



HAL
open science

Du rituel à la scène de festival. Suivre le texte en train de se faire (Inde, France)

Christine Guillebaud

► To cite this version:

Christine Guillebaud. Du rituel à la scène de festival. Suivre le texte en train de se faire (Inde, France). Claude Calame; Florence Dupont; Bernard Lortat-Jacob; Maria Manca. La voix actée. Vers une nouvelle ethnopoétique., Kimé, pp.91-108, 2010. halshs-01911946

HAL Id: halshs-01911946

<https://shs.hal.science/halshs-01911946v1>

Submitted on 4 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VOIX ACTÉE

POUR UNE NOUVELLE ETHNOPOÉTIQUE

SOUS LA DIRECTION DE
CLAUDE CALAME, FLORENCE DUPONT,
BERNARD LORTAT-JACOB, MARIA MANCA

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CNRS (GDR 3068)
ET DE L'UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT

ÉDITIONS KIMÉ
2, impasse des Peintres
PARIS II^e

DU RITUEL À LA SCÈNE DE FESTIVAL,
SUIVRE LE TEXTE EN TRAIN DE SE FAIRE
—INDE, FRANCE —

Christine Guillebaud

Au Kerala, en Inde du Sud, le processus de mise à l'écrit des chants locaux date de plus de soixante ans. Ces publications, pilotées par des départements universitaires spécialisés en « Études folkloriques » (*Folklore Studies*), sont le fait de chercheurs marxistes, sympathisants de la cause « prolétaire » et engagés dans la valorisation des formes musicales régionales¹. À travers ces supports écrits, les chants ont ainsi acquis une autonomie, en tant que « textes » appréciables pour eux-mêmes et participant de la construction d'un certain patrimoine local. Recueillis auprès des musiciens locaux, les chants sont censés transmettre au lecteur des savoirs spécifiques à une caste ou à une forme esthétique particulière, voire d'attirer son attention sur un imaginaire poétique et une créativité littéraire socialement marginalisés. Ces chants ont donc été réifiés en textes offerts à la lecture.

Dans les pages qui suivent, il s'agira moins d'analyser ces transcriptions écrites que d'interroger le statut même de la parole chantée. On s'intéressera en particulier à des énoncés fixés tels qu'ils s'actualisent en différentes situations de jeu, comme l'action rituelle ou encore sa représentation sur scène lors d'un festival de « musiques du Monde ». On cherchera à comprendre comment une même énonciation peut faire sens de manière chaque fois différente selon les lieux et les circonstances où elle est chantée.

Je partirai d'un cas exemplaire, les « chants de tremblement » (*tullal pattu'*) composant une partie du répertoire des musiciens itinérants pulluvan, spécialistes du culte domestique aux divinités serpents. L'appellation renvoie à une action spécifique, la possession, caractérisant la partie finale des rituels du même nom (*pampin tullal*, littéralement « tremblement, agitation des serpents ») dont les Pulluvan sont les officiants principaux. Commandés par les familles de plus haut

statut, ces rituels s'adressent aux divinités de leur domaine et vise à traiter les « maux » (*dosam*) et infortunes comme les maladies de peau, les problèmes de fécondité ou encore un chômage chronique.

Si les Pulluvan entonnent les chants de possession lors de ces cultes, ils peuvent aussi les produire dans le cadre d'autres activités comme les tournées de chant au porte-à-porte, à la suite de contrats d'enregistrement à la radio nationale (*All India Radio*), à l'occasion de conférences-démonstrations organisées par les folkloristes et musicologues locaux, et enfin, très récemment, pour des festivals de musiques du Monde organisés par les institutions culturelles en Europe. Dans ces différentes situations, la possession peut être là ou au contraire n'avoir jamais lieu ; et elle peut aussi être feinte. Ce qui nous intéresse, dans le cas particulier, c'est donc de considérer les « chants de possession » non pour leur fonctionnalité intrinsèque mais à travers l'intentionnalité des acteurs opérant dans une situation particulière. Plus généralement, il s'agira de comprendre comment la configuration même de ces différentes situations de jeu – en termes d'acteurs, de supports matériels, de relations aux divinités – actualise différemment les chants et leur confère des effets variés. Plutôt que de considérer le « texte » comme un élément constitutif d'une action plus large – souvent appelée « contexte » – on montrera que ces deux notions sont au contraire le produit de tout un travail de disjonction effectué par certains chercheurs et consistant à extraire les chants du réseau de relations complexes qui les actualisent, afin de les identifier en entités plus ou moins autonomes.

MANIFESTER ET INTERAGIR AVEC LES DIVINITÉS

Observons en premier lieu la manière dont s'exécutent les « chants de tremblement » lors d'un culte aux divinités serpents. La partie « possession » de la séance vient conclure un long processus rituel commencé plusieurs heures auparavant par l'installation d'un dais de cérémonie et le tracé d'un dessin de sol (« aire » *kalam*) réalisé au moyen de poudres colorées et représentant les divinités invoquées. Un membre de la maison commanditaire, appelé le « chef dans le *kalam* » (*kalattil kammal*) dispose ensuite des offrandes de nourriture autour de l'image ; elles sont adressées aux différentes divinités « habitant » les directions du dessin. Pour l'occasion, les serpents du sanctuaire familial sont momentanément transférés de leur bosquet (*kavu*), situé dans le jardin de la maison commanditaire, et sont positionnés, le temps d'une nuit de rituel, à l'est du dessin². Chaque puissance, située aux quatre points cardinaux et aux quatre directions intermédiaires, se voit adresser ensuite un hommage (*pūja*) accompagné de la musique instrumentale réalisée par les officiants pulluvan jouant de « pots » (*kutam*, monocordes à tension variable) et des petites cymbales appelées *talam*, *kaimani* ou *jalra*. Pour parachever ces longues heures de préliminaires, vient une séance de chant

(*pattu'*), accompagnée en outre des vièles monocordes (*vina*), est conduite. Ces pièces invitent les participants à se remémorer certains rites qui viennent d'être actés, narrent l'origine des serpents, leur geste, tout en célébrant leur puissance divine. Au cours de ces rituels, le chef de famille pulluvan prend soin d'annoncer aux commanditaires le moment précis où l'image sera investie par les puissances. Peu avant son chant, il explique :

« Quand j'aurai fini cela, mon corps et mon visage se tourneront vers l'Est [direction où les divinités du dessin font face]. La vision des serpents sera dans le *kalam*. Deux oracles (*komaram* ou *piniyal*) s'y assieront ».



Dessin de sol (*kalam*) dans un culte aux divinités serpents
Trichur Dt. Photo : Chr. Guillebaud, 2000

Vers une heure du matin, la séance de « tremblement » peut commencer. Deux jeunes femmes de la maison commanditaire, encore appelées les « vierges » (*kanyakanmar*), sont invitées à saluer l'image divine puis à s'asseoir en son centre, le corps faisant face aux têtes de serpents à l'est. Le chef du *kalam* leur remet une inflorescence d'aréquier avec laquelle, au cours de leur transe, elles effaceront peu à peu le dessin de poudres. Il leur demande ensuite de détacher leurs cheveux, comme il est d'usage dans de nombreuses trances féminines au Kerala, et fait déferler des pétales de fleurs du haut de leur tête, comme offrande aux divinités. Les yeux fermés, le corps statique, les jeunes femmes sont prêtes pour la séance.

En introduction au chant, une courte formule rythmique est réalisée par les pots musicaux et les cymbales; puis très rapidement un cycle de sept temps s'installe formant ainsi l'armature musicale de la pièce. Le chanteur soliste pulluvan, tout en jouant de la vièle *vina*, entonne un hommage aux huit serpents mythiques, selon une forme responsoriale où chaque verset est systématiquement repris à l'identique par ses partenaires. Sont invoqués les noms des divinités. C'est une façon de les rendre présentes dans l'espace même de l'image où se tiennent les jeunes femmes.

Chant *Astanaga*

Les huit serpents (que sont)
 Ananta, Samkhan, Samkhupalan, Patmabalan,
 Vasuki qui entoure le Monde,
 Puis, Gulikan et Karkotakan,
 Ainsi, à ces rois-serpents,
 Avec dévotion, j'offre le travail fait sur le dais de cérémonie.

Assis non loin du dais, le chanteur fait de son chant un acte votif, adressant l'ensemble des actions rituelles à leurs bénéficiaires, les divinités serpents. Il agit à titre individuel en utilisant le « je » : il est l'officiant principal, responsable du déroulement général du rituel. La parole chantée fournit par la suite une description détaillée des opérations qui eurent lieu sur le dais de cérémonie. Il remémore ainsi des actions passées plusieurs heures auparavant.

Chant *Astanaga* (suite)

Pour Visvakarma [architecte des dieux] qui est ici depuis le début,
 Qui a commencé le travail d'édification du dais
 En coupant les arbres divins *pala* [arbre à sève laiteuse] qui se tiennent sur la montagne.
 Quatre piliers décorés ont été fabriqués,
 Un carré de longueur et de largeur égales,
 ils ont été réunis pour obtenir un plafond.

Le sol a été préparé à partir de termitière [terre raffinée]
 Le sol a été frappé et nivelé
 Le dais est purifié de bouse de vache.
 Les piliers sont fixés rituellement.
 Au Sud et au Nord, sept cordages sont fixés.
 Des décorations sont faites et recouvrent joliment les quatre piliers.
 Le magnifique dais est excellent, ô ma fille [possédée] !

Avec dévotion, la purification a été faite.
Des guirlandes de feuilles (de l'arbre) *peepal*, des feuilles de bétel et
des jeunes feuilles de manguiers sont suspendues.
En trillant les mauvaises feuilles infestées de vers,
en les coupant d'une bonne manière.
En traçant un espace équivalent à sept mesures,
Je réalise cinq hommages.

La lampe allumée, la sainte lampe est placée.
Une pleine mesure de grains est déposée.
Aux quatre entrées et aux quatre coins,
Des morceaux de feuilles de bananiers et des feuilles coupées.
Aux quatre entrées et aux quatre coins,
S'amoncellent le paddy et le riz offerts

Le récit de l'édification du dais de cérémonie s'effectue ici au moment où le rituel atteint son étape ultime, la séance de possession. Il concentre la description sur la délimitation de l'espace rituel, la fabrication de la structure et sa décoration, la purification de l'aire et la disposition des offrandes³. Cette manière singulière de faire puis de dire ce que l'on a fait, peut s'interpréter de différentes manières. Les actions, décrites a posteriori dans le chant, sont précisément celles dont la réalisation est la plus fixe, effectuée et enchaînée de manière quasi identique d'un rituel à l'autre. Garant d'efficacité rituelle, c'est bien le contrôle de l'erreur, source de « défauts, fautes, maux » (*dosam*), qui fait l'objet de toute l'attention des spécialistes. En rappelant les actions passées, l'énonciation chantée validerait en quelque sorte leur conformité rituelle. D'autre part, la logique d'énumération à l'œuvre dans la description participe d'un processus plus large d'accumulation, dont j'ai montré la pertinence dans de nombreux rituels cherchant précisément à glorifier les divinités (Guillebaud 2008 : 177-178, 305-314; 2009 : 108-109). Bref, le feedback temporel et l'effet d'accumulation induit par les premiers versets de ce chant convergent vers la même finalité : faire en sorte que les divinités s'incarnent et que les commanditaires puissent interagir avec elles.

Selon les mêmes principes, la fin du chant invite les auditeurs à se remémorer les gestes préalablement effectués par les jeunes femmes afin de préparer rituellement leur corps à la possession et parfaire leur beauté.

Chant *Astanaga* (fin)

Les jeunes vierges qui dansent et les belles femmes qui les accompagnent
Ont pris leur bain avec plaisir et sont venues.
(Elles) ont purifié et soigneusement plié leurs vêtements.
L'inflorescence d'aréquier en main, suspendue à la hanche.

Une ceinture en argent est attachée à la hanche
avec un pendentif d'argent. La ceinture est portée.
Dans (le lobe de) l'oreille, des feuilles roulées élargissent les
trous (de perçage)
Bijou de pied et ornements d'or aux chevilles.

Lors de l'énonciation, les jeunes femmes assises sous le dais commencent à faire trembler leurs mains et à se balancer d'avant en arrière. Peu à peu, elles effectuent des rotations avec le buste tout en se déplaçant, en position assise, sur toute la surface du *kalam*. Le processus d'incarnation divine se déclenchant, les musiciens pulluvan changent soudainement de rythme, adoptant un cycle de six temps binaires pour entamer une nouvelle étape dans la séance. Sans aucune transition donc, le chanteur soliste enchaîne une seconde pièce appelée « Balancez-vous ! » (*ilake*)

Chant *Ilake*

Balancez-vous ! Balancez-vous ! Ô mon serpent, balancez-vous !
Il est temps maintenant de venir se balancer et danser.
Venez Ô serpent le long des pieds, balancez le bas du corps !
Venez Ô serpent jusqu'à la tête, balancez le haut du corps !

Celui qui s'est vêtu, qui prend possession du vêtement [porté par les femmes possédées],
celui qui a saisi l'inflorescence [d'aréquier, tenue en main par les possédées]
pour en faire tomber les granules,
Ô serpent vierge ! Ô Roi des serpents !
Venez l'esprit favorable effacer le dessin de sol.
Ô vierge favorable ! Ô Roi des serpents !
Venez l'esprit favorable effacer le dessin.

D'un récit d'actions rituelles passées, le chanteur passe soudainement à un autre registre temporel : il énonce des éléments relatifs à une situation en train de se dérouler. Décrivant au plus près la gestuelle des possédées, il commente le processus concret d'incarnation divine. Sous le dais, les poudres se mélangent et les formes de serpents progressivement s'effacent. L'image que constitue le *kalam* a en effet la particularité d'être toujours éphémère, la mise en présence des divinités est toujours effectuée dans une durée volontairement courte, quelques dizaines de minutes au plus, et renouvelable dans les nuits successives du rituel.



Possédées dans un culte aux divinités serpents
Palakkad Dt. Photo: Chr. Guillebaud, 2000

Sous le dais, les mouvements des possédées s'amplifient, incontrôlés. Les femmes de la maison se lèvent afin de réajuster les jupes des jeunes filles et veiller à ce qu'elles ne se blessent pas durant leurs déplacements. Captivés par l'événement, les gens alentour se dressent à leur tour pour mieux apercevoir les divinités. L'attention est à son maximum, la musique est puissante, le jeu des instruments pulluvan s'accélère. Dans le chant, les détails sur la situation affluent, sur le mouvement des cheveux des possédées, la beauté des détails du dessin au sol, le son tonitruant des pots musicaux ou encore sur la profusion des offrandes adressées aux serpents comme les dessins eux-mêmes ou les chants de louange. C'est sans doute au cours de cette pièce que le chanteur soliste manifeste la réception la plus fine aux réactions des possédées. En interaction avec leurs gestes, déplacements et attitudes, il adapte son énonciation à l'action du moment. Il adjoint aux lignes de chant des syllabes rythmiques (*tei ta*) ou des interjections adressées aux possédées (*hariva!*) et augmente l'intensité de son expression vocale. Dans certains cas, il peut répéter les strophes pour étirer le chant s'il juge que les rotations de l'une ou l'autre des femmes ne sont pas assez dynamiques, ou au contraire en omettre pour abrégé la pièce. On remarque ici que l'interaction ne modifie pas profondément l'énoncé verbal d'un point de vue sémantique mais le change d'un point de vue pragmatique à partir de choix musicaux, auxquels l'énoncé va s'intégrer grâce à des chevilles – syllabes rythmiques (permettant l'accentuation et la variation rythmique), interjections (fonction phatique) ou encore répétitions de strophes (visant à entretenir la durée de la transe).

La séance de possession se poursuit par l'enchaînement d'un troisième chant (*atatu* « dansez ! ») enclenché selon la progression de la transe. Seul le meneur du chant est en mesure d'évaluer le moment juste, lorsque les rotations du corps sont vives et rapides et que l'effacement du dessin est bien amorcé. Une nouvelle fois, le début de cette pièce marque une rupture en terme de perception sonore : au cycle rythmique « tournant » (6 temps binaires) installé dans le second chant, s'enchaîne un cycle « boîteux » (7 temps) sans transition, ni même arrêt. Le tempo est considérablement ralenti et la nouvelle mélodie est entonnée de manière beaucoup plus mélismatique. Fait remarquable, ce troisième chant se distingue relativement peu du précédent dans son contenu sémantique. Le chanteur y poursuit son invitation aux mouvements corporels et à l'incarnation des divinités :

Chant *Atatu*

Ô serpents, dansez ! Venez danser !
 Dans les cercles de mon *kalam*,
 Ô serpents, venez danser !
 Dansez dans le dessin en faisant tourner vos cheveux !
 Dansez et occupez le dessin !

Quelle que soit la raison de votre peine,
 Celle-ci n'a pas lieu d'être.
 Avec plaisir, ô vierges ! Ô Roi des serpents !
 Ô Serpent joyau ! Ô Serpent vierge !
 Ô vierges ! Ô Serpent-joyau-antimoine !
 Venez recevoir l'hommage (*pouja*) !

[...]

En tournant du côté gauche et en dansant,
 occupez le dessin de sol !
 En tournant du côté droit et en dansant,
 dites-moi votre nom !
 En retournant les cheveux vers l'avant – avec les mains –
 et en dansant avec des balancements,
 venez, ô Serpents vierges !

L'impression d'accalmie relative donnée par le changement mélodique et rythmique marque ici une nouvelle étape dans la séquence rituelle. Tout au long de la pièce, les possédées tendent à ajuster le rythme de leurs mouvements sur la pulsation donnée par l'ensemble instrumental. Les gestes semblent plus contrôlés car plus réguliers. La musique entretient ainsi une sorte d'état stabilisé de la possession avant la divination finale. Sous le dais, l'effacement du dessin est quasiment achevé. Lorsqu'il juge que c'est le moment le plus approprié, le soliste fait arrêter l'orchestre sans transition. Les gémissements et les soupirs des possé-

dées se font alors entendre de manière plus évidente. Le chanteur pulluvan peut formellement interroger les divinités, leur demander leurs noms et diagnostiquer leurs paroles exprimant satisfaction ou griefs à l'encontre de la famille commanditaire du rituel.

EFFETS DE SITUATION

Dans la séquence qui vient d'être décrite, l'efficacité des chants de possession tient à la mise en œuvre de différentes opérations. Qu'il s'agisse de remémorer des actions préalablement passées, d'interagir in situ avec les possédées en appelant au mouvement corporel, de marquer des progressions temporelles par des changements mélodiques et rythmiques, l'énonciation chantée s'inscrit dans un déroulement temporel singulier. Chaque chant prend sa place selon un développement musical tripartite dont la conduite générale revient au chanteur principal, en interaction constante avec la situation qui est en train de se dérouler. C'est tout un « processus de performance » (Qureshi 1986 : 11, 1987) qui nous est donné à voir, dans lequel le musicien sélectionne certaines variables, verbales et musicales, pour agir sur les possédées, celles-ci agissant à leur tour en interaction avec le chant en accordant à ce dernier une structure fluide et mouvante. On ajoutera enfin que, si les agents humains occupent une place essentielle dans ce processus, d'autres supports, comme le dais cérémoniel ou encore le dessin de sol, et d'autres entités, comme les divinités serpents, participent directement à l'actualisation du chant. Une série d'interrogations se pose alors : une possession pourrait-elle toujours « marcher » si le chant qui remémore la construction d'un dais se tenait dans un lieu n'en comportant aucun ? Le chanteur pourrait-il interagir avec les possédées en les invitant à « occuper » un dessin de sol qui n'aurait jamais été tracé au préalable ? De même, les divinités serpents pourraient-elles s'incarner si les trois chants étaient exécutés sur les mêmes mélodies et les mêmes cycles rythmiques ou même encore sans la présence physique de jeunes femmes ? Nous pourrions aisément multiplier les exemples en questionnant la relation effective de tel élément avec tel autre, exercice que les musiciens sont d'ailleurs bien souvent conduits à effectuer comme nous allons le voir. Autrement dit, pour utiliser la métaphore du jeu de tangram, les pièces constitutives du rituel ne changent pas fondamentalement et c'est bien la modification de l'assemblage qui créera une forme nouvelle. Si le joueur s'amusait à n'utiliser qu'un nombre limité de pièces (chant, possédées, dais, image, divinités, etc.), à les fragmenter (ex : le chant en texte/musique) ou encore à fondre certaines d'entre elles (ex : dais, image, offrandes, divinités, possédées réunis en contexte), on lui rétorquerait qu'il est en train de tricher ou, au mieux, qu'il ne joue plus au même jeu.

En effet, l'assemblage mis en œuvre dans le rituel aux divinités serpents est bien spécifique à la situation donnée, à savoir le processus d'incarnation de ces

divinités. Cependant, dans d'autres circonstances (et selon le type de commanditaires), les musiciens itinérants établiront d'autres formes d'interaction. Lors de leurs tournées de chant au porte-à-porte par exemple, les chants de « possession » sont entonnés au seuil des maisons sans qu'il n'y ait au préalable de dais de cérémonie, ni de tracé de dessin de poudres. Simples services de chant, ils les entonnent pour le compte des familles chez qui ils se rendent, cette fois-ci à l'improviste, et dont ils reçoivent un paiement. Les mêmes énoncés verbaux et le même développement musical tripartite sont en oeuvre, mais ne tirent pas pour autant leur efficacité d'un quelconque processus d'incarnation du divin. D'une situation à l'autre, les chants de possession acquièrent un statut différent : « variable discrète » dans un rituel, ils deviennent un « service » de traitements de maux lorsqu'ils sont entonnés sur le seuil des maisons (Guillebaud, 2008). Ce changement d'état ne tient pas aux composantes verbales ou musicales de l'énonciation, qui restent fixées ; mais à une nouvelle configuration de l'action en termes d'acteurs, de supports et aussi d'effets escomptés. L'analyse d'un rituel aux serpents, effectué par une famille pulluvan en 2007 dans le théâtre du Musée du Quai Branly à Paris, permettra ici de mettre au jour la manière dont les spécialistes adaptent et analysent ces configurations.

FAIRE COMME SI... DES SERPENTS AU MUSÉE DU QUAI BRANLY

Dans le cadre de sa programmation thématique consacré au « corps animal », le Musée du Quai Branly a organisé en 2007 et 2008 une série de spectacles, conférences et ateliers autour de certaines formes culturelles comme le « rituel abakua des hommes léopards Ekpé du Nigeria », « les danses du tigre et du lion de l'Inde du Sud », « la danse du cheval du Tamil nadu » et le « rituel des dieux-serpents Naga du Kerala » (titres annoncés).

Pour ces différents événements, la thématique commune du corps était présentée dans la notice de programme de la manière suivante :

« Lié à la naissance et au monde surnaturel, l'animal, admiré ou redouté, inspire de nombreux rites. L'homme essaie tantôt de s'approprier sa force à travers les rites chamaniques, tantôt de le mimer dans les arts martiaux. Son corps devient alors le véhicule du sacré ».

Je ne m'étendrai pas sur la valeur anthropologique d'une telle assertion ; plus important à mon avis est de souligner le décalage important qui existe dès le départ entre ce que les programmeurs entendent transmettre au public et la manière dont les musiciens, danseurs et officiants conçoivent effectivement leurs performances. Pour les spécialistes pulluvan, il est certain qu'aucun d'entre eux n'a entendu parler auparavant de la thématique du festival. Ils savent cependant que leur rituel est programmé dans le cadre des fêtes du nouvel an. Force est de

constater cependant que pour ces spécialistes des « maux de serpents » (*naga dosam*), il n'y a pour cet événement aucune infortune particulière à traiter, ni même de famille commanditaire avec qui interagir⁴. Pourtant, on l'a vu, les patrons de rituel assurent des rôles spécifiques comme le chef dans le *kalam* (*kalattil kammal*) qui conduit l'ensemble des hommages aux divinités ou encore les oracles, ces deux jeunes femmes destinées à incarner les serpents. À défaut de commanditaires, les rôles ont donc été entièrement redistribués, créant une situation inattendue où toutes les actions sont réalisées exclusivement par des Pulluvan. Comme me l'a expliqué par la suite l'un des officiants: « il y avait quatre hommes pulluvan et quatre femmes (*pulluvatti*). Deux femmes, Ambika et Kamini, sont les possédées (*piniyal*). Deux hommes sont les chefs dans le *kalam*. Radhakrishnan fait la *puja* et Ramakrishnan l'aide (*parkarmmi*). Deux hommes font le chant, moi et Sivaprakash. Deux femmes, Padmavati et Triveni, font aussi le chant ».

Outre cette nouvelle répartition des rôles, le groupe fut accompagné d'un « directeur artistique », un intellectuel kéralais, praticien et amateur d'art, résidant à Trivandrum, la capitale du Kerala. Sa tâche, dit-il, fut de sélectionner les musiciens, d'adapter avec eux le rituel au format de durée d'1h 30 et d'encadrer leur voyage à Paris. Pour cette petite troupe familiale, il s'agit du deuxième rituel aux serpents effectué en dehors de chez eux. L'année précédente, ils l'avaient présenté en Belgique dans le cadre d'un festival thématique de « Musique indienne ». À Paris, l'événement est annoncé sous le titre « *kalam* des huit serpents et chant des Pulluvan. Le rituel des dieux-serpents *naga* par les bardes pulluvan du Kerala » et comporte l'ensemble des séquences rituelles habituelles, hormis celle du « tournoiement de la flamme » (*tiriyulicil*), danse sacrificielle à la déesse habitant la direction Nord du dessin de sol. Ce tour de démonstration acrobatique réalisée au Kerala avec une petite torche enflammée a été jugé trop dangereux pour la scène parisienne et non conforme aux normes de sécurité du plateau. Cette séquence a donc été purement supprimée du rituel, ce qui, en soi, n'interdisait pas le déroulement habituel des autres séquences mais impliquait un nouvel aménagement de leurs éléments constitutifs.

Le jour de la représentation, le tracé du *kalam* a lieu dès 11 h dans le théâtre Claude Lévi-Strauss du Musée. Il est accessible en entrée libre jusqu'à 16 h, c'est-à-dire peu avant le début du rituel proprement dit⁵. En entrant dans la salle vers 17 h, le public aperçoit sur scène le dais de cérémonie, décoré de guirlandes de feuilles de cocotiers, ainsi que l'ensemble des offrandes préalablement disposées dans les huit directions du dessin. Au centre du dais, un système d'attache en fil de nylon permet d'actionner des petits perroquets de feuilles confectionnés plus tôt par les spécialistes pulluvan. Le fil rejoint très discrètement le côté cour de la scène où le directeur artistique se tiendra durant toute la durée de la représentation. Cette petite installation, inventée pour l'occasion, permettra de distraire le

public, à certains moments jugés moins spectaculaires et donc plus ennuyeux, comme la série d'hommages effectués autour du dessin de sol. Enfin, les pots musicaux (*kutam*) sont d'ores et déjà installés sur la scène, alors que les vièles sont encore rangées dans leurs tissus. Elle seront sorties peu avant la séance de chant.

Quelques minutes avant l'arrivée des officiants, le présentateur, situé au-devant la scène, expose au public les différentes étapes du rituel qui va se dérouler. Soucieux de donner des clés de compréhension, il mentionne la nature ambivalente des divinités serpents, certains éléments de leur mythologie et annonce le nom des pièces musicales qui précéderont la séance de possession proprement dite. En guise de conclusion, il informe la salle que le rituel s'adresse à « nous tous, pour cette nouvelle année à venir » et ajoute, au moment de présenter les membres du groupe : « La troupe qui va représenter ce rituel... je dis "représenter" parce que la question se pose toujours. Est-ce un rituel ou est-ce la représentation d'un rituel ? Je vous laisserai en juger par vous-mêmes. Eux-mêmes ne font pas de différence, en tout cas, entre l'intention qu'ils mettent quand il le présente sur place au Kerala ou à l'étranger ».

Force est de constater que pour le public, même le plus attentif, il semble bien difficile de déceler l'intention des officiants au moment même d'une action rituelle. Il nous faudra revenir sur ce point essentiel, le mode de participation des spécialistes pulluvan est en réalité bien différent de ce qui est annoncé et ce, du fait même de la redistribution (nécessaire) de leurs rôles respectifs et du réagencement des actions qui en résultent. Qui plus est, dans la mesure où toutes les étapes habituelles du rite sont effectivement rendues possibles sur la scène, cette redistribution ne pouvait être décelée par aucun des organisateurs.

Il convient en effet de rendre compte de l'expérience même des officiants et de la manière dont ils conçoivent la reconfiguration des éléments constitutifs du rituel. Quant aux différents changements opérés, certains sont vus comme de simples adaptations. C'est le cas notamment de la durée des actions. Pulluvan Ramakrishnan explique par exemple : « cela a pris quatre heures en tout, pour écrire [tracer] le *kalam*, changer de vêtement, manger et puis chanter. C'était un *speed program* ». Pour ce locuteur non anglophone, l'usage de l'anglais souligne l'originalité du propos ou sa modernité. On notera que, dans cette manière de concevoir les modifications de durée, il utilise le terme « rapide (*speed*) » et non « court (*short*) ». En effet, dans la mesure où toutes les étapes du rituel sont effectuées, de l'édification du dais à la séance de possession, il souligne en quelque sorte l'effet d'accélération qui en résulte⁶.

Dans cette présentation, seule la séance de possession garde sa temporalité habituelle. Après le chant aux huit serpents (*astanaga*) – qui relate les gestes rituels précédemment effectués –, les chants *ilake* puis *atatu* sont exécutés en relation étroite avec la gestuelle des possédées et selon les opérations musicales

décrites plus haut. Cependant, cette configuration ne saurait suffire à assurer l'efficacité de la séance. Comme l'explique Pulluvan Krishnadas, en ponctuant là encore ses phrases de termes anglais : « C'était *artificial*, juste de la *comedy* ! ». Il ajoute sur le ton de la confiance et avec un rire éclatant : « On a demandé aux possédées Ambika et Kamini leurs noms. Elles ont répondu "Serpent-joyau" et "Serpent-joyau-antimoine", mais c'était de la *comedy*, aucun serpent n'était là ! ».

Décrivant ici la séance de divination, Krishnadas souligne le caractère factice de l'action rituelle menée au musée. Selon lui, plusieurs facteurs expliquent ce mode de participation. D'une part, les femmes pulluvan ne sont pas tenues de rentrer en transe, ce rôle étant strictement réservé aux jeunes femmes de la maison commanditaire. D'autre part, les deux possédées sont généralement des femmes d'âge différent, l'une mariée et l'autre encore vierge. Comme le souligne Krishnadas : « Ambika et Kamini sont toutes deux mariées, c'est *artificial* ! ». Ces innovations, imposées par la scène, impliquent pour les spécialistes pulluvan d'effectuer leur action rituelle sur le mode du « comme si », traduction possible du concept *sankalpam* qui est en effet central dans leur analyse de la situation :

« À Paris, la possession (*tullal*) a été supposée, imaginée. C'est ce qui a été fait. Au Kerala, la possession est conduite au nom de Dieu. Au musée, il n'y a pas de sanctuaire (« bosquet » *kavu'*), pas d'idoles non plus (*pratista*), la puissance divine (*sakti*) ne vient pas. On a fait toutes les *puja* [il énonce chacune d'elle] mais la procession [*elunalippu'*, consistant à transférer les divinités de leur sanctuaire à l'espace du dessin de sol] n'avait aucune puissance. Les inflorescences d'aréquier tenues en main par les possédées doivent être déposées d'abord dans le sanctuaire. À Paris, il n'y a rien. Au Kerala, c'est *original* car la puissance est là. Il y a des différences. À Paris, c'était une forme d'art (*kalarupam*) » (Pulluvan Krishnadas, entretien 2008).

Pour les officiants, le fait de *supposer* la présence des divinités n'est pas spécifique à la situation décrite. Dans le culte aux divinités hindoues, en général, il est fréquent que les dévots créent des formes de culte non effectives mais acceptées comme telles. C'est le cas par exemple des photographies de divinités exposées dans les maisons et auxquelles les habitants font des hommages et offrandes quotidiennes. Comparée aux idoles (*pratista*), la présence divine n'est pas effective mais supposée à travers un nouveau support d'invocation. Krishnadas reprend ici à son compte cette notion pour décrire son mode de participation à la séance de possession. Les éléments constitutifs de cette séquence ont été effectués « comme si » les divinités étaient présentes, alors qu'elles ne l'étaient pas et ne pouvaient l'être. La comédie rituelle, telle que décrite par ce spécialiste, serait la définition même de la forme artistique (*kalarupam*). Elle suppose une configuration semblable au rituel aux serpents décrit plus haut – la présence d'un dais, d'un dessin, de *puja*, de chants, de possédées etc. – mais un mode de participation des

acteurs bien différent, du fait même qu'un des éléments constitutifs de l'action vient à manquer, à savoir les puissances divines.

Les spécialistes pulluvan ne manquent pas d'identifier en détail ces configurations et nomment de manière précise leurs activités en fonction des lieux et des moments où ils les réalisent. Ainsi, un chant de possession entonné sur le seuil des maisons ou un enregistrement à la radio nationale est qualifié de « chant » (*pattu*'), quand bien même les divinités serpents ne sont pas incarnées. Le terme renvoie à une situation de performance où le chant constitue le cœur de l'action, sans qu'il soit nécessaire de représenter les divinités dans un dessin de sol, d'effectuer des hommages *puja*, ou encore d'interagir avec des possédées. Et pourtant, on l'a vu, ces éléments constituent souvent les principales composantes décrites dans les chants. Pour reprendre le terme de Krishnadas, il n'est pas question dans ces lieux de jouer la « comédie » dans la mesure où tous ces éléments ne sont effectivement pas mis en action. Cette attitude est spécifique à ce que les Pulluvan définissent comme une « forme artistique », c'est-à-dire une situation rituelle effectuée avec un élément constitutif supposé : la présence des divinités.

CONCLUSION

Dans les activités menées par les spécialistes pulluvan, les chants ne constituent qu'une dimension d'une pratique composite incluant des commanditaires qui assurent des rôles spécifiques, des supports matériels – comme le dais, l'image *kalam* et les offrandes –, des divinités dont la présence est tantôt attendue ou non, tantôt simplement imaginée. À ce titre, les chants ne sauraient être analysés dans leurs seules dimensions verbales et sonores. Des textes publiés dans les ouvrages des folkloristes kéralais aux chants entonnés lors d'un spectacle de musée, c'est tout un réseau de connexions établies dans l'action rituelle qui a été modifié et dont il convient de rendre compte. Nous avons cherché à montrer que le chant n'est pas une donnée en soi, comme le laisseraient croire les sources publiées par les folkloristes : il s'actualise en des lieux et des moments précis où d'autres éléments entrent en action, de manière effective ou supposée. Notre démarche ne saurait donc se réduire à celle d'une analyse de textes et de leur contexte d'énonciation. En effet, ces notions doivent être vues comme le résultat d'un travail de filtrage effectué par les chercheurs, bien souvent pour consolider leurs spécialités disciplinaires autour d'objets bien identifiés : la poésie, la musique, l'image, la danse etc. Ainsi, les notions de texte et de contexte sont arbitrairement érigées en deux pôles opposés, aux frontières plus ou moins poreuses, qui tantôt fonctionneraient l'un sans l'autre (cas du texte offert à la lecture par les folkloristes), tantôt l'une dans l'autre (cas du modèle dit des « cercles concentriques » d'Arom 1982) ou encore de manière interdépendante, l'une en interaction avec l'autre (cas de la pragmatique, Lortat-Jacob 2004). On proposera ici une approche différente, où

l'objet de l'analyse consistera non plus à identifier des relations entre ces pôles, mais plutôt à saisir des configurations entre des éléments et entités de natures diverses (voix, rythmes, images, divinités, possédées...) et dont la complexité tient précisément au fait qu'elles mettent en réseaux bien plus de deux catégories d'agents.

NOTES

¹ Pour une bibliographie commentée de la « littérature orale » au Kerala, voir Tarabout 1996. Par ailleurs, des bibliographies complètes recensant les ouvrages de folklore ont été publiées en malayalam par Payyanad (2004) et Vishnunamputiri (2007). Elles présentent plus de 600 références, des résumés ainsi que des index thématiques.

² Le transfert de l'énergie divine (*caitanya*) du bosquet au dessin de sol est effectué par l'intermédiaire d'un vase à bec verseur, rempli de lait (*pal kinti*) et surmonté d'inflorescences de cocotiers, avec lequel les effigies du sanctuaire sont aspergées.

³ Un autre chant « ô Visnu et Siva, ô serpent ! protégez-moi ! » peut être aussi choisi comme pièce d'ouverture. De manière similaire, il consiste à invoquer les serpents à travers leurs noms, puis à décrire des actions préalablement effectuées comme la pose du tissu rouge *kura* en guise de toit au dais. Sur cette séquence rituelle, voir Guillebaud 2008 : 68-70.

⁴ Sur scène, c'est le directeur du festival qui a reçu, au titre de commanditaire, une bénédiction de la part de l'officiant *pujari* au début du rituel.

⁵ Alors que le dessin constitue une étape à part entière du rituel aux serpents, destiné à les manifester visuellement, cette séquence est présentée en préliminaire au spectacle, pour des raisons de temps évidentes. Le processus de tracé d'un *kalam*, dure généralement entre deux et quatre heures selon la taille et le nombre de corps de serpents représentés.

⁶ Ce formatage est distinct du processus de « décontextualisation fragmentée » des cultes et de leur « recontextualisation selon les catégories occidentales de l'art et de la culture » analysé par Tarabout (2003) à propos des dessins de sol exposés à la Biennale d'Art contemporain de Lyon. Il se distingue en outre du processus de fragmentation des formes esthétiques, analysé dans le cadre des festivals de folklore organisés par le gouvernement communiste du Kerala (Guillebaud 2010sp).

★ musée du quai Branly
LÀ OÙ DIALOGUENT LES CULTURES

★

le
Corps
animal

www.quaibrantly.fr

Affiche du festival "Le corps animal" au Musée du Quai Branly Paris, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

Arom, Simha

1982 « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de musicologie* 68 (1-2) : Les fantaisies du voyageur, XXXIII Variations Schaeffner: 198-212.

Fuller, C.J.

1993 « "Only Siva can worship Siva" : Ritual Mistakes and their Correction in a South Indian Temple », *Contributions to Indian Sociology* 27-2: 169-189.

Guillebaud, Christine

2008 *Le chant de serpents. Musiciens itinérants du Kerala* (+ 1 dvd-rom encarté), Paris, CNRS-Éditions.

2009 « Musique mécanique et temple hindou : histoire controversée d'un dispositif visuel et sonore », *Terrain. Revue d'Ethnologie de l'Europe* 53: Voir la musique, 98-113.

2010 (sp) « Music and Politics in Kerala: Hindu Nationalists versus Marxists » in D. Berti, N. Jaoul and P. Kanungo (eds), *The Cultural Entrenchment of Hindutva. Local Mediations and Forms of Resistance*, Routledge.

Lortat-Jacob, Bernard

2004 « Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme* 171-172 « Musique et Anthropologie » : 83-102.

Qureshi, Regula B.

1986 *Sufi music of India and Pakistan. Sound, Context and meaning in Qawwali* (+ 1 cassette audio), Cambridge University Press [reed. 1995 avec CD].

1987 « Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis », *Ethnomusicology* 31-1 : 56-86.

Tarabout, Gilles

1996 « Littérature orale du Kérala. Bibliographie commentée » *Purusartha* 18: *Traditions orales dans le Monde indien* (éd. Catherine Champion), Paris, EHESS: 433-440.

2003 « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique » in Yolaine Escande & Jean-Marie Schaeffer (éds), *L'esthétique. Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng: 37-60.

Payyanad, Raghavan

2004 *Samksipta vivaranatmaka malayalam folklor granthanuci* (Annotated Bibliography of Folklore), Trivandrum, Folklore Society of Indian Languages.

Vishnunamboodiri, M.V.

2004 *Vivaranatmaka folklor granthanuci* (Descriptive bibliography of Folklore), Kottayam, Current Books.