nombre identique de poèmes de chaque auteur (345) à partir des éditions de Cahit ÖZTELLİ, *Pir Sultan Abdal, bütün şiirleri*, et *Karacaoğlan, yaşamı ve bütün şiirleri* (Istanbul, Özgür Yayın Dağıtım, 1983). Les résultats sont les suivants :

	<i>Karacaoğlan</i>	<i>Pir Sultan Abdal</i>
occurrences des noms d'oiseaux	247	240
nombre d'espèces citées	23	21
occurrences de <i>bülbül</i>	68	77
occurrences de <i>turna</i>	21	62

faisceau de signes trahissant une relation symbolique privilégiée des Alévis-Bektachis avec les grues cendrées. Quelles en sont les données, où puise-t-elle sa source et quel éclairage jette-t-elle sur la pratique religieuse ? C'est ce que l'on s'efforcera d'explorer ici.

AUX SOURCES DU MIMÉTISME :

LA GRUE CENDRÉE *GRUS GRUS*

Dans un premier temps, on ne peut guère s'étonner qu'autrefois les Türks, dans leur univers altaïque, aient pu s'émouvoir du passage saisonnier des oiseaux migrateurs, tels que la grue. D'autres peuples ont manifesté cet intérêt, intégrant cet oiseau à leurs mythes⁷. Lorsqu'on a l'occasion de les observer, ces échassiers de la famille des gruidés (ordre des ralliformes) ne laissent guère indifférent⁸. Comptant parmi les plus grands oiseaux (une moyenne de 1,20 m), sans excès de poids (4 à 7 kg), la grue cendrée *grus grus* présente une silhouette et une démarche élégantes et racées. Le mâle et la femelle portent une robe identique, de teinte gris cendré, rehaussée au bout des plumes d'un dégradé de noir visible en vol et à l'ouverture des ailes. Les rémiges secondaires des ailes retombent vers l'arrière en une « queue de coq » anthracite formant panache sur des pattes noires, longues et osseuses. Le cou, long et gracile, est orné d'un long paraphe blanc. Sur l'occiput, une calotte rouge vif de follicules épidermiques est visible à l'approche, plus éclatante lors des disputes et de l'ébat amoureux. *Grus grus* est l'espèce la plus répandue, mais des mœurs et comportements similaires s'observent chez les autres espèces eurasiatiques, comme la demoiselle (*antropoides virgo*) et les grues de Sibérie (*grus leucogeranus* et *japonensis*).

Aussi à l'aise sur terre que dans les airs grâce à ses longues pattes d'échassier et un doigt médian marqué, la grue cendrée fréquente les roselières et les hautes herbes peuplant les zones humides, ne dédaignant pas les champs et les steppes. C'est un oiseau extrêmement farouche et d'une grande difficulté d'approche. Jamais une grue ne reste occupée sans qu'une autre ne monte la garde ; chacune est armée d'un bec tran-

⁷ Citons ici, dans le désordre, Chinois, Japonais, Coréens, Grecs, Suédois, Aztèques, Bambaras.

⁸ Pour la partie ornithologique qui va suivre, on s'est appuyé principalement sur LESAFFRE et BERTRAND, CRAMP, GÉROUDET, SASAMORI, YARAR et MAGNIN (voir la bibliographie).

chant et ne craint pas d'en découdre. Grâce à cette vigilance constante, les pertes au sol sont rares : « [Leur] vigilance infatigable, la méfiance extraordinaire de ces oiseaux, les plus farouches peut-être de nos pays, leur permettent d'échapper presque toujours aux poursuites des chasseurs »⁹.

A l'automne, les grues émigrent vers le sud en suivant plusieurs voies migratoires fixées depuis des temps immémoriaux. Un des axes rassemble des populations de Suède, de Finlande et de Russie, traverse la taïga russe, puis les steppes ukrainiennes, longe la côte occidentale de la mer Noire, survole la Turquie occidentale et Chypre avant de piquer vers le Nil par-dessus la Méditerranée jusqu'au Soudan et en Ethiopie. Une partie s'arrête pour hiverner en Turquie (au Lac salé), en Israël, en Irak (dans les riches roselières de Mésopotamie) et au sud de l'Iran. Au printemps, le même épisode migratoire s'effectue en sens inverse.

Dès la fin de l'été, des groupes de grues de plusieurs dizaines de milliers d'individus convergent vers des lieux de rassemblement immuables. Les grues cendrées sont grégaires en dehors de la saison des nids, c'est-à-dire huit mois sur douze. Le grand voyage vers le sud, qui les éloigne de 2 000 à 6 000 km de leur point de départ, s'inscrit entre la fin d'octobre et le début de novembre et suit des routes invariables, les grues passant chaque année au-dessus des mêmes régions, s'arrêtant aux mêmes étapes, volant de jour comme de nuit à des vitesses élevées (entre 44 et 67 km/h), franchissant les cols de montagne jusqu'à 5000 m.

Pour s'envoler, les grues font quelques pas en courant, les ailes dressées au-dessus du corps, et volent bas, sur 30 ou 40 mètres. Puis le groupe s'élève lentement en spirale, suivant les courants d'air chaud ascendants. Au niveau du détroit des Dardanelles, on peut ainsi observer les grues passer, en tournoyant, d'une langue de terre à l'autre, en suivant sur une rive un courant descendant et, sur l'autre, un courant ascendant. Ayant atteint leur altitude de croisière, les grues adoptent les fameuses formations géométriques de la migration, obliques, chevrons simples ou doubles, le cou et les pattes tendus. Le décalage créé entre chaque grue « permet d'économiser l'énergie en diminuant l'effort lié à la pénétration dans l'air »¹⁰.

Les sons de trompette (*krou krou*) caractéristiques des grues s'entendent pendant le vol de migration, de jour comme de nuit, et portent sin-

⁹ GÉROUDET, p. 73.

¹⁰ LESAFFRE et BERTRAND, p. 10.

gulièrement loin du fait de la longueur inhabituelle de leur trachée, formée de 350 anneaux enroulés dans le bréchet, qui agit comme une caisse de résonance. Ces cris fréquents servent à assurer la cohésion du vol.

Un jour de la fin de l'hiver (février-mars), une grue soudain « se met à danser. Sous les flocons de neige, elle déploie ses ailes et décrit des courbes gracieuses. C'est le signe que le printemps revient »¹¹. La grue danse en déployant ses ailes et en sautant légèrement et gracieusement à environ 40 cm du sol, ponctuant ce jeu de cris d'appel. Cette démonstration peut être le fait d'une seule grue, de couples ou de groupes. Les danses de groupes voient la formation de cercles. La danse des grues est beaucoup plus fréquente au printemps ; elle fait alors office de parade nuptiale avant l'accouplement. Mais ce n'est pas son seul usage : « Querelle, jeux, poursuites : en toute occasion, la danse est pour les grues un langage. Leurs évolutions gracieuses peuvent tour à tour signifier l'attaque d'un adversaire ou une demande d'affection »¹².

Les grues sont monogames et cette fidélité ne s'interrompt qu'à la mort d'un des partenaires, se poursuivant même éventuellement au-delà. Les grues, comme les oies, connaissent le veuvage et on a surpris des grues attendant en détresse près du cadavre de leur conjoint jusqu'à sa totale décomposition. La grue cendrée jouit d'une longévité exceptionnelle d'environ 50 ans.

De cette description, on peut déduire ce qui, chez la grue, est susceptible d'encourager une symbolisation humaine. En premier lieu, on trouve un certain nombre de traits anthropomorphes générateurs d'un processus d'identification. *Sa haute taille et sa posture générale* : la grue cendrée *turna* est haute comme un petit homme, et, marcheuse au long cou appuyée sur de hautes échasses noires, elle appartient comme l'homme à la verticalité ; la ressemblance est encore plus frappante lorsqu'elle écarte ses ailes comme des bras. *Sa longévité* : elle connaît une espérance de vie comparable à celle de l'homme, tôt observée par les Chinois qui ont fait de la grue un symbole d'immortalité. *Sa sociabilité* : elle vit en larges communautés familiales ; mâle et femelle, d'aspect identique, pratiquent une monogamie qui ne se limite pas, comme c'est le cas chez la plupart des autres oiseaux, à la période annuelle de reproduction, avec même chez la grue des cas de veuvage tenace. Enfin, les grues communiquent au moyen d'un *système vocal*

¹¹ SASAMORI, p. 38.

¹² SASAMORI, p. 44.

argumenté, trahissant un jeu subtil de sentiments, amour, haine, inquiétude, attente, espoir, révérence, désir, etc. Konrad Lorenz a été l'un des premiers à souligner le caractère inévitable du processus d'identification de l'homme au contact du monde animal, cet anthropomorphisme qui a d'ailleurs souvent constitué dans l'histoire des sociétés humaines la base des premières constructions cosmogoniques et sacrées.

Cette identification prend une tournure plus précise lorsqu'on l'applique aux sociétés turks nomades. L'habitat des grues cendrées *turna*— les vastes étendues herbeuses et dégagées de la steppe, et au milieu ces points d'eau que représentent les lacs et les marécages et vers lesquels tout ce qui vit ne manque pas de converger —, cet habitat est identique au leur. La grue de plus est migratrice, c'est un oiseau nomade. Et comme les hommes de la steppe, les grues préparent cette nomadisation, se retrouvant, sur des lieux de rendez-vous convenus, en vastes rassemblements de « clans » qui tous ont quitté les habitats familiaux dispersés pour entreprendre ensemble le grand voyage. Ces réunions bisannuelles coïncidant avec la transhumance des pasteurs, ces va-et-vient de printemps à automne, sont occasions de réjouissances manifestées par des échanges de cris et les fameuses danses. Celles-ci peuvent surgir à toute époque de l'année, mais abondent précisément à l'approche des amours, un peu avant la fin de l'hiver. Par leurs danses, les grues jouent ainsi un rôle annonciateur, comme ailleurs les hirondelles ou les cigognes, elles présagent de l'arrivée prochaine de la belle saison, détentrices d'un savoir mystérieux, ouvrant aux hommes la porte du nouveau cyclique.

LE SEMAH, UNE DANSE MIMÉTIQUE ?

Tant les caractères anthropomorphes et les mœurs des grues, que la légende de la métamorphose géranique d'Ahmet Yesevi et le titre de « *semah* des grues » fréquemment donné à la danse, orientent vers une origine mimétique : les danseurs de *semah* imiteraient la parade des grues cendrées. De nombreuses danses de la Turquie actuelle portent la trace de pratiques mimétiques, perceptible dans leurs figures et/ou leurs noms. Metin And¹³ et Ahmet Çakır¹⁴ en ont chacun dressé une liste.

¹³ AND, p. 27 et ss.

¹⁴ ÇAKIR, Ahmet, « Türk halk oyunlarında hayvan motifleri üzerine bir atlas denemesi », in *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1987, IIIe vol., p. 75-85. Les danses mimétiques font partie des sujets qui ont tôt intéressé les folkloristes turcs : elles figurent ainsi au programme des thèmes proposés pour le 1^{er} séminaire de danses populaires de juillet 1961.

Parmi les animaux selon eux éponymes de danses traditionnelles anatoliennes, on croise l'ours, le chameau, le bélier, le loup, le renard, le cheval, le cerf, le chevreuil et le sanglier, mais les oiseaux dominent en nombre et en fréquence : perdrix *keklik*, aigle *kartal*, coq *horoz*, colombe *güvercin*, canard *suna*, moineau *serçe*, rapace *karakuş* et aussi grue cendrée *turna*. AND souligne que « dans la plupart de ces danses, on imite les mouvements, la démarche, les particularités des animaux »¹⁵. Ces deux auteurs signalent des danses associées à la grue dans plus d'une dizaine de provinces anatoliennes, comme *Turna barı* (« bar de la grue »), dansé à Erzurum et Kars, ou *Durnalar halayı* (« halay des grues »), dansé à Yozgat¹⁶.

Le caractère mimétique de l'une de ces danses, le *bar* des grues originaire du nord-est anatolien, est clairement décrit par le chercheur Sırrı Numan en 1929 : « Dans ce *bar*, dansé par deux *dadaş* [danseurs confrériques] face à face, les danseurs représentent un couple de grues, l'un d'eux jouant le rôle du mâle, l'autre de la femelle. De temps à autre, les danseurs imitent le cri de la grue. Les deux danseurs commencent par tourner l'un autour de l'autre. Puis le danseur qui représente le mâle se précipite sur le deuxième et le met à genoux. Ayant tourné trois fois autour de lui, il monte sur son dos en dansant. Puis il descend, redresse le danseur représentant la femelle et c'est la fin de la danse. » Cette danse, qui mime la parade du mâle et l'accouplement des grues, aurait disparu aujourd'hui¹⁷.

Le *semah* alévi-bektachi n'offre pas, loin de là, un mimétisme aussi suggestif et, à dire vrai, ne présente guère de points communs avec cette description, sauf la présence du couple. Les caractéristiques chorégraphiques du *semah* varient d'une région à l'autre, les populations étant disséminées dans l'ensemble du territoire turc¹⁸ : à ce stade de mes recherches, j'ai pu distinguer trois grands types formels qui seront

¹⁵ AND, p. 27.

¹⁶ *Bar* et *halay* (*alay*) sont les noms génériques de danses régionales identifiés par Baykurt en 1961 à partir des noms des danses collectées (BAYKURT, Şerif, « Türk halk oyunlarının bölgelere dağılışı », in BAYKURT, Şerif, *Türkiye'de ilk halk oyunları semineri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, p. 50).

¹⁷ Cité in ATILCAN, İhsan Coşkun, *Erzurum barları ve yöresel giysileri*, İstanbul, Erzurumlular Kültür ve Dayanışma Vakfı Yayınları, 1991, p. 42.

¹⁸ Les Alévis-Bektachis sont particulièrement nombreux dans les provinces suivantes : Tunceli (100%), Sivas, Adıyaman (60 %), Çorum, Amasya, Tokat, Bingöl, Muş, Malatya, Elazığ (50 %), Yozgat, Erzincan, Kars, Maraş (40 %) ; ils seraient absents seulement de quelques départements orientaux comme Rize, Van ou Hakkâri (« Aleviler kimden yana ? », *Tempo*, 14 août 1988, p. 16).

décrits plus loin. Cependant, compte tenu de leur nombre, de l'étendue et de la dispersion des territoires, de la fragmentation clanique et villageoise et du secret auquel les revers de l'histoire ont contraint les Alévis-Bektachis, on est surtout frappé par la remarquable homogénéité de certains traits du *semah* d'un bout à l'autre de la Turquie. Les principaux points communs sont les suivants : l'accompagnement musical chanté et joué au *saz-bağlama* (le luth traditionnel anatolien), la mixité sexuelle, la prédominance de la ronde (de gauche à droite ou dans le sens inverse des aiguilles d'une montre¹⁹), la disjonction des danseurs, la répétition symétrique de la figure du bras levé puis ramené vers le cœur, les pas caractérisés par une séquence ternaire, et la succession de tempi lents et rapides au cours de la danse.

Les rares auteurs turcs²⁰ ayant abordé l'étude globale des *semah* classent ceux-ci à partir des noms qui leur sont donnés. Cette classification est problématique pour plusieurs raisons : a) l'origine des noms n'est pas explicitée ; b) ceux-ci renvoient tantôt au thème du chant accompagnant le *semah* (ex : Ali Nur semahı, Ya Hızır semahı), tantôt au groupe ou à la région (ex : Tahtacı semahı, *semah* des Tahtacı ; Ladik semahı, *semah* de la ville de Ladik) ; c) la classification adoptée ne permet pas de différencier les *semah* du point de vue formel—ainsi des *semah* portant des noms différents peuvent être dansés de la même manière. C'est pourquoi je me suis orientée vers l'établissement d'une typologie formelle et d'une carte des *semah*. Une première distribution, présentée ci-dessous, sert d'hypothèse de départ. Les zones à compléter concernent, entre autres, la communauté Çepni (dont les *semah* offriraient quelques similitudes avec ceux des Kızılbaş du Centre et de l'Est anatolien) et la grande région des Alévis d'Anatolie centrale et orientale, pour laquelle les sources sont plus restreintes (pour des raisons géo-politiques évidentes). En outre, la recherche est brouillée par l'émergence dans les années 1980, en même temps que le mouvement politico-culturel alévi-bektachi, d'une mise en spectacle des *semah* par les associations d'adeptes.

Pour lors, trois grands types correspondant à trois grandes régions ont pu être dégagés :

1) *Thrace et Asie mineure (jusqu'à Mersin)*: *semah antagoniste dit « des Tahtacı »*, observé chez les anciens nomades forestiers Tahtacı (de

¹⁹ Bien que de rares exceptions existent, il s'agit du sens suivi universellement par la ronde, le premier pas se faisant avec le pied droit et vers la droite.

²⁰ BOZKURT, ERSEVEN (voir bibliographie).

Kazdağı au Taurus) et chez les Bektachis de l'Ouest (comme à Tekirdağ, Eskişehir, Isparta et Elmalı).

Ce *semah* est le plus souvent dansé par deux couples sur le mode de la contredanse, mais sans croisement : la succession de déplacements sur le cercle (de gauche à droite) et de vis-à-vis fait se former d'autres couples que ceux de départ. Hommes et femmes effectuent les mêmes figures. Les bras sont levés et ramenés sur le cœur tour à tour ; le pas comporte un sautillement (plus marqué dans l'accélération) et chez les Tahtacı du Taurus, un léger déhanchement des femmes. La partie rapide est une simple accélération de la partie lente.

2) *Centre-Nord (Bafra, Çorum, Amasya, Tokat, nord-ouest de Sivas) : semah giratoire dit « de Tokat »* (entre autres, clan des Hubyar et Sıraç).

Ce *semah* spectaculaire est dansé par plusieurs couples se suivant sur un cercle, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Les *tempi* sont contrastés, les figures diffèrent selon qu'il s'agit des hommes ou des femmes, très légèrement dans la partie lente, très nettement dans la partie rapide. Le premier pas est un lent déplacement du corps vers la droite ; les bras et les paumes sont levés et par trois fois légèrement écartés vers l'extérieur ; à la fin de la figure, la main fait un léger mouvement de repli vers le corps (plus marqué chez les hommes). Puis suit une marche rapide des danseurs des deux sexes, la musique s'accélération ; les bras sont ballants, accompagnant la marche. L'homme qui mène la danse, le premier, attaque la troisième figure. Les pas des hommes et des femmes suivent une séquence ternaire (comparable au pas de valse). Les femmes tournent sur elles-mêmes (toujours dans le sens inverse des aiguilles d'une montre), levant et baissant les bras comme si elles volaient. Les hommes continuent la ronde latéralement, lançant leurs bras comme des ailes à tour de rôle tantôt en arrière de la femme placée à leur droite, tantôt en arrière de celle placée à leur gauche.

3) *Anatolie centrale et orientale (d'Ankara à Urfa et Kars) : semah tourné dit « des Kızılbaş »*

Il concerne une population composée en grande majorité de paysans kurdes (dialectes kurmanji et zaza), autrefois semi-nomades, ainsi que les Bektachis de Cappadoce, les Turkmènes de Maraş et d'Urfa, etc.

Dansé de la même façon par les hommes et les femmes, mais avec plus de retenue par ces dernières. En général, danseurs et danseuses se succèdent en file indienne sur le cercle. Mais ce *semah* est parfois dansé unique-

ment par des hommes, ou par des femmes. Après la première figure, qui s'exécute presque sur place, les bras levés dans un léger balancement, les danseurs entament la ronde sur un pas en trois temps, toujours disjoints ; les bras sont levés et ramenés vers le cœur tour à tour. Le même mouvement se fait d'abord lentement, puis plus vivement, le tempo s'accéléralant. Décéléralations et accélérations s'enchaînent à plusieurs reprises.

Le point d'orgue de tous les *semah* est la bénédiction collective des danseurs prononcée par le *dede*. Les danseurs se rassemblent devant lui en se tenant par la taille, tête penchée, les pieds en position d'*edeb erkân* (de respect des bienséances)—le pouce du pied gauche posé sur le pouce du pied droit—pendant que le *dede* prononce ces paroles : « *Allah, Allah ; Allah, Allah. Samahlar saf ola, günahlar af ola. Hizmetiniz kabul ola. Defter-i divana yazıla. Allah, Peygamber, Hazreti Ali efendimiz yanında yüzünüz ak ola. Dil bizden, yardım Hünkâr Hacı Bektaş Veli efendimizden ola. Gerçege hü !* »²¹ [Allah, Allah ; Allah, Allah. Que les *semah* soient purs, que les péchés soient pardonnés. Que votre service soit accepté. Qu'il soit inscrit sur le Registre. Que vos visages paraissent immaculés aux côtés d'Allah, du Prophète et de l'Imam Ali. Nous apportons nos paroles, que Notre Seigneur Hacı Bektaş accorde son aide. Disons « hü » (lui) au réel.]

Cette courte présentation formelle apporte une relative confirmation de l'hypothèse mimétique, à des niveaux divers. On peut voir un mimétisme de la danse des grues chez les Tahtacı où les couples humains, comme ceux des oiseaux, se font face et sautillent, bras-ailes levés, changeant en sautillant de position sur le cercle. Voir un mimétisme de l'envol des grues dans l'enfilade des danseurs, lente puis accélérée comme l'envol, du *semah* des régions Kızılbaş. Et voir un clair mimétisme de vol d'oiseau dans la figure rapide des femmes de la région de Tokat, qui élèvent et abaissent tour à tour leurs bras. Les figures chorégraphiques des trois grandes régions contiennent donc, sous des angles différents, des indications formelles d'imitation d'oiseaux, vraisemblablement de grues, ce que confirment les allusions des Alévis eux-mêmes²² et, plus explicitement, le contenu des chants de *semah*, que l'on examinera tout à l'heure.

²¹ Dans la version proposée par BIRDOĞAN, p. 456. Il y a certaines variations d'un *dede* à l'autre.

²² Suite à mes questionnements, des remarques à ce sujet m'ont été faites à plusieurs reprises. Fin 1995, Muharrem Çuhacı, jeune *dede* de la région de Hafik (Sivas), qui détaillait pour moi les mouvements du *semah* de sa région, m'expliquait : « les grues font

LA PLACE DES *SEMAH* DANS L'*AYN-I CEM*

On ne peut séparer les *semah* de leur contexte, la cérémonie de l'*ayn-i cem* pendant laquelle ils sont dansés²³. Comment la danse s'y intègre-t-elle et à quel moment ? Quelles perspectives la lecture contextuelle du *semah* ouvre-t-elle pour la présente recherche ? On ne pourra évoquer ici ce rituel qu'en proposant une rapide synthèse, tant riche et dense, rituellement et symboliquement parlant, est l'*ayn-i cem* au sein des différentes communautés aléviées-bektachies. Plus qu'une simple assemblée de fidèles, l'*ayn-i cem* (ou plus couramment *cem*) « cérémonie du rassemblement », est l'instance suprême de la foi des Alévis-Bektachis. Réunion plénière, à laquelle tous les villageois se doivent d'assister — ce qui fait l'objet d'une vérification —, elle est convoquée par le *dede*, chef religieux héréditaire, qui intervient à la fois comme organisateur du rite, comme officiant chargé des oraisons, comme aède interprétant les chants religieux en s'accompagnant au luth *saz*, et comme régulateur social, lorsqu'il fait prêter serment aux couples qu'il joint dans la relation fraternelle de *müşahip* et lorsqu'il intervient pour régler les différends entre fidèles, ceux-ci par le passé faisant rarement appel à la justice d'Etat.

Traditionnellement, le *cem* a lieu l'hiver, d'octobre-novembre à février-mars, avec plus ou moins de fréquence — au moins une fois par an, en fonction, largement, de l'isolement du village —, puisqu'un *dede* doit s'y déplacer. Il est célébré aussi lors des grands pèlerinages d'été aux tombeaux des saints (pour ne citer que les plus célèbres : Abdal Musa, en juin ; Hacı Bektaş et Hamza Baba, en août ; Sari Kız, au début

comme ça, et nous nous avançons comme ça ». En juillet 1998, une ancienne de la région d'Almus (Tokat) m'indiquait : « J'ouvre les bras pour faire comme la grue. La grue vole comme ça », en me montrant la partie lente du *semah* dit « de Tokat ». Le titre de *turnalar semahı* émane des Alévis eux-mêmes ; des illustrations, dans les revues et les livres publiés par la communauté, établissent aussi, ici et là, ce rapprochement entre danseurs et oiseaux ou grues. Fin 2000, lors d'une émission hebdomadaire de la chaîne TRT, intitulée d'ailleurs *Allı turnam*, « Ma grue ornée de rouge », Arif Sağ, chanteur charismatique de la communauté alévie, remarquait simplement : « les grues sont importantes pour nous ».

²³ Chez une partie des Tahtacı, au moins dans le Taurus, les *semah* sont aussi dansés en contexte « profane », c'est-à-dire dans les fêtes, sous le nom de *mengi* ou *bengi*. J'ai trouvé également quelques *semah*, ou des figures plus ou moins similaires, dansés sous un autre nom hors du *cem* dans la grande région de Tokat et chez les Kurdes de Sivas. Les Alévis-Bektachis ne considèrent pas leur danse sacrée comme un *oyun*, nom donné à la danse « de divertissement », et rejettent même violemment cette appellation. Cette question de la répartition des danses entre sphère sacrée et sphère profane est particulièrement intéressante et révélatrice chez cette communauté.

de l'automne). Lors des *cem* d'hiver, la plus vaste maison du village est préparée pour l'accueillir. Le *cem* repose sur les interventions canoniques de douze personnes agréées par le *dede*, qui accomplissent douze services (*hizmet*), chacun associé à un saint personnage. Le premier est celui de guide spirituel (*mürşit*) occupé par le *dede*, secondé par un guide local (*rehber*) chargé plus précisément des préparatifs. Autrefois convoquée le jeudi soir et se poursuivant la nuit entière, la cérémonie, déplacée en milieu urbain et associatif, a plus souvent lieu aujourd'hui un après-midi de week-end. Le *dede* entre dans la salle dévolue au *cem* après avoir baisé le seuil et se prosterne devant la peau de mouton (*post*) marquant sa place, avant de s'y asseoir sur les genoux ou en tailleur. Il est rejoint, sur le même mode, par un ou plusieurs musiciens *zakir* qui s'installent à ses côtés (le *dede* est souvent également musicien). L'ensemble des hommes et des femmes du village, participant ensemble au *cem*, entrent à leur tour, se prosternent pareillement et s'assoient face au *dede* de façon à laisser libre, au milieu de la pièce, un large cercle consacré appelé *meydan*.

Les officiants se présentent devant le *dede* et accomplissent les gestes d'usage. Le premier est chargé d'allumer, pour marquer l'ouverture de la cérémonie, une ou plusieurs chandelles. Un autre fait le geste de balayer par trois fois le sol sacré du *cem*. Un couple apporte de l'eau qui est distribuée aux participants ; chez les Bektachis circule une boisson faite de *rakı* largement coupé d'eau. Chaque officiant récite la prière associée à sa tâche. Entre chaque intervention, des chants religieux ou didactiques sont interprétés par les musiciens, notamment des *Duvaz-ı İmam* égrenant les noms et qualités des imams de la descendance chiite. Le *dede* prend librement la parole, orientant la communauté par des propos édifiants. Le guetteur (*gözcü*), qui reste debout, tient un bâton fourchu et surveille l'assistance, afin que l'attention et les attitudes ne se relâchent pas pendant les longues heures du *cem*. La ferveur est intense, entretenue par le rythme soutenu des luths et le caractère inspiré des chants, évocateurs des souffrances causées aux Imams, en particulier à Hüseyin héritier de Ali, assassiné en 680 par les Omayyades dans le désert de Kerbelâ avec ses proches. Les exclamations fusent : « *Allah, Allah!* », « *Şah!* », « *Hü!* », « *Yâ Ali!* », « *Yâ Hüseyin!* ». Les larmes coulent. On se frappe les genoux ou la poitrine avec les mains.

Les *semah* sont dansés dans la dernière partie du *cem*, avant les agapes. Des mets simples ont en effet été préparés autour de la viande d'un

ou plusieurs moutons sacrifiés en offrande, mets qui seront consommés, après avoir été bénis, lorsque le *dede* aura prononcé la clôture du *cem*. Le moment de se lever pour la danse est annoncé par la récitation du *miraçlama* ou *miraciye*, narration chantée de la convocation de Mahomet auprès du Trône de Dieu, signifiée par l'ange Gabriel, et de son introduction dans l'Assemblée des Quarante (*Kırklar*).

Cette ascension miraculeuse (ar. *mi^crâj*), célébrée en Islam dans la nuit du 27 au 28 Receb, est sans doute l'épisode de la vie du Prophète qui a le plus frappé les esprits dans le monde musulman, suscitant une abondante production de récits populaires. Le contenu qui lui est donné par les Alévis-Bektachis diffère toutefois des versions sunnites. L'ascension et l'entretien de Mahomet avec Dieu, la visite du Paradis et de l'Enfer, font l'objet d'un bref survol, ou sont même carrément omis, au profit d'autres péripéties : ayant accepté de faire vœu de pauvreté, le Prophète est introduit chez les Quarante esprits tutélaires, parmi lesquels se trouve la Sainte Famille de l'Islam (Fatima, les Douze Imams et Selman-ı Pak) ; il reçoit une initiation qui l'amène à reconnaître la sainteté suprême de Ali, et, à cette occasion, ayant bu le jus d'un grain de raisin partagé par l'assemblée des Quarante, se lève enivré avec les autres et se met comme eux à danser. Le récit alévi-bektachi sert alors de prélude, voire de commande, à l'exécution des *semah* qui va suivre. Il joue un rôle comparable à celui du Mémorial dans la messe catholique, récit mimé par le prêtre du dernier repas du Christ avec ses disciples, en ce que le Mémorial est un renvoi au rite et au mythe fondateurs. L'*ayn-i cem* est appelé aussi *Kırklar cemi*, le « *cem* des Quarante », et le cercle des fidèles, *Kırklar meydanı*, « l'espace des Quarante ». Comme le Mémorial, le *miraçlama* chanté par les musiciens est mimé à certains endroits par l'assemblée : lorsque le Prophète se lève pour recevoir les louanges du Créateur, lorsqu'il s'assied au milieu des Quarante, et lorsqu'il danse le *semah*. C'est dire l'importance accordée à ces trois actions. Voici le passage qui, dans la version chantée entre autres à Malatya, Erzincan et Sivas²⁴, raconte comment Mahomet est conduit à entrer dans la danse :

²⁴ Les sources sont : 1. Malatya, chanté par le *dede* Hüseyin Orhan (1938 -), CD *Turquie. Cérémonie du djem Alevi*, Paris, Ocora Radio France, 1998, page 8 ; 2. Erzincan, cité par le *dede* Mehmet Yaman, *Alevilik: İnanç—Edeb—Erkân*, Istanbul, Ufuk Yayıncılık, p. 61-65 ; 3. Sivas, cité par le *dede* Hüseyin Metin Gazi, *Alevilik'te cem*, Ankara, Uyum Yayınları, 1997, p. 83-86.

*Selman şeydullahtan geldi, hu deyip içeri girdi
Muhammet esredi coştı, tacı başından düştü*

*Ol şerbetten biri içti, cümlesi oldu hayran
Mümin müslüm üryan büryan, hep girdiler semaha*

*Cümlesi de el çırpıban dediler Allah Allah
Muhammet de bile girdi Kırklar ile semaha*

Selman revint de mendier, et s'écriant « Lui ! », fit son entrée
Mahomet entra en transe, le turban tomba de sa tête

De ce sorbet, l'un d'entre eux bu, tous en furent extasiés²⁵
Croyants, musulmans, nus et rôtis, tous entrèrent dans le *semah*

Battant tous ensemble des bras, ils s'écrièrent « Allah, Allah »
Mahomet lui-même entra avec les Quarante dans le *semah*

A l'instant même où, dans le *cem*, l'absorption de la boisson enivrante qui précède l'exécution du *semah* est mentionnée, plusieurs personnes se dressent dans l'assemblée, rejoignent à vive allure l'espace laissé libre devant le *dede* et effectuent un *semah* accéléré; la mélodie du *miraç-lama* alors a changé pour accompagner la danse, dans son tempo rapide. C'est après cette évocation que les *semah* sont ensuite dansés dans le *cem*, dans un ordre qui semble varier selon les régions, mais généralement en commençant par les membres les plus âgés, parfois, disent certaines sources, par le *dede* lui-même. Le *cem* s'achève par un *semah* réunissant l'ensemble des présents, le *semah* des Quarante (*Kırklar semahı*).

Replacé dans son contexte rituel, le *semah* apparaît ici, du point de vue socio-religieux, comme l'élément d'une initiation mystique, qui voit le fidèle (Mahomet en représentant l'archétype) accepté dans l'assemblée des Saints, et du point de vue physique, comme l'expression d'une extase (le verbe *coşmak*, « bouillonner, déborder », étant fréquemment sollicité) produite par l'absorption d'une boisson grisante, favorisant l'union mystique avec Dieu : c'est ainsi que peuvent être comprises les exclamations (*Hu, Allah, Allah*) et les références à la nudité primordiale (*üryan*) et à la brûlure d'amour (*büryan*). Le *semah* sanctifie aussi l'institution du couple, à la base des figures de danse. Placé à la fin du *cem*,

²⁵ Les Quarante ont cette particularité qu'ils ne font qu'un : si l'un d'eux s'entaille le bras, le sang coule aussi chez les tous les autres. Si l'un s'enivre, tous les autres aussi.

il semble enfin, par ses accélérations et décélérations successives, exprimer un *envol*, tant symbolique que mystique, vécu d'abord par une partie des fidèles, puis par l'assemblée tout entière, d'où le rapprochement établi avec l'ascension du Prophète, enlevé aux cieux par l'ange de l'esprit et le cheval ailé Burak.

**DERNIERES PIECES DU PUZZLE :
LE CONTENU DES CHANTS RITUELS**

Les éléments accumulés jusqu'ici tendent confusément vers une origine, que l'analyse des chants de *semah*²⁶ va finalement éclairer. Compte tenu de la place prépondérante qu'occupe le barde Pir Sultan Abdal dans la tradition alévie-bektachie, j'ai jugé légitime de leur adjoindre ceux de ses poèmes comportant le mot *turna*²⁷ : de nombreux chants de *semah* portent en effet sa signature, et il est probable que plusieurs de ses poèmes, parmi ceux puisés par Öztelli dans les calepins des *aşık* alévis (dont certains d'après lui fort anciens), aient été des chants de *semah* oubliés de l'orature.

A une exception près, tous les chants retenus comportent une adresse directe à la grue—sous la forme *turnam*, « ô ma grue », un peu moins souvent *turnalar*, « ô grues ». Est-elle la marque d'une divinisation ? Elle met en tout cas l'accent sur la répartition des tâches : aux musiciens-chanteurs l'invocation des grues, aux danseurs l'imitation, c'est-à-dire l'incarnation, de ces oiseaux migrateurs.

La situation est celle de la migration des grues, comme l'indiquent les occurrences répétées, voire l'association, des verbes *gelmek*

²⁶ Un corpus rassemblant l'ensemble des chants de *semah* disponibles comportant le mot *turna*, soit 16 chants, a été constitué pour les besoins de cette recherche, à partir de sources essentiellement enregistrées, issues du collectage, entre autres : pour les sources audio, İhsan Göğercin, *Semahlar ve Değişler 1*, cassette audio, Istanbul, ASM, 1993, et Musa Eroğlu ve *semah grubu*, *Bin yıllık yürüyüş*, CD 1 et 2, Ankara, Koda Müzik, 1994 ; et pour les sources écrites, Bozkurt, *Semahlar*, et Muammer Uludemir, *Eskişehir semahları*, Ankara, Kültür Bakanlığı, Hagem Yayınları 218, 1995. Les régions couvertes sont Tunceli, Malatya, Sivas, Erzincan, Eskişehir, Manisa, Izmir, Mersin et Urfa.

²⁷ La totalité des occurrences in ÖZTELLİ, *op. cit.*, qui sont de deux types : 1. les poèmes ayant *turna* de manière répétée au dernier vers de chaque quatrain ; 2. des vers ayant *turna* sans que le poème entier l'ait pour thème. Ce n'est pas le lieu ici d'aborder la question de l'authenticité. Öztelli s'est constitué une bibliothèque d'environ 300 *cönk* ou calepins d'*aşık*, dont il a tiré quelque 350 poèmes attribués au poète. Le corpus retenu ici est par ailleurs suffisamment riche pour permettre le recoupement des résultats.

(« arriver ») et *gitmek* (« partir »), avec une prédominance du premier ; explicitement, les saisons mentionnées sont le début du printemps et la fin de l'automne. Si la plus grande fréquence du verbe *gelmek* semble trahir une attente de l'arrivée des grues en migration, l'impératif négatif *gitme* (« ne t'en va pas ») exprime clairement, sur le mode de la prière, un refus de les voir partir, parce que, déjà, la mauvaise saison menace :

Gitme, turnam, gitme, dağlar salından [...] Gitme, turnam, gitme, dağlar dumandır (« Ne pars pas, ma grue, ne pars pas par les monts élevés [...] Ne pars pas, ma grue, ne pars pas, les monts sont embrumés ») (*semah* d'Erzincan).

Un autre verbe à l'impératif, *eğlen* ou *eylen*, que l'on traduira par : « attarde-toi (avant de partir) », manifeste le souhait d'un sursis dont la raison est précisée :

Eğlenin turnalar ben de varayım/Ali ile Muhammed'in aşkına (« Attendez, ô grues, que je m'en aille aussi/Pour l'amour d'Ali et de Mahomet ») (*semah* de Malatya).

On trouve là l'expression d'une délibération qui renvoie à la science de la transhumance. C'est pourquoi les chants sont remplis de conseils aux grues et celles-ci présentées comme donnant aux nomades le signal du départ : *eylenin turnalar bile gidelim [...] Pir Sultan'im eder konup göçelim* (« attendez, ô grues, et partons ensemble [...] Mon Pir Sultan s'écrit : allons transhumer ! ») (*semah* de Tunceli). Cette indication fait apparaître le *semah* comme une danse représentative du passage saisonnier des grues, dans ce qu'il a d'élémentaire pour ce savoir vital du nomade qui consiste à déterminer le bon moment pour transhumer.

Le verbe *eğlen-*, cité ci-dessus et fréquemment employé, fait partie des injonctifs superposant oiseaux invoqués et danseurs imitateurs, puisqu'il s'adresse, dans le contexte du chant, aux grues qu'il est censé retenir, et dans le contexte de la danse, aux danseurs qui, à ce signal, ralentissent leur mouvement (en même temps que les chanteurs-musiciens) : c'est le moment des décélérations signalées plus haut. Un nœud serré de relations symboliques est noué entre les grues et les danseurs, les uns étant identifiés aux autres. Situation de miroir, dans laquelle les grues dansent elles aussi le *semah* dans le ciel :

²⁸ ÖZTELLİ, p. 95.

Hava üzerinde semâ ederken (« Pendant que vous faisiez le *semah* dans les airs ») (Pir Sultan²⁸);

Turnam gök yüzüne pervâne döner (« Dans le ciel ma grue tourne telle la phalène ») (*semah* d'Erzincan);

Kırkların semahın tutasın turnam (« Que tu puisses danser le *semah* des Quarante, ma grue ! ») (*semah* d'Urfa).

Mais le même lien étroit unit les grues et les luths, comme l'indique la métaphore d'un célèbre *semah* de Sivas (Divrik)²⁹, dans sa partie composée par Esiri (1843-1913):

<i>Gine dertli dertli iniliyorsun, iniliyorsun</i>	De nouveau bien tristement tu gémis, tu gémis
<i>Sarı³⁰ turnam sinen yaralandımı, yaralandımı</i>	Grue jaune, ton cœur est-il meurtri, est-il meurtri ?
<i>Hiç el değmeden de iniliyorsun</i>	Alors qu'on ne t'a pas touchée, tu gémis
<i>Sarı turnam sinen yaralandımı</i>	Grue jaune, ton cœur est-il meurtri
<i>Yoksa ciğerlerin parelendimi, parelendimi</i>	Ou bien tes entrailles en morceaux, en morceaux ?
<i>Yoksa sana, yoksa sana, yad düzenmi düzdüler</i>	Ou alors, ou alors, t'a-t-on tendu un piège ?
<i>Perdelerin, perdelerin, tel tel edip süzdüler</i>	A-t-on pressé tes voiles plume après plume ?
<i>Küskün müsün, ne dediler, üzdüler</i>	Es-tu fâchée, que t'ont-ils dit pour te faire souffrir ?
<i>Sarı da turnam, allı da turnam, sinen yaralandımı</i>	Grue jaune, grue rouge, ton cœur est-il meurtri ?
<i>Yoksa ciğer-, yoksa ciğerlerin parelendimi</i>	Ou bien tes entrailles, tes entrailles en morceaux ?

La version du deuxième couplet donnée par Özmen³¹ établit mieux le parallèle entre le luth *saz* et la grue *turna*: *Sazım sana yad düzen mi düzdüler/Tellerini haddeden mi süzdüler/Yad el değip perdelerin bozdu-lar/Sarı turnam sinen parelendimi ?* « Mon *saz*, t'a-t-on accordé sur un mode étranger ?/A-t-on passé tes cordes au laminoir ?/Une main étrangère a-t-elle bouleversé tes frettes ?/Ma grue jaune, ton cœur est-il meurtri ? ». *Tel* renvoie à la fois aux cordes du luth et aux plumes de la grue, fréquemment mentionnée sous le qualificatif de *telli turna*, qui est aussi le nom scientifique turc de la grue demoiselle. *Düzen* (« accord ») et

²⁹ Mahmut ERDAL, *Bir ozanın kaleminden*, Istanbul, 1998, dernières pages non numérotées. Ce chant, censuré, a fait l'objet d'un maquillage par la radio nationale turque dans les années 1960. La version falsifiée reste la plus connue.

³⁰ *Sarı* (« jaune ») est ici une couleur symbolique (cf. le mythe de Sarı Kız, associé aux oies migratrices), sans doute plutôt associée à la terre (cf. la symbolique chinoise). Chez les Alévis-Bektachis, la grue est dépeinte surtout rouge (*allı turna*)—ce qui correspond à la couleur de sa calotte, et renvoie peut-être au feu/soleil (cf. la grue dans le Tao). Mais elle est aussi bleue (*gök*)—associée au Dieu-Ciel—et verte (*yeşil*)—associée au reverdissement de la nature et/ou à l'islam.

³¹ Vol. IV, p. 461.

perde (« frette ») se comprennent bien dans le contexte de la deuxième version, où ces mots sont associés comme il se doit au *saz* ; dans la première, ils forgent une métaphore superposant la grue et l'instrument à cordes. On lui rapprochera cette exclamation tirée d'un *semah* de Malatya : *tele bas turnam!* « frappe la corde, ma grue ! ». On devine ici les restes d'un mimétisme instrumental et vocal, ce dernier toujours vivace parmi certaines populations sibériennes, comme les Bouriates, chez qui « “chamaniser l'épopée” consiste en une voix de gorge extrêmement grave, reposant sur la production de bourdon et la vocalisation de sons gutturaux [...] mis en rapport direct avec le brame des cervidés et le cri des oiseaux migrateurs (notamment le bourdonnement de la grue) »³². Ce bourdonnement, qui est un son sacré, une voix divine, puisque la voix de la grue est celle, nous disent les chants de *semah*, de « Sa Majesté le Chah » en la personne de l'Imam Ali, c'est-à-dire de la divinité suprême :

Hazret-i Şah'in avâzı
Turna derler bir kuştadır
(*Pir Sultan*³³)

La voix de Sa Majesté le Chah
Se trouve en un oiseau nommé grue

ce bourdonnement, donc, semble représenté par la corde grave du *saz*, sur laquelle, longtemps avant d'attaquer la mélodie, le *zakir* alévi-bektachi tient le *dem*, c'est-à-dire le bourdon. Le mot *dem* occupe une place importante dans les chants de *semah*, où il est employé dans toutes ses acceptions : « souffle », « instant » et « boisson enivrante », comme expression d'une relation avec la transcendance.

Mais revenons à la migration des grues : « ne pars pas, ne pars pas encore », disent les chants de *semah*, « que je m'en aille aussi ». Le passage des grues donne donc aux nomades le signal de leur propre migration, fréquemment perçue, dans l'orature anatolienne, comme un déchirement, un exil. Un chant de *semah* des Tahtacı de Narlıdere (Izmir)³⁴ donne toute la mesure de cet enfermement temporel, de cette soumission au cycle des éternels retours :

İlgüt ilgüt esen seher yelleri
Yazıcıya bildir halımız turnam
ah telli turnam yâr turnam

Frémissements, gémissants, soufflent les
vents de l'aube
Au Scribe suprême fait connaître notre
état, ma grue
ah ma grue emplumée, aimée, ma grue

³² HAMAYON, p. 171-72.

³³ ÖZTELLİ, *Pir Sultan Abdal*, p. 104.

³⁴ Source : Rıza Yetişen, collectage de Muzaffer Sarısözen pour la Radio-télévision turque.

*Bizde seyreyledik yüce belleri
Gurbet ele düştü yolumuz turnam
allı turnam turnam turnam
telli turnam turnam turnam*

Nous aussi avons contemplé les cols d'altitude
Notre chemin nous a mené à l'exil, ma grue
ma grue à tête rouge, ma grue, ma grue
ma grue emplumée, ma grue ma grue

*Tutuşup ta aşk oduna yanarım
Çarkı vurdum cümle alem dönerim*

M'étant enflammé je brûle au feu de l'amour
J'ai lancé la roue du destin, je tourne à travers
les mondes

*ah telli turnam yâr turnam
Hak ihsan ederse varıp konarım
Daim dört budaktır dalmız turnam
allı turnam turnam turnam
telli turnam turnam turnam*

ah ma grue emplumée, aimée, ma grue
Si Dieu me l'accorde, j'irai me poser
Notre branche a toujours quatre nœuds, ma grue
ma grue à tête rouge, ma grue, ma grue
ma grue emplumée, ma grue, ma grue

*Irmakta uğradım babam dolap zârına, dolap
zarına
Seyreyledim erenlerin varına turnam, turnam
varına turnam
Erişilmez şu feleğin sırrına turnam, sırrına tur-
nam
Ezelden büküktür bizim belimiz turnam, turnam,
belimiz turnam*

Sur le fleuve, j'ai écouté, père, la plainte de la
noria, la plainte de la noria
J'ai contemplé l'acquis des initiés, ma grue, ma
grue, l'acquis des initiés, ma grue
Il reste incompréhensible, ce secret du destin,
ma grue, ce secret, ma grue
Depuis la prééternité, nous courbons le dos ma
grue, ma grue, le dos ma grue

*Beli dedik babam bir dem yoldan dönmedik, yol-
dan dönmedik*

Nous avons dit «oui»³⁵, père, et ne nous som-
mes un instant écartés du chemin, écartés du
chemin

*Ümidim var cehennemde yanmadık turnam, tur-
nam, yanmadık turnam
Pınardan çaylardan babam gölden kanmadık,
gölden kanmadık
Süzülür ummandan bizim yolumuz turnam, tur-
nam, yolumuz turnam*

J'ai espoir, car nous n'avons pas brûlé en enfer,
ma grue, ma grue, pas brûlé en enfer, ma grue
Nous n'avons pas bu notre soûl aux sources, aux
ruisseaux, mon père, aux lacs, aux lacs
Notre chemin passe par l'océan de la foi, ma
grue, ma grue, notre chemin, ma grue

Aşamazsın telli de turnam dön geri dön geri dön

Tu ne pourrais traverser, ma grue emplumée,
reviens, reviens, reviens

Gidemezsin telli de turnam dön geri dön geri dön

Tu ne pourrais partir, ma grue emplumée,
reviens, reviens, reviens

De nouveau dans ces vers perce l'expression d'une attente, en même temps que d'un destin à assumer, de la fidélité à un engagement religieux, la grue étant prise à témoin, choisie comme confidente. La transhumance physique, nécessité vitale pour le corps, se double alors d'une transhumance à la fois métaphysique et mystique :

³⁵ C'est la marque des élus, ceux qui ont répondu «oui» à Allah qui leur demandait : «Ne suis-je pas votre Seigneur ? » (Coran VII, 172).

Konup göçmek evliyaların işidir (« Camper et nomadiser est du ressort des saints) (*semah* du Taurus);

<i>Bir bölük turnaya sökün dediler</i>	A un vol de grues, « enfilez-vous », ont-ils dit
<i>Yürekteki derdi dökün dediler</i>	« Epanchez les peines de votre cœur », ont-ils dit
<i>Yayladan ötesi yakın dediler</i>	« L'au-delà de l'alpage est tout proche », ont-ils dit
<i>Ben de bu yayladan Şah'a giderim</i>	Moi aussi, de l'alpage, je parviendrai au Chah

(Pir Sultan Abdal³⁶)

Au XVI^e siècle, datation plausible de ces derniers vers, les valeurs du chiïsme extrémiste des Hurufis et des Safavides sont pleinement intégrées dans l'Alévisme-Bektachisme. Ali et les Imams, écartés de l'héritage politique de Mahomet, mais consacrés comme les Velis, ou « Amis de Dieu », et les détenteurs de la gnose (*irfan*), sont devenus les divinités du panthéon mystique des Kızılbaş et des Bektachis : ils sont entrés chez les Quarante esprits tutélaires. Dans le corpus, les références aux grues sont constamment imprégnées de leur présence. Ainsi, le lac d'où les grues prennent leur essort devient « l'étang de Ali » (Pir Sultan Abdal, *op. cit.*, p. 402-3). Elles forment dans le ciel une ligne, une caravane (*katar*), assimilée à la *silsile*, à la chaîne mystique de Ali et des Douze Imams. Le premier Imam parle par la voix de la grue : *Ali'nin avâzı sende bulundu*, « la voix de Ali s'est retrouvée en toi », proclame un *semah* du village de Kısas, près d'Urfa. Si la grue retient son vol, si elle reste encore un peu, ce serait, on l'a vu, « pour l'amour de Muhammet et de Ali ». Si elle part, c'est—les chants de *semah* le redisent à l'envi—pour rejoindre les Imams et leurs compagnons, enterrés pour certains dans le sud de l'Irak : Ali, à Nedjef ; Hüseyin, à Kerbelâ ; Musa Kâzım, à Kâzımiyye, près de Bagdad ; Selmân-ı Pâk, à Medayin (l'ancienne Ctésiphon). Il se trouve qu'une bonne part des grues survolant l'Anatolie va hiverner dans les riches marais du Shatt al-^cArab, un peu au-delà de ces lieux saints. Aussi, lorsqu'elles sont de retour, sont-elles assaillies de questions : ont-elles vu le Chah, ont-elles vu Ali, Fatima et les Douze Imams ? Se sont-elles comportées pieusement, s'humiliant devant les tombeaux des Saints, accomplissant ce pèlerinage ? On s'inquiète de leurs conditions de voyage : *Kerbelâ çöliünden sakin mi geldin ?* (« Du désert de Kerbelâ, es-tu venue sans mal ? ») (*semah* d'Urfa). Et c'est en se joignant à elles qu'on espère se rendre auprès d'eux : *Eylenin turnalar bile gidelim/Şah İmam Hüseyin'e yüzler sürelim* (« Attendez, ô grues, et partons ensemble/Allons poser le front devant l'Imam Hüseyin ») (*semah* de Tunceli).

³⁶ ÖZTELLİ, p. 137.

Tout comme la référence au *mi^crâj* et son détournement pour intégrer les Quarante esprits antéislamiques et justifier la danse rituelle, l'itinéraire imamite attribué aux grues confirme l'hypothèse du recouvrement d'un rite ancien, d'origine sibérienne, dans lequel la danse permet d'espérer, d'appeler et d'accompagner le passage saisonnier des oiseaux migrateurs, d'importance vitale dans le milieu des premiers chasseurs. On sait en effet que les grues étaient chassées³⁷, et que leur arrivée, surtout, allait de pair avec celle d'autres gibiers plus faciles à abattre—oies, cygnes et autres oiseaux : *sen bilmezsen ağ kuğudan sorayım* (« Si tu ne sais pas, je m'enquerrai auprès du cygne blanc »)³⁸; *el ettiler turnalara kazlara* (« Ils ont fait signe [de rentrer] aux grues et aux oies »)³⁹. Les poèmes de Pir Sultan Abdal font référence à la chasse : *Şahinim kolumda eğlenmez oldu/Turnası bol olan göle gideriz* (« Mon faucon sur mon bras ne tient plus en place/Vers un étang riche en grues allons »)⁴⁰. Si le discours des chants de *semah* se démarque de cette pratique, présentant la communauté sous des jours protecteurs, il peut très bien s'agir d'un leurre :

*Silkinip boyun uzatma
Turna ben avcı değilim
Cana kıyıcı değilim*

Ne t'ébroue pas en allongeant le cou
Ô grue, je ne suis pas un chasseur
Je ne suis pas un assassin

*Turnamın kanadı ala
Sayamadım indi göle
Turna ben avcı değilim
Cana kıyıcı değilim
(semah de Malatya)*

Les ailes de ma grue sont bigarrées
Elles descendent au lac, je n'ai pu les compter
Ô grue, je ne suis pas un chasseur
Je ne suis pas un assassin

ceci dans la mesure où l'ennemi est le chasseur extérieur au clan : *değmesin yad avcı teli bizimdir* (« que le chasseur étranger ne [la] touche pas, ses plumes sont à nous »)⁴¹.

³⁷ Cette chasse remonte aux temps anciens : une fresque égyptienne provenant de la tombe de Senet (XII^e dynastie, 1991-1785 av. J.-C.) montre une grue prise dans des rets (J. BOESSNECK, *Die Tierwelt des Alten Ägypten*, München, 1988, fig. 64). Sa chair, appréciée, fut considérée comme licite en Islam. On a longtemps chassé la grue en Asie à l'aide de faucons sacrés (*falco cherrug*) avant que cette science ne se transmette en Europe ; elle était recherchée pour sa difficulté, en dépit du danger qu'elle représentait pour le prédateur. Marco Polo cite la grue parmi les gibiers particulièrement prisés du khan mongol Kubilaï (*Le devisement du monde : le livre des merveilles*, Paris, La Découverte, 1983, livre I, p. 238-39).

³⁸ ÖZTELLİ, p. 403.

³⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 362.

⁴¹ *Ibid.*, p. 402. Notons qu'ici, il s'agit des plumes de la grue, ce qui n'est pas forcément synonyme de gibier. Jusqu'à une date récente, lors du pèlerinage de Sari Kız, les femmes tah-tacı de la région d'Edremit recueillaient sur l'alpage les plumes de grues, d'oies sauvages et d'aigles dont elles se servaient pour orner le *tozak*, la coiffe emplumée des mariées.

La société ayant évolué vers le pastoralisme, même si la chasse demeure une activité importante et une valeur masculine, l'arrivée des grues cendrées apparaît également vitale pour le pasteur nomade, qui doit fixer la date de la transhumance. Chez les Alévis, généralement anciens nomades ou semi-nomades, les *cem* se font l'hiver, de la fin de l'automne au début du printemps, autrement dit entre deux passages des oiseaux migrateurs. Au cœur de l'hiver, il s'agit d'appeler le printemps, d'invoquer les grues pour qu'elles reviennent. Et que s'affirme avec elles le renouveau de la nature et de la vie. C'est pourquoi il est si important que l'ensemble de la communauté participe à ce rite, et l'on précisera : l'ensemble des couples que compte la communauté.

L'omniprésence du couple dans l'exécution des danses et dans leur découpage formel⁴² peut être perçu comme une attente communautaire de renouveau de la vie et de fécondité : c'est de la nature entière, humanité comprise, qu'on attend qu'elle produise et se reproduise. Lorsqu'elles arrivent à l'orée de la belle saison, les grues dansent avant de s'isoler à deux pour procréer. Ces parades nuptiales, accompagnées de duo chantés, servent aux grues, semble-t-il, à réaffirmer leur union⁴³. De même, chez les Alévis-Bektachis, ne participent pleinement au *cem* que les couples mariés, qui n'entrent dans la communauté qu'après une épreuve initiatique. Les couples se jurent fidélité (une fidélité durable observée aussi chez les grues), les cas de bigamie semblant rares et marginaux. Le *semah* permet l'affirmation du couple et la confirmation de la cohésion sociale. Ainsi voit-on dans un des chants s'exprimer le chagrin de l'absence du conjoint et le désir d'union : *Aşağıdan gelen de telli turnalar, telli turnalar/İçinizde telli turnam yok benim, turnam yok benim [...] Herkes sevdiğinen de bile dediler* (« Ô grues emplumées, grues emplumées, qui venez d'en bas/ Parmi vous n'y a-t-il pas ma grue emplumée, n'y a-t-il pas ma grue ? [...] Ils ont dit que chacun s'unisse à sa bien-aimée » (*semah* des Tahtacı de Kırtil, près de Silifke, dans le Taurus).

Mais un autre élément particulier aux chants de *semah* enrichit ce thème de la fécondité. Des sources suggèrent qu'à certains moments du *cem* et dans certaines régions, on voit des *semah* exécutés unique-

⁴² Cf. l'institution autrefois généralisée du *müşahip*, ou frère de religion, qui unit deux hommes et leurs épouses, se devant un soutien mutuel. Elle est, avant d'être agréée, soumise à un examen de passage à l'occasion du *cem*.

⁴³ CRAMP, p. 511.

ment par des femmes⁴⁴ : un chant de *semah* de Manisa indique d'ailleurs que celui-ci va être dansé par une « mère » (*ana*) et une « sœur » (*bacı*)⁴⁵. Or le petit mot *nenni*⁴⁶ de l'endormissement, appartenant au vocabulaire des femmes, revient curieusement (le contexte social n'étant pas celui de la berceuse) sous forme de refrain persistant dans les chants de *semah*, généralement dans les parties lentes, qui correspondent parfois à un mouvement exécuté mains écartées, dans une attitude qui peut être de prière, tandis que le corps se balance légèrement. Ne peut-on comprendre ce *nenni* comme exprimant un désir d'enfant, dans le contexte du renouveau naturel attendu ?

Tous ces résultats mettent à nu un sens imprévu de l'*ayn-i cem* des Alévis-Bektachis, jusque là invisible, tant il est masqué par la succession des *hizmet*, les proclamations de l'unité divine (*tevhid*) et les invocations des Douze Imams. Mais ce sont les poèmes attribués à Pir Sultan Abdal qui jettent l'éclairage final sur ce rituel. Voici ce que révèlent les fragments isolés :

Gelin seyredelim bâd-ı sabaha
Yerle gök bend olmuş şemsinen mâha
Üç bölük turnam çıkmış seyrangâha
*Ayrılmam katardan telin ucundan*⁴⁷
 Partons pour observer, dans le vent frais de l'aube
 La terre s'est unie au ciel, le soleil à la lune
 Trois vols de mes grues sont montés à l'observatoire
 Je ne quitterai pas l'enfilade, l'extrémité de leur ligne

El ettiler turnalara kazlara
Dağlar yeşillendi döndü yazlara

⁴⁴ Selon BOZKURT (voir bibliographie) : *semah* « Ali Nur », appelé aussi *Fatma Ana semahi* (« de Mère Fatima ») (p. 51) ; *çark semahi* ou « semah tournant », dansé par une femme seule (p. 54) ; *semah* de Kirat (p. 60) ; et le *semah* des Quarante dans certaines régions (p. 64). On trouverait aussi à Sivas un « *semah* des jeunes filles » (*genç kızlar semahi*), qui correspondrait ailleurs au « *semah* des cœurs » (*gönüller semahi*), dansé par les jeunes couples (*ibid.*, p. 67). Bien que Bozkurt ne soit pas totalement fiable, j'ai vu moi-même trois femmes de Tunceli danser les premières le *semah* dans un *cem*, et une femme de Malatya faire le *semah* seule en tournant.

⁴⁵ *Kalksın samah eyesin ana inen bacı. Ana*, « mère », est aussi le titre donné à la femme du *dede*. *Bacı*, « sœur », est l'appellatif de rigueur à l'adresse des femmes de la communauté.

⁴⁶ Cf. grec moderne *νηπι*, italien *nanna*, « dodo » ; latin *nenia*, « nenies, chant funèbre » ; « chant enfantin » ; arabe de Syrie *nam*, « dodo ». Les Türks d'Asie intérieure n'ont pas cette forme, mais *aley*, pour bercer les enfants.

⁴⁷ Attribué à Pir Sultan Abdal, ÖZTELLİ, p. 394.

Çiğdemler takınsın söylen kızlara
 Niçin gitmez Yıldız Dağı dumanın⁴⁸
 Ils ont fait signe aux grues et aux oies
 Les montagnes ont verdi, retrouvé leurs étés
 Dites aux filles qu'elles se parent de nouveau de crocus
 Pourquoi s'obstine ta brume, ô Yıldız Dağı

La pièce qui manque pour comprendre pleinement ce qui est suggéré ici nous est fournie par le regretté Pertev Naili Boratav, qui l'a recueillie dans le village natal de Pir Sultan Abdal, à Banaz (Sivas), dans les années 1940⁴⁹. Elle est extraite d'un poème d'un certain Ismail, disciple d'un descendant de Pir Sultan : *Uçurdular Pir Sultan'ın kuşunu/Seyrangâh eyledi Yıldız başını [...] Şah Yıldız Dağı'nda semâ eyledi/Bir ayak üstünde bin bir kelâm söyledi* (« Ils firent voler l'oiseau de Pir Sultan/Il prit le sommet de Yıldız comme observatoire [...] Le Saint sur le mont Yıldız fit le *semah*/Sur un pied il prononça mille et une paroles sacrées »).

Deux fois revient ici le mot *seyrangâh*, que j'ai traduit par « observatoire » ; il n'est pas sans rapport avec l'univers de la chasse⁵⁰. Pir Sultan invite ses disciples à l'accompagner pour guetter le passage des grues depuis un observatoire qui, nous dit Ismail, est le Mont de l'étoile, cette Yıldız Dağı qui culmine à 2552 mètres au-dessus de son village de Banaz⁵¹, à mi-chemin entre Sivas et Tokat. Son nom est réminiscent aussi du savoir astronomique, qui survit chez certains paysans : on le sait, le lever et le coucher des Pléiades était une information saisonnière recherchée par les Türks⁵² ; plusieurs monts en Turquie ont pour nom « Yıldız Dağı », et bien des chansons populaires portent la trace de ces observations du ciel. Observations de conjonctions magiques : « la terre s'est unie au ciel, le soleil à la lune ». Quant aux grues, venant de Russie, elles font halte dans les marécages des deltas du Kızılırmak et du Yeşilirmak, au nord de cette région. Yıldız Dağı, point culminant de la région, doit leur servir de repère

⁴⁸ Attribué à Pir Sultan Abdal, *ibid.*, p. 295.

⁴⁹ GÖLPINARLI ET BORATAV, p. 43.

⁵⁰ *Seyrangâh* semble toutefois moins parlant que *gözlek* : *Yaylağı Yıldız'dır gözleği Kemer* (« Leur estivage est sur Yıldız, leur affût à Kemer »), dit Pir Sultan Abdal, parlant de Mahomet et d'Ali (Öztelli, *op. cit.*, p. 402).

⁵¹ Banaz où se tient chaque année un festival alévi, en pleine montagne. Les lieux de culte en montagne sont légion chez les Alévis.

⁵² Louis BAZIN, « Calendriers turcs anciens et médiévaux », thèse de doctorat, Lille, 1974.

lorsqu'elles repartent en filant vers le sud (et au retour en filant vers le nord)⁵³. C'est ce que suggèrent les poèmes, puisque Pir Sultan monte faire le *semah* sur les hauteurs de Yıldız : il est allé y chercher les grues, et il est allé y mener les danseurs-grues : *Üç bölük turnam çıkmış seyrangâha* («Trois vols de mes grues sont montés à l'observatoire»). Aşık Veli, au début du XIX^e siècle, garde encore vivant le souvenir de la relation de Pir Sultan à la grue cendrée, puisque, s'adressant à elle, il l'enjoint : «Monte à Yıldız et fais-y le *semah*/ Là se trouve Pir Sultan, le maître des esprits»⁵⁴. À l'époque où vivait Pir Sultan, on allait donc faire au printemps (*dağlar yeşillendi döndü yazlara*) le *cem*—si on comprend ainsi les mots «*bin bir kelâm söyledi*»—sur le mont Yıldız, ce qui correspond précisément à la description du *cem* de Hacı Bektaş rapportée par le *Vilâyet-Nâme*, dont, il est vrai, le manuscrit le plus ancien est tardif, puisqu'il date du XVII^e siècle. Selon le *Vilâyet-Nâme*, Hacı Bektaş faisait son *cem* sur les hauteurs de Hırka Dağ, à quelques kilomètres au sud de Sulucakaraöyük. De cet emplacement, on a un point de vue sur la large vallée du Kızılırmak et au-delà sur le Lac salé (Tuz gölü), deux écosystèmes où viennent en grand nombre se reposer les grues⁵⁵. Convoqué sur le mont, précise le *Vilâyet-Nâme*, par les «esprits invisibles» (*gaib erenleri*), c'est-à-dire les Quarante, le saint trouve du bois de genévrier. Comme Pir Sultan sur Yıldız, il fait le *cem* et, enivré par les gaz odorants qui s'échappent du genévrier en flammes, tourne quarante fois le *semah* autour du foyer. L'un comme l'autre, Pir Sultan et Hacı Bektaş ont ainsi affaire, sur le mont, aux Quarante, ces esprits invisibles qui figurent parmi les auxiliaires des chamanes⁵⁶. Mais auprès de Bektaş nulle trace de femmes. Avec Pir Sultan, au contraire, les jeunes filles ajoutent un élément essentiel au rite printanier : *Çiğdemler takınsın söylen kızlara* («Dites aux filles qu'elles se parent de crocus»). La floraison du crocus est un autre indice du retour de la belle saison, pendant laquelle il n'est plus nécessaire de prier pour qu'elle survienne :

⁵³ Les paysans de la région d'İmranlı, à l'est de Sivas, m'ont affirmé que les grues ne passent pas au-dessus de la ville de Sivas, où Pir Sultan Abdal, selon la légende, a été mis à mort.

⁵⁴ İbrahim ASLANOĞLU, *Aşık Veli*, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1984, p. 24. Cf. Ahmet Yesevi se rendant à une «assemblée» (*toplantı* est le terme employé par Gölpınarlı) sous la forme d'une grue (voir *supra*).

⁵⁵ Actuellement, elles sont plusieurs milliers à faire étape au Lac salé, et certaines y passent l'hiver (communication du Doğal Hayatı Koruma Derneği à Istanbul).

⁵⁶ BASILOV, p. 247 et suivantes.

d'après le *dede* Ali Metin, du village de Çamşılı (Divriği, Sivas), on ne fait pas le *cem* pendant le « *çiğdem mevsimi* », l'époque où abondent les crocus⁵⁷.

Une fois arrivés à leur poste d'observation, les accompagnateurs « font signe de la main » (*el ettiler*), dit-il, aux grues et aux oies. Si Pir Sultan ne s'inclut pas dans cet acte, c'est qu'il est un *dede*, surveillant la cérémonie sans prendre part à cette gestuelle. Or celle-ci est précisément la pièce qui nous manquait pour comprendre une des figures constantes du *semah* : ce mouvement universel du bras ramené vers le cœur et qui signifie « viens ! ». Il est présent à l'identique dans le *semah* des Tahtacı et ceux des Kızılbaş ; à Tokat, il est perceptible dans la partie lente de la danse, quoique réduit à une esquisse, à moins qu'on ne l'assimile aux grands gestes des hommes, pendant que les femmes tourment et volent, dans la partie rapide. Si l'on en doutait encore, le riche ouvrage que Roberte Hamayon a consacré au chamanisme sibérien achèverait de convaincre. Elle a en effet très clairement recueilli ces rites d'accueil des oiseaux migrateurs chez les Altaïques de Sibérie : « Dans la plupart des sociétés sibériennes, les grands rituels ont lieu à la belle saison, pendant le séjour des oiseaux migrateurs, célébrant leur arrivée ou leur départ (en vue de leur retour l'année suivante). [...] Quasiment dans toute la Sibérie, leur arrivée, coïncidant avec le dégel qui met un terme à la famine de fin d'hiver, suscite des rites d'accueil. Ces oiseaux concrétisent l'idée même de renouveau »⁵⁸. Chez les Ket, le cygne vient tourner autour du logis du chamane, passe par deux ouvertures pratiquées dans une hutte construite exprès, y déposant une « eau vive » rapportée de Toman : les hommes en boivent pour renouveler leur force de vie⁵⁹. De même, les Selkup imitent le cri du cygne qui vient alors tourner autour du campement ; on lui fait des offrandes (vodka, tabac, etc.) et on s'écrit : « Nos frères sont revenus ». C'est le moment favorable pour animer le tambour du chamane, ce qui donne lieu à dix jours de festivités⁶⁰. Chez les Mongols lamaïsés de Transbaïkalie et de Mongolie, l'automne est le théâtre de rituels appelés *şuvuuny dallaga*, « appel des oiseaux ». On leur chante

⁵⁷ BIRDOĞAN, p. 260. Traduit généralement par « colchique », *çiğdem* désigne également le crocus, une iridacée de même forme et qui perce les premières neiges ; à la fin de l'été, vient le remplacer le colchique automnal (*colchicum autumnale*) ; *çiğdem* est donc l'un des signes symboles de l'arrivée de la belle-saison. L'industrie pharmaceutique importe de Turquie les colchiques pour en tirer la colchicine.

⁵⁸ HAMAYON, p. 314.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 314-15.

« des invocations versifiées leur demandant de revenir l'année suivante, tout en accomplissant les deux actes qu'implique le terme même de *dallaga*, couramment traduit par "appel du bonheur" : l'exclamation *xuraj* (*qurui* en mongol écrit), "reviens", pressante d'angoisse et de nostalgie ; et le geste de rappel fait d'un mouvement circulaire de la main allant de gauche à droite pour revenir vers soi, effectué éventuellement avec une flèche trempée dans du lait »⁶¹.

On le voit, la piste des grues chez les Alévis-Bektachis conduit tout droit aux rituels sibériens perpétués au fil des siècles, qui ont été apportés par les clans turkmènes en Anatolie et préservés dans le cadre de la relation vitale des sociétés nomades à la nature nourricière. Cette symbolique, inhérente à la religion animiste et chamanique des anciens Türks, a été adaptée à l'univers anatolien, d'autant plus facilement qu'y passent aux mêmes saisons les mêmes oiseaux migrateurs. On trouve certes des traces de cette symbolique dans quelques chants traditionnels et quelques danses mimétiques des communautés sunnites, mais chez les Alévis-Bektachis, le syncrétisme réalisé avec l'islam chiite a été l'occasion de son renforcement, encourageant la préservation du rite ancien de renouveau vital, puisque les grues observées en Turquie s'envolent vers l'Irak et les Douze Imams. Le repli sur soi de la communauté, provoqué par l'ostracisme et la répression dont elle n'a cessé de faire l'objet dès l'arrivée des Babas sur le sol anatolien, a facilité la perpétuation d'un rite qui s'ancre aussi au plus profond de l'histoire de l'humanité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AND, Metin, *Türk Köylü Dansları*, Istanbul, İzlem Yayınları, 1964.
- BASILOV, V., *Şamanstvo u narodov Srednej Azii i Kazaxstana*, Moscou, Nauka, 1992.
- BİRDOĞAN, Nejat, *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*, Hamburg, Hamburg Alevi Kültür Merkezi, 1990.
- BOZKURT, Fuat, *Semahlar (Alevilerin dinsel oyunları)*, Istanbul, Cem Yayınevi, 1990.
- CRAMP, Stanley (ed.), *Handbook of the Birds of Europe, the Middle East and North Africa*, Oxford, Oxford U. Press, 1977, cinq vol. (vol. III Waders to Gulls). Concise edition: vol. I, D.W. Snow & C.M. Perrins, *Non-Passerines* [Crane *Grus grus*, p. 511-18].
- ERSEVEN, İlhan Cem, *Alevilerde semah*, Ankara, Ekin Yayınları, 1996.

⁶¹ *Ibid.*, p. 315.

- GÉROUDET, Paul, *La vie des oiseaux*, vol. II Les échassiers, Neuchâtel-Paris, Delachaut et Niestlé, 1957.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki et BORATAV, Pertev Nailî, *Pir Sultan Abdal*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1943.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki, *Vilâyet-Nâme, Manâküb-ı hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli*, Istanbul, İnkilâp Kitabevi, sans date [1^{ère} éd. 1958].
- HAMAYON, Roberte, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1990.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad, *Influence du chamanisme sur les ordres mystiques musulmans*, Mémoires de l'Institut de turcologie, Istanbul, 1929.
- , “Les origines du Bektachisme. Essai sur le développement historique de l'hétérodoxie musulmane en Asie Mineure”, in *Actes du Congrès international d'histoire des religions (Paris 1923)*, Paris, 1926.
- , *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981 (1^{ère} éd. Constantinople, Imprimerie Amiré, 1918).
- LESAFFRE, Guilhem, BERTRAND, Pierre, “La grue cendrée”, *Encyclopédie Larousse des animaux—Vie sauvage*, vol. V (Lacs et rivières), Paris, Larousse, 1993.
- MÉLIKOFF, Irène, *Sur les traces du soufisme turc, Recherches sur l'islam populaire en Anatolie*, Istanbul, İsis, 1992 [recueil d'articles et d'interventions, 1975-1992].
- , *Hadji Bektach: un mythe et ses avatars, Genèse et évolution du soufisme populaire en Turquie*, Leide, Ed. J. Brill, 1998.
- ÖZTELLİ, Cahit, *Pir Sultan Abdal, bütün şiirleri*, Istanbul, Özgür Yayın Dağıtım, 1983 (1^{ère} éd. 1971).
- ÖZMEN, İsmail, *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*, Ankara, Saypa Yayın Dağıtım, 1995, 5 vol.
- SASAMORI, Shigeaki, *Les quatre saisons de la grue du Japon*, Paris, L'École des loisirs, 1987.
- YARAR, Murat, MAGNIN, Gernant, *Türkiye'nin önemli kuş alanları*, Istanbul, Doğal Hayatı Koruma Derneği, 1997.

Françoise ARNAUD-DEMIR, *Quand passent les grues cendrées... Sur une composante chamanique du cérémonial des Alévis-Bektachis*

L'étude approfondie de la danse rituelle *semah* des Alévis-Bektachis éclaire d'un jour nouveau la question de l'origine chamanique de leur système religieux. Chorégraphies et chants sont révélateurs d'un attachement, par-delà les siècles, à la symbolique générale de l'ancienne société de chasse altaïque. Les couples se réunissent l'hiver dans l'*ayn-i cem* où ils chantent et dansent pour appeler en migration les grues cendrées, dont le retour printanier annonce la régénération vitale de la nature nourricière. Cette symbolique, adaptée au mode de vie nomade qui fut celui des groupes ethniques ayant embrassé l'alévisme, se serait renforcée avec l'intégration, parmi les Quarante Esprits tutélaires, des imams et des saints du chiisme, dont les sépultures se trouvent proches de la destination estivale des grues, les marais du sud irakien.

Françoise ARNAUD-DEMIR, *When the Cranes go Flying by... On a Shamanistic Component of the Alevi-Bektashi Ceremonial*

The carefull study of the *semah*, the ritual dance of the Alevi-Bektashis, casts a new light on the issue of the shamanistic origin of their religious system. Choreographies and songs reveal a centuries old attachment to the general symbolism of the ancient Altaic society of hunters. Couples gather during the wintertime for the *ayn-i cem*, singing and dancing to call the migrating cranes, whose return in Spring heralds the regeneration of nature as a nourishing force. This symbolism, consonant with the nomadic way of life of the ethnic groups having embraced Alevism, probably got confirmed through the inclusion, among the protecting Forty Spirits, of the Shii imams and saints, whose tombs lie close to southern Iraqi marshes, the summer destination of crane flights.