HAL
open science

Le chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala (+ 1 DVD-rom)

Christine Guillebaud

To cite this version:

Christine Guillebaud. Le chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala (+ 1 DVD-rom). CNRS Editions, 384 p., 2019, Monde Indien. Sciences Sociales 15e-21e siècle, 9782271129802. 10.4000/books.editionscnrs.15501 . halshs-02569451

HAL Id: halshs-02569451

https://shs.hal.science/halshs-02569451v1

Submitted on 11 May 2020

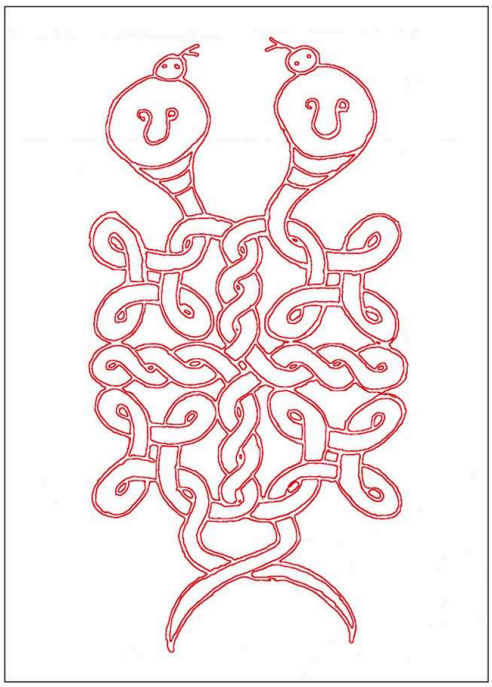
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

Christine Guillebaud

Le chant des serpents

Musiciens itinérants du Kerala



CNRS ÉDITIONS

13/06/08 15:40:34

Le chant des serpents

Musiciens itinérants du Kerala

Christine Guillebaud

DOI : 10.4000/books.editionscnrs.15501
Éditeur : CNRS Éditions
Année d'édition : 2008
Date de mise en ligne : 28 novembre 2019
Collection : Anthropologie
ISBN électronique : 9782271129802

http://books.openedition.org

Édition imprimée
ISBN : 9782271065100
Nombre de pages : 384

Référence électronique
GUILLEBAUD, Christine. *Le chant des serpents : Musiciens itinérants du Kerala.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2008 (généré le 23 décembre 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionscnrs/15501>. ISBN : 9782271129802. DOI : 10.4000/books.editionscnrs.15501.

© CNRS Éditions, 2008
Conditions d'utilisation :
http://www.openedition.org/6540

Le chant des serpents

Christine Guillebaud

Le chant des serpents

Musiciens itinérants du Kerala

Publié avec le concours du Ministère de la Culture,
du Centre de recherche en ethnomusicologie
et de la Société Française d'Ethnomusicologie.

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche - 75005 Paris

L'ensemble des matériels édités sur le DVD-rom, incluant les textes, photographies, vidéos, enregistrements sonores, infographies et icônes sont la propriété exclusive de l'auteur. En conséquence, toute représentation ou reproduction, pour un usage autre que personnel, qui pourrait en être faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite.

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2008
ISBN : 978-2-271-06510-0

Avertissement

Note sur le DVD-rom

Ce livre est accompagné d'un DVD-rom présentant de manière thématique une série d'enregistrements sonores, photographies, documents audiovisuels et traductions de chants recueillis au Kerala entre 1999 et 2001. Leur mise en lien multimédia vient compléter et éclairer les analyses proposées dans les chapitres 3, 6 et 7 du présent ouvrage.

L'utilisateur est invité à découvrir plus de quatre-vingt extraits musicaux et photographies, ainsi que des films et animations multimédia réalisées avec le logiciel « Flash ». Le parcours est construit dans une interface comprenant trois chapitres principaux et onze sous-chapitres.

Note sur la traduction

Certains termes d'origine anglaise, largement utilisés dans la littérature ethnologique et ethnomusicologique ont été conservés à défaut d'avoir pu trouver une traduction française adéquate, comme « performance » et « patronage ».

J'ai indiqué par la mention « M.P. » les références au dictionnaire de C. Madhavan Pillai (1999) [1e éd. : 1976], *N.B.S. Malayalam English Dictionary*, Kottayam : Sahitya Pravarthaka Co-operative Society, National Book Stall.

Translittération et prononciation

Tous les mots suivent exclusivement l'orthographe du malayāḷam, la langue du Kerala, y compris les termes d'origine sanskrite. Les noms de personnes et de lieux apparaissent sans signes diacritiques et dans leur orthographe « anglaise » (par exemple, Trichur au lieu de Tṛśśūr). Pour tous les autres termes, les règles de translittération adoptées sont résumées dans le tableau ci-dessous, dans l'ordre suivant l'alphabet du malayāḷam :

അ	ആ	ഇ	ഈ	ഉ	ഊ
a	ā	i	ī	u	ū
ഋ	എ	ഏ	ഐ		
ṛ	e	ē	ai		
ഒ	ഓ	ഔ			
o	ō	au			
ക	ഖ	ഗ	ഘ	ങ	
ka	kha	ga	gha	ṅa	
ച	ഛ	ജ	ഝ	ഞ	
ca	cha	ja	jha	ña	
ട	ഠ	ഡ	ഢ	ണ	
ṭa	ṭha	ḍa	ḍha	ṇa	
ത	ഥ	ദ	ധ	ന	
ta	tha	da	dha	na	
പ	ഫ	ബ	ഭ	മ	
pa	pha	ba	bha	ma	
യ	ര	ല	വ		
ya	ra	la	va		
ശ	ഷ	സ	ഹ	ള	
śa	ṣa	sa	ha	ḷa	
ഴ	റ				
ḻa	ṟa				

Que le lecteur non familier du malayāḷam et des langues indiennes veuille bien se reporter aux repères généraux de prononciation présentés ci-dessous :

– Les voyelles peuvent être brèves ou longues. Par exemple, *a* (bref) et *ā* (long), le signe diacritique marquant une élongation de la prononciation.
– *u* se prononce « ou » comme dans « nous ».
– *ṅ* (souvent doublé en *ṅṅ*) se prononce « ng » comme dans « longue ».
– *c* se prononce « tch » comme dans « atchoum ».
– *j* se prononce « dj » comme dans « jazz ».
– *ñ* se prononce « gn » comme dans « peigne ».
– Les consonnes *ṭ*, *ṭh*, *ḍ*, *ḍh*, *ṇ* se prononcent en plaçant la pointe de la langue vers le milieu du palais.
– *r* est roulé.
– *ś* se prononce comme dans l'allemand « dich ».
– *ṣ* se prononce « ch », la pointe de la langue retournée contre le haut du palais.
– *s* se prononce « s » comme dans le mot « sacoche ».
– *h* est aspiré comme dans l'anglais « his ».
– *ḷ* se prononce « le » en repliant la pointe de la langue vers le haut du palais.
– *l̲* est une sorte de « je » prononcé en repliant la pointe de la langue vers le haut du palais sans le toucher.
– le géminé *r̲r̲* se prononce comme dans le mot « tableau », la pointe de langue placée très à l'avant.
– *u'* est proche d'un « e » muet.

Inde : carte des États et Territoires

Introduction

Les États de la musique

> « Ce n'est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe, et une découpe aléatoire produira nécessairement une difficulté aléatoire. »
>
> Georges PEREC, *La vie mode d'emploi.*

Le cas des musiciens itinérants du Kerala se révèle particulièrement riche pour rendre compte des liens complexes qui s'articulent entre musique et société. Du fait même de leur mobilité, ces musiciens sont au cœur de différentes relations de patronage. Ils sont à la fois officiants de rituels domestiques, chanteurs au porte-à-porte, contractuels à la radio d'État (*All India Radio*) ou encore musiciens invités dans les colloques de musicologie indienne. Leur musique apparaît ici comme un objet mouvant dont les codes se trouvent sans cesse redéfinis en fonction des commanditaires, des lieux et des circonstances. L'enjeu de ce livre est de comprendre in situ comment se tissent les réseaux sociaux autour de la musique et les processus par lesquels celle-ci se transforme.

Durant l'année 1999 et 2000, j'ai suivi les activités quotidiennes de trois castes de musiciens itinérants (Puḷḷuvan, Maṇṇān et Pāṇan). Tous travaillent à la demande ou au porte-à-porte pour le compte de familles de plus haut statut, auxquelles ils fournissent un certain nombre de services rituels et musicaux à domicile. Plutôt que de comparer des « musiques de caste », j'ai envisagé un réseau d'activités liant des spécialistes à des commanditaires autour d'un service de traitement des maux et des infortunes. La vertu d'un tel dispositif est de nous permettre de revenir sur la manière dont on définit habituellement le rapport entre musique et société. Ces pratiques constituent un cas singulier pour analyser le fait musical dans son interdépendance – avec le rituel par exemple, mais aussi avec l'image – et dans la pluralité de ses contextes d'exécution – du rituel à d'autres espaces de performance, de réception et de circulation.

Comment la musique se constitue-t-elle dans la mobilité ? En quoi les musiciens itinérants nous amènent-ils à reconsidérer la manière dont se construisent la performance, les répertoires et les supports de la musique ? Le présent travail montrera tout l'intérêt de ne pas considérer l'objet musical comme un tableau déjà peint, mais de voir ses contours se définir à chaque situation de jeu, à la manière des pièces du puzzle décrit par Perec. On ne présupposera aucune « découpe » préétablie de l'objet musical, mais on suivra des découpages in situ, tels qu'ils sont mis en œuvre dans les pratiques et les discours.

DES PARTAGES HÉRITÉS

Sur le terrain indien, la recherche ethnomusicologique s'est précisément constituée à partir d'un découpage préconçu de la musique en différents « genres » (classiques, *folk*, *tribal*, *filmi*, etc.). À ces classifications, correspondent aussi des manières très contrastées d'envisager les faits musicaux. Un état des lieux de la recherche musicale en Inde fait apparaître cinq domaines principaux d'études, le plus souvent complémentaires, et se distinguant les uns des autres, soit par le type de musique étudié, soit par les sources et les méthodes utilisées.

Un premier domaine, la musicologie historique (*Music-History* selon Ranade 2000 : 6), se consacre principalement aux sources écrites des périodes pré-islamique et moghole (inscriptions, ouvrages littéraires, traités et iconographie). Elle envisage la façon dont les lettrés formalisèrent à différentes époques la théorie musicale ainsi que ses exégèses. Parce que ces musiques appartiennent au passé, elles échappent à toute approche sensible de leur structure interne, à moins que les musicologues proposent, pour pallier à ce manque, de se référer aux pratiques contemporaines de la musique classique indienne (Rowell 1992 : 7, Ranade 2000 : 6). Même dans ce cas de figure, la réflexion musicologique a porté toute son attention sur la question de la dialectique entre théorie et pratique, beaucoup plus que sur celle du lien entre musique et société. Il faut attendre l'ouvrage de Bonnie Wade (1998), consacré aux sources iconographiques de la période

moghole, pour que naisse le terme « ethnomusicologie historique ». Selon l'auteur, cette nouvelle perspective consisterait à analyser l'ensemble du contexte politique et culturel informant les sources musicologiques étudiées. Un jalon est posé pour l'ethnomusicologie des musiques du passé ; sans perdre de vue cependant qu'elles ont contribué à l'émergence d'une culture musicale nord-indienne aujourd'hui bien vivante.

Complémentaire au premier domaine, l'étude des traditions classiques contemporaines, encore appelées « musiques de traité » (*śastrīya saṃgīta*), constitue le champ le plus abondamment exploré dans les dernières décennies. Enseignées de nos jours dans les universités et les académies, les musiques classiques confèrent bien souvent à ceux qui les pratiquent le statut de musicologue, statut intimement lié à celui de musicien professionnel. La publication de M.C. Mehta (1994) issue d'un séminaire de réflexion sur les perspectives et les projets futurs de la recherche musicale, est assez révélatrice sur ce point. Les universitaires et artistes indiens ayant contribué au numéro partagent, semble-t-il, un même type de discours sur la musique du fait de leur double compétence à la fois musicale (pratique vocale ou instrumentale) et théorique. Dans une tradition où théorie et pratique relèvent, pour ainsi dire, d'une même sphère de pensée, il est peu étonnant que les spécialistes occidentaux actuels des musiques classiques indiennes soient aussi d'abord des musiciens. Leur entrée dans l'univers esthétique de ces musiques correspond souvent à celle du disciple engagé dans une relation de transmission intime et de longue durée avec un maître. Ces nombreux musiciens-auteurs, héritiers d'une longue tradition de recherche, marquée par des personnalités indiennes comme V.N. Bhatkande, S.B Rao, P.Sambamurthy ou N.A Jairazbhoy, ont cependant tendance à réduire leur analyse aux seuls systèmes musicaux, autrement dit à la grammaire interne à la musique (*music itself*). Il faut attendre l'ouvrage pionnier de Daniel Neuman (1980), puis de James Kippen (1988), pour que l'analyse culturelle de la tradition hindousthanie se fasse jour. Elle s'attache à rendre compte des conceptions des musiciens eux-mêmes, leur organisation sociale, ainsi que les processus de transmission et l'évolution des réseaux de diffusion de leurs musiques. Ainsi, dans le domaine des traditions classiques contemporaines, les études se sont réparties en deux pôles dichotomiques, présupposant que la musique puisse être découpée en deux dimensions « interne » et « externe ». Dans cette vision courante,

l'analyse du matériau musical ne se réfère qu'à elle-même et le contexte sociologique est traité de manière indépendante.

Le versant « non classique » des musiques de l'Inde, longtemps laissé de côté par les chercheurs, fait l'objet aujourd'hui d'un domaine d'étude à part entière [1]. Carol Babiracki a récemment souligné la dissymétrie flagrante existant dans la recherche indianiste entre les études portant sur les genres classiques et celles se consacrant aux musiques *folk* et *tribal* (1991). L'auteur interprète ce déséquilibre, à la fois quantitatif et qualitatif, à la lumière du grand partage opéré dans l'indianisme, au cours des années cinquante, entre « Grande » et « Petite » traditions. L'objectif de Babiracki n'est pas tant de rediscuter ce découpage mais d'examiner s'« il y a sens à parler de "musique tribale" comme une catégorie de musique indienne distincte des autres traditions de village » (1991 : 72). L'auteur répond avec précaution, que les « musiques tribales et les musiques *folk* non tribales diffèrent dans la relation qu'elles entretiennent chacune avec la Grande tradition, les musiques classiques » (*ibid.* : 76). La démarche est novatrice car elle considère les règles de construction musicale comme critères premiers dans la classification par genre (voir aussi Babiracki et al. eds. 2000). Cependant, dans son projet d'isoler le genre « tribal », Babiracki succombe à son insu au grand partage entre Grande et Petite traditions. Dans la même démarche de classification par genre, Onkar Prasad (1987) [2] établit une opposition entre les musiques « locales, indigènes, du pays » (*dēśi*), regroupant les genres *folk* (ou *laukic*) et *tribal*, et la catégorie *mārga* où sont classées les traditions classiques (ou *shastric*). Bien que le vocabulaire employé par l'auteur ne soit pas toujours des plus heureux et malgré sa volonté affirmée de dépasser une certaine vision évolutionniste des classifications (*ibid.* : 10), Prasad entend mettre le doigt sur la « continuité et la persistance de la civilisation indienne » et insiste sur la nécessité de les comprendre

1. Voir notamment les travaux publiés dans A. Arnold (ed. 2000) et les recherches de C. Babiracki (2001), C. Capwell (1986), G. Dournon (1989), E. Henry (1976, 1977a, 1977b, 1988, 1991, 2000, 2002), O. Prasad (1985, 1987), D. Roche (2001), R. Wolf (2001a, 2001b, 2001c).

2. Onkar Prasad a publié précédemment une étude sur la musique des Santal (1985). À la différence de ses collègues occidentaux écrivant sur portée, Prasad travaille en notation indienne et applique pour l'étude des répertoires *Ādivāsī* un modèle d'analyse formalisé précédemment pour l'étude des *rāga* hindoustani (système *Sanyal*).

« au-delà de la dichotomie entre *folk* et urbain, *folk* et classique, et pureté et pollution » (*ibid.* 6). Le projet vise implicitement la mise en valeur d'une certaine unité culturelle indienne par le biais de classifications qui servent de vecteurs idéologiques. Toute la difficulté consiste en effet à trouver un compromis dynamique pour rendre compte en même temps de la diversité des musiques existantes et de leur perméabilité.

D'autres auteurs, ayant pris leurs distances par rapport aux débats de classifications, ont proposé des modèles d'analyse de la « performance », où la musique et son contexte sont appréhendés en termes de processus d'actualisation mutuelle. Dans ce quatrième domaine d'étude, ce n'est plus tant les traits distinctifs des répertoires (classique, *folk*, tribal, etc.) qui est au centre de la réflexion mais bien un modèle d'analyse global des faits musicaux. L'ouvrage de Regula Qureshi consacré au rituel soufi *qawwali* (1986) inaugure ce changement de perspective. L'auteur montre précisément comment dans une assemblée de *qawwali*, les interactions entre les musiciens et les auditeurs imposent une structure fluide et mouvante à la musique. Il s'agit de traiter spécifiquement du lien entre la musique et ses conditions de production : « comment la dimension contextuelle est indispensable à la compréhension de la musique et comment précisément ce sont les significations extra-musicales inhérentes au sonore qui donnent à la musique son pouvoir d'affecter à son tour le contexte » (*ibid.* : xiv). Qureshi montre ainsi que la musique et son contexte peuvent être analysés « en compatibilité l'un avec l'autre » (p. 9) sans qu'il soit nécessaire à aucun moment d'opérer une distinction entre ce qui relèverait de l'interne et de l'externe. Ainsi, chez Qureshi, la performance devient l'unité d'observation privilégiée pour rendre compte de processus d'interactions musicales et sociales.

D'autres auteurs, spécialistes des musiques dites « populaires » (*popular music*) [3], ont réinterrogé la notion de performance à la lumière des musiques produites et diffusées par l'industrie du film et de la cassette. Dans ce domaine d'étude récent, ce n'est plus tant la nature du lien entre musique et contexte qui est traitée mais diverses thématiques qui relèvent traditionnellement de la sociologie musicale. Comme l'explique Peter Manuel dans son ouvrage consacré à l'indus-

3. Voir notamment A. Arnold, (1993, 2000 ed.), G. Booth (1990, 1991, 1997), P. Greene (1999), P. Manuel (1988, 1992, 1993), S. Marcus (1992, 1995a, 1995b).

trie de la cassette en Inde du Nord (1993), la perspective merriamiste[4] « était orientée vers l'étude de la musique dans des sociétés isolées et sans classes » et peut paraître « problématique quand sont concernées les sociétés complexes (...). Le défaut d'une perspective d'analyse supposant l'uniformité sociale et la cohésion devient plus évident encore quand sont concernés les *mass media* – comme ils le sont actuellement dans la plupart des sociétés » (1993 : 5). Manuel propose une description fine des réseaux de production, de commercialisation et de consommation des musiques enregistrées et pose pour la première fois la question de l'esthétique de ces musiques et de leur lien avec certains mouvements socio-politiques et les conflits communalistes.

DE LA NÉCESSITÉ DE CONSIDÉRER LA MUSIQUE DANS TOUS SES ÉTATS

La recherche sur le terrain indien, reflétant toute la diversité et la complexité de son paysage musical, suppose implicitement que les musiques soient identifiées dans des genres distincts. Les travaux portant sur les traditions classiques, de loin majoritaires, succombent à une tentation essentialiste : la « musique indienne » y est définie principalement comme une « musique de *rāga* », évacuant le fait qu'elle est aussi le lieu de coopérations sociales multiples. La question du partage méthodologique entre musique et contexte mérite ici d'être rediscutée et approfondie. Plus précisément, le cas des musiciens itinérants aide à penser la musique dans *la pluralité de ses états*. Je me propose de suivre pas à pas la manière dont se définit la musique, dans l'interaction avec des commanditaires et dans un aller et retour entre des supports variés (instruments, images, concepts, types de sonorités), des moments de la performance et des lieux différents (le seuil des maisons, le temple, la station de radio). En partant précisé-

4. En 1964, Alan Merriam définissait l'ethnomusicologie comme l'étude de la musique *dans* la culture puis, en 1973, comme l'étude de la musique *en tant que* culture (music *in* and *as* culture).

ment des différents réseaux de patronage auxquels participent les musiciens itinérants au Kerala, on verra évoluer la musique, du statut de « variable discrète » dans le rituel à celui de « service musical » dans le cadre du porte-à-porte, jusqu'à sa réification dans un « genre » dans le cadre gouvernemental du patronage radiophonique (*All India Radio*). Ces états de la musique, définis en dehors de tout découpage préétabli, nécessiteront pour être saisis de partir des pratiques et des discours sans préjuger par exemple d'un état interne ou externe de la musique. Suivre les musiciens dans leur mobilité et dans les différentes phases de leur activité (rituel, porte à porte, radio, etc.) permettra de montrer notamment qu'un genre musical n'est pas un donné *per se* mais qu'il est le résultat d'une réification et que celle-ci constitue un *moment* seulement dans un processus plus large de construction par les musiciens itinérants de l'objet musical. On verra, par ailleurs, que les musiciens eux-mêmes, identifiés en Inde sous le label « *folk* », défient les découpages hérités, notamment par les emprunts qu'ils font à d'autres musiques du Kerala.

Ces musiciens permettront non seulement de revenir sur les problèmes de classification précédents, mais aussi d'intégrer dans l'analyse ethnographique des dimensions jusque là ignorées des études sur la performance, comme celle de R. Qureshi (1986). Même dans les temps de repos, nous verrons que les instruments tels qu'ils sont rangés ou entreposés dans la maison des musiciens, conservent des propriétés actives. Je montrerai notamment comment ces objets sont employés comme des indices visuels de la musique – en tant que représentation métonymique – ou peuvent être utilisés pour identifier les musiciens de caste entre eux ; comment ils révèlent concrètement le caractère itinérant des activités musicales, ou constituent des supports de manifestation et de médiation avec les divinités.

Le cas des musiciens itinérants permettra de traiter ensemble, c'est-à-dire comme des versants d'une même pratique, des moments qui ont été traités jusqu'ici séparément. Alors que Peter Manuel, dans son étude des réseaux de production de la cassette en Inde du Nord, concentre son analyse sur le seul moment de « l'enregistrement », il s'agira pour nous de considérer cet état comme une phase parmi d'autres. Si les répertoires des musiciens itinérants sont en effet réinterprétés par d'autres dans le cadre de l'industrie de la cassette *folk*, je m'attacherai aussi à les mettre en perspective avec la façon dont ils sont entonnés dans l'action rituelle, durant les tournées de chant au

porte-à-porte, dans les locaux de la radio d'État ou encore à la sortie des temples publics.

Une telle étude implique au niveau du terrain un croisement d'itinéraires – de plusieurs musiciens, de plusieurs familles, mais aussi de plusieurs moments - sur lequel il nous faut dire quelques mots.

AU CROISEMENT DES PRATIQUES MUSICALES ET DES ITINÉRAIRES

En 1999, je suis arrivée dans la petite ville de Trichur (centre Kerala) où j'ai retrouvé le musicologue L.S. Rajagopalan, auteur notamment de nombreux articles sur les instruments et formes musicales du Kerala. Guidée par les informations qu'il m'avait fournies, j'ai démarré mon travail de « collecte » en me rendant à Choondal, village situé sur la route reliant Trichur et Kuntakulam. Il y avait repéré quelques années auparavant un musicien de caste puḷḷuvan du nom de Narayanan auprès duquel il avait recueilli des enregistrements, au cours d'une mission financée par le *National Centre for Performing Arts* de Bombay (NCPA) qui avait lancé un vaste programme de collecte de musique dite « *folk* » dans tout le pays. Rajagopalan avait recueilli l'adresse de Narayanan auprès de son épouse Parvati, chanteuse au porte-à-porte qu'il recevait régulièrement sur son seuil. Profitant du réseau de connaissances du collecteur « officiel » Rajagopalan, j'ai décidé de mener de mon côté ma propre collecte et de rencontrer le chanteur.

La maison de Narayanan se trouvait dans le quartier « 100 000 Maisons » (*lakṣam vīṭu'*) situé à l'écart des commerces et de l'arrêt du bus desservant le village. Ce hameau, appelé aussi « colonie » était la propriété du gouvernement qui en avait réservé l'espace pour les familles de basses castes. Pour atteindre les habitations, il fallait rejoindre un long chemin sinueux et caillouteux où se répartissaient les maisons. « Où se trouve la maison de Puḷḷuvan Narayanan ? » demandai-je à un habitant, qui sans hésitation m'indiqua la direction à suivre. C'est aussi en se rendant directement chez Narayanan que des familles commanditaires de rituels viennent en général

fixer une date et s'enquérir des achats à prévoir pour les préparatifs. Je venais pour ma part lui proposer de collaborer à ma recherche. Nous étions à l'époque dans le mois du Cancer (*karkkaṭakam*, juillet-août)[5], mois de mousson, et Narayanan avait fini sa saison rituelle. Il me proposa néanmoins de l'accompagner, lui et sa famille à son prochain engagement qui se tiendrait le mois suivant. Non loin de là, une famille de caste *īḻava* (malafoutiers) avait en effet commandé trois jours de rituel pour les divinités serpents de son domaine (*pāṃpin tuḷḷal*). En attendant cette date – présentée par Narayanan comme importante de mon point de vue « pour voir », autrement dit pour commencer mon travail d'observation – il était d'abord nécessaire que « j'écoute ses chants ». C'est ainsi que commençait mon propre travail de collecte, la découverte des différentes pièces d'un répertoire que j'enregistrerai abondamment durant plus d'un an, d'abord auprès de Narayanan mais aussi plus tard auprès de nombreuses autres familles puḷḷuvan du district.

J'avais rencontré Narayanan et établi peu à peu une relation privilégiée avec lui et sa famille. Parvati, son épouse m'emmena de très nombreuses fois à ses côtés lors de ses tournées de chant quotidiennes au porte-à-porte. Un de leur fils, Sudarman, et leur fille cadette Sree Susha, devinrent peu à peu des amis proches. Tous deux, âgés d'une trentaine d'années, avaient acquis le métier de puḷḷuvan en accompagnant leurs parents, depuis leur enfance, dans chacune des maisons commanditaires de rituels. Je fus ainsi guidée et entourée par chacun des membres de cette famille que j'accompagnais dans leurs différents engagements. Lors de ces rituels de plusieurs nuits, ils me firent partager leurs repas, fournis quotidiennement par les « patrons », ainsi que leurs nattes à l'extérieur de la maison.

Quand je commençai cette étude, les Puḷḷuvan étaient peu connus de la recherche musicale en Inde du Sud, les travaux étant orientés presque exclusivement sur les traditions classiques. Très rapidement, Rajagopalan attira mon attention sur l'existence d'autres répertoires kéralais qui, d'après lui, relevaient de mon domaine de recherche, celui des *folk music*. L'expression, loin de désigner un genre musical

5. L'année malayalie se compose de douze mois solaires. Elle commence au mois du « Lion » (*Ciṅṅgam*) à la mi-Août et se termine au mois du Cancer. Sur le calendrier, la détermination des fêtes et le comput du temps au Kerala, voir G. Tarabout (1986 : 68-91), (2002).

autonome et homogène, est très largement employée par les chercheurs anglophones pour désigner le vaste ensemble des musiques « non classiques » de l'Inde. Du fait de mon intérêt pour les Puḷḷuvan, Rajagopalan perçut ma démarche comme relevant d'un domaine de spécialité autonome - celui des musiques *folk*. Rien dans cette catégorisation ne concernait spécifiquement le regard et la méthode que je pouvais porter sur cet objet. Il fallait, selon lui, adopter le point de vue le plus large possible, rencontrer certes des Puḷḷuvan mais aussi le maximum de musiciens *folk*, les enregistrer et comparer leurs réalisations pour notamment mettre en lumière les traits particuliers de la « *folk music* » au Kerala. Cependant comment pouvais-je considérer dans une même et unique catégorie, des répertoires aussi divers du point de vue des castes de spécialistes, des instruments manipulés et des lieux d'exécution ?

Il m'est très vite apparu que mon unité d'observation ne pouvait pas se circonscrire aux seuls Puḷḷuvan mais qu'il fallait considérer plus globalement leur réseau de patronage. Les commanditaires dont nous parlons font appel à d'autres spécialistes de bas statut qui pratiquent aussi la musique : les Maṇṇān « ceux qui lavent » et les Pāṇan « ceux qui chantent les (modes musicaux) *pāṇ* ». Si chacune de ces castes est spécialisée dans un répertoire de chants particuliers, les musiciens exercent cependant leur activité dans des contextes rituels domestiques tout à fait semblables à ceux des Puḷḷuvan. De même, ils travaillent strictement pour les mêmes commanditaires, c'est-à-dire des familles de castes non brahmanes, principalement les shudra Nāyar, les malafoutiers *īḻava* et les charpentiers *āśāri*. Ainsi, l'ethnographie croisée des itinéraires et des pratiques s'imposait, en considérant dans un même regard le dispositif local de traitement des maux et infortunes, les castes de spécialistes et les familles commanditaires qui y participent.

PATRONAGES, SUPPORTS DE LA MUSIQUE ET SONORITÉS

S'il s'agit de partir d'une série de pratiques musicales distinctes (mais liées) plutôt que d'un genre « *folk* » ou même de « répertoires

de castes », en quoi le cas des musiciens itinérants permet-il de penser de manière privilégiée la question de la pluralité des états de l'objet musical ? Ce parcours à travers les moments, les espaces et les supports de la musique, se déroulera en trois grandes étapes :

La première partie consiste à identifier différentes relations de patronage. J'analyserai d'abord le caractère « éclaté » des activités musicales en termes de spécialistes, de répertoires et en tenant compte de l'éparpillement géographique des musiciens et des familles commanditaires. Le dispositif unissant des spécialistes à des commanditaires assigne à la musique une place privilégiée, celle d'être un « service » de traitement des maux et des infortunes, tels qu'en témoignent notamment les mythes d'origine des différentes castes (Chapitre 1).

Ce service est défini principalement à travers deux modes de mise en relation : la commande d'action rituelle et l'interaction de porte-à-porte. Dans le premier cas, il s'agit d'une demande expresse faite par les familles aux spécialistes pour conduire une action rituelle adressée à leurs divinités familiales. C'est le cas des rituels pour les divinités serpents dans lesquels officient les Puḷḷuvan, ainsi que des rituels pour la déesse Bhagavati et la divinité mineure Cāttan auxquels participent les spécialistes maṇṇān. Nous montrerons comment, dans le cadre rituel, la musique se trouve « dissoute » dans un tissu complexe de relations (entre des familles, des individus, des divinités, des sons et des images etc.) et comment elle opère précisément comme une variable discrète (chapitre 2).

Dans le cas des tournées au porte-à-porte, le spécialiste se rend à l'improviste chez ses « patrons », en réalité encore potentiels, pour proposer un service musical qui peut éventuellement lui être refusé. Le porte-à-porte est pratiqué à la fois par les Puḷḷuvan et les Pāṇan. L'ethnographie d'une tournée effectuée par une chanteuse puḷḷuvan, montrera comment les interactions quotidiennes sur le seuil des maisons contribuent à légitimer son service de chant. Autrement dit, il s'agira d'analyser la manière dont la chanteuse tente d'influer sur la part de hasard et d'imprévu inhérente à la rencontre de porte-à-porte (chapitre 3).

Une dernière forme de patronage, plus récente, est le fait de la radio gouvernementale *All India Radio* (AIR). Elle propose aux

musiciens des contrats ponctuels d'enregistrement en vue de revaloriser le patrimoine musical kéralais. Nous verrons comment, dans le cadre de la production radiophonique, la musique est définie pour elle-même à travers différentes opérations concrètes de catégorisation par genres musicaux, d'évaluation et de formatage (chapitre 4).

La seconde partie de l'étude consiste à traiter des supports de la musique, ensemble des outils et des savoirs mobilisés par les spécialistes pour faire concrètement de la musique. Nous analyserons dans un premier temps les différents usages que les musiciens itinérants font de leurs instruments en fonction des lieux de jeu (tournées et rituels à domicile) et lorsqu'ils les entreposent dans leurs maisons. Ces instruments, outre le fait de produire de la musique, sont à la fois des marqueurs privilégiés permettant d'identifier ces musiciens de caste, des supports de leur activité itinérante, des représentations métonymiques de la musique, et des supports de manifestation ou de médiation privilégiés avec les divinités (chapitre 5).

L'ethnographie des différents services rituels montrera en second lieu que la musique ne constitue qu'une dimension particulière des savoir-faire mis en œuvre par ces différents spécialistes. Durant l'action rituelle, ils ont aussi en charge de représenter les divinités invoquées par le tracé de dessins de sol (*kaḷam* « aire ») qu'ils réalisent au moyen de poudres colorées. Nous montrerons, à partir de l'exemple des Puḷḷuvan, comment ces musiciens-dessinateurs mettent précisément en œuvre des principes d'organisation communs à leurs répertoires musical et graphique, notamment dans la manière de combiner des « possibles », de varier et de créer des « formes ». Ainsi, la question qui nous occupera sera la suivante (chapitre 6) : comment les Puḷḷuvan nous invitent-ils à traiter du sonore dans l'intersection avec le visuel ?

Derniers supports de la musique, les théories locales permettent d'interroger les musiciens à la fois comme des praticiens et des musicologues. L'ensemble des ressources nommées dont disposent les Puḷḷuvan pour faire la musique (rythmes, mélodies), constitue à la fois la matrice de référence de leur pratique, mais aussi le lieu privilégié d'une réflexion sur leur statut de musicien de basse caste. Les logiques sous-jacentes à l'acte de nommer les conduisent en effet à se référer à d'autres acteurs comme les musiciens de temple, les musiciens clas-

siques et les musicologues locaux[6], qui leur fournissent, à leur insu, leur inspiration terminologique. Dans ce chapitre, nous rendrons compte des processus de circulation des terminologies musicales et des transformations de sens qu'elles subissent en fonction des acteurs qui les utilisent. S'il s'agit de comprendre comment les musiciens itinérants théorisent leur musique par l'emprunt, il nous faudra aussi considérer parallèlement la manière dont se construit le discours musicologique « officiel » en Inde. L'analyse des objectifs et des méthodes des musicologues indiens permettra de mettre au jour les logiques de pouvoir qui conditionnent la hiérarchisation des savoirs musicaux en Inde.

La troisième partie traite des conceptions esthétiques des musiciens itinérants et de la manière dont ils attribuent aux sonorités musicales des propriétés « fastes » propres à traiter les maux et les infortunes. Nous montrerons en premier lieu, comment les musiciens accordent un statut privilégié à la voix et la parole. La verbalisation syllabique et l'usage des onomatopées sont autant de procédés mis en œuvre par les Puḷḷuvan et les Maṇṇān pour régler leurs pratiques instrumentales, mais aussi qualifier et hiérarchiser les sonorités instrumentales. L'étude de ces procédés, que l'on peut considérer comme pan-indiens, ouvrira sur une réflexion générale sur le statut de la voix et nécessitera de s'intéresser à la fois au matériau musical, à certaines caractéristiques phoniques de la langue malayalam et à la classification locale des sonorités en « divines » et « asuriques » (chapitre 8).

Cette classification des sons, impliquant des usages et des codes de jeu différents - principalement en fonction des actions rituelles (offrande *pūja*, sacrifice) et des divinités invoquées -, se retrouve aussi

6. Parmi les principaux genres pratiqués au Kerala, on trouve en premier lieu la musique classique carnatique, commune aux autres États du sud de l'Inde. D'autres genres musicaux, plus spécifiquement kéralais, sont associés à l'activité quotidienne et festive des temples hindous [chant dévotionnel *sōpāna*, musiques orchestrales *ceṇṭa mēḷam* (« rassemblement de tambours *ceṇṭa* ») et *pañcavādyam* (« cinq instruments »), etc.]. Par ailleurs, les principales formes théâtrales et dansées du Kerala (par exemple, *kathakaḷi*, *mōhiniyāṭṭam*, etc.) possèdent chacune leur propre répertoire musical, dont les composantes structurelles relèvent à la fois de la tradition carnatique et des musiques de temple. Pour un tableau général (mais non exhaustif) des principales formes musicales kéralaises, voir Groesbeck et Palackal (2000) ainsi que Leela Omchery (1969, 1999).

parmi les musiciens attachés aux services cultuels des temples au Kerala (castes *aṃpalavāsi* « habitants, serviteurs de temple »). Nous nous placerons dans l'espace même du temple hindou kéralais pour voir précisément comment ces sonorités se répartissent différemment dans l'espace en fonction des instruments joués et des répertoires, du statut des acteurs et des circonstances de jeu. Parce que le temple réunit différentes catégories de spécialistes et de répertoires, il constitue un lieu d'observation privilégié des logiques de « distribution » des musiques. Placés parfois aux portes de sortie, les Puḷḷuvan participent de l'animation sonore du site en juxtaposition avec d'autres activités musicales quotidiennes du temple. Comment se cumulent les musiques et selon quelles logiques ? Quels sont les critères qui conditionnent la répartition spatiale et contextuelle des formes musicales ? L'ethnographie des espaces sonores du temple de Mannarasala, temple aux divinités serpents situé à Haripad (District d'Allepey) permettra de souligner certaines opérations locales de distribution et d'accumulation des musiques participant de l'efficacité rituelle (chapitre 9).

Au dernier chapitre, nous envisagerons une manière très différente de qualifier les sonorités et de leur attribuer une efficacité. En effet, les musiciens puḷḷuvan et maṇṇān expriment le plus souvent dans le texte même de leurs chants – c'est-à-dire par un commentaire réflexif d'une action en train de se faire - certaines propriétés majestueuses et fastes des sons, propres à capter l'attention des auditeurs et à les « réveiller ». Les conceptions du sonore concernent ici la *réception* par les bénéficiaires, acte d'écoute assurant précisément le traitement des maux et des infortunes. Cette analyse des textes chantés sera complétée d'une ethnographie détaillée d'une tournée de chants nocturne effectuée par une famille de caste pāṇan. Les « Chants de réveil » (*tuyiluṇarttu' pāṭṭu'*) qu'ils entonnent, visent concrètement à réveiller les bénéficiaires pour leur assurer santé et prospérité. En sortant les familles de leur sommeil, les Pāṇan exploitent de manière réelle les propriétés intrinsèques des sons à créer des effets de transformation. Nous montrerons que, dans cette conception, le sonore est pensé comme efficace par le fait même qu'il est donné à *entendre*. (chapitre 10).

PREMIÈRE PARTIE

Musiques à la demande

Chapitre premier

Question de patronage

Dans le cadre de l'analyse des formes de patronage de la musique au Kerala, une ethnographie croisée de plusieurs répertoires s'impose. Le travail de terrain mené auprès de trois castes de musiciens (puḷḷuvan, maṇṇān et pāṇan) et de leurs commanditaires de castes non brahmanes (shudra Nāyar, malafoutiers *īḻava* et charpentiers *āśāri*) m'a amenée à considérer dans un même regard des ensembles de pratiques et de discours généralement dissociés les uns des autres dans les travaux antérieurs. On analysera dans un premier temps le caractère « éclaté » des pratiques musicales dans un tel contexte en termes de répertoires, de spécialistes, d'entités familiales et spatiales. Puis, on s'interrogera sur ce qui, précisément, unifie les différents musiciens autour d'un même service et donc permet, d'un point de vue ethnographique, de les considérer dans une même unité d'observation. On montrera enfin, comment les musiciens eux-mêmes ne cessent de se comparer entre eux, du point de vue de la relation qu'ils entretiennent à ce service.

De la musique comme catégorie « éclatée »

Dans la société hindoue, le fait de pratiquer la musique n'est pas en soi une activité qui confère une identité commune. Gilles Tarabout (1993a) a remarqué très justement que la catégorie « musiciens » n'est pas perçue en tant que telle dans le contexte social indien des castes. À propos de la caste *mārār*, spécialistes de statut intermédiaire assurant le service musical dans les temples kéralais, il écrit :

> *Leur activité de musicien se situe à un niveau donné de la société, et dans des rapports définis avec d'autres castes ; ils ne font pas « de la*

musique » en général, mais seulement certaines musiques précises, pensées comme relevant de (ou compatibles avec) leur « condition » de mārārs. (...) En tout état de cause, il faut remarquer que l'activité technique n'est guère pensée de manière autonome dans l'hindouisme. (...) La diversité des castes de musiciens confirme, si besoin était, que la spécialisation technique s'inscrit d'abord dans un statut. Elle entre dans la définition identitaire d'une caste mais ne suffit pas toujours, seule, à déterminer un « corps de métier », encore moins une catégorie générale de techniciens. (Tarabout 1993a : 256).

Les Puḷḷuvan, par exemple, ne sauraient être considérés comme des « musiciens »[1] en général mais comme des membres d'une caste particulière dont l'activité archétypale est notamment de chanter un répertoire spécifique dédié aux divinités serpents et de jouer des instruments particuliers : un pot *kuṭam* et une vièle *vīṇa* qualifiés d'ailleurs tous deux de « puḷḷuvan ». De même, cette pratique musicale s'inscrit dans un contexte rituel précis, lui-même dépendant d'une relation de service avec des commanditaires de castes de plus haut statut[2]. De la même manière, pourrait-on dire, est « musicien maṇṇān » ou « pāṇan » celui ou celle qui pratique la musique au titre de son statut de caste. Ce spécialiste pourrait d'ailleurs être considéré tout à tour comme chanteur, instrumentiste ou dessinateur, si l'on s'attachait à décrire tel ou tel aspect particulier de son activité. Mais ces catégories ne seraient que simples artifices, certes commodes pour décrire différents savoir-faire, mais qui sont pensés comme un ensemble homogène de pratiques relevant d'un même service particulier unissant des spécialistes et des commanditaires de statuts différents.

---

1. Le statut de musicien peut, dans certains cas, être perçu négativement par les praticiens eux-mêmes. C'est le cas notamment des *Cāraṇ* du Gujarat, longtemps décrits dans la littérature ethnographique comme des « bardes » et donc d'un statut social inférieur (G.Thompson 1991 : 381, 388).

2. Edward O. Henry (1977a) a très clairement montré, à partir de l'aire bhojpuri, comment les divers répertoires musicaux se définissaient à travers leur réseau de patronage : *« (...) extra-musical culture constrains what is sung where by whom and for whom, and what in turn it imparts to its listeners. (...) We see music form affected by spatial context, lyrical content affected by the social composition of the audience, and place of performance influenced by the economic relationship of performer to audience »* (1977a : 19).

Des musiques de spécialistes

Les Puḷḷuvan, spécialistes des « maux de serpents »

Les compilations ethnographiques du début XXe présentent les Puḷḷuvan comme des « astrologues, des sorciers, des prêtres et chanteurs » qui peuvent être aussi appelés *vaidyan* c'est-à-dire des médecins (Thurston and Rangachari 1909 : 226). Leur nom de caste est formé sur le terme *puḷḷu*, nom d'un oiseau néfaste dont on dit que le cri nocturne et « les yeux ronds » rendent malades les enfants et les femmes enceintes. Si, en effet, les Puḷḷuvan sont parfois amenés à se déplacer au domicile des familles pour traiter spécifiquement de ces maux, l'analogie étymologique ne permet pas, seule, de définir leur activité de caste.

Ils sont en effet d'abord les spécialistes du culte des serpents (*nāgam* ou *sarppam*) divinités locales installées dans le jardin des propriétés familiales, généralement dans des petits sanctuaires en plein air (« bosquet » *kāvu'*). Les rituels *pāṃpin tuḷḷal* « tremblement, agitation des serpents » qui leur sont commandés, constituent leur activité principale, principalement entre décembre et mai. Durant cette période, ils s'installent pendant plusieurs jours chez leurs patrons pour conduire, en tant qu'officiants principaux, l'action rituelle pour les divinités familiales. L'autre activité des Puḷḷuvan, effectuée au porte-à-porte et sans commande préalable, consiste à protéger et traiter les afflictions par une séance de chant appelée *nāvēṟu'*, littéralement « chasser, évacuer la langue », se référant à l'effet néfaste que peuvent avoir les paroles négatives, ou au contraire trop positives, sur la santé des enfants. Les chanteurs complètent parfois ce service par la confection de bracelets de protection (*caraṭu'* : « fil ») qu'ils nouent au poignet des enfants et adolescents de la maison. La puissance de protection est insufflée dans le fil du bracelet par la récitation, mentale ou à mi-voix, de formules efficaces (*mantra*)[3].

Je reviendrai en détail sur les modalités propres à chacun des services proposés par les Puḷḷuvan. Il s'agit pour le moment de souli-

3. Le spécialiste matérialise cette prise de puissance par une série de nœuds sur lequel il souffle à plusieurs reprises. Certaines femmes et jeunes filles confient parfois aux Puḷḷuvan des objets personnels (bouteille d'huile de coco, onguent pour les cheveux), afin que le spécialiste leur insuffle une puissance de protection contre les influences néfastes.

gner l'enjeu de leur activité : assurer la prospérité (*aiśvaryam*) des familles commanditaires et de leur domaine (*taṟavāṭu'*)[4] en termes de fécondité, de fertilité, d'harmonie familiale, de bien-être physique et financier. Rendre propice les divinités serpents, c'est dans le même temps évacuer les maux éventuels qu'elles pourraient infliger aux membres de la famille qui en ont la charge. Les cas d'infertilité, les maladies de peau, les difficultés à décrocher un travail ou les disputes de famille, sont autant d'afflictions qui sont interprétées comme les conséquences de l'insatisfaction des serpents. On parle plus généralement des « maux de serpents » (*nāga dōṣam*), terme qui recouvre à la fois les notions de maladie et de faute[5] comme par exemple d'avoir négligé un culte approprié aux divinités familiales. Ces maux motivent le plus souvent les familles à faire appel aux Puḷḷuvan, en général une fois l'an, pour une action rituelle d'exorcisme. Le champ d'action des spécialistes concerne donc, de manière large, le domaine de la prospérité familiale telle que dispensée par cette catégorie de divinités et dans laquelle les notions de santé, d'harmonie, de reproduction et de fertilité relèvent d'un même champ sémantique[6].

Les Maṇṇān, ceux qui lavent

Les Maṇṇān, plus connus dans la littérature ethnographique sous le nom de *vaṇṇān*[7] (langue tamoule, selon Choondal 1979 a : 1)

---

4. Le culte des serpents est étroitement associé au domaine de la famille étendue (*taṟavāṭu'* « autorité sur le sol »). Jusqu'au siècle dernier, le terme désignait précisément les familles indivises nāyar regroupant sous le même toit l'ensemble des consanguins en ligne maternelle. Le terme désigne par ailleurs la résidence où ils vivaient. Voir C.J. Fuller (1976), R. Jeffrey (1976), M. Moore (1983, 1985), T.K. Panikkar (1983 : 17-33). Aujourd'hui, le mot *taṟavāṭu'* est employé dans le sens large de « famille » sans considération du système de filiation, aujourd'hui majoritairement patrilinéaire.

5. Tarabout (1986 : 463). K. Kapadia donne la définition suivante : « *fault, flaw, danger, sin* » (1996 : 82).

6. Sur le culte aux divinités serpents au Kerala, voir F. Fawcett (1990 [1901] : 275-282), J.D. Mehra (1956), R. Nair (1993), T.K Panikkar (1983 : 145-151), L.K. Ratnam (1946). Pour le pays Tuḷu/Karnataka, voir G.P. Bhat (1975 : 29-32), S.P. Upadhyaya (1997), Padmanabha U. and Susheela Upadhyaya (1984 : 10-11). Sur le culte des serpents dans l'Inde ancienne, voir S.V.Agrawala (1970 : 104-113), J. Fergusson (1971), R. Nair (1993), B.C. Sinha (1979).

7. Sur la caste des *Vaṇṇan*, voir Thurston et Rangachari (1965 [1909]).

forment la caste des blanchisseurs. Il semble que leur nom soit formé sur le mot tamoul *maṇṇu'*, signifiant « laver, rendre pur » (*ibid.*)[8]. Une autre étymologie, *maṇ*, désigne la « terre » ou la « boue », en référence à leur impureté de caste qui leur confère un statut social très infériorisé. En réalité, seules les femmes maṇṇān (*maṇṇātti*) exercent l'activité de blanchisseuses. Plus précisément, elles fournissent le « change » (*mārru'*) aux familles de plus hautes castes, principalement les Nāyar. L'activité consiste à laver leurs vêtements et linge de maison afin qu'ils deviennent « rituellement pur » (*śuddha*). La maṇṇātti purifie notamment les tissus pollués par le sang menstruel des femmes ou à la suite d'un accouchement. Sa technique consiste à mélanger de la cendre, élément purificateur produit à partir de bouse de vache, à l'eau de lavage. C'est à la maṇṇātti que s'adressent, par exemple, les familles commanditaires de rituels pour les serpents, pour préparer les tissus nécessaires à l'action votive : étoffes recouvrant le dais de cérémonie, jupes portées par les possédées, tissus sur lesquels seront déposées les offrandes, etc. Autrement dit, le travail de la blanchisseuse consiste à libérer les familles de plus hautes castes de leurs impuretés rituelles. Le « change » garantit notamment la pureté de l'espace rituel et donc l'efficacité des rites qui y sont conduits.

Contrairement à la majorité des castes de blanchisseurs en Inde, la maṇṇātti n'officie (ou même n'assiste) à aucune activité rituelle concernant les familles pour lesquelles elle travaille. De même, elle ne pratique ni le chant, ni la musique instrumentale au titre de son activité de caste. Il s'agit, chez les Maṇṇān, d'un domaine de spécialité strictement masculin.

Les hommes maṇṇān sont spécialistes des rituels domestiques dédiés à la déesse Bhagavati (encore appelée Bhadrakāḷi ou Dēvi) ainsi qu'à une divinité mineure Viṣṇumāya (« Illusion de Viṣṇu », encore appelée Cāttan)[9]. Comme dans le cas des serpents, ces divinités

---

8. Choondal mentionne aussi le sens d'« araignée » (*cilanti*), ainsi que le nom d'un oiseau (*maṇṇāttippicci* ou *maṇṇāttipuḷḷu*) (1979a : 1).

9. D'autres divinités mineures sont invoquées dans le cadre du rituel pour Cāttan, comme l'« Aïeul, Grand-père » (Mūttappan), ainsi qu'une ribambelle d'homologues de Cāttan, nombreux fils de Śiva, comme Vēṭṭakkorumakan (« Fils pour la chasse »), Kariṅkuṭṭi (« Petit noir »), Mukhacāttan (« Cāttan de nez, de bouche »), Vairavan (« Ennemi ») ou Muṇṭiyan (autre nom de Saturne). Parmi ces cultes, le « Chant de Muṇṭiyan » (*Muṇṭiyan pāṭṭu'*) est plutôt rare de nos jours. Cette divinité de la forêt, censée causer diverses maladies au bétail, aurait donné lieu à

font l'objet d'un culte familial et trouvent leur place dans le sanctuaire de la propriété (*kāvu'*). Pour les familles de propriétaires terriens (*nāyar* et *īḻava* pour les principaux), le culte de la déesse est étroitement lié à leurs activités agricoles. L'invocation de la déesse, en tant que divinité familiale, vise principalement à assurer la fertilité des sols, domaine qui, on l'a vu, n'est pas étranger à celui de la fécondité et de la reproduction familiale, un des sens du terme général *aiśvaryam*. Ces rituels se tiennent la nuit et durent généralement un à deux jours. Ils impliquent pour les Maṇṇān – trois ou quatre hommes de même famille ou non – de s'installer chez les commanditaires le temps que soit menée l'action.

Les rituels pour Viṣṇumāya/Cāttan, une divinité particulièrement dangereuse et puissante, concernent plus spécifiquement les temples familiaux de grande envergure. Ils sont nombreux au Kerala et appartiennent le plus souvent aux castes *nāyar* (ou titres équivalents) et *īḻava*. À la différence des petits sanctuaires de propriété, ces temples sont aussi fréquentés par les dévots qui habitent le quartier, parmi lesquels figurent aussi des chrétiens et des musulmans. Certains de ces temples ont parfois acquis une renommée plus large et attirent des hindous d'autres districts, voire d'autres États de l'Inde du Sud (principalement du Tamilnadu, État situé à l'Est). C'est le cas notamment des quatre temples à Viṣṇumāya/Cāttan situés dans la circonscription de Peringottukara, encore appelée localement par les anglophones l'« aire de la magie noire ». Le culte qui est rendu à cette divinité prend la forme d'une relation de clientélisme (Tarabout 1993b : 65) [10]. Les rituels dédiés à Viṣṇumāya auxquels participent les Maṇṇān, se tiennent plutôt dans la journée et durent en général un ou deux jours. J'aurai l'occasion de revenir en détail sur la manière dont se déroule chacun de ces rituels. Soulignons pour le moment qu'ils nécessitent l'usage d'instruments différents, de même qu'un répertoire de chants

---

des sacrifices de coq et de moutons (Choondal 1979a : 84). Le culte, étroitement associé à l'activité agricole, semble avoir disparu du fait de l'éclatement en unités nucléaires des familles de propriétaires terriens.

10. Sur les cultes à la divinité Cāttan, voir Tarabout (1993, 1994, 1997, 1998, 2000), ainsi que Choondal (1979 a : 45-83 ; 1993 : 17-41). Pour des descriptions de la divinité, voir aussi Ananthakrishna Iyer 1981 [1912], Fawcett (1990 [1901] : 314), R. Payyanad (1980 : 17), K. Gopinathan (s.d.), Krishna Ayyar (1928), J.R. Freeman (1991), K.M. Panikkar (1918), Asko Parpola (1999), ainsi que les références citées par Tarabout (2000 : 662 n. 13).

et de dessins de sols distincts. Tout d'abord, le luth à deux cordes *nantuṇi*, joué avec un plectre de bois ou de corne, est utilisé principalement lors des rituels dédiés à la déesse [11]. Le tambour sablier à deux peaux *iḻāṟa*, d'autre part, est réservé aux seuls rituels pour Cāttan, auquel s'associe parfois un ou plusieurs autres tambours sablier à tension variable *tuṭi*. Joué horizontalement, l'*iḻāṟa* est composé d'une première peau, frappée avec une baguette, et d'une seconde, frottée avec une tige recourbée, produisant un son singulier que les joueurs désignent par l'onomatopée résonante « Bhoooum ». L'esthétique du tambour comme celle du luth, élaborée dans des contextes rituels distincts, est intimement liée aux caractéristiques propres des divinités invoquées (chapitre 5).

Certains Maṇṇān pratiquent aussi différents instruments de temple (*kṣētra vādyam*) [12], comme par exemple le tambour cylindrique *ceṇṭa*, qui compose notamment les orchestres de procession dans les grands temples urbains. Ces instruments sont traditionnellement réservés aux castes intermédiaires *aṃpalavāsi* (encore appelés « serviteurs de temple ») qui dominent encore très largement aujourd'hui les formations. Cependant, certains Maṇṇān ont su diversifier leurs sources de revenus en exerçant l'activité musicale des castes plus élevées. Cette apparente promotion sociale reste cependant le fait d'individus isolés et les Maṇṇān considèrent rarement cette activité supplémentaire comme leur vocation propre de caste.

Les Pāṇan, ceux qui chantent les pāṇ

Les Pāṇan sont présentés dans la littérature ethnographique, comme des vanniers fabriquant notamment les ombrelles de palme [13],

---

11. Le luth *nantuṇi* est par ailleurs joué au Kerala par la caste des *Kuṟup*, spécialistes du culte à la déesse et d'autres divinités mineures (serpents *nāga*, *Vēṭṭakkorumakan* « fils pour la chasse », etc.). De statut plus élevé, ils officient dans les temples brahmaniques ou pour des rituels privés dans les maisons de commanditaires de haut statut. Bien que les thèmes des chants soient similaires (épisodes de la geste de la déesse), le détail des textes et l'esthétique musicale (genre dévotionnel *sōpāna*) diffèrent considérablement.

12. Pour une présentation des formations orchestrales de temple, voir le chapitre 9.

13. Ananthakrishna Iyer (1981 [1912], vol. 1 : 171-180), Thurston et Ranga-

et également comme des exorcistes et devins. Ils exercent, dans certaines régions, l'activité de barbiers pour les castes de bas statut. De statut très inférieur, ils ont connu une ascension remarquable depuis quelques dizaines d'années, notamment en se spécialisant dans le jeu des instruments de temple (*kṣētra vādyam*) et plus particulièrement du tambour cylindrique *ceṇṭa*. Cependant, c'est surtout en tant que spécialistes des instruments d'origine tamoule (hautbois *nāgasvaram* ou *nādasvaram*, tambour à deux peaux *tavil* ou *takil*) [14] que la majorité des temples kéralais font appel à leurs services. Ces instruments forment l'orchestre de *periya mēḷam* (« grande assemblée, grand rassemblement ») qui accompagne notamment les pūja quotidiennes dans les lieux de culte.

Dans le centre du Kerala, les Pāṇan ont en commun d'être musiciens même s'il semble difficile aujourd'hui de dégager un profil commun à chacune des familles. Outre les instruments de temple, ils pratiquent parfois aussi la musique classique carnatique, et même les répertoires des communautés chrétiennes (comme les *carol songs*) et musulmanes (*māppiḷḷa pāṭṭu'*). Ainsi, les Pāṇan ont su étendre au fur et à mesure leur connaissance des principaux genres musicaux de la région. Leur polyvalence musicale a fasciné plus d'un folkloriste, souvent enclins à chercher les fondements génétiques à leurs voix « attrayantes » (L.S Rajagopalan 1995 a : 29, Chettur Radhakrishnan 1999 : 15)

Les Pāṇan eux-mêmes, pour qui le fait de jouer plusieurs répertoires constitue une réelle vocation de caste, se nomment « ceux qui chantent les *pāṇ* ». Le terme *pāṇ*, d'origine tamoule, désignait dans la littérature ancienne (Sangham) les modes musicaux [15]. Les chanteurs pāṇan, étaient d'ailleurs mentionnés dans cette vaste littérature comme assurant les fonctions de « bardes », chargés notamment de réveiller les divinités dans les temples ainsi que les hommes de haut rang. Les actuels Pāṇan du Kerala méconnaissent totalement ces références classiques mais se proclament les descendants d'un pāṇan originel qu'ils

---

chari (1965 [1909], vol. 6 : 29-42). Pour un exemple d'usage rituel de ces ombrelles, voir Tarabout (1986 : 339).

14. Sur cette formation orchestrale, voir notamment L. Isaac (1972) et T. Sankaran (1990).

15. Sur ces modes anciens, voir notamment V.P. Raman (1979), S. Ramanathan (1979) et E. Setupathy (1994).

nomment Tiruvaraṅkan, autre nom de Sri Rangam, terre située sur la rivière Kaveri près de Trichy au Tamilnadu (Rajagopalan 1995 a : 29). Ce premier pāṇan exerçait le métier de chanteur pour le compte des familles de plus hautes castes. Ce répertoire appelé « Chants de réveil » (*tuyiluṇarttu' pāṭṭu'*) est pratiqué de nos jours au Kerala par des familles pāṇan depuis plusieurs générations. Il consiste en des tournées nocturnes au porte-à-porte, au cours desquelles les chanteurs – deux à quatre personnes d'une même famille – se présentent sur le seuil des maisons afin de réveiller leurs « patrons » et leur annoncer harmonie familiale et prospérité. Ces tournées de chant prennent place chaque année durant le mois du Cancer (*karkkaṭakam*, Juillet-Août), mois de mousson considéré comme le plus néfaste du calendrier, et ont la particularité d'avoir lieu la nuit. Les chanteurs s'accompagnent généralement d'un ou deux petits tambours sablier à tension variable *uṭukku'* [16] et se déplacent de maisons en maisons pour proposer leur séance de chants. Ils reçoivent en échange des petites sommes d'argent, de la nourriture et des vêtements. Ces chants, annonçant la prospérité dans les familles, sont souvent qualifiés de « faste » par les intéressés. J'aurai l'occasion de revenir en détail sur la manière dont se déroulent ces séances et sur le contexte nocturne de l'activité de « réveil » qui participe très largement de leur efficacité en terme de prospérité (Chapitre 10). Soulignons ici que ce répertoire est en réalité la seule activité musicale qui relève du statut traditionnel de caste des Pāṇan, du moins dans le centre du Kerala [17].

Ces séances sont parfois précédées au cours du mois des Gémeaux (« paire » *mithunam*, juin/juillet) de démonstrations de danse

16. Ce tambour de petite taille a remplacé peu à peu le tambour *tuṭi*, un autre tambour sablier à tension variable de taille légèrement plus grande. Les chanteurs expliquent avoir adopté l'*uṭukku'* précisément pour sa plus grande commodité de transport. Le tambour *tuṭi* est utilisé aussi par certains maṇṇān lors des rituels pour Viṣṇumāya. G.Tarabout a mentionné l'usage de ce tambour dans certaines processions d'édifices (1986 : 499), et dans le *vēlāṭṭam*, danse en groupe exécutée par les Pāṇan, en préliminaire de l'arrivée du cortège (*ibid.* : 507-508).

17. Dans le nord du Kerala, les Pāṇan sont plus connus sous le nom de *Malayan* (« de la montagne »). Ils exercent l'activité de chanteurs, guérisseurs (*mantravādi*) et participent aux rituels d'exorcisme propres à cette région (*teyyam*). Sur la musique des *Malayan*, voir A.K. Nambyar (1997 a), (1997 b). Sur les différences régionales entre les textes de chants des Pāṇan ou *Malayan*, voir G. Bhargavan Pillai (1998) (1981) (1975).

menées au porte-à-porte, cette fois-ci dans la journée, par les enfants pāṇan en échange de présents de nourriture et de vêtements. Le « chant de la femme de caste *kuṟavan* » (*kuṟatti pāṭṭu'*) consiste pour eux, à se déguiser en femme d'allure « tribale », habitante « des montagnes de Tāñca », le visage peint de gros points rouges, et à danser au son du chant du même nom [18]. Cette pratique, rarissime de nos jours, est peu à peu abandonnée, les enfants pāṇan étant actuellement moins nombreux à l'avoir apprise. Cette danse, effectuée en signe de prospérité, serait associée à la figure tamoule de Valli, une des épouses du dieu Subrahmaṇyan (encore appelé Murukan). [19]

Tout au long de l'année, les Pāṇan sont aussi appelés à domicile pour guérir les afflictions les plus diverses (mauvais-œil, troubles causés par les mauvais morts, etc.). Ils maîtrisent en effet le savoir des *mantra* (*mantravādam*), sous forme de formules verbales à caractère ésotérique [20], savoir pour lesquels ils sont régulièrement consultés. Certains d'entre eux ont développé une connaissance pointue de l'*āyurvēda*, médecine traditionnelle fondée notamment sur l'usage des plantes, qu'ils combinent aux exorcismes à domicile. Certains folkloristes ont aussi décrit, pour la partie Nord du Kerala, leur pratique présumée de la sorcellerie d'une extrême puissance, appelée *oṭi* (« cassé, brisé »), leur permettant notamment de se changer en créatures animales [21].

---

18. Dans la littérature classique tamoule (Sangam), le *kuṟavan* et sa femme *kuṟatti* sont décrits comme les membres d'une tribu montagnarde. Dans l'imaginaire de nombreuses castes, ils symbolisent la liberté sociale, la fête et la joie (J. Racine 1996 : 215). Leur figure de « gypsies » est très éloignée de leur situation actuelle de travailleurs agricoles au Kerala (Tarabout et Vitalyos, 1996 : 359).

19. L.S. Rajagopalan, communication personnelle (2000). Le chant décrit la *kuṟatti* (associée à Valli) semant des graines *tina* et éloignant les oiseaux de son champ. Elle annonce ainsi prospérité, santé et harmonie pour la famille chez qui elle se rend.

20. Il s'agit de formules efficaces composées le plus souvent de syllabes sans signification et qui ont pour objet de guérir des maux divers (possessions néfastes, maladies physiques et mentales issues de *mantra* envoyés par un tiers, etc.). Sur le *mantravādam* au Kerala, voir T. Gopinath (s.d.), A.S. Menon (1979 : 162 sq.), G. Tarabout (2000), M.V. Vishnunamboodiri (1978 :133-146). Sur le *mantravādam* des *Malayan*, voir F. Fawcett (1990 [1901] : 306 sq.). Pour une étude des *mantra* brahmaniques, voir notamment A. Padoux (1986, 1996) et J. Woodroffe (1998).

21. C'est sous cette forme animale présumée que les sorciers étoufferaient leurs victimes (G.Tarabout, communication personnelle). L.K. Ananthakrishna Iyer (1981 [1912] : 77-81), F. Fawcett (1990 [1901] : 312 sq.), Sreedhara Menon (1979 : 162-164) et références citées par Tarabout (2000 : 659 n. 15).

Dans le district de Palghat, les familles pāṇan sont spécialisées dans le *porāṭṭu' kaḷi* (« jeu frivole, comique »), encore appelé *purattu' nāṭakam* (« théâtre joué dehors, à l'extérieur »). Il attire un large public à l'abord des temples de villages pour des nuits complètes de sketches intercalés de chants grivois et de danses burlesques. Caricature de la société villageoise, la farce met en scène des personnages de basses castes présentés en couple (par exemple, un homme blanchisseur/un homme travesti en femme blanchisseuse) qui se querellent sur le registre de la scène de ménage ou se raillent de certains comportements quotidiens. Le tout se joue sur fond de critique sociale. Réinterprétation et commentaire humoristiques de la société villageoise, ce théâtre populaire est aussi source de prospérité et se tient chaque année dans les villages à la période des moissons [22].

La diversité des activités exercées traditionnellement par les Pāṇan tient souvent de leur volonté d'étendre le champ de spécialité de leur caste. Ils accordent à la musique une place privilégiée, sans doute pour l'efficacité qu'on lui reconnaît dans le domaine de la prospérité familiale et du traitement des infortunes.

Des musiciens éparpillés

Si la catégorie « musique » se trouve éclatée entre différents répertoires de castes, les spécialistes eux-mêmes exercent leurs activités de manière dispersée.

Logiques familiales

Les activités musico-rituelles dont il est ici question, relèvent le plus souvent d'un savoir familial dont l'homme le plus âgé se fait le principal dépositaire [23]. Dans le cas des Puḷḷuvan, les cinq ou six

22. Ce théâtre populaire est par ailleurs pratiqué par les Nāyar du district de Palghat dans le cadre du *kaṇṇyār kaḷi* (Tarabout et Vitalyos 1996), (Bhargavan Pillai 1979), (Visvam 1979, 1982 : cité par Tarabout et Vitalyos 1996).

23. Le chef de famille est l'officiant principal durant les rituels : il en conduit le déroulement général, assure la partie soliste des chants, donne les consignes à la famille commanditaire, est l'interlocuteur privilégié des possédés, reçoit les honoraires, etc. À sa mort, il est généralement remplacé par son fils.

membres de la famille qui participent aux rituels, partagent un savoir-faire commun qu'ils envisagent globalement comme celui de la caste « puḷḷuvan ». Dans le cas des Maṇṇān, ce groupe est composé uniquement d'hommes d'une même famille. De la même manière, les Pāṇan exercent leurs tournées de chant en formation restreinte, généralement un couple accompagné d'un de ses enfants.

L'appartenance de caste ne réfère pas uniquement à un statut social, ni à une résidence commune, mais à l'entité familiale à laquelle appartient chaque musicien. L'observation des rituels (*pāṃpin tuḷḷal*) et des tournées au porte-à-porte révèle de nombreuses variations entre les familles puḷḷuvan, notamment dans la manière de réaliser les chants et les dessins de sol (*kaḷam*). Un même constat peut être fait pour les différentes familles maṇṇān et pāṇan. L'intimité qui caractérise les contextes de jeu, du fait du nombre relativement réduit d'acteurs et du caractère domestique des services, favorise sans doute les styles individuels ainsi que des manières personnalisées de dire et penser la musique.

Les spécialistes de même caste se fréquentent rarement et ne se connaissent généralement que de nom. Ils résident dans des villages plus ou moins éloignés, ce qui implique pour chacun de travailler à son propre compte et parfois en concurrence avec son voisin. Certains d'entre eux se sont rencontrés pour marier leurs enfants, d'autres se joignent à la fête le jour où ces alliances sont célébrées. Ce réseau matrimonial semble cependant se limiter à la stricte réalisation d'un principe d'endogamie au sein de la caste. En effet, dans le domaine des activités musico-rituelles, aucune de ces familles n'a eu réellement l'occasion d'entendre ou de voir comment chacune réalise ses chants ou ses dessins de sol (*kaḷam*)[24]. Par conséquent, l'activité archétypale de chaque caste ne peut être observée qu'à travers des pratiques familiales isolées les unes des autres et dont les variations échappent souvent aux acteurs eux-mêmes. L'éparpillement géographique des familles de même caste implique de considérer leurs activités musico-rituelles à différentes échelles d'observation. Une première consiste à rendre compte du savoir-faire transmis au sein d'une même entité

24. Nous verrons plus loin comment la diffusion croissante de ces musiques de caste par l'intermédiaire de la radio gouvernementale *(All India Radio*) crée une nouvelle situation d'écoute mutuelle et une certaine prise de conscience, parmi les musiciens, de leur spécificité familiale (chapitre 4).

familiale. Une seconde, plus globale, considère les variations familiales comme autant de choix personnels pour mettre en œuvre un même savoir-faire puḷḷuvan, maṇṇān ou pāṇan. J.-P. Olivier de Sardan parle de « triangulation complexe » pour désigner ce type d'enquête ethnographique :

> [Elle] entend faire varier les informateurs en fonction de leur rapport au problème traité. Elle veut croiser des points de vue dont elle pense que la différence fait sens. Il ne s'agit donc plus de « recouper » ou de 'vérifier' des informations pour arriver à une 'version véridique', mais bien de rechercher des discours contrastés, de faire de l'hétérogénéité des propos un objet d'étude, de s'appuyer sur les variations plutôt que de vouloir les gommer ou les aplatir, en un mot bâtir une stratégie de recherche sur la quête de différences significatives (1996 : 93).

Afin de rendre compte des logiques familiales, je partirai d'un exemple puḷḷuvan. Il peut être considéré plus généralement comme un cas d'éclatement de la caste en multiples micro-entités familiales, tel qu'on l'observe par ailleurs pour les Maṇṇān et les Pāṇan.

Entités puḷḷuvan

Puḷḷuvan Narayanan et sa famille furent mes interlocuteurs privilégiés mais je fus amenée à rencontrer, de manière plus ponctuelle, de nombreux autres puḷḷuvan vivant eux aussi dans le district de Trichur. Narayanan lui-même m'indiqua des adresses d'autres familles qui, à leur tour, me firent part de leur réseau de connaissances. Ainsi, je pus rapidement établir les liens de parenté et d'alliance qui les unissaient. Dans le nord du district de Trichur, résident actuellement quatre groupes principaux de puḷḷuvan. J'entends par « groupe » l'ensemble des membres d'une même famille participant régulièrement à des rituels *pāṃpin tuḷḷal* pour le compte de commanditaires de plus haute caste. Pour Narayanan, par exemple, il se compose de son épouse Parvati, d'un de leur fils Sudarman, de leur fille cadette Sree Susha et de son époux Narayanankutti [25]. Hormis ces personnes, les

25. Généralement, les jeunes femmes puḷḷuvan quittent la maison de leur père pour s'installer dans la famille de leur mari. Du point de vue musical, elles doivent souvent « réadapter » leur savoir aux particularités esthétiques de leur nouveau

autres membres de leur famille ne pratiquent pas le métier de puḷḷuvan. Comme pour les autres groupes de la région, la jeune génération des hommes exerce d'autres activités (chauffeurs de bus, conducteurs de rickshaw, petits commerçants, etc.), tandis les jeunes femmes arrêtent temporairement ou définitivement leurs activités de puḷḷuvan pour s'occuper des enfants.

Les différents groupes puḷḷuvan du district habitent dans des villages distincts et entretiennent parfois entre eux des relations conflictuelles. Leur activité de service implique en effet un rapport de plus en plus concurrentiel. Actuellement, l'éclatement en unités nucléaires des familles commanditaires de rituels rend difficile le culte des divinités du sol que sont les serpents. Cette évolution tend à réduire considérablement le nombre de commandes et les perspectives de travail pour les Puḷḷuvan parfois contraints à exercer une autre activité. Les spécialistes, vivant par exemple dans des villages proches, se perçoivent mutuellement comme des concurrents potentiels. Si ces petites rivalités de groupe naissent précisément de leur proximité géographique, il n'en reste pas moins que la règle territoriale prédomine encore très largement à la mise en relation des familles commanditaires avec les spécialistes.

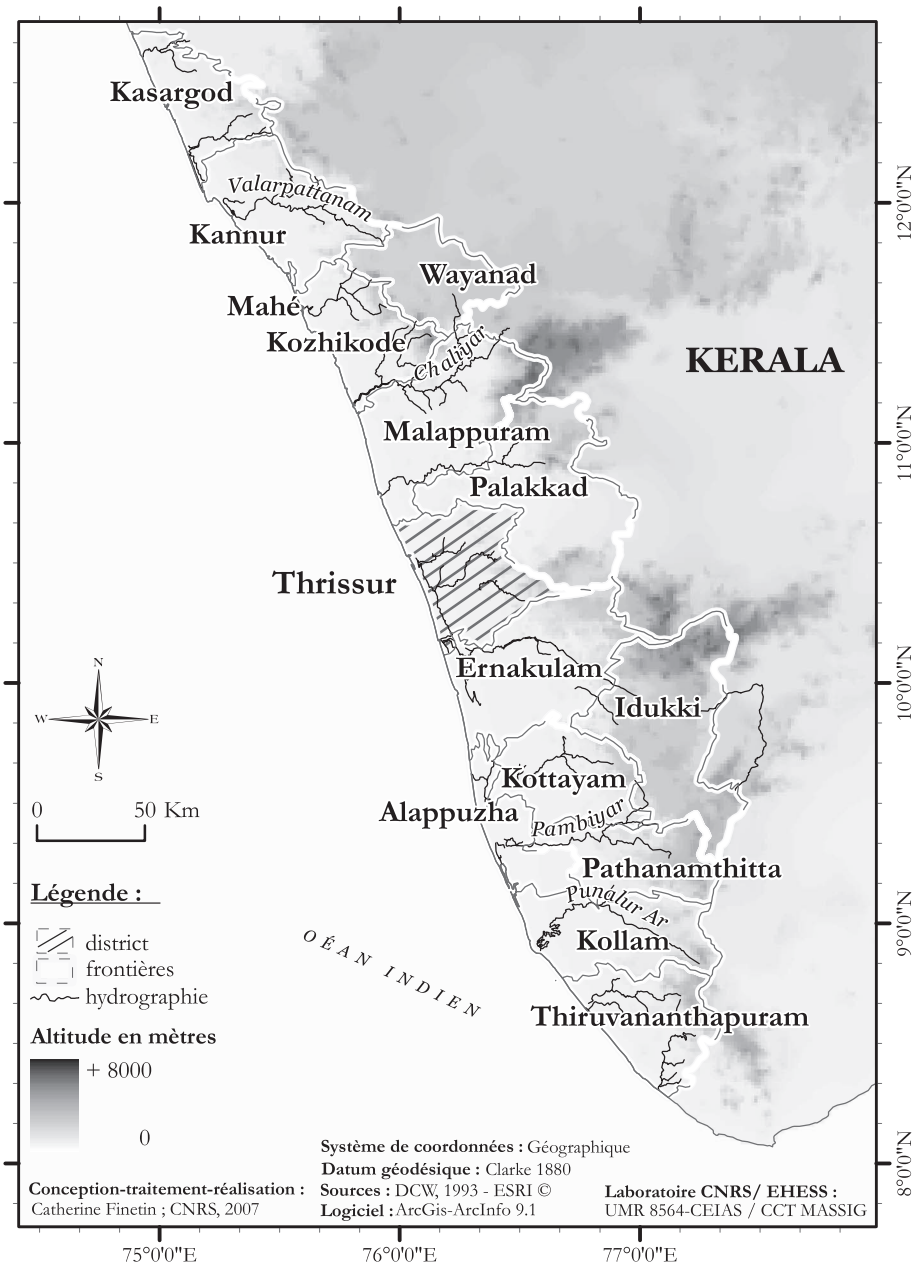
Logiques spatiales du patronage

Les différentes familles puḷḷuvan exercent leurs activités rituelles sur un territoire distinct (voir carte). Tout au long de la période rituelle (décembre à mai), Narayanan et sa famille officient dans près d'une quinzaine de maisons, toutes situées à seulement quelques kilomètres de chez eux. La demeure principale puḷḷuvan fonctionne ainsi comme un centre de référence spatiale, à partir duquel se définit le territoire d'exercice de l'activité rituelle. Son étendue varie notamment en fonction du nombre de familles puḷḷuvan présentes dans la même circonscription et susceptibles d'offrir leurs services rituels aux mêmes

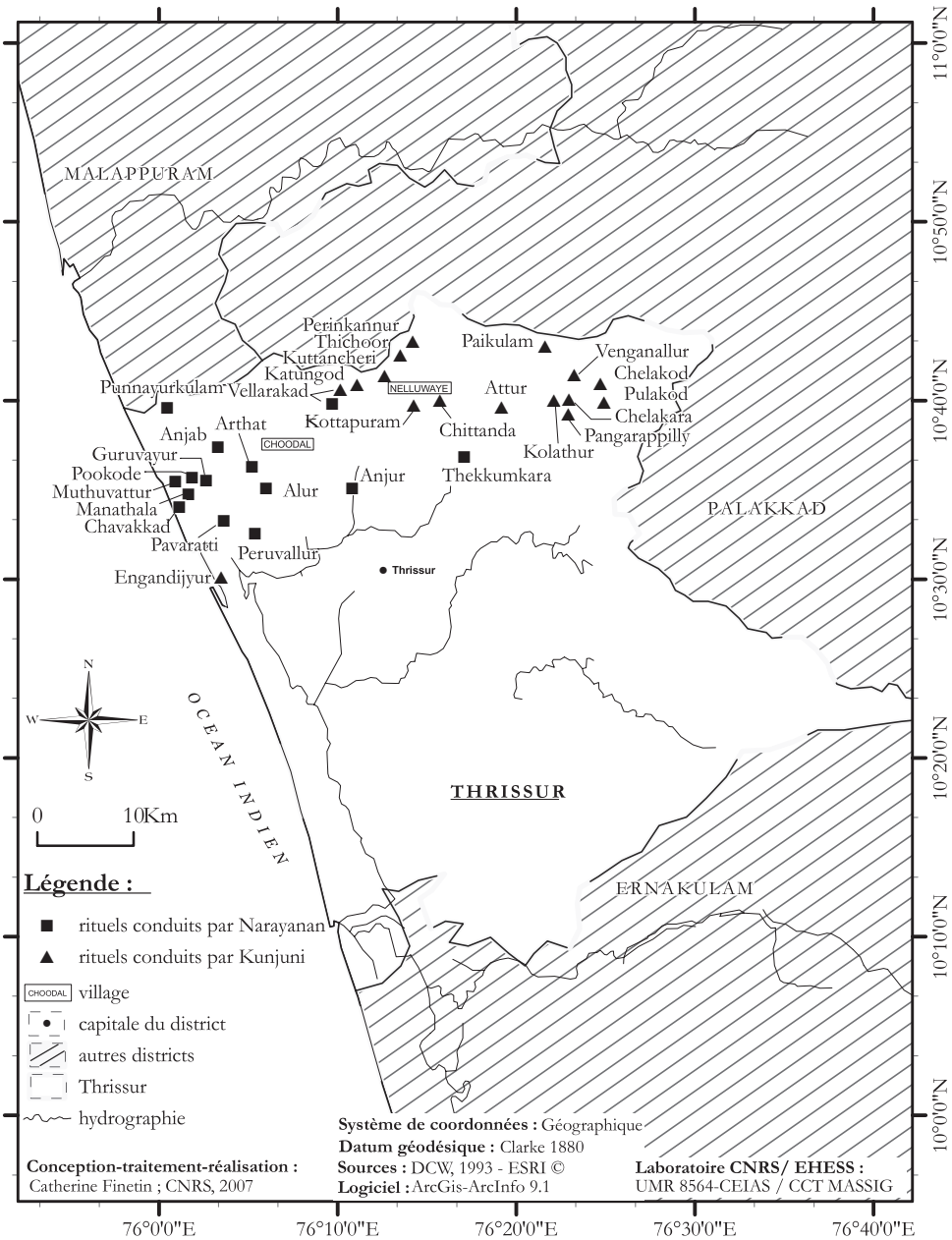
groupe de parenté. Le cas de Sree Susha fait exception. Après s'être installée dans le village natal de son époux Narayanankutti, la jeune femme continue d'officier aux rituels aux côtés de son père. Dans la mesure où son époux était orphelin et qu'aucun membre de sa famille ne pratique à l'heure actuelle le métier de puḷḷuvan, la jeune femme a décidé d'intégrer son mari au sein de son propre groupe familial.

« patrons ». Dans la majorité des cas, il semble que les commanditaires s'adressent toujours aux mêmes puḷḷuvan c'est-à-dire aux spécialistes qui vivent à proximité de chez eux. On remarque cependant une tendance récente à ne pas appliquer strictement la règle territoriale. Certaines familles préfèrent s'adresser à un groupe plus « réputé » ou plus « expert » que celui auquel ils font appel habituellement. Les motivations sont très variables. Il suffit, par exemple, qu'un commanditaire n'ait pu se libérer des maux qui l'affligent (stérilité, maladies, chômage, etc.) et ce, malgré l'intervention répétée de Puḷḷuvan, pour qu'il remette en question le savoir-faire de ces spécialistes. D'autres familles sont motivées par des considérations d'ordre esthétique qui, selon elles, participent aussi pleinement de l'efficacité du rite. Narayanan, par exemple, était réputé dans tout le district pour avoir une « très belle voix ». Un autre puḷḷuvan, Krishnadas, contribue actuellement à la bonne réputation de sa famille par la beauté de ses dessins de sol (*kaḷam*). Ces évaluations comparatives que font certains commanditaires se manifestent clairement dans la géographie des pratiques puḷḷuvan et créent une certaine élasticité dans les règles territoriales implicites d'exercice.

Enfin, l'établissement récent de certaines familles malayalies hors des frontières du Kerala contribue à élargir aussi les territoires d'action des Puḷḷuvan. Narayanan, par exemple, raconte fièrement s'être rendu à Bombay et plusieurs fois à Madras pour conduire des rituels aux serpents. En réalité, il n'a fait que répondre à la demande de commanditaires anciennement établis dans le voisinage de sa maison. Dans la grande majorité des cas, les personnes établies en dehors du Kerala, se déplacent elles-mêmes jusque dans leur maison d'origine pour assister au rituel dédié aux divinités de leur domaine, en général une fois l'an. Cette maison constitue à ce titre une véritable référence territoriale commune pour la famille étendue (*ta<u>r</u>avāṭu'*).



Carte : Territoires d'activités rituelles de deux spécialistes pulluvan


MALAPPURAM
PALAKKAD
ERNAKULAM
THRISSUR
OCEAN INDIEN
Perinkannur
Thichoor
Kuttancheri
Katungod
Vellarakad
Punnayurkulam
Kottapuram
NELLUWAYE
Paikulam
Venganallur
Chelakod
Pulakod
Chelakara
Pangarappilly
Attur
Chittanda
Kolathur
Thekkumkara
Anjab
Arthat
CHOODAL
Guruvayur
Pookode
Muthuvattur
Manathala
Chavakkad
Alur
Anjur
Pavaratti
Peruvallur
Engandijyur
Thrissur
N
S
W
E
0
10Km
Légende :
rituels conduits par Narayanan
rituels conduits par Kunjuni
CHOODAL village
capitale du district
autres districts
Thrissur
hydrographie
Système de coordonnées : Géographique
Datum géodésique : Clarke 1880
Sources : DCW, 1993 - ESRI ©
Logiciel : ArcGis-ArcInfo 9.1
Conception-traitement-réalisation :
Catherine Finetin ; CNRS, 2007
Laboratoire CNRS/ EHESS :
UMR 8564-CEIAS / CCT MASSIG
11°0'0"N
10°50'0"N
10°40'0"N
10°30'0"N
10°20'0"N
10°10'0"N
10°0'0"N
76°0'0"E
76°10'0"E
76°20'0"E
76°30'0"E
76°40'0"E

Ces premières observations montrent tout d'abord que la musique se décline en différents répertoires réalisés par des spécialistes de caste distincts. D'autre part, ces musiciens de caste forment une catégorie composite d'individus regroupés en différentes entités familiales relativement isolées les unes des autres. Cette configuration implique enfin un réseau de patronage tout aussi éclaté : chaque action rituelle réunit une famille de spécialistes avec une maison commanditaire particulière. Cette rencontre est précisément celle d'une offre et d'une demande de service qui, comme on va le voir, définit la nature même des activités musico-rituelles.

LES MUSIQUES DE L'INFORTUNE

Les récits mythiques de chacune des castes montrent de manière unifiée que la musique est conçue comme un service visant à traiter les maux et les infortunes et mettant en relation des familles de statuts différents

Le premier puḷḷuvan et la première puḷḷuvatti

Nous avons vu que le champ d'action des spécialistes puḷḷuvan concernait de manière large, le domaine de la prospérité familiale telle que dispensée par une catégorie particulière de divinités que sont les serpents. Cette vocation de caste fait l'objet d'un récit mythique que les Puḷḷuvan aiment à raconter, chacun à leur façon, pour formuler l'origine de leur activité et de leurs instruments de musique.

Un instrument et des chants pour traiter des maladies de peau

Voici, par exemple, comment Pp Narayanan explique l'origine de sa caste[26] :

26. D'autres versions du récit ont été publiées dans différents recueils ethnographiques et études portant sur les Puḷḷuvan : Ananthakrishna Iyer (1912), Chettallur (1999), Choondal (1980), Neff (1995), Rajagopalan (1980), Thurston et Rangachari

Dans la maison brahmane (illam) *de Nāgancēri, une femme du nom de Nāgan Ciravēyi Nallamma*[27] *puisait de l'eau dans un puits. À ce moment, elle vit un serpent avec seize têtes venant de la forêt enflammée de Kāṇdhava. Tous les serpents étaient dans la forêt. Comme ils avaient agi à l'encontre de la Vérité, Arjuna et d'autres mirent la forêt en feu. C'était à Maṇṇāṟaśāla* [« Lieu (où) la terre a refroidi »][28]. *De là, un serpent brûlé et tout cloqué sortit de la forêt. La femme de l'*illam *Nāgancēri puisait de l'eau au puits lorsque le serpent arriva à toute allure et entra dans son pot. L'eau soulagea ses blessures. Elle recouvrit le pot d'un vêtement et retourna à la maison. Elle déposa le pot sur la plate-forme de jasmin dans la cour de la maison. Ensuite, un monceau de boue s'y développa. Ceci se transforma en* citrakūṭam [« beau mont »] *formé de quatre côtés et quatre angles. C'est pour cette raison que lorsqu'un rituel* (pāṃpin kaḷam) *est conduit, le* citrakūṭam *est maintenu. Lorsque le* citrakūṭam *prit forme, les gens de la maison eurent peur. « Quelle est cette divinité ? Qu'est-ce qui doit être fait pour cela ? Ils furent perplexes et se contentèrent de dire de ne pas marcher au-dessus. C'était au moment où on suivait la période d'observances. « Une erreur a été commise auparavant, ne passez pas au-dessus ! » dirent-ils. Puis la femme resta là sans prendre aucune nourriture pendant sept jours. Au septième jour, un serpent lui vint en rêve et dit : « comme tu m'as sauvé, je dois te faire un don sans précédent ». Ce don te permettra d'obtenir un revenu pour vivre. Prends un pot pouvant contenir douze* nāḻi[mesure], *ouvre et enlève le fond. Recouvre le avec une pièce de cuir, fais vingt et un trous dedans et tends la avec des lanières. Puis, fixe deux cordes, une appelée* illi *et l'autre* ilaṃpi[29]. *Ensuite, chante les louanges que tu connais* (tōnniya

(1909), Vishnunamboodiri (1977a). Voir aussi les travaux de journalistes (Rajagopal 2000, Svami 1995, Gopinath 1991) et un court article écrit par un puḷḷuvan (Gopinathan 1989). Santosh (1998) l'a aussi évoqué dans son analyse comparative des mythes d'origine des basses castes au Kerala.

27. Le terme *nāga* signifie « serpent », *cira* désigne « une longue période de temps » et *nallamma* « bonne mère ».

28. Narayanan fait référence à l'actuel temple de Mannarasala, un des rares temples brahmaniques kéralais dédiés au culte des serpents, situé près de Haripad dans le district d'Allepey (Sud). Le célèbre épisode de l'incendie de la forêt de *Kāṇdhava* extrait de l'épopée indienne du Mahābhārata, est ici intégré au mythe d'origine de la caste puḷḷuvan et recontextualisé à la géographie locale. Selon les Puḷḷuvan, l'actuel temple de Mannarasala se situerait à l'endroit même de la forêt mythique (chapitre 9).

29. *Illi* désigne d'abord une branche de bambou. Selon L.S Rajagopalan (communication personnelle, 2000), les deux termes *illi* et *ilaṃpi* sont formés sur le mot *cilaṃpal* que l'on traduit dans ce contexte par « vibration ». Il s'agit aussi du

stutikaḷpāṭuka). *Dans différentes maisons, je causerai certaines maladies comme la lèpre, les démangeaisons, le leucoderma* [veḷuppu' : dépigmentation de la peau], *des sensations de picotement, la toux, l'asthme. Tu iras là-bas. Si tu fais des pūja que tu connais et chantes en battant le* puḷḷuvan kuṭam (instrument de musique), *je soulagerai là les maladies. En tant que tradition familiale, tu prendras ce pot et entonneras des chants en notre honneur.* [Les maux] *« tournés », ils seront délivrés de toutes ces maladies. Pour cela, tu recevras de ces familles un honoraire rituel et des nourritures. Un tel don fut donné par le serpent-joyau-antimoine* [Añjanamaṇināgam, encore appelé Vāsuki]. *Sur ces mots, la puḷḷuvatti s'en alla et trouva de cette manière un moyen d'existence.*

L'activité de la caste des Puḷḷuvan se définit d'abord en référence aux divinités serpents et dans une relation sociale qui unit ces spécialistes à d'autres familles. Ces dernières sont en effet affligées par des maladies d'origine divine. Les modalités du culte sont exprimées avec précision. Il nécessite notamment l'usage d'un instrument de musique (*puḷḷuvan kuṭam*) : un pot à eau dans lequel le serpent est soulagé de ses brûlures. Le pot prend ensuite la forme d'un *citrakūṭam*, petite construction de pierre à quatre angles qui compose aujourd'hui la majorité des sanctuaires de propriétés (*kāvu'*) et qui figure précisément les serpents. L'instrument n'existe qu'à travers une catégorie de divinités et comme élément de leur culte.

On remarque enfin que la première femme puḷḷuvan était à l'origine de caste brahmane. D'autres versions de ce mythe précisent qu'elle fut chassée par sa famille et déchue de sa position sociale pour avoir introduit un serpent à l'intérieur de la maison.

De la musique instrumentale pour satisfaire les serpents

Un récit parallèle au premier raconte l'origine du premier homme puḷḷuvan :

C'est Paraśūrāman (« Rāma à la hache », incarnation de Viṣṇu) *qui créa le Kerala en lançant sa hache dans l'océan*[30]. *C'est lui-même qui*

---

nom des anneaux de chevilles que portent les femmes (*cilaṃpu'*). Ceux-ci produisent, à chaque déplacement, un tintement caractéristique. Pour une description organologique du *puḷḷuvan kuṭam*, voir le chapitre 5.

30. Cet épisode appartient à la mythologie kéralaise.

installa le premier bosquet aux serpents (pāṃpin kāvu'). *Paraśūrāman comprit que les serpents n'étaient pas satisfaits. Il alla donc voir Brāhma, Viṣṇu et Mahēśvaran (Śiva)*[31] *et leur demanda ce qui devait être fait. Alors, avec de l'herbe* darbha (pullu), *ils créèrent le pot* puḷḷuvan kuṭam, *la* (vièle à une corde) puḷḷuvan vīṇa *et les* (cymbales) kuḻittāḷam. *Plus tard, quand le battement* (du kuṭam) *et le chant furent conduits, les serpents vinrent et commencèrent à danser. Ainsi, ils devinrent vraiment satisfaits. Mais il n'est pas possible de faire en permanence des pūja pour Brāhma, Viṣṇu et Mahēśvaran (Śiva) ! Dans les mains de Brāhma, il devrait y avoir toujours un* kuṭam *; dans les mains de Viṣṇu une* vīṇa *; et dans les mains de Mahēśvaran, des* kuḻittāḷam *! La* vīṇa *a été créée avec de l'herbe* (pullu) *ainsi que le premier puḷḷuvan. Plus tard, le nom devint* puḷḷuvan. *Un jour, il rencontra la puḷḷuvatti. Tous deux rendent culte aux serpents. Ils s'unirent et eurent des enfants. L'origine du puḷḷuvan s'est faite d'une façon, celle de la puḷḷuvatti d'une autre. Ainsi est née la caste puḷḷuvan.*

Dans ce récit, Narayanan tente d'expliquer le lien existant entre l'herbe *pullu*[32], à l'origine des instruments, et l'étymologie actuelle du nom de la caste. Narayanan donne ici sa propre interprétation du mythe : l'herbe, utilisée principalement dans les rites domestiques des brahmanes[33], lui permet de conter ce qui fait la respectabilité de son activité. Nés d'une herbe rituelle, les instruments puḷḷuvan ont été joués par un « ancêtre » de rang supérieur.

Ce récit fait l'objet de nombreuses variantes parmi les musiciens puḷḷuvan, chaque chanteur voyant aussi dans ce personnage originel une part de lui-même.

Le musicien qui chasse les mauvaises paroles et le mauvais-œil

Pour Sudarman, c'est à la manière du demi-dieu musicien Nārada, qu'il pratique son métier de caste :

---

31. Les trois grands dieux pan-indiens formant la *tṛmūrti*.

32. *Poa Cynosuroides* (MP : 520).

33. Lors des rites d'anniversaire ou de mariage, par exemple, l'épouse brahmane tient en main de l'herbe *darbha* qu'elle pose sur l'épaule de son mari en se positionnant derrière lui. Par ce geste, elle participerait de l'efficacité du rite qu'il effectue (L.S. Rajagopalan, communication personnelle 2000).

J'ai entendu que les Puḷḷuvan étaient nés de l'herbe darbha *et que la* vīṇa *leur fut donnée par Nārada. Lorsque le sage Nārada donna la* vīṇa *comme présent, il fit un don supplémentaire : « le chant pour chasser la langue »* (nāvēṟu' pāṭṭu'). *C'est le sage Nārada qui chanta le premier* nāvēṟu'. *Pour qui ? Ceci pour Gaṇapati* [divinité des commencements]. *On dit que Nārada donna ce chant à la puḷḷuvatti. (...) Bien au contraire, le don fut fait au puḷḷuvan, celui de chanter le chant* nāvēṟu', *de réciter* (moḻikkuka) *pour chasser le mauvais-œil et les mauvaises paroles. C'est le fruit* (phalam) *de sa* vīṇa. *Dans le chant, cela commence comme cela : « La* puḷḷuvan vīṇa *et le* puḷḷuvan kuṭam*, etc. ». La grandeur revient à la* vīṇa. *L'enfant* [bénéficiaire du chant] *peut avoir des maladies : trouble des oiseaux* (pakṣi pīdha), *des serpents. Lorsque le puḷḷuvan chante* nāvēṟu' *avec la puḷḷuvatti cela est beaucoup plus pur* (śuddha) donc efficace. *C'est le don et la bénédiction* (anugraham) *qu'ils ont tous deux reçus. La puḷḷuvatti l'a reçu de Vāsuki* (Roi des serpents) *et le puḷḷuvan du grand sage Nārada. Lorsqu'on entend le nom de Nārada, certains pensent que quelqu'un est forcément en train de monter deux personnes l'une contre l'autre. En réalité, il n'est pas comme cela, il est celui qui donne la sagesse, les choses qui doivent être apprises. Le puḷḷuvan va sous l'apparence* (vēśam) *de Nārada mais le jour suivant, le puḷḷuvan est comme ce que disent les gens sur lui. Son travail est de colporter des histoires, des calomnies et des rumeurs. Il est comme un Nārada de l'ère* kaliyuga.[34] *Mais Nārada appartient à un âge divin* (yugabhagavān). *C'est la tradition de ce Nārada que suit le puḷḷuvan.*

D'après Sudarman, il y aurait un mauvais et un bon Nārada. Etre puḷḷuvan consiste à s'identifier au second, celui qui lui a fait don de sa vièle[35] ainsi qu'un chant de guérison. Le récit fournit l'occasion à Sudarman de s'exprimer sur ses homologues puḷḷuvan tout en assimilant son activité à celle d'un demi-dieu musicien, assurant généralement dans la mythologie pan-indienne le rôle de messager et de médiateur. En tant que spécialiste du chant *nāvēṟu'*, un service musical de traitement des maux de serpents, Sudarman met aussi en avant la respectabilité de son activité.

34. Dans la conception indienne du temps, il s'agit du dernier des quatre âges, une période de conflit, de vice et de perversité (M.P. : 218).

35. Dans la mythologie pan-indienne, Nārada joue en réalité du luth (*vīna*). L'instrument des Puḷḷuvan du même nom est une vièle à une corde. Sur le personnage de Nārada, voir Vettam Mani (1998 [1964] : 526-530).

« En l'absence du perumaṇṇān... »

Certaines activités rituelles, propres à la caste des Maṇṇān, ont aujourd'hui disparu. C'est le cas notamment des rites de puberté (*tiraṇṭu pāṭṭu'* « chant de puberté ») célébrés pour le compte des familles nāyar lors des premières règles des jeunes filles. Le musicien Kunjan, âgé de 80 ans environ, est précisément connu aujourd'hui parmi les Maṇṇān pour connaître le détail du chant qui était entonné à cette occasion [36]. Cette pièce a notamment la particularité d'énoncer le mythe d'origine de la caste maṇṇān et d'expliciter la relation de service qui les unit à leurs patrons. Leurs activités originelles de caste consistent à libérer les familles nāyar de leurs impuretés issues des premières menstrues des jeunes filles (« les vierges ») de la maison. Voici ici quelques extraits commentés de ce chant.

Occurrence de pollution

Kuḷikkunna nērattu' atil oru kanyāvu'	*Au moment où ils se baignent, une vierge est parmi eux,*
Veṭuttuṭutta veḷḷa pūntukil āṭamēl	*qui est mise à l'écart et habillée d'une douce robe de fleur blanche*
cuvanna puḷḷirūpam kāṇunna nērattu'	*À ce moment, on vit des formes de points rouges*
kanniyāvinuṇṭallō	*La vierge les a!* [elle est réglée]
kanniyāvu'kaṇṇīr nīrāle kavalāmoḷaññu'	*Cette vierge en larmes et exprimant la peur,*
kāṇṇunna nērattu'	*Lorsqu'*[elles]*virent cela,*
śēṣamuḷḷa kanniyākkanmār tuṭayēmēl kai koṭṭi	*Les autres vierges claquèrent des mains sur leurs cuisses,*
ārttu piriccu kaṇṭallō	*On les a vu rire aux éclats* [fort].
ennatine kaṇṭu kanniyāvinṯe kai piṭiccu	*Les vierges virent cela et la prirent par la main,*
mantraśūnya [?] maṇi kiṇar tanṯe	*Elles vinrent sur la droite du puits joyau non pollué* [?],

36. Il s'agit d'un chant solo sans accompagnement instrumental. Comme l'ensemble du répertoire des Maṇṇān, celui-ci est « récité » (*collu'*) et non « chanté » (*pāṭṭu'*). Pour une description générale de ce rite, ainsi qu'une autre version du texte, voir Choondal (1979 b : 140-148).

valutarike [valatu'] cennu	*prirent de l'eau au seau et lui firent prendre un bain*
koṭṭāle nīrkōri kuḷiyāle kuḷi kaḻippiccu' añjana keṭṭu keṭṭi [?]	*L'antimoine fut appliqué* [37]
cāyippin koṇṭu cennu'	[elles] *l'emmenèrent dans la pièce basse* [38]
(...) eḷuraṇṭu' patinālu' tiravaḷaccu	[Sur une surface] *de sept sur deux, soit quatorze, un rideau a été installé tout autour.*
tiraykkattu' eṇṇa kariṃpaṭam taṭṭi	*à l'intérieur* [de l'espace délimité par] *le rideau, de l'huile* [?] *et un tapis de laine est frappé* [pour évacuer la poussière]
taḷam viriccu	[puis] *est déployé à plat.*
mūnnu divasam aviṭe kiṭannu	*Durant trois jours, elle est étendue là.*

Si l'arrivée des premières règles d'une jeune fille est synonyme de réjouissance pour l'ensemble de sa famille, l'événement implique certaines précautions rituelles. La jeune fille, en état d'impureté temporaire est mise à l'écart pour éviter toute possibilité de pollution. Cette impureté frappant de fait la famille doit, à terme, être évacuée. Le chanteur l'identifie par la suite par l'expression « maux d'impureté » (*tīṇṭā(l) dōṣam*).

Nécessité de traitement des « maux d'impureté »

nālām divasam pularuṃpōḷ	*Le quatrième jour, lorsque le soleil s'est levé,*
tīṇṭā dōṣam tīrkkuvān	*Pour mettre fin à la pollution,* [39]
perumaṇṇān illāyca koṇṭu'	*Du fait de l'absence du perumaṇṇān,*
atinu nammukku śivalōkam nallacchanu	*À cause de cela, nous devons mettre de l'or et des offrandes prospères pour le maître du monde de Śiva* [Śiva lui-même],
ponnum pularkāḷca koṇṭu pōkēṇamennu'	

37. Signification obscure. Il est probable que les jeunes filles lui appliquent un onguent pour les yeux.

38. Le terme *cāyippu'* ou *cāypu*' désigne une pièce en contrebas, probablement adjacente à la maison (M.P. : 379).

39. Mot à mot «le mal d'impureté» (*tīṇṭādōṣam*), celui qui touche précisément la jeune fille.

(...)	*Le « bon père »* [Śiva]*vit cela.*
atine kaṇṭu nallacchan	*Pourquoi donc ces présents sont-ils déposés ?*
enninu vecca kāḻcayākunnu	*Il n'y a rien de mauvais dans le pays ! Rien dans la*
nāṭuketṭō vīṭuketṭō virutam ketṭō	*maison ! Rien de mauvais ayant trait à votre aptitude* [= vos forces] !
nāṭum vīṭum ketṭiṭṭilla	*Il n'y a rien dans le pays ni dans la maison*
virutam ketṭiṭṭilla	*L'aptitude n'a pas fait défaut.*
tīṇṭā dōṣam tīrkkuvān	*Pour mettre fin à la pollution,*
perumaṇṇān illāyca koṇṭu'	*du fait de l'absence du perumaṇṇān,*
atinu vecca kāḻcayākunnu	*C'est pour cela que ce présent est déposé.*
ennatine kēṭṭu' nallacchan	*Le chef ayant entendu cela,*
veccati kāḻca eṭuttu	*prit les présents et les plaça ;*
pūja śālayil koṇṭuveccu	*Il les emporta dans la salle à pūja.*

La famille, dans l'incapacité d'évacuer elle-même ses « maux », s'adresse au dieu Śiva. Celui-ci souligne la totale inadéquation de leurs offrandes (de type pūja, adressées à une divinité) avec leur besoin de traitement de pollution. Pour être évacués, les « maux d'impureté » nécessitent l'intervention du seul spécialiste maṇṇān, encore appelé *perumaṇṇān*. Dans la mesure où celui-ci est « absent », dit le chanteur, il ne reste plus qu'à le faire naître.

Naissance du spécialiste, celui qui blanchit les maux

ādikiḻakku' tiriññu	*Il se tourna vers l'Est*
arayirunnu valattē	*s'assit* [dans la pose de] *méditation*
valattē tuṭar mārrarē [?]	*Lorsqu'il a lavé sur la droite,*
kaḻukuṃpōḷ	
ponnu muḻaūnni kaṇṭu	*il vit une aspérité d'or.*
iṭattē tuṭar mārrērē [?]	*Lorsqu'il a lavé sur la gauche*
kaḻukuṃpōḷ	
veḷḷi muḻa ūnni kaṇṭu	*il vit une aspérité d'argent.*
ponnu muḻa piṟannuvīḻuṃpōḷ	*Lorsque la bosse d'or tomba* [né],
perumaṇṇān piṟannuvīṇu	*le* perumaṇṇān *est né.*
perumaṇṇān piṟannuvīḻuṃpōḷ	*Lorsque le* perumaṇṇān *est né,*
kayyil entellām	*qu'y avait-il dans ses mains ?*
āyudhamāṇallō	*Que d'accessoires il y avait !*
valamkaiyyil kuṭa uṇṭallō	*Dans la main droite, il y a une ombrelle.*
iṭaṅkayyil maṇi atuṇṭallō	*Dans la main gauche, il y a une cloche.*
veḷḷi muḻa piṟannuvīḻuṃpōḷ	*Lorsque l'aspérité d'argent tomba,*
maṇṇattān kuṟumakan	*Le Kuṟumakan* [« petit fils »] *de Maṇṇattān est né.*
piṟannuvīṇu	

Maṇṇattānkuṟumakan piṟannuvīḻumpōḷ	*Lorsque le Kuṟumakan de Maṇṇattān est né,*
kayyil entu'ayudhamāṇallō	*Quels sont les instruments qu'il tient en main ?*
valamkayyil puḷi muṭṭi	*Dans la main droite, un maillet en bois de tamarinier*[40].
iṭam kaiyyil maṭakkāṭaṭa uṇṭallō	*Dans la main gauche, il y a des vêtements pliés.*
ini ivar tammiluḷḷa ilabhēdam	*Maintenant, il y a une différence* [de caste][41] *entre eux ;*
kulabhēdam enikkiviṭe veccu' aṟiyaṇa mallō	*Pour moi, ici, je souhaite connaître la différence ancestrale.*

Né d'un rite effectué par le dieu Śiva, le blanchisseur maṇṇān a une origine divine. Le dieu Śiva crée un spécialiste pour les familles soucieuses d'évacuer leurs « maux d'impureté ». Il tient en main les instruments de travail du blanchisseur chargé de laver le linge souillé par les règles des femmes. Par la naissance du maṇṇān, naît ainsi une activité - plutôt qu'un individu - consistant à débarrasser les impuretés des familles de hautes castes. Le chanteur annonce par la suite, qu'en fournissant le « change » (*māṟṟu'*), le premier maṇṇān est frappé lui-même d'impureté.

Mettre à distance l'infection

Ummaṟattu' ninnu' paṭipura varayōḷam	*Depuis la véranda jusqu'au portail de la maison,*
Tāmarakkaṭṭa [?] cōṟu' bhuḷaviyallō	*une quantité de* [?]*riz a été servie.*
varū varū makkaḷe	*« Venez, venez les enfants ! »*
ennu colli kaikāṭṭi viḷiccu nallacchan	*dit le chef en appelant avec un geste de la main.*
eccile eccile duṣippu' ennu colli	*Il dit : « ce qui est pollué par la salive* [restes de nourriture] *est infecte*[42] *».*

40. Après avoir lavé les vêtements, le blanchisseur frappait le tissu avec un maillet pour enlever les froissures. Cette technique n'est plus utilisée de nos jours.

41. Le terme *bhēda* signifie « fissure, division, coupure, scission, séparation, différence » (M.P. : 823). L'activité propre des Maṇṇān crée une séparation de castes, entre ceux qui donnent à laver leurs impuretés et ceux qui sont chargés de fournir ce service.

42. L'adjectif *duṣi* signifie « mauvais, infecte, grossier » (M.P. : 535). Une nourriture polluée par la salive inspire la répulsion.

vaṭikke ninnu' perumaṇṇānallō	*C'est le perumaṇṇān qui se tient près du portail.*
entu' eccile	*Qu'est-ce que la pollution par la salive ?*
ētu' eccile ennu colli	*« Quelle pollution par la salive ? » C'est ce qui fut dit.*
cāṭi kaṭannu illattinṯe iṟavarṟi cennu	[elle] *a sauté et est entrée, est venue jusqu'à la véranda de la maison.*
maṇṇattān kuṟumakanallō	*C'est le Kuṟumakan de Maṇṇattān !*
aṭuttuvanna maṇṇattān kuṟumakane koṇṭu'	*Avec celui qui est venu tout près,*
veḷḷalakku' alakku' onnu alakkāmallō	*en blanchissant, en lavant une fois ceci peut être lavé !*
akale ninna perumaṇṇāne koṇṭu' tīṇṭā dōṣam tīrkkāmallō	*Avec le perumaṇṇān - celui qui se tient à distance-, L'impureté peut être évacuée.*
māṟṟu' aṭiyan	[Je suis] *le serviteur qui fournit le « change »* [de vêtement]
aṭiyan toṭukayilla kūpikkan vāḻunna	*Le serviteur ne touchera pas celui qui est près du puits*
koṭiplavu' perumaṇṇātti	*Le chef a créé la femme perumaṇṇān* [à partir]
ākkitōṟṟi koṭuttu nallacchan	*d'un arbre jacquier supérieur,*
nannāyi varika tānē	*Prospérez !*
nanmūrttam [nalla muhūrttam] vaśippatallō	*et que le temps vous soit faste !*

Le statut inférieur du premier maṇṇān se manifeste dans la distance à laquelle il doit se tenir par rapport aux gens de plus hautes castes. Son impureté de statut est aussi « infecte » que celle qui réside dans les restes de nourriture (*eccile* : pollution par la salive). Pour accompagner le premier maṇṇān, une femme maṇṇātti est créée à partir de l'arbre jacquier. Même si à l'heure actuelle, seules les femmes maṇṇān exercent effectivement l'activité de blanchisseur, on peut considérer que les actions rituelles conduites par les Maṇṇān se déroulent dans un cadre similaire de service unissant des familles de plus hautes castes avec des spécialistes. À la manière de la maṇṇātti qui nettoie les « maux d'impureté », les hommes maṇṇān traitent des maux divins, tels qu'infligés par la déesse ou la divinité mineure Viṣṇumāya.

Le chanteur originel pāṇan

Comme le mentionnent la majorité des musiciens, le premier pāṇan – du nom de Tiruvaraṅkan - reçut originellement son répertoire

de « chants de réveil » du dieu Māhaviṣṇu (Nārāyaṇa), divinité pan-indienne représentée assoupie sur le dos d'un serpent (Ananta). Tiruvaraṅkan fut expressément appelé du pays tamoul pour tenter de réveiller la divinité étendue dans un profond sommeil. Son chant particulièrement mélodieux fut entendu par le grand dieu qui décida finalement de se réveiller. La suite du mythe est racontée ici avec humour par le pāṇan Dēvadas rencontré à Trichur en 1999 [43] :

> *Heureux de cela,* Bhagavān [autre nom du dieu] *se demanda ce qu'il pouvait donner à ce pāṇan : « ce que tu veux, je te le donnerai ! ». Le dieu ajoute : « je vais te donner un éléphant ! ». Le pāṇan accepte mais s'exclame : « Comment pouvons-nous nous occuper d'un éléphant ? ! Notre maison est bien trop petite, sans compter que nous n'avons que de pauvres moyens financiers ! ». Le pāṇan et la pātti* [ou *pātti*, sa femme] *acceptent le don, emportent l'éléphant chez eux et l'attachent par le cou à un pilier de la maison. Avec le temps, l'éléphant grossit un peu plus chaque jour. Un jour, il arrache la chaîne qui le retient au pilier et part en emportant la maison avec lui ! Le pāṇan dit : « Sans maison, qu'allons-nous devenir ? ». Tiruvaraṅkan retourne voir le dieu Bhagavān en lui expliquant sa situation. Bhagavān dit : « je vais te donner une ferme et des terres où tu cultiveras le riz ». Tiruvaraṅkan : « je ne connais pas ce travail ! » mais accepte. Arrivé sur son champ, il commence par atteler les bœufs. Il se débrouille comme il peut mais les deux bêtes partent chacune de leur côté. Il n'a aucune idée de la façon dont il faut procéder pour que les bêtes aillent dans le même sens ! Il retourne voir Bhagavān. Celui-ci lui dit : « tu n'es vraiment pas prêt à assumer les travaux de force. Un éléphant a besoin qu'on lui fournisse du fourrage, un champ nécessite qu'on l'entretienne... Tu parcourras les villages au mois du Cancer* (karkkaṭam, juillet-août) *et du Lion* (Ciṅṅam, août-septembre). *De maison en maison, tu iras. Pars à la tombée de la nuit chanter en mon nom ! ».*

Les Pāṇan ne sont doués que pour la musique, semble dire ce chanteur – compétence qu'ils revendiquent d'ailleurs clairement en se définissant comme « ceux qui chantent » pour parler de leur caste. Durant les tournées nocturnes de chant au porte à porte, les Pāṇan relatent le mythe d'origine de leur caste, la gloire de la déesse de la prospérité (Bhagavati) et le réveil du dieu Māhaviṣṇu de son sommeil

43. Une tout autre version de ce mythe est donnée par L.S. Rajagopalan (2001a, 1995a : 29-30, 1995 b) et C. Radhakrishnan (1999).

yogique. Les séances se clôturent généralement par des chants personnalisés pour chacun des membres de la maison qui les reçoivent (*pērupāṭal*).

Ces différents mythes d'origine montrent comment les trois groupes de spécialistes assimilent la musique à un service. André Lalande, dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, le définit de la façon suivante : « Un service est une action qu'un individu accomplit et dont un autre individu retire un avantage quelconque » (1962 : 989). Cette assimilation s'enracine dans la nécessité pour les familles de plus hautes castes de traiter leurs maux et infortunes et d'assurer ainsi leur prospérité [44]. On aura l'occasion de voir plus loin comment les spécialistes utilisent différentes tactiques pour faire signifier à leurs patrons potentiels que leur action leur est indispensable.

Conscients de la nature commune de leur service et de leur appartenance à un même réseau de patronage, les différents spécialistes sont très souvent amenés à se comparer mutuellement dans leurs activités respectives. Il s'agit généralement de commenter la spécificité du service de chacun, de caricaturer certains comportements « typiques », et de souligner leurs différences hiérarchiques.

---

44. Nombreux sont les termes en malayāḷam pour désigner les différentes afflictions. Le terme *śāpam* désigne la « malédiction, l'imprécation, l'anathème » (M. P. : 992) infligé généralement par une puissance divine ; de même que le terme *dōṣam* qui recouvre par ailleurs la notion de faute. Les deux mots sont souvent employés comme synonymes. Plus courant, le terme *pīdha* signifie « douleur, peine, affliction, angoisse, tourment, harassement » (M.P. : 709), comme par exemple le trouble causé par certains oiseaux néfastes (*pakṣipīdha)* déclenchant la fièvre, la fatigue, des enflures ou des démangeaisons. Le terme *rōgam* signifie « maladie, indisposition physique/corporelle » (M.P. : 936), qui peut parfois être diagnostiquée comme la manifestation de maux divins (*dōṣam*). Enfin, dans le cas spécifique de la possession néfaste, le même terme *pīdha* désigne une « oppression désespérée » (Tarabout 1999 :18) tandis que le terme *bādha* correspond de manière générique au « trouble, tourment, harassement par possession » (*ibid.*). Notons que l'affliction par possession ne relève pas du champ d'action curative de la caste des Puḷḷuvan et des Maṇṇān. Les Pāṇan peuvent être appelés à domicile pour traiter ce type de maux.

TERRAINS CROISÉS

Les membres des trois castes dont nous parlons habitent la plupart des circonscriptions administratives du centre Kerala. Tous se côtoient quotidiennement et ont souvent une connaissance mutuelle très fine des particularités de l'activité de chacun (instruments, mythe d'origine de caste, etc.). Une famille puḷḷuvan par exemple, côtoie plus fréquemment ses voisins maṇṇān que ses homologues de caste qui, on l'a vu, se trouvent éparpillés en différents endroits du district. Les différents spécialistes considèrent cependant leur activité respective comme strictement distinctes – par l'objet même du service proposé (culte des serpents, rituels pour la déesse, chants de réveil, etc.) – mais sont aussi conscients de travailler pour les mêmes commanditaires, autrement dit dans le même réseau de patronage. Cependant, comme on va le voir, le fait d'appartenir à un même réseau n'implique pas, pour les intéressés, de partager un statut social équivalent. La hiérarchie des castes est tout aussi inégalitaire parmi les gens de bas statut.

Se regarder mutuellement, chacun de sa place

La caricature est un moyen privilégié parmi les gens de basses castes pour se représenter l'activité des uns et des autres, des comportements « typiques » ou une impureté relative. Nous avons vu, par exemple, que le théâtre populaire *porāṭṭu' kaḷi* des Pāṇan met en scène des dialogues de couples appartenant à d'autres basses castes (maṇṇān/maṇṇātti, kuravan/kuratti, ceruman/cerumi, etc.)[45]. Lieu privilégié de la satire sociale, ce théâtre populaire donne à voir la façon dont chacun se représente son voisin blanchisseur ou travailleur agricole.

Dans un domaine plus quotidien, les proverbes révèlent assez précisément les points de vue hiérarchiques sur les activités de chaque caste. On dit, par exemple, que « le maṇṇān est comme un âne » (*maṇṇānu' kalutayeppōle*) du fait des charges de vêtements qu'on lui donne à laver (Choondal 1979a : 7). La caricature est garante d'un

45. Les *Kuravan* et les *Ceruman* sont des travailleurs agricoles.

certain ordre social. Nombreux sont les proverbes et histoires qui traitent des confusions d'activité. Les Maṇṇān sont dénigrés, par exemple, dans leur pratique présumée des *mantra*, formules secrètes (*mantravādam*), que seuls les Pāṇan prétendent maîtriser avec efficacité dans le cadre des guérisons à domicile. Constamment raillés, les Maṇṇān perdent de leur crédibilité dans ce domaine.

Les Maṇṇān eux-mêmes dressent des portraits caricaturaux de l'activité des Pāṇan et de leur attitude au travail. Ces commentaires sont intégrés directement dans le texte de leurs chants. Dans les rituels domestiques dédiés à la déesse, de longues récitations accompagnées du jeu du luth *nantuṇi* consistent à conter la geste de la divinité. Le répertoire suit le canevas narratif du *Roman de l'anneau* (*Cilappatikāram*), poème classique tamoul daté entre le VIe et le VIIIe siècle [46], dont l'héroïne (Kaṇṇaki) est associée à la déesse. Si la trame générale du chant suit le poème classique, des histoires annexes se greffent au cours de l'exécution chantée. Elles présentent souvent un grand intérêt anthropologique puisque leur contenu narratif puise dans les événements quotidiens de la vie villageoise, à laquelle participent les chanteurs eux-mêmes mais aussi d'autres castes.

L'extrait suivant montre comment les Maṇṇān se représentent les Pāṇan et leur activité de « chants de réveil ». L'épisode se situe dans un moment d'errance : la déesse (Kaṇṇaki), appelée ici « la Mère » ou « la noble Dame », est à la recherche de son époux (Palakan ou Kovalan) dont elle est sans nouvelles. La scène prend place dans la forêt, espace qu'elle doit traverser pour rejoindre la Cité. Au cours de son voyage, elle fait la rencontre de nombreux animaux et végétaux (oiseau, manguier, etc.) auprès desquels elle glane des informations éventuelles concernant son mari. À chacun, elle fait un don (*varam*) qui orientera leur vie future de manière positive ou négative. Durant ce périple, elle rencontre le pāṇan originel *Tiruvaraṅkan*. La suite est

46. Ce poème d'Ilango Adigal est traduit en français par A. Daniélou et R.S. Desikan (1961). Pour une comparaison entre différentes versions populaires du récit et le poème classique, voir B. Beck (1972). Pour une analyse croisée du récit avec l'épisode mythologique du meurtre de l'*asura* Dārikan par la déesse Bhadrakāḷi, voir G. Tarabout (1986 : 131-133 ; 150-160). Pour la version en malayalam du « Chant de Kaṇṇaki » et les variantes kéralaises de ce mythe, voir Ch. Choondal (1978 : 17-34) et K.K.N. Kurup (1977 : 21-33).

récitée par Maṇṇān Shankaran, telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui au cours des rituels à la déesse dans lesquels il officie :

> *Le pāṇan porte son enfant sur les épaules et tient sa femme par la main. Il tient aussi une ombrelle usagée qui n'a plus aucune feuille de palme comme couverture. Dans sa main, un tambour* tuṭi *dont il ne reste qu'une seule peau. Dans la main du pāṇan, un bouclier d'aréquier, un arc et une flèche de bambou. Il possède une hutte coûtant trois mille pièces. Il possède un éléphant et un cornac d'une valeur de cinq mille pièces. Voyant venir la reine* (la déesse), *le pāṇan prend sa femme et la fait asseoir sur un taillis. Le pāṇan jette son enfant dans un buisson d'épines. Il écrase sa boîte*[47] *et la jette au loin. Il déchire son ombrelle de palme, la brise et la jette. Trois mille pièces de monnaie sont ainsi brisées et jetées ! Les cinq mille pièces de monnaie correspondant à la valeur de l'éléphant et du cornac, il les piétine et les écrase sur le sommet d'une pierre. Jouant sur l'unique peau de son tambour* tuṭi, *le pāṇan joue et rit. Il tourne sur lui-même tout en faisant des bonds.*
>
> [La déesse] : *Que se passe-t-il mon pāṇan Tiruvaraṅkan ? Pourquoi fais-tu la démonstration de choses heureuses ? Et pourquoi montres-tu des choses malheureuses ? Dis-moi, pāṇan, quelles sont les bonnes et mauvaises choses ?*
>
> [Le pāṇan] : *Lorsque ce serviteur et sa petite femme* (pātti) *marchaient dans cette région Marutha*[48], *j'ai vu ton époux et d'autres nobles qui étaient attachés. Lorsque je suis allé chanter les chants de réveil* (tuyiluṇarttu' pāṭṭu') *dans la région basse de Marutha et que je me suis dirigé vers la région haute de Marutha, je l'ai vu empalé sur un poteau. Le serviteur est venu pour chanter les chants de réveil dans la région de Marutha et est venu jusqu'ici, ô ma noble dame !*
>
> [Elle] *dit : Puissent mes deux oreilles ne pas entendre cela ! ». La déesse met ses doigts dans ses oreilles. « Puisse mon esprit ne pas penser une telle chose ! ». Et elle se donne cinq ou huit coups sur l'estomac. « Lorsque tu t'adresses aux dames, Ô pāṇan originel, tu dois parler avec compassion ! »*

47. Il s'agit d'une large calebasse dans laquelle les pêcheurs stockent les appâts. Le Pāṇan, qui n'est pas pêcheur, se trouve actuellement dans la forêt et n'a probablement aucune idée de l'usage que l'on fait habituellement de cet objet.

48. Le Pāṇan parle ici de lui à la troisième personne. La localisation exacte de la région de Marutha nous est inconnue.

L'extrait décrit en détail l'apparence misérable du pāṇan. Le personnage est dépeint comme un être extravagant, incapable notamment de prendre soin de sa propre famille, jetant sans réfléchir son enfant dans un buisson d'épines. Tout ce qu'il touche, il le brise, et même les biens de valeur. Le pāṇan est idiot, c'est ainsi qu'on le décrit. Seule la musique le rend heureux : il chante et fait des bonds tout en annonçant une nouvelle effroyable à la déesse (l'exécution par empalement de son mari). La suite du chant détaille son incapacité à mener à bien toute forme de travail manuel.

La déesse (D) *: « Écoute, premier pāṇan Tiruvaraṅkan ! Ecoute attentivement le don et la bénédiction que je te fais. Tu dois t'engager dans l'agriculture et le travail de la ferme, Ô pāṇan originel Tiruvaraṅkan » dit-elle. Elle créa une charrue et deux bœufs et lui donna.*

D : *« Va et commence la culture des champs que tu vois là-bas ! »*

Sur ces mots, le pāṇan Tiruvaraṅkan choisit un jour et une étoile faste pour commencer. Il emmène le bétail au champ, les graines et la bêche. Il installe un premier bœuf la tête tournée vers l'Est et met le second face à l'Ouest. Puis, il installe le joug sur le cou du premier et sur la bouche du second. Comme il n'a pas de bâton pour les faire avancer, il coupe la queue du premier. Il frappe les bêtes en faisant le son « Imba Imba ! ». Mais un bœuf avança vers l'Est et l'autre vers l'Ouest !

Le pāṇan originel Tiruvaraṅkan voyant que les bêtes s'étaient sauvées, prit la bêche et creusa un grand trou. Il mit toutes les graines à l'intérieur et referma le tout.

P : « Oh noble Mère ! » Il retourna voir la déesse en pleurant et se lamentant. Le pāṇan Tiruvaraṅkan dit : « Ô Mère ! Que je meure aujourd'hui même ou que je vive encore pour mille ans, ce serviteur [moi] *ne veut pas de ce don » ainsi dit le pāṇan Tiruvaraṅkan.*

La Mère dit : « Tu t'occuperas d'un éléphant ». Elle créa l'éléphant et lui donna. Sur ces mots, le pāṇan prit l'éléphant et l'emmena jusqu'à sa hutte. Il cassa le fil du tāli[49] *de sa femme et accrocha l'éléphant au pilier de la véranda. Il posa des bottes d'herbe qu'il donna en pitance à l'éléphant. Pour boire, il mit une demi-coque de noix de coco qui était percée au fond. À minuit, l'éléphant ne pouvant plus supporter la faim, s'enfuit en arrachant le pilier de la hutte. Voyant cela, le pāṇan courut*

49. Le *tāli* est un bijou que le marié noue au cou de son épouse lors de la cérémonie de mariage.

après l'éléphant, introduisit une pousse de bambou dans ses oreilles et le tira en criant : « Viens ici, viens ici ! ». En tirant, il reçut un coup de patte arrière. Le pāṇan perdit ses dents de devant et cria : « Oh toi avec ta lèvre de trois longueurs ! Oh, celui qui a des oreilles rondes ! Oh, toi qui as une cloche grosse comme un pot ! Si tu vas de ce côté, rends le fil du tāli *de ma femme ! L'éléphant partit sans rien entendre.*

(...)

Il alla voir la noble dame et commença à pleurer. « Que je meure aujourd'hui même ou que je vive encore pour mille ans, ce serviteur [moi] *ne veut pas d'un tel don ! Je voudrais recevoir un don pour lequel je n'ai nul besoin de m'épuiser ». Sur ces mots, la noble dame dit : « Tu iras sur un palanquin avec une ombrelle pour t'abriter. Ô mon pāṇan Tiruvaṅkan ! » dit-elle. Puis elle créa un palanquin et une ombrelle.*

Voyant cela, la pāṇan s'assit sur le palanquin – porté par quatre autres Pāṇan sur leurs épaules – et tint l'ombrelle. Il rencontra un jour un propriétaire terrien qui se déplaçait en palanquin porté par quatre nāyar.

Le pāṇan dit : « Hélas, mon seigneur ! Que mes porteurs puissent traverser de l'autre côté ! S'il vous plaît, faîtes passer d'abord mon palanquin ».

Entendant cela, le chef local dit : « N'écoutez pas ce que dit le pāṇan ! N'y a-t-il personne dans ce groupe qui n'a été nourri par moi ? ». Sur ces mots, les Nāyar posèrent le palanquin, se mirent à courir et firent descendre le pāṇan de son siège. Il lui donnèrent quatre vingt deux tapes et de nombreux coups. Puis, ils brisèrent son palanquin et le jetèrent au loin.

Le pāṇan est présenté comme une personne qui, du fait de son manque total de sens pratique, fuit les travaux de force. Son innocence et sa naïveté font l'objet de dérision. Il ne sait cultiver, ni s'occuper des animaux et ne connaît en rien les règles de bienséance. Bref, le pāṇan est flegmatique et bon à rien. Il est intéressant de noter que les Maṇṇān empruntent des éléments de narration (culture des champs, entretien de l'éléphant) tout à fait similaires à ceux qui composent le mythe d'origine de la caste Pāṇan, tel que ces derniers le racontent. Le reste est un commentaire personnel du chanteur maṇṇān sur les traits de caractère d'un tel personnage. La suite du chant exprime l'aversion extrême des Maṇṇān pour les Pāṇan qu'ils comparent violemment à des chiens errants et impurs.

La noble dame dit : « Que soit célébré, dans les environs, le mariage d'une jeune fille nāyar. Toi et ta pātti iront là-bas. Ils [la famille nāyar]

seront servis dans des feuilles, mangeront et jetteront (les restes de nourriture). *Qu'un côté de la feuille soit tiré par ta pātti, que l'autre soit happé et tiré par une chienne errante. Que ton épouse dise que c'est son droit* [d'emporter les restes] *et que la chienne dise : « c'est mon droit ! ». Que la chienne lui saute dessus et la morde ! Que la pātti puisse crier fort. Ô toi* eccile *pāṇan !* [*eccile* : pollué par la salive ; qui mange les restes de nourriture]

Le pāṇan : *« Ô ma noble dame ! Pourquoi donc un si mauvais don pour moi ? »*

Entendant cela, la déesse dit : « (Tu crois que) Je dois te faire un don grâce auquel tu pourrais vivre sans même te mettre au travail ? La chose est décidée. Ecoute attentivement le don et la bénédiction que je te fais. Toi et ta chère pātti irez chanter durant le mois de la Paire (mithunam, Juin/Juillet) *et du Cancer* (karkkaṭakam, juillet/août) *les chants de réveil. En entendant les chants de ta pātti, que les gens soient satisfaits. Ceux qui ont fait le repas - même s'il équivaut à une seule mesure de riz - te donneront au moins la moitié. Ceux qui portent des* muṇṭu *(vêtements) te donneront au moins un* muṇṭu. *Quelle que soit la quantité que tu as aujourd'hui, ne laisse rien de côté pour demain* [= vit au jour le jour]. » *Ainsi, elle les bénit et leur fit ce don.*

L'activité de caste des Pāṇan est présentée comme un service musical visant à « satisfaire » les familles de plus haut statut social (*nāyar*). Outre la réciprocité qu'implique une telle activité en terme de rémunération, le récit explique comme précédemment que la mise en relation entre un spécialiste et une famille bénéficiaire implique une différence de statut. L'impureté des Pāṇan est dépeinte de manière violente par une comparaison à la pollution par la salive (*eccile*), cette même pollution qui touchait aussi les Maṇṇān dans leur propre mythe d'origine (*tiraṇṭu pāṭṭu'*).

Par la caricature, la raillerie et même l'aversion la plus extrême, les différentes castes de service se représentent différemment leurs statuts relatifs. Le fait qu'ils travaillent dans un même réseau social, c'est-à-dire pour les mêmes commanditaires, nous permet de les considérer dans la même unité d'observation, sans qu'il soit nécessaire de préjuger de leur homogénéité sociale propre.

Si la musique ne constitue pas dans le contexte hindou une catégorie autonome, son éclatement – en termes de répertoires, de spécialistes et de cellules familiales de patronage – ne suffit pas, seul, à la

caractériser. J'ai tenté de dégager un dispositif local de traitement des maux et infortunes dont participent trois castes de spécialistes et des commanditaires de castes non brahmanes. La musique occupe dans un tel dispositif une place de premier plan comme en témoignent les mythes d'origine des spécialistes. De même, elle implique une approche croisée des différents répertoires et discours dont le caractère composite est largement commenté par les acteurs eux-mêmes.

Ce qui singularise ici la musique, c'est qu'elle se modifie dans son statut. Dans les mythes qui viennent d'être analysés, la musique est définie comme un service de caste. Il s'agit à présent de montrer comment elle se dissout dans le cadre du rituel (chapitre 2) et s'intègre par la suite dans différentes interactions quotidiennes au cours des tournées au porte-à-porte (chapitre 3).

Chapitre 2

La musique comme variable du rituel

Première forme de service, l'action rituelle pour les divinités familiales fait l'objet d'une demande expresse de la part des commanditaires aux spécialistes. Les rituels menés d'une part, par les Puḷḷuvan (*pāṃpin tuḷḷal* « tremblement, agitation des serpents ») et d'autre part, par les Maṇṇān (Chant de Bhagavati et Chant de Viṣṇumāya, *Bhagavati pāṭṭu'/ Viṣṇumāya pāṭṭu'*) se déroulent selon un schéma séquentiel semblable. Plus précisément, ces rituels prennent la forme du *kaḷameḻuttu' pāṭṭu'*, expression qui signifie « chant et écriture de kaḷam ». Le kaḷam (« aire ») est un large dessin de plusieurs mètres carrés, réalisé sur le sol au moyen de poudres de couleur. Epicentre autour duquel se déroule l'ensemble de l'action rituelle, il manifeste visuellement les puissances divines invoquées. Ce dessin est par ailleurs toujours accompagné de chants (*pāṭṭu'*). Deux éléments, visuel et sonore, permettent ici de définir une même forme de culte. Les spécialistes puḷḷuvan ou maṇṇān chargés de tracer ce dessin et d'entonner les chants appropriés sont donc à la fois dessinateurs et musiciens. On verra plus loin que leur fonction rituelle est en réalité bien plus étendue et que la forme de *kaḷameḻuttupāṭṭu'* impliquent l'intervention d'autres acteurs (*pūjāri*, chef de famille, possédés, etc.).

L'objet du présent chapitre est de rendre compte des multiples interactions qui se jouent dans le temps rituel et d'analyser comment la musique les médiatise à chacune des étapes du rite. Je présenterai tout d'abord la trame générale des rituels observés dont le déroulement est toujours fixe. Je concentrerai ensuite mon analyse sur un cas exemplaire, un rituel aux serpents (*pāṃpin tuḷḷal*), tel que j'ai pu l'observer en octobre 1999 dans la maison de Prabhakaran, un commanditaire de caste *īḻava* (malafoutiers). Cette description permettra d'envisager le rituel comme le lieu où se tisse une interdépendance entre des familles, des individus, des divinités, des sons et des images. Chaque

séquence sera analysée comme un assemblage de relations complexe dont participent toujours au moins trois acteurs et dans laquelle la musique opère comme une variable discrète.

LES SÉQUENCES RITUELLES

De manière schématique, les rituels menés, d'une part, par les Puḷḷuvan et d'autre part, par les Maṇṇān suivent une progression similaire. Dans la cour de la maison commanditaire, les divinités sont dessinées sur le sol au moyen de poudres colorées (technique du kaḷam). Dans le cas des rituels aux serpents, ceux-ci sont représentés entrelacés les uns aux autres, en général en nombre pair, formant ainsi différentes formes géométriques. Dans le cas des rituels à la déesse et à Viṣṇumāya, le kaḷam peut représenter les puissances divines sous forme humaine ou au moyen de dessins géométriques abstraits.

Des offrandes de nourriture sont ensuite disposées tout autour du dessin : différents types de riz, bananes, noix de coco, raisins secs, poudre de curcuma, noix d'arec, feuilles de bétel, etc. Elles sont complétées de bâtons d'encens, de mèches enflammées et de pétales de fleurs. Ces offrandes s'adressent aux divinités que l'on dit « habiter » dans les différentes directions de l'image dessinée. Situées aux quatre points cardinaux et aux quatre directions intermédiaires, chaque puissance reçoit un hommage (*pūja*). Leurs noms peuvent être mentionnés, mais pas nécessairement. Cette série de *pūja* est généralement accompagnée de musique instrumentale que les spécialistes appellent « rythme » (*tāḷam*) en opposition à « chant » (*pāṭṭu'*), qui comporte une exécution vocale.

La séquence suivante est purement musicale : les spécialistes entonnent collectivement différents chants du répertoire (*pāṭṭu'*). Certaines pièces décrivent et commentent les gestes rituels qui viennent d'être effectués. D'autres chants consistent à narrer l'origine des divinités invoquées et leur geste, tout en célébrant leur nature divine.

Le rituel se poursuit par une séance de possession (*tuḷḷal*). Un ou plusieurs membres de la famille commanditaire, le plus souvent désignés au préalable, sont invités à se tenir, assis ou debout, sur le

dessin. Dans le cas du rituel aux serpents, il s'agit de jeunes femmes ou filles (en général non mariées) qui occupent l'image en position assise. On les appelle les vierges (*kanyākanmār*) ou « oracles » (*kōmaram*). Destinées à être possédées par les serpents, leur corps à été rituellement préparé (repas végétarien, bain purificateur). Dans le cas du rituel pour la déesse et Viṣṇumāya, ce sont toujours des hommes qui assurent cette fonction (appelés aussi *kōmaram* ou « porteur de lumière » *veḷiccappāṭu'*), en position debout ou assise. Ces séances de possession se font quasiment toujours en musique. Les pièces consistent généralement en un appel aux divinités à se manifester et en une description des mouvements corporels de la transe à venir (rotations, tremblements, etc.). Adoptant la gestuelle et les attitudes identificatoires des puissances divines, les possédés effacent finalement le dessin à l'aide d'une inflorescence d'aréquier (cas du *pāṃpin tuḷḷal* et du rituel pour Viṣṇumāya) ou par des petits bonds avec les pieds (cas du possédé par la déesse).

Séquence rituelle finale, les divinités incarnées sont interrogées. La divination consiste en une interaction entre les officiants - et parfois des membres de la famille - et les possédés dont il faut diagnostiquer les paroles exprimant satisfaction ou griefs à l'encontre de la famille.

Cette succession formalisée de séquences, commune aux rituels observés, définit la forme cultuelle privilégiée des divinités familiales [1]. Ces repères une fois posés, envisageons à présent un exemple précis d'action rituelle pour les divinités serpents, telle que j'ai pu l'observer en octobre 1999 chez Prabhakaran, propriétaire terrien de caste *īḻava*.

---

1. Malgré l'extrême fixité des séquences rituelles, les imprévus sont assez nombreux. Il arrive, par exemple, que des possessions non attendues aient lieu durant le rituel (ex : manifestation des ancêtres de la famille, de l'ancien propriétaire de la maison, etc.). Dans d'autres cas, la manifestation des puissances invoquées peut être momentanément empêchée par la présence d'esprits néfastes (ex : esprits des mauvais morts *prētan*). Autant de cas particuliers à chaque situation familiale auxquels les spécialistes doivent s'adapter tout en conduisant les gestes rituels dans un ordre approprié. La forme *kaḷameḻuttupāṭṭu'* se retrouve, par ailleurs, dans de nombreux autres cultes kéralais (théâtre rituel *muṭiyēṟṟu'*, différents cultes à la déesse, à la divinité Ayyappa, etc.). Soulignons ici que chaque culte possède cependant ses propres répertoires de kaḷam, de musique instrumentale et de chant. Cette diversité, on l'a vu, implique une certaine pluralité des castes de spécialistes chargés de les réaliser et ce, en fonction des puissances invoquées et du statut des commanditaires.

UN RITUEL AUX SERPENTS

Prabhakaran organise chaque année chez lui trois nuits de rituels pour les divinités serpents de son domaine. Comme l'année précédente, Puḷḷuvan Narayanan et sa famille ont été contactés pour y officier. En arrivant, Narayanan se dirige au fond du jardin et repère l'emplacement du bosquet aux serpents (*pāṃpin kāvu'*). À l'abri d'un arbre, deux petites constructions de pierre surmontées d'un toit pyramidal (*citrakūṭam* « beau mont ») représentent « le serpent vierge » (Kannināgam) et « le serpent joyau » (Maṇināgam)[2]. Une troisième pierre, plus petite, manifeste le Nāgabhūta présenté par Narayanan comme « le gardien du trésor des serpents »[3].

Préparatifs

Vers 15 heures, Narayanan et son fils montent le dais de cérémonie (*pantal*) dans la cour de la maison, quatre poteaux surmontés d'un cadre sur lequel ils tendent un système de cordage en guise de toit. Tout près, les femmes puḷḷuvan (Parvati et Sreesusha, épouse et fille de Narayanan) taillent et tissent aux côtés de leurs maris les décorations de feuilles de palme (*kurutōlla*). Paons, oiseaux, étoiles, perroquets et motifs géométriques sont ensuite fixés sur le dais de cérémonie ainsi que dans le bosquet aux serpents (*kāvu'*) situé au fond du jardin.

Durant les préparatifs, les espaces qu'occupent les différents participants sont clairement délimités. Alors que les Puḷḷuvan installent

2. Ces divinités sont désignées parfois leur nom puranique (Kadru et Vinata). Différentes pièces du répertoire puḷḷuvan présentent le détail du panthéon : le chant « Je récite la noble histoire des serpents » (*sarpavarṇṇaṅṅaḷe salkatha collunnu*) décrit chaque serpent par son nombre de têtes et par son appartenance « sociologique » (serpents de varṇa brahmanes, *kṣatriya*, *vaiśya* et *śūdra*). Les Puḷḷuvan font, par ailleurs, référence aux « huit serpents » de la mythologie pan-indienne (*aṣṭanāga*).

3. Comme d'autres divinités du panthéon hindou, les serpents sont accompagnés de divinités secondaires, souvent dangereuses, qui composent leur escorte ou armée (*bhūta*). Elles reçoivent au cours du culte des offrandes sacrificielles. Sur l'armée des *bhūta* au Kerala, leur mode d'incarnation dans différentes formes rituelles et leur lien avec la malemort, voir les travaux de G. Tarabout (1986, 1993b, 1994, 1998, 1999, 2001).

et décorent l'aire rituelle, les femmes de la maison commanditaire, assises dans la véranda, préparent les différentes offrandes nécessaires aux pūja. Elles découpent les pétales de fleurs ixora (*teccippūvu'*) et les feuilles de *tuḷasi* (plante médicinale proche du basilic) et entreposent soigneusement les différents ingrédients et nourritures (bétel, noix d'arec, bananes, raisins secs, sucre candy, camphre, plusieurs kilos de riz paddy, blanc, brun et soufflé)[4]. En cuisine, des femmes de la maison préparent la cuisson du riz pour le repas du soir tandis que d'autres terminent de moudre les différentes poudres qui serviront au tracé du kaḷam : farine de riz (blanc), curcuma (jaune), feuilles (vert), balles de riz consumées (noir). Seule la préparation de la poudre rouge est confiée à une femme puḷḷuvan qui mélange, peu avant le tracé du dessin, de la poudre de curcuma avec de la chaux éteinte.

Près du dais de cérémonie, les Puḷḷuvan installent ensuite leurs nattes sur lesquelles ils déballent leurs instruments de musique : deux gros pots *kuṭam* (monocorde à tension variable), deux vièles *vīṇa* et deux paires de cymbales *ilattāḷam*. Puis, la « grand-mère » de la maison (*valiya taravāṭṭamma*), représentante de la lignée maternelle[5], entame des circumambulations autour de l'aire rituelle. Assistée de Puḷḷuvan Sudarman, elle tient en main une lampe à huile munie de mèches incandescentes (*sandhyādīpam*). Cette première « association » marque le début d'une alliance entre puḷḷuvan et commanditaire pour mener une action commune. La lampe est ensuite posée au centre de l'aire rituelle.

Balan, pūjāri de caste nāyar, utilise cette flamme pour allumer les autres lampes entourant le dais. Ce jeune homme de vingt-cinq ans a été formé, depuis plusieurs années par Narayanan lui-même. Il remplit précisément la fonction de « chef dans le kaḷam » (*kaḷattil kammaḷ*)[6] consistant à effectuer la série de pūja dans les différentes

4. La famille commanditaire a la charge complète des ingrédients. C'est au moment de la commande du rituel, passée quelques semaines plus tôt, que les spécialistes puḷḷuvan établissent une liste précise des offrandes et accessoires à prévoir en fonction du nombre de nuits de rituel.

5. Le rôle rituel de la « Grand-mère » constitue l'un des vestiges du système de filiation matrilinéaire. Sur le système de parenté chez les Nāyar (*marumakkatayam*), voir T.K Panikkar (1983 : 34-53), A. Sreedhara Menon (1979 : 83-92), ainsi que les analyses de C.J. Fuller (1976), Jeffrey R. (1976), M. Moore (1983, 1985) et D.L. Neff (1995).

6. Le terme *kammaḷ* est une contraction de *kaimaḷ*, titre de chef chez les Nāyar.

directions du dessin. Narayanan, est le seul du district à se rendre chez ses patrons avec son pūjāri attitré. Généralement, le rôle revient à un des hommes de la maison commanditaire mais rares sont ceux, aujourd'hui, qui maîtrisent ce savoir. Dans la plupart des cas, le pūjāri apprend sur le tas et se fait guider de près par l'homme puḷḷuvan qui, de par son statut de caste inférieur, ne peut manipuler les offrandes de ses propres mains. Pour éviter ces situations de pollution, « à risque » du point de vue de l'efficacité rituelle, Narayanan a décidé de former lui-même un pūjāri. Balan est de caste nāyar comme la majorité des familles qui commandent les rituels.

Mise en œuvre d'une action commune

À 18 heures 30, le rituel commence par une pūja pour Gaṇapati et Sarasvati, divinités que l'on invoque avant toute nouvelle entreprise. Balan, le « chef du kaḷam » effectue ce rite préliminaire tandis que le public s'installe peu à peu de part et d'autre du dais. Des voisins musulmans se sont joints à la fête et viennent s'asseoir non loin de l'aire. À la fin de la pūja, Balan fait passer le *prasadām* (« clarté, joie, faveur »), une flamme de camphre qu'il fait tourner d'abord au-dessus des instruments *kuṭam* puis vers les personnes présentes.

Ces préliminaires terminés, l'action rituelle commence par l'installation du *kūṟa*, tissu de couleur rouge destiné à recouvrir le dais de cérémonie. Censé « retenir » les puissances divines sous le *pantal* afin qu'elles ne s'échappent pas, la pose du tissu permet aussi de marquer une relation d'alliance entre deux autorités : le chef de famille (appelé *kāraṇavan*[7]) et l'homme puḷḷuvan le plus âgé. Prabhakaran, chef de la famille, apporte le tissu rouge sur un plateau accompagné d'honoraires rituels (argent, bétel, arec). Il est précédé du *pūjāri* Balan qui le conduit dans ses déplacements autour du dais. Prabhakaran se place ensuite à l'Est tandis que Narayanan, officiant puḷḷuvan principal, se

---

Il signifie « celui qui possède, qui dirige ». Le *kaḷattil kammaḷ est donc le « chef dans le kaḷam »*, autrement dit le *pūjāri*, « celui qui effectue la pūja ».

7. Ce terme de parenté désigne d'abord l'oncle maternel, celui a qui revient l'autorité dans le système de filiation matrilinéaire. Actuellement, le terme désigne le chef de famille, c'est-à-dire le père ou le frère aîné. Au sens le plus large, il désigne une personne honorable.

place à l'Ouest. Dans ce face à face, Narayanan lui indique les phrases qu'il doit prononcer :

> *Je contemple en pensée les divinités du domaine* (nāṭṭil paradēvata)*, la déesse* (dēvi), *les serpents et les ancêtres décédés. Je réalise ainsi ce* kaḷam *pour vous. Tous les dieux doivent venir à l'intérieur, être favorables et satisfaits* (santōṣam). *Et vous devez créer la prospérité dans la quatrième maison du zodiaque*[8].

Narayanan prend à son tour la parole :

> *Ô Gaṇapati et Sarasvati ainsi que la déesse* (Dēvi) *qui est la divinité présidant au village ! Après avoir contemplé ceux qui sont morts, se souvenant des ancêtres avec inclinaison,* [effectuant une pūja] *avec du riz et des fleurs ; ayant salué la lampe et le* kūr̲a *; ayant fait trois tours du magnifique* pantal*, se tenant avec le* kūr̲a *déplié ; le kāraṇavan* [l'homme le plus âgé] *des Puḷḷuvan se tenant du côté Est, récite en contemplant la tradition* [pāraṃparyam : la lignée des ancêtres de la famille]. *Le meilleur du Serpent vierge* (Kannināgam), *Serpent joyau* (Maṇināgam), *Serpent-conque* (Śaṃkhunāgam), *Serpent-joyau-antimoine* (Añjanamaṇināgam), *Serpent noir* (Karināgam), *Serpent-joyau-bleu* (Nīlamaṇināgam), *Nāgayakṣi, Roi Serpent* (Nāgarājāvē) [noms des huit serpents du panthéon], *pour vous-mêmes. Même s'il y a pollution, si les arbres du bosquet* (kāvu') *ont été coupés et enlevés, s'ils ont été volés ; si les petits, les œufs ont été brisés, si les effigies de serpents* (nāgapratiṣṭha, citrakūṭam) *ont été détruites, si elles ont été ruinées, si un kaḷam n'a pas été donné depuis longtemps – d'une manière correcte, ouvertement et clairement, nous espérons entendre quelques mots de vous ! Ô dieux du domaine, Ô serpent jasmin ! Sans plus tarder, venez l'esprit ouvert. En vérité, j'espère entendre vos ordres !*

Dans cette série d'invocations aux divinités, Narayanan mène l'échange verbal avec Prabhakaran en lui indiquant les phrases qu'il doit prononcer. Il agit en effet dans sa position de spécialiste : lui seul connaît le détail des séquences à venir et des gestes appropriés que chacun des acteurs principaux est censé réaliser. C'est en partie de cette formalisation que dépend l'efficacité du rite et ce, à chacune de ses étapes. Tous deux, face à face, sont les représentants de deux familles, celle des commanditaires et celle des spécialistes.

---

8. Dans le diagramme zodiacal – établi généralement par les astrologues en fonction de l'étoile de naissance des individus –, la quatrième « maison » est celle qui correspond à la famille.

L'action commune de déploiement du *kūṟa*, s'accompagne ensuite de phrases fixes et répétées trois fois de suite par les deux acteurs principaux. Puḷḷuvan Narayanan s'adresse au chef de famille : « *Peut-on fixer le* kūṟa *?* » demande-t-il tout en lui indiquant ce qu'il doit précisément répondre : « *vous pouvez fixer le* kūṟa ». Tous deux déplient ensemble le tissu rouge et le fixent sur le toit du dais. Cet échange verbal indique que l'officiant puḷḷuvan prend la permission auprès de son « patron » de fixer le tissu. Il affirme ici sa position de spécialiste non plus en tant que détenteur d'un savoir, mais en tant qu'exécutant d'un service. L'action rituelle est menée pour le compte d'une famille commanditaire qui en retirera, seule, les bénéfices.

MISE EN ŒUVRE DE SAVOIR-FAIRE SPÉCIALISÉS

La séquence suivante, assurée par les seuls Puḷḷuvan, consiste à produire de la musique instrumentale puis à tracer le kaḷam représentant les divinités serpents. Ces savoir-faire impliquent une certaine répartition familiale des rôles qui, on va le voir, est commune à l'exécution de la musique et du dessin.

Ouverture instrumentale et tracé du kaḷam

À dix-neuf heures, Puḷḷuvan Narayanan et son gendre Narayanankutti ouvrent la cérémonie par une succession de battements rythmiques aux *kuṭam*, en accelerando. Une première division est observable au sein de la famille : les hommes jouent des *kuṭam*, tandis que les femmes (Parvati et Sree Susha) marquent les temps forts du cycle aux cymbales. Cette manière de répartir les parties musicales est spécifique au contexte rituel[9].

Puis, sur un nouveau cycle rythmique (*tāḷam*), trois parties se différencient : les cymbales marquent les temps forts, un *kuṭam* répète le cycle en boucle (Narayanankutti) tandis que Narayanan assure le

9. Les femmes jouent par ailleurs du *kuṭam*, généralement de plus petite taille, lors de leurs tournées au porte-à-porte.

jeu du *kuṭam* soliste : sa partie consiste à improviser des variations sur la structure rythmique réalisée par ses compagnons. Dans cette séquence musicale, Narayanan prolonge sa fonction d'autorité puḷḷuvan. En tant que chef de famille, il conduit la progression rythmique au moyen d'un jeu improvisé.

Si, dès le début du rituel, Narayanan représente l'autorité puḷḷuvan, son fils Sudarman, prend en charge le tracé du dessin. Il commence par invoquer Gaṇapati, divinité des commencements, avant d'appliquer les premières poignées de poudre pour tracer le kaḷam : il trace sur le sol l'inscription lui rendant hommage (« *hari śrī* ») et l'efface de la main. Il prend ensuite une poignée de poudre noire et la dépose au centre de l'aire rituelle. La première étape du kaḷam consiste en effet à étaler cette première couche sur toute la surface. Sudarman est toujours le premier à commencer le tracé. Il esquisse les principaux repères de symétrie et marque en blanc sept lignes parallèles à l'intérieur desquelles seront tracés les corps de serpents. Balan l'assiste en rechargeant les récipients de poudre. Parvati pose la première la poudre rouge à l'aide d'une demi-coque de noix de coco percée de petits trous (*cheretta*).

Alors que Sudarman entame le tracé des corps de serpents, les autres officiants (Narayanankutti et Balan) commencent à remplir les formes de couleurs et à surligner les contours. Parvati se charge d'appliquer les couleurs à l'intérieur des têtes de serpents et de tracer le détail des yeux.

Durant ces heures de travail, la répartition des rôles a sensiblement changé : le fils puḷḷuvan est le maître de l'ouvrage tandis que les autres membres de la famille assurent les seules opérations de remplissage et de surlignage en suivant les gestes amorcés par Parvati. Narayanan, lui, suit à distance l'évolution du tracé.

Au moment de la pose du *kūṟa*, la fonction d'autorité puḷḷuvan est nommée de manière explicite : Narayanan est le *kāraṇavan* (ou chef puḷḷuvan), comme l'est Prabhakaran au sein de sa propre famille. Ce rôle se prolonge par la suite dans la formation orchestrale d'ouverture qui lui assigne la responsabilité de joueur soliste. Cependant, d'autres rôles ont pu être observés dès les premières étapes du rituel, qu'elles soient musicales ou graphiques : femmes jouant des cymbales, homme assurant le jeu du second *kuṭam*, maître d'œuvre du dessin, exécutants des autres opérations graphiques. Bien que ces fonctions

ne soient jamais nommées, elles sont cependant clairement réparties au sein de la famille et participent de la logique globale du rituel.

Déléguer les gestes de pūja

Le kaḷam, un fois tracé, c'est au pūjāri Balan que revient d'installer les différentes offrandes tout autour du dessin. Comme on va le voir, sa fonction de « chef de kaḷam », se définit non pas dans une relation de patronage avec la famille commanditaire mais dans une relation d'autorité mise en œuvre par les seuls spécialistes puḷḷuvan.

Narayanan commence par s'adresser au pūjāri dans un débit effréné de paroles et une intonation proche de la récitation : « *Feuilles de bétel, noix d'arec, pâte de santal, fleurs, récipient d'eau consacrée, pièces de monnaie, fleur de cocotier. Le tout a été mis !* ». Puis sur un ton plus quotidien, il rajoute : « *Faites trois fois le tour du kaḷam. À la troisième fois, venez du côté Ouest* ». La série de pūja est réglée par des interactions verbales fixes. Narayanan, sur un ton récité, questionne le pūjāri trois fois de suite : « *Ô chef du kaḷam* (kaḷattil kammaḷē) *! Est-ce que le kaḷam de serpent est terminé ?* Balan répond de manière tout aussi fixe et s'installe à l'Ouest du dessin pour effectuer la première pūja dédiée à Garuḍa, aigle mythique ennemi des serpents qui réside dans cette direction [10].

Bien que Narayanan bénéficie du statut d'officiant principal, il ne peut effectuer lui-même les rites du fait de son impureté de caste. Le pūjāri, de caste nāyar, remplit une telle fonction. La délégation des gestes de pūja à un tiers n'implique pas pour Narayanan de transférer son autorité. Chacune des actions menées est introduite par un système de questions-réponses formelles à travers lesquelles l'autorité puḷḷuvan veille à la bonne exécution des rites. Les interactions de ce type sont extrêmement nombreuses, et tout particulièrement entre le chef du kaḷam et l'autorité puḷḷuvan. Elles permettent d'inscrire la pūja dans un rapport d'autorité où les Puḷḷuvan maintiennent leur position de spécialistes.

---

10. Cette pūja consiste en un parcours marché autour du dessin accompagné du jeu de l'orchestre puḷḷuvan (*kuṭam* et cymbales). Le détail de cette séquence, impliquant une relation entre le développement musical et l'espace du dessin, sera analysé ultérieurement dans le chapitre 6 consacré aux intersections entre phénomènes visuels et sonores.

LES RELATIONS IMPLIQUÉES PAR LA PŪJA

Au cours de la longue série de pūja effectuées dans chacune des directions du dessin, d'autres acteurs interviennent. Les membres de la famille commanditaire participent notamment au transfert des divinités serpents depuis leur sanctuaire jusqu'à l'aire rituelle. Les actions sacrificielles qui suivent impliquent par ailleurs la mise en œuvre d'un savoir-faire d'un nouveau type, musical et gestuel.

Transférer collectivement les divinités

La pūja effectuée à l'Est du kaḷam est dédiée aux divinités serpents (*nāga pūja*). Celles-ci sont déplacées depuis leur bosquet jusqu'au dessin. L'opération requiert une procession (*eḻuneḷḷippu'*) composée de plusieurs femmes de la maison - parmi lesquelles figurent deux jeunes filles destinées à être possédées en fin de rituel (« vierges » *kanyākanmār*). Chaque membre du cortège porte un plateau d'offrandes[11] hormis le pūjāri qui porte, lui, le « *kiṇṭi* de lait » (*pālkiṇṭi*), un gros vase à bec rempli de lait et dans lequel ont été fixées des mèches enflammées[12]. Le cortège, mené par Narayanan, se déplace jusqu'au sanctuaire *kāvu'* au son discret de sa vièle. Le pūjāri asperge les effigies de lait, action décrite par les Puḷḷuvan comme une « captation » des divinités [*uṟayuka* : « solidifier, être possédé »] à l'intérieur du vase verseur. Pendant ce temps, les autres Puḷḷuvan assis près du kaḷam jouent un cycle rythmique (*tāḷam*) en formation orchestrale.

---

11. Chaque plateau comporte des inflorescences d'aréquier, des pétales de fleurs et une petite lampe à huile. Certains Puḷḷuvan pensent que c'est précisément par l'intermédiaire de ces plateaux que les puissances sont transférées vers le kaḷam.

12. Ce vase contient par ailleurs des petits paquets en feuilles de bananier comprenant respectivement quelques grains de riz, une pièce de monnaie, des graines de paddy ou un mélange de fleurs et de pâte de santal. Ces paquets sont tirés au hasard à la fin de chaque nuit par les trois acteurs principaux du rituel (chef de famille, puḷḷuvan le plus âgé, *pūjāri*) qui plongent chacun leur main dans le vase. Cette séance finale est appelée « *lakṣaṇam* » et consiste à prédire collectivement les résultats de l'ensemble de l'action rituelle menée.

Tout au long de la séquence, Narayanan informe les membres du cortège des déplacements et gestes qu'ils doivent effectuer. Leur méconnaissance en matière de culte est souvent flagrante. Pourtant, les fonctions qui leur reviennent doivent être remplies de manière appropriée au risque de compromettre l'efficacité du rite. Narayanan leur donne, par exemple, les consignes suivantes :

> *Ce vase* kiṇṭi *et la lampe doivent être apportés par le chef du kaḷam. Vous faites trois fois le tour du kaḷam. Touchez le kaḷam et le haut de votre tête* [geste de salutation]. *Prenez tous les plateaux et vous allez ainsi jusqu'au* kāvu'. *Vous en faites le tour une fois. Personne ne doit être touché. Une fois au* kāvu'*, ô mes serpents ! Vous devez faire les prières appropriées, comme ça. Chef du kaḷam, mettez le* kiṇṭi *à l'Est. Posez les plateaux là où vous les avez pris. La lampe ici. Les vierges, prenez les fleurs de vos plateaux et saluez le kaḷam. Asseyez-vous de ce côté et ne touchez personne* (pour préserver votre pureté rituelle) *!*

En veillant au bon déroulement des séquences, Narayanan garantit à la famille un certain bénéfice en terme de prospérité. L'officiant puḷḷuvan remplit par ailleurs la fonction de pédagogue. Il est fréquent que les membres de la famille viennent l'interroger sur le détail des actions qui sont en train de se dérouler. Certains lui demandent le nom des pūja, d'autres se renseignent sur le déroulement des séquences à venir. Les échanges ont lieu dans une ambiance plutôt amicale et détendue. Soulignons enfin que les membres de la famille sont acteurs à part entière du rite. Ils occupent des rôles successifs définis par l'autorité puḷḷuvan. Parmi ces fonctions, une seule est clairement nommée. Il s'agit des vierges *kanyākanmār*, qui sont destinées à être possédées par les divinités serpents de la famille.

Plus discrète, la musique instrumentale intervient à des moments précis : dans l'accompagnement des gestes du pūjāri et lors du déplacement en cortège. Bien visible, la vièle qui mène le cortège participe de la définition de l'autorité du spécialiste puḷḷuvan. La musique instrumentale exécutée par ailleurs par l'orchestre participe de l'action menée par le pūjāri autour du kaḷam et dans le sanctuaire. Si la séquence de pūja s'articule en effet autour de celui qui l'exécute (le chef du kaḷam), elle se réalise aussi à travers d'autres relations incluant les divinités, les musiciens puḷḷuvan et les membres de la famille commanditaire.

Actions sacrificielles

La dernière pūja, située au Nord du kaḷam, est dédiée à la déesse Bhagavati. Elle inclut notamment une danse spectaculaire, « le tournoiement de la flamme » (*tīr̲iyuḷ̲iccil*) consistant en un parcours marché autour du kaḷam ponctué de sauts acrobatiques et de démonstrations d'habileté avec une torche enflammée. La danse n'est pas exclusivement déléguée au chef du kaḷam mais peut être aussi réalisée par un des hommes puḷḷuvan. Le jeu de l'orchestre accompagne le déplacement du danseur et ponctue de formules rythmiques particulières chacun de ses arrêts dans les différentes directions de l'image. Le groupe d'instrumentistes guide cette rythmique d'une scansion de syllabes sans signification (par exemple : *Tei ta ka*) et de bruitages vocaux (Trrr...) qui participent de la dramatisation de la séquence. Le public est très attentif et ne manque pas de signaler, par des clameurs, qu'il apprécie l'habileté acrobatique du danseur. Une fois la séquence terminée, celui-ci, exténué, va à la rencontre de l'assemblée pour recevoir des dons en argent. Il rejoint ensuite la pompe à eau en faisant ses dernières roulades et sauts, à la grande joie du public, et disparaît pour se doucher. Parvati, épouse de Narayanan fait les comptes précis de l'argent reçu.

L'offrande sacrificielle du Nord du kaḷam se conclut ensuite par une danse collective (« danse de fleurs » *pūvāṭṭam*) mettant en scène l'escorte de la déesse. Elle est exécutée par une dizaine d'hommes de la maison commanditaire conduits et dirigés à distance par un homme puḷḷuvan. Sudarman leur indique notamment comment se répartir autour du kaḷam et leur montre les pas à effectuer : à gauche, à droite, en sautant, etc. Le rythme se cale sur trois syllabes (« *tei tei ta* ») qu'il fait répéter au groupe à l'unisson. Comme précédemment avec les autres acteurs du rituel (*pūjāri*, femmes, vierges), ses consignes sont celles du spécialiste qui connaît le détail des actions à mener.

L'orchestre puḷḷuvan exécute en même temps le rythme aux *kuṭam* et aux cymbales. La danse prend forme, les hommes se déplacent collectivement autour du kaḷam. Sudarman rejoint l'orchestre et conduit à distance les pas des danseurs, le sens de rotation et le tempo du mouvement. Peu à peu, la musique s'accélère, les danseurs halètent. Dans ce déchaînement rythmique, Sudarman se met à produire avec son *kuṭam* des bruits singuliers (« *taong*, *taong* »). Un tel bruitage impulse chez les danseurs un mouvement d'imitation : des petits

sautillements sur le sol. Le public participe au guidage gestuel et sonore en scandant à haute voix les syllabes « *tei tei ta !* ». L'ambiance est à la fête et Sudarman ne manque pas de taquiner les hommes les moins endurants qui peinent à suivre le mouvement. Tout au long de la séquence, la musique et les voix guident les danseurs censés mettre en scène des divinités secondaires. Enchâssée dans la relation pédagogique qui unit le spécialiste puḷḷuvan et les « danseurs », la musique participe de manière effective à la manifestation des êtres composant l'escorte de la déesse.

SÉANCE DE CHANT (*PĀṬṬU'*)

Assis sur leurs nattes à l'Ouest du kaḷam, les cinq membres de la famille puḷḷuvan se préparent pour la séance de chant. Tout en accordant sa vièle, Narayanan annonce au public la séance de possession qui suivra les chants : « *Quand j'aurai fini cela, mon corps et mon visage se tourneront vers l'Est* [direction où les divinités du kaḷam font face]. *La vision des serpents sera dans le kaḷam. Deux kōmaram* [les jeunes filles] *s'y assiéront* ». Il indique ici que la séance de chant clôt les actions préliminaires visant à manifester les divinités dans le kaḷam. Bien que la musique constitue ici en elle-même une séquence rituelle, le spécialiste la présente comme un temps intermédiaire qu'il n'a pas besoin de commenter pour lui-même. L'objectif global est de manifester les divinités dans le kaḷam puis d'interagir avec elles par le biais des possédées.

L'ensemble instrumental se compose d'une vièle, jouée par Narayanan (chanteur soliste), de deux *kuṭam* (joués par Sudarman et Narayanankutti) et de deux paires de cymbales (Parvati et Sree Susha). La séance commence par un chant non mesuré, un hommage à Gaṇapati, la divinité des commencements. Le texte consiste en une description détaillée des gestes qui viennent d'être effectués comme par exemple le tracé du kaḷam et l'installation des offrandes. Cette pièce introductive nécessite le seul jeu de la vièle. Chaque vers chanté en solo par Narayanan est repris par l'ensemble du chœur, composé des autres membres de la famille puḷḷuvan. Sa fonction de chef de

famille se prolonge dans la forme musicale elle-même : le chanteur principal est le meneur de chant. Ce statut lui vaut par ailleurs la responsabilité du jeu de la vièle (*puḷḷuvan vīṇa*) qui consiste à soutenir mélodiquement sa propre partie vocale.

Alors que la musique instrumentale impliquait jusqu'ici un clivage entre hommes et femmes, le chant responsorial opère des distinctions en terme d'autorité. Le soliste, père et autorité rituelle, mène la conduite générale du chant exécuté collectivement par les membres d'une même famille. Comme dans le cas du tracé du kaḷam, la musique implique une certaine répartition des rôles entre les exécutants. La pièce introductive terminée, une série de chants mesurés sont enchaînés. Ils relatent pour la plupart la geste des divinités serpents. Durant toute la séquence, l'attention du public est très soutenue. Comme durant le tracé du dessin, la famille commanditaire est en position de spectateur-auditeur et n'intervient jamais dans la mise en œuvre de ces réalisations relevant du savoir de caste des seuls Puḷḷuvan.

INTERAGIR AVEC LES DIVINITÉS

Narayanan s'adresse aux jeunes vierges *kanyākanmār* : « *Après le chant, vous vous asseyez. Saluez le kaḷam : touchez le kaḷam trois fois et touchez le haut de votre tête !* (geste de salutation) ». Assistées du pūjāri Balan, elles effectuent les consignes et reçoivent chacune une inflorescence d'aréquier avec laquelle elles effaceront le kaḷam, un fois rentrées en transe. En position assise, toutes deux font face à l'Est. Narayanan leur recommande de détacher leurs cheveux [13]. Le chef du kaḷam dépose quelques pétales de fleurs sur leur tête, en guise d'offrande pour les divinités.

13. Les rotations de la tête effectuées par les jeunes filles en transe participent de l'effacement progressif du kaḷam. Cette gestuelle pratiquée dans d'autres cultes kéralais est propre aux transes féminines, encore appelées « danse des cheveux » *muṭiyāṭṭam* (Tarabout 1998 : 273). Dans le rituel décrit, la séquence porte le nom de « tremblement, agitation » (*tuḷḷal*). En général, les femmes détachent publiquement leurs cheveux dans des circonstances rituelles précises (comme le deuil par exemple).

Conduire la transe et la divination

Narayanan entame le premier chant de transe (*tuḷḷal pāṭṭu'*) accompagné du chœur et de l'orchestre. Les jeunes filles commencent à trembler. Elles effectuent peu à peu des mouvements rotatifs avec le buste tout en se déplaçant, en position assise, sur toute la surface du kaḷam. Les poudres se mélangent, les formes de serpents commencent à s'effacer. Parvati se lève, ainsi que des femmes de la maison afin de réajuster les jupes des possédées qui ne contrôlent plus leurs mouvements. Parvati veille à leur décence physique et suit attentivement leurs déplacements incontrôlés afin qu'elles ne se blessent pas.

Puis, Narayanan enchaîne un second chant (« Balancez-vous ! » *iḷake*) puis un troisième (« Ô serpents, dansez ! » *āṭatu nāgē*), exécutés sur un cycle rythmique différent. L'enchaînement des pièces suit de manière précise la progression de la transe. Le chanteur soliste évalue, en fonction des réactions des possédées, le moment le plus adéquat pour changer de cycle rythmique. Captivé par l'événement, le public se lève pour mieux apercevoir les divinités. L'attention est à son maximum, la musique est puissante et rapide.

Après quelques minutes, l'orchestre s'arrête. Les possédées, haletantes et gémissantes, se dirigent vers les musiciens. Narayanan, interlocuteur privilégié des divinités, les interroge sur un mode récitatif :

N : *« Ô Dieux ! Ô serpents ! Lorsque le dessin (kaḷam) est donné et lorsqu'on appelle, quel serpent a occupé le kaḷam ? »*

Un serpent (S) : *Je suis le serpent au joyau antimoine (Añjanamaṇināgam) !*

N : *Ce kaḷam vous satisfait-il ?*

S : *Je suis satisfait* (santōṣam)

N : *L'autre serpent qui a occupé le dessin, qui est-il ?*

S : *Le serpent noir (Karināgam)*

N : *Je vous ai vus tourner vers le kaḷam, assis et dans une allure de danse (āṭṭam). Y a-t-il quelque affaire à questionner ? Nous demandons au serpent joyau antimoine : combien de serpents y a-t-il dans le bosquet ?*

S : *Deux serpents*

On peut penser que, dans le cas du rituel aux serpents, ce geste relève lui aussi d'une observance rituelle (*nōyaṃpu'*). Les futures possédées s'astreignent par ailleurs à un régime végétarien, un bain purificateur, et sont tenues de porter des vêtements rituellement purs (*mār<u>r</u>u'*).

N : *Qui sont-ils ?*
S : *Le serpent noir et le serpent- joyau-antimoine*
N : *Pourquoi le serpent noir assis est-il silencieux ?*
S : *Le serpent ne parlera pas. Depuis le début, il ne parle pas.*

Narayanan, ne pouvant communiquer avec le second serpent, fait une dernière tentative, cette fois-ci avec son instrument de musique. Il se lève, se penche vers lui et fait claquer la corde de sa vièle dans son oreille. Rien n'y fait, le serpent reste muet. Narayanan conclut la divination, de même que cette première nuit de rituel : « *Ainsi soit-il, je suis fatigué serpents !* ». Puis, s'adressant au pūjāri, il dit :

> *Prenez ces fleurs et une mèche enflammée, faites la tourner sept fois le long de leur corps* [geste pour évacuer les puissances]. *Ô chef du kaḷam, aspergez de l'eau* guruti [eau de couleur rouge offerte comme substitut de sacrifice sanglant aux divinités] *sur leurs visages et leurs jambes et puis après, videz-le tout !*

Tout au long de la divination, la famille commanditaire reste en retrait de la conversation. Généralement, les deux chefs de famille s'entretiennent peu après sur ce qui vient d'être dit. Le contenu de la divination varie d'une maison à l'autre et en fonction de l'histoire personnelle de la famille. Dans le cas relaté, Narayanan emploie des moyens musicaux pour tenter de communiquer avec le second serpent (*Karināga*). On peut considérer ce geste comme le prolongement de son autorité de premier musicien puḷḷuvan. Cependant, il ne s'agit plus d'accompagner musicalement une séquence rituelle (cas de la pūja) ou de conduire un cortège, ni d'impulser un mouvement collectif de danse (cas du *pūvāṭṭam*) mais bien de provoquer une communication directe avec les puissances divines. Le statut d'autorité de Narayanan s'exprime tour à tour par un recours chaque fois différent au registre sonore.

Évaluer l'action à travers des rôles

La première nuit de rituel se termine par une séance de *lakṣaṇam* [« symbole, trait, signe »] consistant pour chacune des autorités présentes (chef du kaḷam, puḷḷuvan, chef de famille) à tirer au hasard dans le *kiṇṭi* de lait un des petits paquets qui y sont déposés. Selon le tirage effectué (riz, pièce de monnaie, paddy, fleur et pâte de santal),

Narayanan interprète les bénéfices éventuels (*phalam* « fruit ») qu'apportera cette première nuit de rituel :

> *Le paddy, la pièce et le riz dénotent la richesse* (dhanam). *Si on tire les trois, c'est toujours la richesse. Lorsqu'on va au temple, par exemple, on reçoit des* prasadām *; ils indiquent que l'action rituelle* (karmmam) *a satisfait [la divinité]. Lorsque c'est le chef de famille qui conduit le rite, on peut sentir si cela a satisfait. Trois personnes ont reçu un paquet du* kiṇṭi *de lait. Si c'est le chef du kaḷam, qui reçoit le* [tirage] *de fleur et de santal, c'est que le rite a satisfait. Au contraire, si les fleurs et le santal restent à l'intérieur du* kiṇṭi*, cela signifie que le rituel n'était pas approprié. Ceci indique qu'il y a eu des défauts* (dōṣam).

La plupart des séquences décrites sont répétées à l'identique deux fois chaque nuit et, de manière similaire durant plusieurs jours. Seul varie le choix du kaḷam – dont le nombre de serpents représentés augmente chaque jour progressivement – et les chants du répertoire retenus pour la séquence purement musicale.

La dernière nuit diffère des précédentes. Elle s'adresse au Nāgabhūta, considéré comme le « gardien du trésor des serpents ». Il est représenté dans un kaḷam sous un aspect anthropomorphe. À la différence des serpents, il ne se manifeste jamais par possession mais dans un registre théâtral comique. Les *bhūta* sont en effet mis en scène par les jeunes gens de la maison, costumés et grimés pour l'occasion [14].

14. Pour une analyse de la mise en scène théâtrale et de la possession comme deux registres distincts du « processus d'incarnation » des puissances divines dans quelques formes rituelles kéralaises, voir G. Tarabout (1998). Comme tous les kaḷam, le Nāgabhūta est effacé en fin de soirée, non pas par les divinités serpents mais par des possédés « secondaires » : déesse ou ancêtre de la famille (« L'Aïeul » Mūttappan), qui peuvent parfois se manifester. Ces possessions imprévues ont lieu généralement au cours de la « danse des fleurs » (*pūvāṭṭam*) déjà mentionnée, soit parmi les danseurs et/ou parmi le public. Dans le cas où aucune possession n'a lieu, la charge d'effacer le kaḷam revient au seul pūjāri (*kaḷattil kammaḷ*).

L'ACTION RITUELLE POUR LE NĀGABHŪTA

Une fois le kaḷam tracé, les Puḷḷuvan préparent le baluchon des *bhūta*, un pot rempli d'offrandes [15], qui sera porté par les jeunes gens au moment de leur apparition sur l'aire rituelle. Enroulé dans un drap, le pot est fixé à bâton orné de deux noix de coco sèches. Le tout est provisoirement déposé parmi d'autres offrandes situées au Nord du dessin.

« Tourner et évacuer »

Peu avant l'arrivée des *bhūta*, les membres de la famille se réunissent avec Narayanan et Balan à l'intérieur de la maison pour une séquence rituelle destinée à « faire reculer les bhūta » (*bhūta kiḻikkuka*), encore appelée « tourner et évacuer » (*uḻiññu' iṭuka*) [16]. Il s'agit précisément de libérer la famille commanditaire de ses maux. Dans un van posé sur le sol, Balan a réuni des offrandes. Chaque membre de la famille, adultes et enfants, se présente à tour de rôle face à l'installation pour effectuer des gestes circulaires le long de son propre corps afin d'extirper les influences néfastes qu'il pourrait renfermer. Balan distribue à chaque personne une pièce de monnaie et quelques pétales de fleurs. Ces éléments, tenus en main, sont « tournés » puis jetés dans le van. Narayanan veille à ce que le geste soit correctement effectué. Plusieurs fois, il indique à haute voix à toutes les personnes :

> *Chaque membre du* taṟavaṭu' *chasse* (tīru) *ses maux* (dōṣam). *Des fleurs et de l'argent sont tournés* (uḻiññu') *ensemble sept fois et posés là. Les maux des serpents*, *des* bhūta*, des* prētan (esprit des mauvais morts)*, des* pīśācu' (goules)*, toutes sortes de maux sont tournés pour les faire partir. Il y a des mauvaises choses* (asukhaṅṅaḷ), *il faut le faire sept fois !*

---

15. Riz, noix de coco, tabac, éventail, shingar (petit tube de peinture rouge pour se marquer le front), morceaux de bois de santal, sucre de canne, gâteaux frits (*appam*), feuilles de citronnier, huile et onguent ayurvédique.

16. Le verbe *uḻiyuka* signifie « frotter, masser, tourner ».

Les maux dont souffre la famille commanditaire sont infligés par des êtres dangereux parmi lesquels figurent les *bhūta*. En cette nuit dédiée au Nāgabhūta, l'action trouve un cadre propice pour évacuer cette catégorie de maux.

Faire danser les bhūta

Sudarman, resté à l'extérieur, termine le tracé du kaḷam. Après plusieurs heures de travail, on voit apparaître le nez protubérant du personnage (Nāgabhūta), sa moustache imposante ainsi que sa large jupe. Ses pieds sont orientés à l'Est mais contrairement aux divinités serpents, la pūja au Nāgabhūta se tiendra du côté Ouest. Le changement de direction souligne ici leur différence de nature.

Derrière la maison, les jeunes gens ajustent leurs costumes faits de feuilles de palme séchées et se parent de masques d'aréquier confectionnés plus tôt par Sudarman. Près du kaḷam, les hommes puḷḷuvan, assistés de quelques membres de la famille commanditaire, préparent l'aire rituelle : un régime de bananes, des noix de coco et des ananas sont fixés en hauteur à un poteau. « *Les bhūta sautent pour se nourrir !* » explique Sudarman à l'assemblée. Puis, les lumières des néons s'éteignent. Des cris se font entendre depuis derrière la maison. Sudarman s'exclame en riant : « *Faites attention à vous !* ». Une troupe de personnages turbulents approche à vive allure et fait le tour du kaḷam de manière désordonnée. La lumière réapparaît et l'orchestre puḷḷuvan entame la musique instrumentale (*tāḷam*). Le spectacle est désopilant : certains bhūta masqués se présentent avec des sexes proéminents confectionnés en feuille qu'ils manipulent de manière effrénée grâce à un système de cordage. D'autres ont une allure féminine. Un jeune garçon de petite taille porte le masque d'une « vieille femme » (Mūtacci) et se déplace à cloche-pied malgré l'apparent grand âge du personnage. Un jeune homme a pris l'allure d'une femme enceinte ; elle se nomme Kāmaśi (celle qui « désire »)[17]. Un autre personnage tient en main une tablette et un stylet ; il manifeste Citraguptan, le scribe du dieu de la mort (Yama). Il va à la rencontre du public et fait mine de noter des noms, une liste qu'il dit fournir à Kālan (Le « Noir »,

17. Le nom du personnage rappelle celui de la déesse Kamacci. Le lien supposé entre ces deux noms n'a pu être confirmé.

le « Temps » ou « Trépas ») [18]. Ce dernier, maquillé de noir, empoigne le baluchon d'offrandes laissé près du kaḷam et se déplace en agitant une chaîne de métal. Ses cris de rage déclenchent des rires enthousiastes parmi le public. Après quelques minutes, Narayanan fait cesser la musique. Les bhūta se réunissent en désordre face à lui.

Narayanan [N] les interroge en bégayant [19] :

> *Pu pu pu... Et* bhūta *! Venez de ce coté ! Oh chef du kaḷam, allume la lampe du coté Est !*
> *Ye ye ye. D'où venez-vous ? »*
> Bhūta [B] : *Ya ya ya du pays de la mort* (yamalōka)
> N : *Ye ye pourquoi êtes-vous venus ?*
> B : *Ko ko ko On a entendu les rythmes et la musique, on est venus.*
> N : *Votre ami qui est étendu, qui est-il ?*
> B : *Je dois regarder*
> N : *Regardez*

Le dialogue permet aux bhūta de se présenter à l'officiant puḷḷuvan. Parmi eux, la femme enceinte Kāmaśi pleurniche de manière ostentatoire tout en utilisant une voix suraiguë. Narayanan fait mine d'être inquiet et l'interroge :

> [N] : *Oh ! Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qu'il y a ma fille ?*
> Kāmaśi [K] : *Il n'y a vraiment rien à dire*
> N : *Quel est ton nom ?*
> K : *Mon nom est Kāmaśi*
> N : *Quel âge as-tu maintenant ?*
> K : *Quatorze ans*
> N : *Tu es à combien de mois (de grossesse) ?*
> K : *Onze mois et quarante jours*
> N : *Qui est responsable de cela ?*
> K : *Plusieurs personnes*
> N : *Peux-tu me montrer ?*

---

18. Ce personnage mythologique est chargé de faire la liste des actes qui se sont déroulés au cours de la vie des mortels afin d'en rendre compte à Yama. Sudarman me spécifie qu'il « prend la vie des gens ». D'autres personnages peuvent intervenir durant cette séquence : les oiseaux *korri* (« héron ») munis d'un bec et d'ailes amovibles, des brahmanes disgracieux, des personnages épiques (par exemple : Rama et Sita) présentés dans des tenues « peaux de bête », etc.

19. Sudarman explique que les *bhūta* parlent toujours en bégayant : « ils disent que c'est le langage du pays des morts ».

K : *Oui (elle cherche dans le public)*

N : *As-tu trouvé la personne ?*

K : *J'avais un homme, il est parti en courant. Maintenant, deux, trois personnes sont là.*

N : *Qui d'autre ? Montre-moi ! Tous sont assis comme des personnes honorables !*

Kāmaśi se déplace parmi l'assemblée et montre du doigt le chef de famille ainsi que d'autres hommes de sa parenté. Elle dénonce aussi un puḷḷuvan d'être responsable de sa grossesse. Pendant qu'elle identifie ses supposés amants, un personnage vêtu de feuilles séchées distribue des gros piments à quelques femmes. D'abord à l'épouse de Prabhakaran, puis à celle de son frère cadet. Les danses, dialogues et pitreries se succèdent dans une ambiance gaie et détendue. Puis, Narayanan demande au chef de famille de faire partir tous les bhūta. Ils rejoignent rapidement l'arrière de la maison.

La manifestation des bhūta implique un registre théâtral et humoristique, deux conditions qui permettraient de se « distancier » de ces puissances dangereuses sans nier leur pouvoir (Tarabout 1998 : 285). Durant ces saynètes, les principaux acteurs du rituel sont mis à contribution. L'autorité puḷḷuvan mène les dialogues, tandis que certains hommes importants de la famille (dont le *kāraṇavan*) et leurs épouses attirent tout particulièrement l'attention des bhūta. Comme dans le cas des serpents, la musique instrumentale fournie par l'orchestre puḷḷuvan, participe de la manifestation des puissances invoquées. Plus précisément, elle intervient comme théâtralisation sonore de l'arrivée des bhūta sur l'aire rituelle tout en fournissant un cadre rythmique à leurs déplacements [20].

Les Puḷḷuvan présentent généralement ces êtres comme « ceux qui sont nés de la déesse Bhadrakāḷi ». Ils composent l'escorte de la divinité et reçoivent à ce titre un culte particulier. Leur arrivée précède la pūja du Nord du kaḷam, dédiée, on l'a vu, à la déesse Bhagavati. Contrairement aux nuits précédentes, l'action s'adresse précisément à

20. Le rythme utilisé pour « faire danser » les *bhūta* est généralement un cycle de quatre temps. Les musiciens le nomment en se référant à cette séquence comique (chapitre 7). Des chants sont parfois entonnés, généralement des pièces légères « empruntées », disent les Puḷḷuvan.

la forme guerrière de la déesse, encore appelée Bhadrakāḷi[21]. Les offrandes consistent en un sacrifice de coqs et en des bouteilles d'alcool. Durant cette séquence sacrificielle, le kaḷam est momentanément recouvert d'un drap blanc « afin que le Nāgabhūta ne voit pas le rite impur »[22] explique Narayanan à l'assemblée. Les coqs sont ensuite cuisinés et consommés à la fin du rituel en guise de *prasadām*.

CHANT DE CONTRIBUTION (*POLIPĀṬṬU'*)

Le lendemain matin, dernier jour du rituel, une dernière offrande de « poudre (de curcuma) et de lait » (*nūṟum pāum*) est déversée dans le bosquet aux serpents. Réalisée par le pūjāri Balan, elle est accompagnée de musique instrumentale (kuṭam et cymbales) fournie par l'orchestre puḷḷuvan. Les membres de la famille se retrouvent ensuite tout autour du pantal dont le sol a été préalablement purifié avec de la bouse de vache et de l'eau consacrée.

Sous le dais, une pūja pour Śiva (Appan) est conduite. La divinité est représentée par un pilon de mortier posé à la verticale sur un petit tabouret de bois (*liṅgam*). Parmi les offrandes, figure un mets de riz sucré (*pāyasam*) qui a été cuisiné le matin même. L'installation de la divinité Śiva est suivie d'un chant de contribution (*polipāṭṭu'*) durant lequel les Puḷḷuvan, réunis sur leurs nattes, reçoivent des dons d'argent et de vêtements neufs de la part des membres de la famille. L'action

21. Sur l'opposition Bhagavati/ Bhadrakāḷi dans différents cultes kéralais, voir Tarabout (1986, 1993b).

22. Les offrandes disposées autour des kaḷam de serpents sont végétariennes auxquelles s'ajoute un substitut végétal de sacrifice sanglant (*guruti* ou *gurusi*) composé d'eau, de curcuma et de chaux. Le Nāgabhūta reçoit des substituts supplémentaires (riz grillé, gâteaux frits, etc.). La mise à mort des coqs ainsi que les offrandes d'alcool dédiées à Bhadrakāḷi (située au Nord du dessin) sont distinguées des offrandes sacrificielles précédentes par leur réalité sanglante. Ceci explique que les Puḷḷuvan cachent la scène de sang au Nāgabhūta en le recouvrant momentanément d'un drap. Il s'agit d'éviter une éventuelle pollution créée par la juxtaposition, sur la même aire rituelle, de deux régimes alimentaires différents. Notons que, dans le cadre des rituels à la déesse conduits par les Maṇṇān (*Bhagavati pāṭṭu'*), les sacrifices sanglants ont toujours lieu en dehors de l'aire où se situe le kaḷam.

qui est en train de se dérouler est précisément décrite dans le chant lui-même : chaque personne, dans sa position de parenté respective, dépose des dons aux Puḷḷuvan après avoir « tourné » ses maux au moyen d'une pièce de monnaie. En évacuant les influences néfastes de leur corps, les personnes en tirent un certain bénéfice en terme de prospérité familiale. En contrepartie, les pièces tournées composent une partie des honoraires rituels remis aux officiants puḷḷuvan en fin de rituel. Narayanan explique :

> *Ce chant est un moyen de subsistance pour les Puḷḷuvan. On suppose* (saṅkalpam) *qu'à travers ce chant la prospérité des personnes augmente* (polikkuka). *Après cela, les Puḷḷuvan sont aussi heureux d'être payés avec ça*[23].

Le rituel terminé, les divinités sont « renvoyées chez elles pour dormir » (*tērēṟṟal*)[24] disent les Puḷḷuvan. Comme le premier jour, les deux autorités familiales reprennent leur position de chaque côté du dais, rendent hommage verbalement à la déesse du village et aux serpents puis retirent le tissu *kūṟa* du dais de cérémonie.

Tout au long de l'action rituelle, la relation de patronage qui unit la famille commanditaire aux spécialistes se formule de différentes manières. De la pose du *kūṟa* au chant de contribution final, la fonction du spécialiste consiste tour à tour à mettre en œuvre des savoir-faire musicaux et graphiques, à informer la famille du déroulement séquentiel du rituel et à veiller à sa bonne exécution. La famille elle-même occupe des rôles spécifiques – participation aux cortèges, aux danses, aux possessions, à la manifestation théâtrale des *bhūta* etc. – qu'elle remplit aux côtés des spécialistes dans une action commune dont elle retire, seule, les bénéfices. Chaque membre de la famille est dirigé

---

23. Sudarman rajoute : « *La puḷḷuvatti et le puḷḷuvan ont reçu des dons* (« présent, bénédiction » *varam*). *Pour le puḷḷuvan, le chant des serpents ; pour la puḷḷuvatti, la guérison de quatre vingt seize maladies. En présence des Puḷḷuvan, toutes les inimitiés des serpents sont tournées et évacuées. Les maux* (dōṣam) *des membres du* taṟavāṭu', *les grandes maladies, les maladies incurables, etc. sont tournés. C'est l'idée. Il faut « tourner » du riz, du curcuma, un morceau de charbon* [*karikaṭṭa/u'* « sol noir » : morceau de charbon issu du foyer donné aux Puḷḷuvan pour évacuer les maux et influence néfastes de la famille], *des choses comme ça, des ingrédients sont nécessaires pour évacuer le mauvais-œil.* ».

24. Probablement formé sur *tērēṟu'* « être surélevé (sur un char) ». Les puissances sont renvoyées chez elles en grande pompe.

soit directement par les paroles du spécialiste, ses gestes et la musique qu'il produit, soit par l'intermédiaire du pūjāri auquel il délègue une partie de son savoir du fait de son impureté de caste.

Outre le lien de patronage entre commanditaires et spécialistes, le rituel actualise de nombreuses autres positions individuelles où l'âge et le sexe définissent de nouvelles catégories d'acteurs clairement identifiables. Ainsi, les spécialistes forment une catégorie complexe dans laquelle le chef de famille, les hommes ou les femmes assurent des rôles clairement distincts. De manière symétrique, la famille commanditaire est successivement représentée à chaque étape du rituel à travers la « Grand-mère » (*valiyaṭṭamma*, femme la plus âgée), le chef de famille (*kāraṇavan*), les femmes déambulant dans les cortèges, les « vierges » destinées à être possédées, les hommes mettant en scène l'escorte des divinités ou encore les jeunes gens incarnant les êtres néfastes (*bhūta*).

L'action commune pour les divinités, annoncée dès l'installation de l'aire rituelle, se conclut par la mise en œuvre d'un rapport de réciprocité : les spécialistes reçoivent leurs honoraires rituels des maux « tournés » par les commanditaires. La recherche de prospérité se réalise dans une forme de coopération sociale entre deux familles de statut différent.

Dans les mythes d'origine de spécialistes analysés au chapitre précédent, la musique était présentée comme un service visant à traiter les maux et infortunes des familles de plus hautes castes. Ce statut se modifie lorsqu'elle est intégrée dans le cadre de l'action rituelle pour les divinités familiales. Tout au long des opérations rituelles, elle se trouve dissoute dans un tissu complexe de relations - incluant des familles, des individus, des divinités et d'autres supports comme les dessins de sol. La description montre que la musique opère comme une variable qui tantôt conditionne les interactions (comme la danse *pūvāṭṭam*), tantôt les produits (par exemple, dans la séance de possession). J'ai tenté de souligner à différentes étapes de l'action rituelle, la manière dont les spécialistes s'en servent pour consolider leur autorité, structurer des gestes et des déplacements, provoquer la manifestation des puissances divines et interagir avec elles. Dans ce contexte, la musique n'est plus un service reliant des spécialistes à des commanditaires mais une force opérant à l'intersection de différentes relations.

De par son caractère « dissout », elle implique une description ethnographique très largement centrée sur des interactions. Ce point de vue offre une forme d'interprétation du rituel qui dépasse la seule description successive de séquences formalisées et répétées à l'identique. Voyons maintenant ce que devient la musique lorsqu'elle est exécutée lors des tournées journalières au porte-à-porte.

Chapitre 3

« Chasser la langue » (*nāvēṟu'*) ou l'aléatoire au seuil des maisons

Si le rituel pour les serpents mobilise un grand nombre d'acteurs autour d'une même action efficace, le chant sur le seuil des maisons s'opère dans des conditions plus intimes et n'engage guère plus d'un chanteur et le bénéficiaire de son chant. La séance au porte-à-porte, telle que la pratiquent les Puḷḷuvan, vise à protéger et soigner les afflictions causées par l'effet néfaste des « mauvaises paroles » (*nāvēṟu*'). Prononcées à l'égard d'un enfant, celles-ci peuvent être particulièrement néfastes pour sa santé. Un propos négatif ou au contraire trop élogieux, sur sa beauté par exemple, est perçu comme une source possible de dépérissement. Le chant *nāvēṟu*' apparaît comme un moyen efficace de détourner ces paroles [1]. Une telle séance, à l'inverse des rituels précédents, implique des relations ponctuelles, souvent imprévues et parfois même non renouvelées.

Les Puḷḷuvan considèrent souvent ce chant comme une « médecine » mais il serait cependant réducteur de le qualifier sous le seul label de « Chant de guérison » c'est-à-dire dont la nature serait seulement d'être une « iatromusique » ou « musique guérissante », pour

1. De manière similaire, les regards portés sur l'enfant peuvent avoir des effets néfastes. On parle d'« œil noir » (*kariṅkaṇṇu*') ou « mauvais-œil ». Les parents tentent de les canaliser en marquant, par exemple, la joue de l'enfant d'un point noir. Attiré par cette marque disgracieuse, le regard est en quelque sorte détourné, de même que les pensées trop flatteuses. Plus généralement, le mauvais-œil frappe les personnes, notamment à travers leurs biens personnels, visibles de l'extérieur et attirant le regard d'autrui. Différents artifices sont employés pour le conjurer comme par exemple des figurines à l'entrée des foyers (visages peints), des épouvantails sur les terrasses des maisons en construction, des marques de pâte de riz sur les portes etc. Sur le statut du mauvais-œil en Inde, voir F. Fawcett (1990 [1901] : 308), K.M. Panikkar (1918), Raghavan Payyanad (1980 : 17-18), A. Menon Sreedhara (1979 : 156-161), D.F. Pocock (1973), G. Tarabout (2000 : 655), E. Thurston (1975 [1907], vol.1 : 238-365).

reprendre les expressions employées par Gilbert Rouget (1980 : 303). Sur le terrain mélanésien, Marina Roseman a analysé « les points d'articulation qui s'opèrent entre le domaine musical et médical » dans les rituels de guérison Temiar (Roseman 1988 : 817, 1991). Sur le terrain sri lankais, Bruce Kapferer a souligné certaines « propriétés des modes esthétiques » (1991 : 245) dans le cadre des exorcismes thérapeutiques. L'auteur analyse la musique et la danse comme des « médiateurs de performance » agissant selon des logiques de « transitions » et de « transformations » (*ibid.* : 248) signifiantes du point de vue du patient et de l'ensemble des participants. Dans ce contexte, la musique fonctionne comme un puissant marqueur temporel du rituel et est perçue comme telle par les différents acteurs.

J'ai été amenée à envisager le chant *nāvēṟu*' dans une perspective différente. Personnalisé pour un bénéficiaire, il a pour particularité d'être identifié par son texte et non par ses dimensions sonores[2]. Il intègre à chaque nouvelle exécution des éléments relevant du contexte de la performance (nom des bénéficiaires, maux à guérir, donations, etc.) que les chanteurs sont amenés à décrire, commenter et même à rendre pleinement efficient dans la guérison tout en générant au même moment un lien de sociabilité entre les différents acteurs.

L'ethnographie d'une tournée au porte-à-porte montrera en quoi le jeu des interactions quotidiennes participe pleinement de la définition de l'efficacité du chant *nāvēṟu*'. Je propose d'analyser ici ce chant comme relevant d'un « service » dont l'efficacité réside à la fois dans l'exécution chantée d'un texte et dans le fonctionnement du réseau de patronage. L'étude croisée du chant lui-même et des interactions qui l'accompagnent permettront de dégager les principales modalités du service proposé et de son efficacité. Il s'agira enfin d'interroger une telle séance dans toute son épaisseur interactionnelle à travers l'analyse des conversations quotidiennes « autour » du chant.

2. Je montrerai plus loin comment les dimensions musicales des chants puḷḷuvan acquièrent leur pleine efficacité dans le contexte rituel du *pāṃpin tuḷḷal* (Chapitre 6).

UNE TOURNÉE DE CHANT

Née à quelques kilomètres de la ville de Trichur, ville dont elle s'est éloignée après son mariage avec Narayanan il y a plus de quarante ans, Parvati est cependant restée attachée à ce lieu en tant que chanteuse puḷḷuvan. L'orientation des quartiers, les artères et ruelles de cette petite ville, elle les connaît dans leurs moindres détours pour les avoir sillonnés pendant de nombreuses années, et ils constituent en quelque sorte son territoire de chant. Dans les quartiers résidentiels, on n'aperçoit guère d'autres chanteuses, hormis parfois sa jeune sœur, ayant elle aussi hérité de ce terrain d'exercice[3]. Deux chanteuses suffisent bien à l'échelle de ces quartiers urbains où les gens fortunés, largement sollicités par toutes sortes de petits commerces ambulants et mendiants venus souvent de toutes les régions de l'Inde, ne discernent plus vraiment la nature particulière de ce service musical, qu'ils vivent négativement comme n'importe quelle autre incursion quotidienne dans leur espace domestique.

L'activité de Parvati consiste en effet en un service à domicile, celui de chanter un ou plusieurs chants du répertoire dont elle est spécialiste, dédiés aux divinités serpents et entonnés principalement lors des rituels familiaux *pāṃpin tuḷḷal*. En dehors de cette saison rituelle, Parvati travaille seule, son « pot » musical sur l'épaule (*puḷḷuvan kuṭam*) et sans commande préalable. Elle décide du jour et de l'heure où elle veut « aller au chant » (*pāṭṭu' pōkkuka*), du quartier de la ville où elle se rend, des maisons où elle tentera de proposer son chant. Les limites que lui impose sa résistance physique mais aussi les besoins du ménage l'amènent à retourner chaque jour vers Trichur et ses quartiers résidentiels. Seules ses régulières défaillances ou extinctions de voix rendent son activité impraticable pour quelques jours. Ses tournées journalières culminent durant le mois du Cancer (*karkkaṭakam*), mois de mousson suivant la fin de la période rituelle.

---

3. Les femmes Puḷḷuvan délimitent généralement leur territoire de chant dans un périmètre de plusieurs kilomètres entourant la maison de leur père. Ayant grandi dans ces quartiers, elles sont souvent connues des familles chez qui elles se rendent. Si une trop grande distance les sépare de leur maison d'origine, notamment après leur mariage, elles effectuent leurs tournées dans la région où se situe la résidence de leur mari.

Alors que tout travail agricole est suspendu et que le soleil reprend sa trajectoire vers le Sud, ce mois néfaste est consacré dans les maisons kéralaises aux activités dites « fastes », comme celle par exemple de réciter le Rāmāyaṇa (chez les hautes castes) ou d'accueillir sur son seuil les chanteurs de porte-à-porte[4]. Dans la ville de Trichur, c'est donc aussi le mois où Parvati est la mieux accueillie, les résidents fortunés reconnaissant plus volontiers un statut efficace à son chant c'est-à-dire des vertus en terme de prospérité (*aiśvaryam*). À la ville, sa présence semble être perçue comme utile une seule fois par an. Le reste du temps, Parvati doit souvent affronter les réticences et excuses détournées de ses patrons potentiels rarement disposés à l'écouter et à la rémunérer. Pourtant, d'autres femmes puḷḷuvan exerçant en zone rurale pratiquent leur métier de caste de manière permanente, ajustant leurs visites et leurs tournées de manière à chanter en moyenne une fois par mois dans chacune des maisons hindoues susceptibles de les rémunérer. De sa difficulté relative à trouver les clients pour le service musical qu'elle propose, Parvati organise sa tournée de manière plus stratégique. Alors que la chanteuse de village n'a qu'à gérer la fréquence de ses passages dans une même maison, contournant ainsi plus efficacement le risque éventuel d'être refoulée, Parvati a développé une technique originale d'approche de ses clients potentiels qui ne connaissent pas toujours son activité et la considèrent comme une quêteuse parmi de très nombreux autres. Il s'agit pour elle de retenir leur attention, de contourner les défilements et de faire balancer les situations d'indécision en sa faveur, pour engager au final et, dans le meilleur des cas, un lien social durable autour du service de chant. Peu sûre de recevoir chaque jour un revenu suffisant, Parvati connaît clairement les facteurs qui concourent au fait que sa tournée marche ou non, qu'elle soit financièrement rentable ou pas.

Lorsque Parvati se prépare à partir en tournée, elle rappelle que :

---

4. Selon l'astrologie hindoue, la période de l'année nommée *dakṣiṇāyanam* « déplacement (du soleil) vers le sud » s'étend de mi-juillet à mi-janvier et est pensée comme un temps néfaste, plus particulièrement dans le mois du Cancer (*karkkaṭakam*, dernier mois de l'année malayalie, mi-juillet/mi-août). La seconde période de l'année, appelée *uttarāyanam* « déplacement (du soleil) vers le Nord » concerne les six mois suivants (mi-janvier à mi-juillet) et est qualifié positivement. Elle se traduit notamment par une intense activité rituelle dans les temples. (G. Tarabout 1986 : 70-71, 2002).

« *Les enfants sont à la maison le samedi et le dimanche* ». Mieux vaut commencer un jour où le rendement est le meilleur, les gens de Trichur acceptent davantage de la recevoir au pas de leur porte lorsque leurs enfants sont présents. Le service musical que propose Parvati les destine à en devenir les principaux bénéficiaires. Le chant pour « chasser la langue », c'est-à-dire les mauvaises paroles qui affligent les enfants de divers maux physiques, s'adresse à eux et un à un, à travers un texte que la chanteuse personnalise lors de ses passages successifs sur le seuil des maisons. *Nāvēṟu'* est le chant auquel elle fait référence lorsqu'elle désigne son activité itinérante, non pas qu'elle n'ait jamais l'occasion de le chanter dans d'autres circonstances, en contexte rituel par exemple[5], mais parce qu'il est le fondement même de la relation d'échange qui s'instaure avec les familles bénéficiaires chez qui elle se rend. Comme les autres chants rituels, la pièce *nāvēṟu*' est dédiée à la prospérité des familles par le biais de l'hommage aux divinités serpents. Sa particularité réside dans le fait qu'il est personnalisé au nom et à l'étoile de naissance de son destinataire, éléments intégrés dans le texte du chant lui-même. Ainsi, la chanteuse fait bénéficier, par son acte musical, l'enfant ou l'adolescent d'une situation physique prospère. Elle est la seule à proposer ce service, au nom des divinités serpents dont elle est spécialiste, sur un marché du chant au porte-à-porte plutôt concurrentiel. C'est de cette relation d'échange entre chanteuse et familles hôtes, peut-être plus particulièrement problématique à Trichur, qu'il me faut traiter d'abord. Elle conditionne et donne sens à l'exercice du chant comme service.

Cibler le chant : les bénéficiaires du service

Juin 2000, 10 heures, quartier résidentiel de Trichur.

Parvati sonne à une maison. Quelques secondes plus tard, une femme âgée passe sa tête par la fenêtre pour dire : « Il n'y a personne ici ! ».

5. Certaines séances collectives de chant *nāvēṟu*' peuvent être organisées dans le cadre d'un rituel *pāṃpin tuḷḷal*, généralement le dernier soir. L'ensemble des enfants de la maison sont réunis près du kaḷam, les mains jointes tenant des pétales de fleurs et des tiges de fleurs d'aréquier (offrandes aux serpents). Le chant est exécuté collectivement par l'ensemble des officiants Puḷḷuvan.

P : « Y a-t-il des enfants ? »
La femme : Non.
P : Une belle-fille ?
Femme : Non plus.
La femme a clairement reconnu Parvati avec son pot musical et rajoute : « Ce n'est pas le mois du Cancer ! (*karkkaṭakam*) ».

Durant la première interaction, Parvati cherche d'abord des bénéficiaires potentiels pour son chant, c'est-à-dire les enfants de la maison puis une autre interlocutrice de la maison peut-être plus accueillante. La maîtresse de maison reconnaît Parvati comme chanteuse puḷḷuvan sans que celle-ci ait réellement besoin d'expliquer la raison de sa venue. La femme semble considérer que la demande de la chanteuse est comme « décalée » par rapport à la situation présente. Elle laisse entendre qu'elle ne la recevra que durant le mois du Cancer, percevant ainsi son chant comme inadapté à ses besoins familiaux du moment. Les règles de l'échange entre la chanteuse et la famille hôte sont données dès la première interaction verbale au cours de laquelle le bénéficiaire éventuel du service a fixé ses propres règles de fréquence. Si personne n'est là et que par dessus tout, le chant n'est perçu véritablement comme un service que lorsqu'il pallie aux besoins liés au temps néfaste du Cancer, Parvati n'a plus qu'à poursuivre sa route[6].

Les refus successifs qu'elle rencontre par la suite sont d'ailleurs justifiés par Parvati elle-même : « *ça n'est pas facile, on n'est pas en* karkkaṭakam ! » . Très consciente du décalage, elle opte pour une autre technique d'approche.

6. Le film *Chants de seuil* réalisé en 2002, présente successivement la tournée de deux chanteuses puḷḷuvan : Parvati à Trichur et Shantakumari dans la circonscription de Pallipuram. Une séquence montre comment Parvati annonce à un patron visiblement non intéressé par son service, qu'elle ne vient « qu'une seule fois par an ». Se référant implicitement aux besoins particuliers que connaissent les familles au cours du mois du Cancer, la chanteuse incite en quelque sorte son client à ne pas laisser passer l'occasion de sa venue. Elle l'informe ainsi qu'il pourra éventuellement se trouver dans le dépourvu lorsque ce mois néfaste aura effectivement démarré. Parvati peut par ailleurs impulser la commande des familles en leur demandant une date précise à laquelle elle pourra revenir.

Appels et jeux d'intention

Parvati se dirige vers une autre maison. Cette fois-ci, elle signale sa présence par un appel de l'extérieur : « *Sortez ! Venez dehors, c'est la* puḷḷuvatti *!* » crie-t-elle sur un ton ascendant, inhabituel de celui de la parole quotidienne. Ne voyant personne venir, elle laisse ses sandales dans la cour, grimpe les petites marches menant à la véranda et frappe du poing à la porte. « *Le mois du Cancer est affecté !* » crie-t-elle dans le même temps.

Informée par l'appel et les coups sur la porte, la maîtresse de maison connaît d'avance les motifs de la visite. Elle se contente d'indiquer à Parvati qu'elle peut s'apprêter à jouer. La chanteuse dépose son parapluie dans un coin et opère le montage de son instrument[7], assise sur le sol, à quelques centimètres de la porte d'entrée restée entrouverte. La maîtresse de maison a disparu quelque part à l'intérieur de la maison mais le petit entrebâillement de la porte indique que la relation d'écoute est instaurée. Parvati le sait et commence à battre la corde. Rien n'a été préalablement défini entre elles, notamment la pièce du répertoire que joue la chanteuse. Parvati a choisi de chanter « Ô les huit serpents ! » (*aṣṭanāgaṅṅaḷē*), premiers mots d'un hommage aux serpents mythiques dans lequel elle fait le détail des offrandes qui leur sont données (*pūja*). Son choix est parfaitement anodin et ne répond à aucune commande préalable. Généralement, chaque séance au seuil des maisons comporte une ou deux pièces de « chant de serpents » (*nāga pāṭṭu'*), contant généralement des épisodes mythiques[8], et se conclut par un chant personnalisé (*nāvēṟu'*) pour les

7. Certaines pièces mobiles de l'instrument (*puḷḷuvan kuṭam*) doivent être assemblées à la structure générale juste avant le jeu. La corde, fixée en permanence au pot, est d'abord déroulée puis glissée à l'autre extrémité dans un petit tube de bambou (*kuḻal*), dans lequel est emboîtée en dernier lieu une planchette de sol (*muṃbilappṭi* « siège, place à l'avant ») sur laquelle le joueur repose sa cuisse ou son genou. Voir figure du chapitre 5.

8. On trouve aussi les « chants de transe » (*tuḷḷal pāṭṭu'*) exécutés lors des séances de possession qui concluent l'action rituelle. Sur le seuil des maisons, cette transe n'est pas attendue en tant que telle. Le texte chanté appelle pourtant au balancement du corps des possédées mais son efficacité n'a pas valeur performative lorsqu'il est énoncé au porte-à-porte. Dans le contexte rituel, l'objectif est d'incarner le divin. Dans la séance de porte-à-porte, les chants de transe constituent – au même titre que les autres pièces – les préliminaires au service *nāvēṟu'* et n'impliquent pas,

jeunes habitants de la maison. Cependant, seule la maîtresse de maison décide de la durée de la séance, autrement dit du nombre total de pièces qui sera exécuté. Ce choix va être décidé au fur et à mesure, chant après chant, dans l'évolution temporelle de l'interaction avec la chanteuse.

Alors que Parvati entame la dernière strophe de son chant, la maîtresse de maison réapparaît, tenant refermé dans sa main un billet de banque. Rien ne permet d'affirmer que celle-ci connaisse en détail la structure même du chant, mais elle réapparaît à un moment qui paraît finement pensé. Elle s'arrange subtilement pour être physiquement présente avant la formule finale sans qu'elle ait besoin pour autant de s'attarder trop longtemps avec la chanteuse dans la véranda.

La séance musicale terminée, Parvati parle la première : « *Y'a-t-il des enfants ici ?* ». La question est une façon de prendre commande d'un chant personnalisé *nāvēṟu*'. La maîtresse de maison répond que ses enfants, tous mariés, ont quitté la maison parentale depuis plusieurs années. Parvati n'a plus qu'à partir.

Le montant et la nature du paiement est laissé au libre choix du donataire. Les tarifs qu'appliquent de manière assez scrupuleuse les Puḷḷuvan à leurs commanditaires de rituels n'ont pas d'équivalent dans les tournées de chant au porte-à-porte. Quel que soit le nombre de chants exécutés, libre à la maîtresse de maison de donner ce qu'elle veut en argent, nourriture ou vêtements. De son côté, Parvati tente toujours d'orienter en sa faveur cet apparent libre choix du don et à faire monter systématiquement les enchères. Avant même de recevoir son paiement, Parvati tente sa chance et amorce de nouveaux arguments. Consciente qu'elle ne chantera pas plus d'un chant, elle rajoute : « *Je viens de perdre mon mari. Les temps sont difficiles !* ». La maîtresse de maison tente d'en savoir plus, la questionne sur son nom et son âge. Parvati n'a encore aucune idée du montant précis que la femme a prévu pour elle. Pourtant, elle tente dans cette interaction finale d'orienter le choix à la hausse. Que le montant prévu par la maîtresse de maison lui paraisse par la suite faible, correct ou même généreux, Parvati tente d'influer d'abord sur l'intention de don. Le montant absolu importe peut-être moins que le fait d'avoir réussi à

---

pour être efficaces, un quelconque processus d'incarnation du divin. L'appellation « chant de transe » (*tuḷḷal pāṭṭu'*) n'est donc pas une appellation relative à la fonction des pièces mais à l'intentionnalité des acteurs dans un contexte particulier.

orienter l'intention de départ. La maîtresse de maison se laisse d'ailleurs rarement influencer mais ne cherche jamais de son côté à en tirer le meilleur prix. Elle donne ce qu'elle juge être correct et en fonction de ses moyens du moment. Les dons varient en général de cinq à vingt roupies, c'est la marge de manœuvre implicite sur laquelle Parvati tente d'influer.

Trouver l'interlocutrice

Poursuivant sa route, Parvati se rend dans une nouvelle maison. Comme précédemment, elle utilise la sonnette plutôt que d'appeler les habitants. Sans avoir à donner son identité ni même le motif de sa visite, la personne qui ouvre la porte comprend d'un rapide coup d'œil ce qu'elle vient chercher. Un homme d'une quarantaine d'années entrouvre timidement sa porte et engage la conversation le premier : « *Ma femme n'est pas là. Il vaut mieux revenir une autre fois !* ». Parvati poursuit : « *Où est votre mère ?* ». L'homme répond : « *Pas là non plus* ».

Visiblement, il est seul à la maison. Parvati se renseigne de la même façon sur sa belle-fille, elle aussi absente. Comme dans la première maison, l'homme semble dire qu'il ne peut être son interlocuteur pour le service qu'elle propose. Les séances de chants ayant trait à la prospérité familiale et au bien-être des enfants sont affaires féminines. Elles relèvent en premier lieu de la responsabilité de la maîtresse de maison. Par ailleurs, l'acte musical se tient dans l'espace domestique dont la gestion quotidienne revient à son épouse. Comme c'est le cas pour d'autres services à domicile – vendeurs ambulants de légumes et livreur de lait - la maîtresse de maison gère aussi les séances de chant puḷḷuvan. De par son statut, elle réceptionne elle-même l'ensemble de ces services mais s'en remet à son mari pour le paiement des différents prestataires. En demandant à la chanteuse de revenir une prochaine fois, l'homme soulève le décalage créé par l'arrivée inopinée de la chanteuse : la situation actuelle où les femmes sont absentes n'est pas appropriée aux règles implicites définissant le service musical. Celui-ci, on l'a vu, a ses bénéficiaires privilégiés (les enfants) mais aussi son administratrice. Si l'un des acteurs manque à l'appel, l'exercice du service risque d'être jugé au moment où il est proposé comme inapproprié, voire même impraticable. « Revenir une

prochaine fois » consisterait pour Parvati à réajuster le décalage et légitimer le service par rapport à la situation.

L'homme ne rajoute aucune parole. Avant de refermer sa porte, il tend à Parvati un billet de dix roupies. Ce don d'argent lui paraît peu commun, surtout de la part d'un homme qui n'a strictement pas profité du service qu'elle venait lui proposer. Avec le temps, Parvati saisit peu à peu avec plaisir les effets bénéfiques qu'a pu avoir ma présence.

L'ethnographe prise au jeu

Le service musical de porte-à-porte, on l'a vu, relie deux acteurs au maximum : la chanteuse et le bénéficiaire. Du fait même de l'intimité de la séance, l'ethnologue occupe une position qui devient parfois centrale dans les interactions. Sa seule présence physique est sujet des conversations et transforme dans une certaine mesure les intentions des acteurs. Dans certaines demeures, la maîtresse de maison cherche très rapidement à connaître son identité. Journaliste, chanteuse pulḷuvan, étrangère, etc. autant de statuts différents qu'on lui assigne en fonction des maisons. Sa position oscille, se transforme au fur et à mesure des situations.

Lorsque Parvati commence son chant par exemple, la maîtresse de maison peut décider d'écouter la pièce dans sa totalité. Assise sur le fauteuil de la véranda, elle se met en situation d'écoute directe et invite l'ethnologue à faire de même en lui proposant une place à ses côtés, autrement dit une position d'auditrice équivalente à la sienne. Elle perçoit en effet le statut d'« étrangère » comme peu compatible avec celui qu'implique l'activité de porte-à-porte. Dans une relation de service à deux termes où commanditaire et chanteur se trouvent liés, la place de l'étranger ne peut, du point de vue du bénéficiaire, qu'être la sienne propre. Ce petit déplacement dans l'espace fait aussi expérimenter à l'observateur la dissymétrie statutaire qu'implique aussi le service musical dans la hiérarchie des castes.

De manière similaire, les règles de donations sont parfois réadaptées par la maîtresse de maison. L'ethnologue se voit offrir des denrées alimentaires coûteuses en signe d'hospitalité tandis que la chanteuse reçoit comme habituellement des nourritures communes. Le départ de la maison peut être aussi salué depuis la porte par des signes amicaux

d'au revoir, alors qu'il a rarement lieu sans la présence de l'ethnologue. Parvati a très finement analysé ces transformations dans ses interactions avec les familles. Très souvent, elle m'a répété : « *La prochaine fois, viens habillée en vêtement traditionnel* (serru muṇṭu'), *on fera de l'argent !* ».

L'ethnologue participe malgré elle au rendement de la tournée. Parvati fait de sa présence un nouvel atout qu'elle compte mettre à profit comme n'importe quelles autres techniques d'approche. Lorsqu'en milieu de journée, la fatigue commence à se faire sentir, de même que l'agacement à se voir sans cesse refoulée, Parvati perd patience. Sa sagacité s'amenuise ainsi que sa volonté d'interagir avec ses hôtes potentiels. Ses besoins financiers la contraignent pourtant à poursuivre sa tournée. À peine entrée dans les propriétés, Parvati s'adresse aux habitants dans un débit effréné : « *Je ne chante qu'un seul chant car j'ai mal à la gorge. Je me suis arrêtée quelques jours. Mon mari est mort. C'est Christine de Paris* ». L'approche ne laisse que peu d'espace aux hôtes forcés de l'écouter sans rien dire[9] et annonce tous les éléments contextuels du moment qui risquent d'influer sur leur intention de recevoir ou non la chanteuse. La faiblesse de sa voix l'empêchant d'« aller au chant » et sa condition de veuve amenuisent considérablement ses moyens de subsistance. Les maîtresses de maisons peuvent y être sensibles. Enfin, l'annonce de la présence de l'ethnologue attise leur curiosité. Tous ces éléments influent sur la décision des commanditaires potentiels à profiter du service musical et surtout à ne pas refouler trop vite la chanteuse.

Informer le patron de l'objet du service

La chanteuse puḷḷuvan qui mène ses tournées dans les quartiers citadins est souvent amenée à formuler explicitement les termes du

9. Rosita de Selva (1994), dans un article consacré au rôle funèbre des montreurs de rouleaux *jādu paṭuā* au Bengale, a souligné l'importance que revêt l'énonciation dans le lien de service qu'établit le *paṭuā* avec ses « clients » (familles *Ādivāsī* Santal). L'auteur montre notamment comment le *paṭuā* contraint son client grâce à son habileté à dominer dans la prise de parole. L'analyse du texte qu'il énonce fait apparaître l'importance de l'intonation et la quasi-absence de ponctuation (1994 : 69), produisant ainsi un espace sonore impénétrable (*ibid.* : 76).

service qu'elle propose. En ville, le passage au porte-à-porte des marchands ambulants et des quêteurs est plutôt fréquent, ce qui implique pour Parvati de développer de véritables techniques d'approche pour que la spécificité de son service musical soit reconnue. Pourtant, force est de constater que certaines familles ne savent parfois même plus reconnaître un chanteur puḷḷuvan, ni même l'objet du service qu'il propose. Les habitants ne sont plus en mesure de distinguer son activité de caste et y voient seulement un quêteur parmi d'autres. Quant à leurs aspirations en matière de prospérité familiale, rien ne laisse entendre qu'ils accordent une certaine efficacité au chant de Parvati qu'ils sont en train de découvrir sur le moment. Les familles lui demandent par exemple « *combien cela va coûter ?* » ou « *comment est fabriqué le pot* » qu'elle transporte. Généralement, Parvati explique l'objet de sa visite : « *Le chant* nāvēṟu', *c'est pour chasser les maux* (dōṣam) ». Puis, elle explicite les modalités de sa rémunération ainsi que le bénéfice que les familles peuvent en retirer.

Ce type d'échange dans lequel le commanditaire potentiel apprend son rôle au moment même où se tient le service, est particulier au contexte urbain. Dans un espace où les quartiers résidentiels côtoient les immeubles récents, la chanteuse se doit aussi d'adapter son approche aux caractéristiques spatiales des lieux où elle se rend. Le seuil manque par exemple à un complexe d'appartements, de même que la proximité spatiale indispensable pour que ses appels de l'extérieur soient entendus. Lors de ses passages dans les immeubles, Parvati est contrainte de proposer d'abord son service de manière collective pour ensuite se rendre éventuellement devant la porte de chacune des familles. Elle appelle d'en bas : « *C'est la femme puḷḷuvan ! Le chant terminé, un peu d'argent vous donnez !* » et attend d'apercevoir les habitants pour les interpeller individuellement. Si ces derniers s'impatientent dans la discussion, ils concluent sans tarder l'interaction en lui remettant une pièce : « *Prenez cela et partez !* ». Comme précédemment, la chanteuse tient à spécifier la nature réciproque de son service et rétorque : « *Mais je n'ai pas chanté !* ». Elle entend être rémunérée pour une exécution musicale destinée à un bénéficiaire particulier. Par la personnalisation du chant, Parvati se distingue de la quêteuse pour qui les donateurs potentiels ne profitent par définition d'aucune contrepartie. La symétrie de l'échange participe pleinement de la définition du service ainsi que de son efficacité. Je reviendrai plus loin sur ce point.

Parvati considère par ailleurs que cette réciprocité ne peut être le simple fait du hasard de circonstances qui disposeraient par exemple la maîtresse de maison à profiter du chant ou à le refuser. Si à plus forte raison, celle-ci décide de la rémunérer sans qu'elle ait chanté une seule pièce, Parvati aura tendance à considérer ce don comme le résultat de sa propre ténacité dans l'échange. Elle entend avant tout influer sur l'intention de son hôte à agir de la sorte, à resocialiser dans la réciprocité les situations de dons purement gratuits [10] et à maîtriser tant bien que mal la part d'aléatoire que revêt chaque nouvelle situation de rencontre.

Tout au long de sa tournée, Parvati renouvelle sans cesse ses techniques d'approche et s'appuie le plus souvent sur les éléments contextuels du moment pour arriver à ses fins. L'acte musical nécessite chaque fois d'être légitimé dans une interaction entre la chanteuse et le commanditaire potentiel. La relation de patronage est actualisée *in situ* par la rencontre inopinée entre une offre et une demande de service. Pourtant, le texte du chant de guérison *nāvēṟu*' constitue l'objet premier du service proposé. Une analyse de ce chant permettra ici de préciser les différentes modalités de son efficacité.

NĀVĒṞU', UN CHANT EFFICACE

De forme strophique, le chant s'organise en distiques entre lesquels s'intercale une partie purement rythmique jouée au pot musical (*kuṭam*). Il s'agit de courtes improvisations instrumentales développant le cycle rythmique donné dès le début de la pièce. Hormis ces

10. Une séquence du film *Chants de seuil* montre Parvati en discussion avec une domestique afin que son maître, resté à l'intérieur de la maison, accepte de la recevoir. Celui-ci refuse catégoriquement de l'entendre et ne s'adresse à elle que de manière interposée. Face au refus, Parvati tente pourtant d'influer en sa faveur. Dépendante des dons des familles qui la font vivre, Parvati demande expressément qu'on lui donne quelques pièces. Cependant, à la différence d'une quêteuse ordinaire, elle rajoute : « *parce que je suis venue* ». La chanteuse entend être rémunérée pour le simple fait qu'elle ait proposé un service à domicile, y compris dans le cas où on ne lui permet pas de l'exécuter.

brèves sections de ponctuation, le cycle est toujours joué dans sa forme la plus simple comme soutien de la voix chantée. La mélodie (*rūpam*, *īṇam*, anglais *tune*) et le rythme (*tāḷam*) sont laissés au libre choix de la chanteuse qui dispose d'un stock d'une dizaine de mélodies et de cycles rythmiques dans lequel elle puise. Si les données musicales sont variables et à chaque fois renouvelées, le texte, lui, reste fixe. Chaque mot est répété à l'identique d'une exécution à l'autre, tandis que leur expression musicale varie au hasard de l'inspiration du moment. À l'instar de toutes les autres pièces chantées par les Puḷḷuvan, *nāvēṟu*' se définit par son texte et non par son traitement musical (combinaison d'une mélodie et d'un rythme) qu'il partage avec d'autres textes du répertoire. Tous procèdent des mêmes modalités musicales selon un double principe d'interchangeabilité et de variabilité [11]. Le texte est retenu implicitement comme le critère pertinent pour définir et isoler chacune des pièces du répertoire. Il est aussi considéré comme un discours efficace. Dans le cas de *nāvēṟu*', la chanteuse propose un service de guérison et de protection fondé principalement sur l'énonciation appropriée du texte.

Du contexte au texte : incorporations

Après une courte introduction rythmique au pot, Parvati commence toujours son chant par une description de l'action qu'elle est en train de faire :

Avec le noble pot puḷḷuvan du dieu Śiva,	śrī mahādēvanṯe śrī puḷḷuva kuṭam koṇṭu'
je chante pour chasser les « mauvaises paroles » des chers enfants.	makkaḷōmana nāvēṟu pāṭunnu.

Assise sur le seuil de la maison, Parvati annonce le caractère performatif de son chant tout en jouant du pot musical. Elle agit à titre individuel par l'usage du « je » et, au moment même où elle prononce ces mots, protège les enfants de la maison où elle se trouve. La parole chantée incorpore par la suite les données contextuelles du moment.

11. Voir chapitre 6.

Dans la cour, voir les pas de l'enfant *dans ces jeunes jours, c'est ce qu'a désiré la mère.*	mirrattu unṇṇīṭe parraṭi kāṇānum ceriya nāḷituṁ kāṇān koticcu' amma
Depuis le jour de la naissance, au sixième mois, *le nom qui a été donné est le petit* [nom]	perra nāḷ toṭṭu' ārām māsattiṅkal iṭṭapēru' āṇu' [nom] kuṭṭī ennu'
Le jour de la naissance du petit [nom] *est* [étoile de naissance] *Je chante et amoindris les mauvaises paroles et le fruit de l'étoile* [du jour de la naissance, notamment si elle se trouve dans une position néfaste]	[étoile de naissance] nāḷ āya [nom] kuṭṭīṭe ennu' nāvēṟum nālphalam pāṭi iṟakkunnu
Pour le père, c'est un commencement ; pour la mère c'est de l'or *pour la grand-mère c'est un enfant chéri.*	acchanu' āraṃbham ammakku' ponnāṇu' muttaśśi ammakku' ōmana kuṭṭiyāṇu'
Pour la belle enfant aux cheveux de nuée noire *je chante pour chasser l'effet des mauvaises paroles de cette belle petite fille.*	caṇṭakkāratti talamuṭi kāruṇṇi (kārvēṇṇi) bhaṃgi kārattiyuṭe nāvēṟu' pātunnu

Dans le cours de son énonciation, la chanteuse inclut d'abord les parents de l'enfant destinataire du chant. Dans sa louange à la petite enfance et à la joie que procure une naissance, le nom de l'enfant bénéficiaire ainsi que son étoile de naissance sont mentionnés dans le chant lui-même. En intégrant des éléments du contexte dans le texte, procédé décrit par ailleurs par Stuart Blackburn au sujet des chants d'arc *villu'* en pays tamoul (1992), la chanteuse identifie le bénéficiaire du service. Le texte acquiert ici son efficacité de manière extrinsèque, à travers une relation interpersonnelle construite au cours même de l'exécution musicale. S'il s'agit pour la chanteuse de chasser l'effet néfaste que peuvent avoir généralement les mauvaises paroles d'autrui sur les plus jeunes, l'enfant peut par ailleurs être touché par des maux futurs dûs par exemple à l'influence de « mauvaises planètes » dans son horoscope personnel. Parvati n'a évidemment pas connaissance de l'horoscope de chacun des enfants chez qui elle se rend mais propose cependant de les protéger contre les éventuels maux qu'il pourrait contenir.

Contrairement à l'astrologue dont la tâche est d'établir le diagramme zodiacal d'un individu particulier et de diagnostiquer précisément les dangers à venir, la chanteuse opère au niveau de la plausibilité en déterminant de manière globale des grandes catégories de maux encourus par l'enfant, sans se référer aux données réelles de

l'horoscope[12]. Son activité musicale s'apparente davantage à une protection la plus large possible de la santé et du bien-être de l'individu, non seulement contre les maux qu'il encoure du fait de son jeune âge, mais aussi contre les infortunes prédites au moment de sa naissance.

Afflictions et infortunes

Parvati cherche ensuite à traiter une série de maladies et dangers, qu'elle prend le temps d'énoncer un à un dans son chant.

Ce qui a été frappé par les mauvaises paroles, ainsi que les maux [nappu' : « faute, défaut »] *doivent être évacués.*	nāvōṇṭu' iṭṭuḷḷa nappalum tiraṇam
L'affliction [causée par des êtres non-humains] *doit complètement finir.*	dṛṣṭibādha okevoḻiyēṇam
Les maux de la quatrième maison doivent prendre fin.	nālāmēṭatte dōṣaṅṅaḷ tīraṇam
Le corps du petit [nom] *doit resplendir.*	[nom] kuṭṭīyuṭe dēham teḷiyēṇam
(L'effet) des mauvaises paroles doit disparaître ; le mauvais-œil doit disparaître. Les cinquante-six maladies de peau doivent disparaître.	nāvēṟoḻiyēṇam kariṅkaṇ oḻiyaṇam aṃpatnāṟu' karappan oḻikēṇam
Le trouble (causé par) les oiseaux puḷḷu *doit partir dix-huit fois*	puḷḷupīdha patineṭṭu' oḻiyēṇam
Le trouble (causés par les mauvais) oiseaux doit complètement partir.	pakṣipīdha okevoḻiyēṇam
Tous les troubles doivent partir ; les afflictions du visage doivent partir.	āke keṭṭoḻiyaṇam mukhakeṭṭu' oḻiyaṇam
Les afflictions sur le corps doivent partir.	dēhakkeṭṭu' vēṟiṭṭu' oḻiyaṇam
La fièvre accompagnée de tremblements, la fièvre nocturne doit être évacuée. Les yeux rouges dus à l'épilepsie doivent disparaître.	ñeṭṭippaniyōṭu rāppani tīraṇam apasmārattāl ceṅkaṇ oḻiyaṇam

Comme les paroles prononcées à l'égard de l'enfant, les regards peuvent être particulièrement néfastes pour sa santé. Le mauvais-œil *kariṅkaṇ*, que l'on tente de détourner au quotidien par différents artifices (figurines, épouvantails, marques peintes, etc.), est de la même

12. Comme elle l'annonce plus loin dans le chant, elle protège le bénéficiaire contre les maux de la « quatrième maison » zodiacale où sont visibles les problèmes de famille. C'est généralement dans cette partie de l'horoscope que sont diagnostiqués les « maux de serpents » (*sarppa dōṣam*).

manière détourné par l'énonciation chantée. Une autre forme d'affliction, liée au regard (*dṛṣṭi*), est qualifiée dans le texte par le terme *bādha* « trouble, tourment, harassement par possession » (Tarabout 1999 : 318). Cette catégorie de troubles, se manifestant par une possession non volontaire et subie comme une maladie, est causée par des êtres non humains, comme le sont par exemple les *bhūta* (divinités secondaires, esprits néfastes) ou les ogres *rakṣassu'* [13].

Parmi la liste des différentes afflictions à évacuer, on trouve une nouvelle référence à l'astrologie. En chassant les maux inscrits dans la quatrième maison du diagramme zodiacal (calculée à partir de l'ascendant de l'individu), Parvati propose de protéger contre les éventuels problèmes dits de « famille » lisibles dans cette partie de l'horoscope. Diagnostiqués par l'astrologue, ces maux se manifestent le plus souvent par des cas d'infertilité, des maladies touchant un enfant ou des disputes entre parents. Parvati se pose ainsi en spécialiste de la prospérité familiale conçue ici en terme de reproduction, de santé infantile et d'harmonie relationnelle. Les divinités serpents qui dispensent cette prospérité sont souvent identifiées par l'astrologue comme la source des maux visibles dans la quatrième maison zodiacale (« maux de serpents » *nāga dōṣam*). Par cette énonciation, l'enfant nommé dans le chant se trouve protégé d'afflictions physiques dont la manifestation peut être imputable à ces divinités. En annonçant la fin des fièvres, des maladies de peaux et des crises de tremblements, la chanteuse puḷḷuvan, spécialiste du culte aux divinités serpents, fait présager une certaine prospérité familiale.

Enfin, une autre source de danger pour les enfants, les oiseaux nocturnes *puḷḷu* (littéralement « faucon ») [14] dont on dit que le regard « rond et fixe » fait tomber malade les enfants et les femmes enceintes. La chanteuse, après avoir identifié et évacué les maux et afflictions

---

13. G. Tarabout (2002, communication personnelle). Par ailleurs, le terme *dṛṣṭibādha* énoncé par la chanteuse peut être utilisé de manière plus générale comme un synonyme de *dṛṣṭidōṣam* défini comme « influence néfaste ou effets du mauvais-œil » (M.P. : 539).

14. Les compilations ethnographiques du début XXe, ainsi que les références des folkloristes malayalis sur les Puḷḷuvan, mentionnent l'origine du nom de la caste en référence à cet oiseau (Thurston et Rangachari 1965 [1909] : 226), (Ananthakrishna Iyer 1981 [1912] : 145), (Choondal 1981 : 9), (Vishnunamboodiri 1977 : 17). Cependant, peu de chanteurs recourent aujourd'hui à cette étymologie.

encourus par l'enfant, énonce dans le chant certaines instructions rituelles destinées à la mère de l'enfant.

« Tourner » les maux

La guérison nécessite certains gestes efficaces, généralement accomplis lors de l'action rituelle *pāṃpin tuḷḷal* dans laquelle officient les Puḷḷuvan :

Dans la main de l'enfant, du riz blanc, du bétel et une pièce d'argent sont donnés à « tourner » par la mère.	kuṭṭikaiyil veḷḷari verrila veḷḷikāśāle uḷiññu koṭuttamma
Après la naissance, si des enfants naissent, des chants de serpents seront conduits (sur la demande) de la mère.	perriṭṭu' ētānum santānam uṇṭāyāl nāgam pāṭṭu' kaḷippikkuka mātāvu'
Sous le dais où sont exécutés les chants de serpents, la mère remplit le pot puḷḷuvan.	nāgam pāṭṭu' kaḷicculla pantalil puḷḷuva kuṭam niṟappikkuka mātāvu'
Si le pot puḷḷuvan n'est pas rempli, il y aura de nombreux effets néfastes pour l'enfant [progéniture, descendance].	puḷḷuva kuṭam niṟayāte pōyālō santānattinu' dōṣam palatu' uṇṭu'

Si une séance de chant *nāvēṟu*' se tient parfois durant le rituel *pāṃpin tuḷḷal*, les enfants destinataires tiennent en main une pièce de monnaie accompagnée de feuilles de bétel ou de fleurs d'aréquier qu'ils « tournent » une fois le chant terminé. Ils les déposent ensuite, avec un billet de banque supplémentaire à titre de paiement, directement dans les pots musicaux des Puḷḷuvan. Conformément au texte du chant *nāvēṟu*', la prospérité physique de l'enfant implique aussi une contrepartie financière (ou en nourriture) pour Parvati qu'elle reçoit, nous dit le chant, dans son pot musical. Dans ce lien de réciprocité, l'instrument de musique est vu ici comme un contenant qui, par sa fonction d'être « rempli » (verbe *niṟakkuka*), matérialise précisément la prospérité recherchée. Assurer d'un côté la santé à un enfant, c'est aussi en contrepartie faire prospérer financièrement la chanteuse. Le service de chant est pensé comme un échange symétrique où chaque partie y trouve en quelque sorte son compte de prospérité. Ce lien de réciprocité a pour référent le geste de remplissage, commenté ici dans l'énonciation chantée[15]. La notion d'échange intégrée au texte lui-

15. Le film *Chants de seuil* (2002) montre notamment les gestes de « remplis-

même participe de l'efficacité curative du chant. Les distiques suivants en spécifient la nature.

Le don, transfert et maximisation

Autour de sa taille, un pendentif et une chaîne ont été attachés, s'agitant et s'élançant lorsqu'il joue.	arayil elassum turaṭum keṭṭīṭṭu' naṇṭi ōṭinaṭannu kaḷikkuṃpōḷ
Après avoir chanté (pour chasser l'effet) des mauvaises paroles de l'enfant [nom], *la mère donne une fois du riz pour le repas.*	[nom] kuṭṭīyuṭe nāvēṟu pāṭiyiṭṭu' oru nēratte ūṇu' ari tannamma
Le père donne le vêtement qu'il a porté, celui-ci est devenu « clair ». *La mère donne une serviette de toilette, celle-ci est devenue « claire ».*	cirri teḷiññuḷḷa cirru muṇṭu' tannacchan tōrtti teḷiññuḷḷa tōrtta muṇṭu' tannamma
Son père et sa mère ayant entendu (le chant) *Donnent de l'argent et de bons vêtements en contribution.*	tante acchanum ammanma kēḷtiṭṭu' kāśōṭu' nalla muṇṭu' policcuṭe
Un nouvel attāṇi [petit édifice de pierre sur lequel les porteurs peuvent déposer leurs charges à hauteur de tête] *sera construit par le père. De l'eau charitable s'écoulera (comme présent) de sa grand-mère.*	puttanām attāṇi keṭṭiykkām tante acchan dharmma veḷḷattāl pāriykkām muttaśśi
Si, de cette manière, plusieurs présents sont faits *Les maux de douze ans prendront fin.*	iṅṅine ōrō dānaṅṅaḷ ceykilum pantīrāṇṭatte pāpaṅṅaḷ tīraṇam

Une fois les maux « tournés », Parvati décrit le son des ornements corporels de l'enfant, image d'une jeunesse heureuse et sans affliction. Pourtant, le chant n'acquiert sa pleine efficacité que dans la réciprocité du don. Père et mère, lavés de leurs maux, sont appelés à remettre à

---

sage » effectués cette fois-ci par la chanteuse elle-même. Hormis le riz qui lui est versé dans son sac de tissu par la maîtresse de maison, les dons d'argent, de fruits ou de vêtement lui sont remis en main propre. La chanteuse, son pot sur l'épaule, transfère provisoirement ces paiements dans la bouche de son instrument. Elle les ressort quelques minutes plus tard pour les transférer à leur tour dans le sac de riz, qu'elle transportera sur l'épaule tout au long de sa marche. Ce geste rappelle à quel point son instrument de musique figure le lien d'échange avec la famille pour laquelle elle vient de chanter. Parvati explique par ailleurs que son pot musical est autant son « moyen de subsistance » (*upajīvanam*) que son « métier de caste » (*kūlatōḻil*). Se référant aussi volontiers au mythe d'origine de la caste puḷḷuvan, elle rappelle qu'elle est originellement devenue chanteuse par l'acquisition d'un pot musical dont le Roi des serpents (Nāgarāja) lui fit don.

la chanteuse des présents de nourriture, de vêtements et d'argent. Parvati mentionne aussi la construction d'un *attāṇi*, petit édifice de pierre sur lequel les porteurs peuvent déposer leurs charges à hauteur de tête. Ce type de construction peut être érigé par ailleurs comme mémorial quand une femme enceinte meurt avant d'avoir accouché [16]. Après cette double référence à sa condition de vie (comparable à celle du porteur) et à la maternité, Parvati mentionne enfin un don d'eau charitable, en référence à la distribution d'eau gratuite en période de grande chaleur, en appelant ici aussi à la générosité de ses donateurs.

Le fait d'énoncer le détail des dons relève semble-t-il de deux niveaux de relations impliquées de manière concomitante dans l'action curative. Tout d'abord, la relation de don (*dānam*) définit la cure en terme d'échange réciproque, thème par ailleurs formalisé par Gloria G. Raheja à partir d'une ethnographie du système *jajmāni* dans un village nord indien (Pahansu) comme modèle de « transfert d'inauspicieux (*inauspiciousness*) du donataire vers le destinataire » (1988 : 31). À ce titre, le don est qualifié par l'auteur de « poison (...) renfermant le mal (*evil*) et la faute (*sin*) du donataire » (*ibid.* : 32) qui doivent être chassés pour le maintien de son bien-être personnel et familial. Alors que les différentes prestations décrites par Raheja varient en fonction de la source néfaste (conditions astrales, mauvaises conjonctions spatio-temporelles, données calendaires, afflictions par les mauvais morts) [17], le don ne vise pas fondamentalement à détruire les infortunes qui en résultent. Comme l'écrit l'auteur, « l'inauspicieux doit forcément causer ses effets quelque part et c'est pour cette raison qu'il ne peut être simplement détruit ; il doit être transféré vers un destinataire approprié et assimilé par lui pour que la thérapie soit effective » (*ibid.* : 48). [18]

---

16. L.S. Rajagopalan, communication personnelle (2001).

17. Gloria G. Raheja (1988 : 48-67).

18. Sur le même thème, Y. Uchiyamada (1995) distingue deux types de dons. D'une part, le don de bétel (*vetta dānam* : composé des principaux ingrédients à chiquer) déposé généralement par les Nāyar aux croisements des chemins ; d'autre part, le don de nourriture (*anna dānam* : gruau de riz, accompagné généralement de pièces de monnaie et de vêtements) fait spécifiquement aux intouchables Paṟaya. Selon l'auteur, les familles nāyar transfèrent par ce biais leurs maux et infortunes vers les espaces périphériques du village, là où vivent les Paṟaya qui les ont ingurgités (*ibid.* : 271).

Dans la pièce *nāvēṟu*', la chanteuse énonce que le père et la mère lui remettent leurs propres vêtements, à présent « lavés » des maux de la famille. Cependant, l'inauspicieux n'est pas ici simplement transféré vers la chanteuse, il a été évacué par un acte efficace d'énonciation. La séance de « chant de contribution » (*polipāṭṭu'*) décrite précédemment (chapitre 2), séquence finale du rituel pour les serpents, s'apparente davantage à un transfert de maux par le biais de pièces et billets « tournés » par les membres de la famille commanditaire puis remis entre les mains des chanteurs puḷḷuvan en guise d'honoraires rituels. [19]

À un second niveau de relation, la chanteuse inclut dans le texte lui-même les règles de donation comme un des éléments constitutifs du système de patronage de son service musical. Parvati ne se contente pas de recevoir passivement les dons en fin de chant mais les inclut dans son exécution musicale. À la manière des joueurs d'arc musical du pays tamoul décrits par Stuart Blackburn (1992), les chanteuses puḷḷuvan agissent sur le texte lui-même vu comme « (...) leur meilleur moyen pour affecter le contexte et influencer le système de patronage qui l'entoure. En incorporant le contexte dans le texte, (elles) peuvent le transformer et se le représenter dans leurs propres termes, ou encore commenter certains de ses aspects. Tout ceci concourt à créer un contexte qui soit favorable à leur soutien financier » (*ibid.* : 44). Parvati cherche à optimiser son rendement journalier et « utilise la performance elle-même pour maximiser le patronage. En bref, (elle) incorpore certains aspects du contexte dans la performance et le façonne pour qu'il soit adapté à ses fins » (*ibid.* : 34-35).

---

19. Le chanteur Puḷḷuvan Narayanan décrit ce chant comme « la récompense ou le paiement qui nous est remis pour avoir chanté et évacué les malédictions (*śāpam*) des serpents pour tous les gens de la quatrième maison zodiacale. Tous ces gens « tournent » leurs maux (*uḻiyuka*) et offrent des dons. Les « maux de l'acte » (*karmma dōṣaṅṅaḷ*) causés par les serpents sont « tournés » et donnés en présents. Les maux de toute la famille sont « tournés » et donnés aux Puḷḷuvan ». Ce type de transfert par le don a par ailleurs été interprété par Deborah Neff comme un des fondements de l'infériorité sociale des Puḷḷuvan dans la hiérarchie des castes (1995 : 276-282).

Louange et facétie

Le chant se conclut par un hommage personnel à l'enfant destinataire du chant, dont elle construit la renommée.

Ô noble nom du dieu Viṣṇu !	viṣṇubhagāvanṯe tiru nāmam
Le mal causé par les mauvaises paroles qui ont frappé doit disparaître !	tanneyāṇu' eṟṟa nāvēṟu nappal oḻiyaṇam
Dans les quatre villages et les huit directions [dans tous les alentours], *il y a l'enfant* [nom] *qui est devenu célèbre*	nālu' dēśattum eṭṭu' dikkālum kēḷvikēṭṭuḷḷa [nom] kuṭṭīyāṇu'
Comme l'enfant-dieu soleil [comme le soleil montant]	ādityan uṇṇi bhagavane pōleyum
La beauté et l'âge s'élèvent et (l'enfant) devra vivre longtemps	aḻakkum āyussum varddhiccu vāḻaṇam

La fin des mauvaises paroles est à nouveau personnalisée au nom de l'enfant et se voit couronnée d'une louange finale au prestige, à la beauté et à la longévité du bénéficiaire.

Certaines saynètes humoristiques sont parfois adjointes au chant après la formule musicale de conclusion. Composées par chaque musicien, elles consistent souvent à demander des dons de nourritures, d'argent ou de vêtements en prenant à partie de manière humoristique la maîtresse de maison. Lorsque dans sa jeunesse, Narayanan accompagnait son épouse Parvati en tournée, il aimait par exemple jouer de courts dialogues parlés avec sa vièle (*puḷḷuvan vīṇa*) qu'il ponctuait avec humour de sons grinçants et dans un mouvement d'archet volontairement empressé. D'une voix nasillarde, il questionnait sa vièle :

« *Ô vīna, qu'est-ce qu'ont dit les gens de la maison ?* » (vīṇē avar entu paṟaññu)

L'instrument répond d'un son suraigu et crissant : « *Je vais donner, je vais donner. C'est ce qu'ils ont dit* » (tarām tarām ennu paṟaññu)

Narayanan : « *Et s'ils ne donnent pas ?* » (tannilleṅkilō)

L'instrument : « *Quelle honte ! Quelle honte ! Quelle honte !* » (nāṇakkēṭu nāṇakkēṭu nāṇakkēṭu)

Un autre chanteur, Gopalan, improvise la saynète suivante :

« *Ô* vīṇa *!* Vīṇa*, qu'est-ce que tu as chanté ?* » (vīṇē vīṇayentu pāṭi)

L'instrument répond par des sons bondissants : « *J'ai chanté la* nāvēṟu' *de la petite Kārttyāyani* [nom de l'enfant bénéficiaire] (kārttyāyani kuṭṭiyuṭe nāvēṟu pāṭi)

Le chanteur questionne à nouveau : « Vīṇa*, qu'est-ce que tu veux ?* » (vīṇeykkentu vēṇam).

La vièle répond d'un son plus soutenu : « *Comme présent, je veux la coiffe du père, le châle de la mère, la couverture de la grand-mère !* » (sammānam acchanṯe talekeṭṭum ammayuṭe mēlmuṇṭu muttaśśiyuṭe putappum)

Le chanteur conclut avec emphase : « *Pour la* vīṇa *et pour le Roi des serpents, apportez les présents !* » (vīṇaykkum nāgarājavinum uḷḷa sammānavum vāki varika)

Un dernier exemple, donné par le chanteur Sudarman consiste à décrire des scènes de grande solennité où la vièle est personnifiée en noble souverain menant un train de vie digne de son rang. Comme semble le dire le chanteur, seuls les dons généreux assureront les moyens matériels au maintien de ce prestige. La maîtresse de maison écoute cette saynète avec une certaine bienveillance, au moment où elle est sur le point de remettre son paiement au chanteur.

Le chanteur : « *Ô* vīṇa *!* Vīṇa, *qu'est-ce que tu as chanté ?* » (vīṇē vīṇa entu pāṭi)

La vièle : « *J'ai chanté* nāvēṟu *pour le petit Rajaram* [nom de l'enfant] » (rājaram kuṭṭīṭe nāveṟu pāṭi)

C : « Vīṇa*, qu'est-ce que tu veux ?* » (vīṇakkentu vēṇam)

V : « *Pour manger : du riz, des feuilles de bétel, des noix d'arec, du suppāri !* »[20] (uṇṇān ari verṟila aṭakka suppāri pokala)

C : « *Je vais donner Ô* vīṇa *! Je vais donner, je vais donner Ô* vīṇa *!* (tarum vīṇē tarum tarum vīṇē)

V : « *Je dois me rendre au temple de Guruvayur et prendre un bain* »[21] (guruvāyūr pōyi kuḷiccu toḷaṇam)

---

20. Il s'agit des différents ingrédients à mâcher sous la forme du *muṟukkāl* (encore appelé *ā* dans d'autres régions de l'Inde) [terme formé sur le verbe *muṟukkuka* signifiant l'action de mâcher (C. Madhavan Pillai, 1999 : 900)]. Celui-ci se compose d'une feuille de bétel enduite de chaux (*cuṇṇāṃpu'*) et enroulée avec des morceaux de noix d'arec et de tabac. Le tout est mâché et recraché au fur et à mesure de la mastication. De consommation très courante, il fait partie des éléments offerts en fin de repas aux invités. Ces ingrédients sont aussi offerts aux divinités lors des pūja, hormis la chaux. Enfin, la remise d'une *dakṣiṇa* (honoraire rituel ou présent d'argent à un guru) se présente souvent accompagnée d'une feuille de bétel et de noix d'arec qu'on associe généralement à la prospérité.

21. Temple à Kṛṣṇa (Guruvāyūr Appan) situé dans le district de Trichur. En

Chanteur : « *Ô* vīṇa ! *Comment doit-on aller à Guruvayur ?* » (vīṇē guruvāyūrkku'eṅṅine pōkaṇam)

Instrument : « *On doit y aller en palanquin* » (mañcalil pōkaṇam)

Chanteur : « *Veuillez appeler les porteurs ! Porteurs, Porteurs ! Ô* vīṇa, *les porteurs sont là* ». (mañcalkkāre viḷukkū mañcalkkāre mañcalkkāre ! vīṇē mañcalkkāru vannu)

Si ces courtes saynètes sont propres à chaque chanteur, elles procèdent toutes d'une même volonté d'établir une relation de réciprocité avec la maîtresse de maison et de maximiser dans l'humour les bénéfices qu'ils peuvent en retirer. Que la vièle souligne la « honte » qu'il y aurait à ne pas rémunérer le chanteur ou exprime ses aspirations à vivre dans la prospérité matérielle, elle se fait le médiateur d'une nouvelle énonciation des règles du service définies précédemment dans le texte *nāvēṟu*'. Dans un contexte de porte-à-porte où la sollicitation matérielle est souvent perçue de manière négative, l'usage de l'humour constitue pour les Puḷḷuvan un moyen efficace de contourner les réticences et d'influer sur les intentions. Intégrées à la séance de chant *nāvēṟu*', ces dialogues imaginés par des acteurs dépendants et nécessiteux – a priori « contraints » pour reprendre l'expression de Blackburn (1992 : 45) – contribuent pourtant à créer un lien de patronage en terme d'offre et de demande de service musical. Même dans sa forme la plus aléatoire et la moins institutionnalisée, comme c'est le cas dans le porte-à-porte, le patronage se voit aussi « contraint » par la performance [22].

L'approche croisée du texte chanté et des différentes interactions quotidiennes qui l'accompagnent montre que la séance au porte-à-porte peut-être vue à la fois comme un service inter-familial de traitement de maux mais aussi comme un espace où se crée un lien social entre une chanteuse et un bénéficiaire. Tout d'abord, *nāvēṟu*' acquiert de son efficacité au moment même de son exécution, c'est-à-dire par l'énonciation performative [23] qu'en donne la chanteuse. Celle-ci commente d'abord une séance de cure en train de se faire

---

tant que lieu de pèlerinage, il bénéficie d'un certain prestige. Cette référence à ce lieu constitue un nouvel élément de contexte inclus dans le texte de la saynète.

22. Sur la contrainte exercée par les montreurs de rouleaux *jādu paṭuā* (Bengale) sur leurs clients potentiels, voir Rosita de Selva (1994).

23. Le concept d'énonciation performative (*performative utterance*), introduit

dans laquelle elle se trouve elle-même impliquée pour le compte d'un enfant dont l'identité sociale et astrale est déclinée dans le texte. Fondement de la guérison, la construction d'une relation interpersonnelle se double d'un discours explicite sur la nature de l'échange qui la conditionne. Alors que l'enfant se voit débarrassé et protégé des grandes catégories de maux susceptibles de l'accabler, la chanteuse énonce que la pleine efficacité de son chant dépend aussi du système de donation qui la relie à la famille. Elle en énonce les règles en se référant à l'action rituelle pour les divinités serpents dont elle est spécialiste ainsi qu'à la symbolique de l'instrument de musique puḷḷuvan. Par le don, les maux seraient transférés de la famille à la chanteuse et leurs effets sublimés par un acte de « remplissage », un geste rituel commenté pour lui-même dans le chant. Symbole de prospérité partagée, cette image participe de la définition même du service musical de guérison et de son efficacité au moment même de la séance musicale. Bien plus qu'une « textualisation du contexte » – par laquelle « (...) les protagonistes dans le contexte deviennent des figures dans le texte. L'univers textuel se trouve en harmonie avec le contexte, et le temps textuel concomitant au temps contextuel » (Blackburn 1992 : 44) –, Parvati produit un discours réflexif sur ce que recouvre la notion de service, celui qui la relie de manière réciproque aux bénéficiaires du chant en terme de prospérité.

Consciente du rendement journalier incertain de sa propre prospérité, Parvati agit non seulement sur le texte mais aussi sur la probabilité d'avoir l'occasion de le chanter et d'en retirer un maximum de revenus. Si dans le texte il s'agit d'inclure les principaux protagonistes de l'action curative, de souligner leur générosité et de construire ainsi leur renommée, Parvati opère aussi largement sur le contexte de la performance. Durant les tournées de chant, son champ d'action est constamment redéfini dans le jeu des interactions verbales quotidiennes. La légitimité de son service dépend notamment du calendrier annuel et de la présence ou non de bénéficiaires et d'interlocuteurs

---

par John L.Austin (1955) s'est fondé sur des exemples d'énoncés dont les caractères sonores (intonation, rythme, etc.) ont été peu explorés par l'auteur, de même que dans les développements critiques ultérieurs de cette théorie. Pour une approche de la forme sonore comme forme signifiante, voir Junzo (1998) et Lortat-Jacob (1998). Dans le cas de *nāvēṟu'*, le texte efficace fait l'objet d'une énonciation chantée, sa forme « musicalisée » intrinsèque participant de son caractère performatif.

privilégiés. Une séance de chant proposée au porte-à-porte implique de la part de la chanteuse de développer les approches les plus variées possibles pour éviter d'être refoulée par ses hôtes. Si dans ce contexte, le hasard semble prédominer sur le besoin de protection et la générosité des familles, Parvati l'intègre à part entière à la définition même de son service. L'efficacité du chant *nāvēṟu*' tient autant aux capacités de la chanteuse à le faire agir en le personnalisant que des liens de réciprocité sans cesse renouvelés qu'elle entretient avec les familles bénéficiaires.

« AUTOUR » DU CHANT : CONVERSATIONS

Dans certaines maisons, les conversations échangées se prolongent après le chant. Lorsque les passages de Parvati se font plus réguliers, les familles accoutumées l'informent volontiers des nouvelles importantes ayant trait à leur situation familiale ou à celle de leur voisinage (santé, mariage, décès, etc.). La chanteuse elle-même assure pleinement son rôle de spécialiste et consacre lors de ses visites un long moment aux conversations de famille. Ces interactions quotidiennes révèlent les principaux fondements du lien social qui unit la chanteuse aux familles bénéficiaires.

Nouvelles familiales et bilan de tournée

Dans les maisons où Parvati a l'habitude de se rendre, rien ne la contraint a priori à se présenter ni même à mesurer les éventuels décalages qui limitaient jusqu'ici son champ d'action. Il suffit qu'elle s'aperçoive qu'un membre de la famille est effectivement là pour s'installer et commencer la séance de chant. La maîtresse de maison continue à vaquer à ses occupations quotidiennes (ménage, cuisine, lecture du courrier, etc.) et vient ensuite s'installer dans la véranda pour échanger des nouvelles avec la chanteuse. Voici un exemple de conversation tenue par Parvati avec une habitante du quartier :

Parvati (P) : « *Votre père est arrivé ?* »

La Maîtresse de maison (M) : « *Oh non ! Il a dit qu'il viendrait seulement pour la fête d'*ōnam. »

P : *Le petit va à l'école ?*

M : *Pas aujourd'hui, il a eu de la fièvre pendant dix jours.*

P : *Pour avoir mon premier paiement aujourd'hui, où dois-je aller ? me suis-je dit. Je l'ai dit à votre jardinier en arrivant. C'est une bonne personne qui vit à l'intérieur de cette maison !*

M : *Vous êtes allée dans beaucoup de maisons ?*

P : *Hier, je suis allée dans dix ou douze maisons. Quand je suis allée chez notre docteur Varasyar, j'ai pensé qu'on me donnerait quelque chose. Ils m'ont dit qu'il était à Trivandrum* [capitale du Kerala] *et m'ont demandé de venir plutôt le jour de l'étoile* viśākham[24].

Dans ce type de conversation familiale, Parvati interroge plus qu'elle ne renseigne sur sa propre famille. Les demandes de la maîtresse de maison portent davantage sur la tournée de la chanteuse. Dans ses réponses, Parvati mentionne avec précision les noms des maisons où elle s'est rendue, lieux connus aussi de son interlocutrice qui vit à proximité. De par son activité itinérante dans le quartier, Parvati inspire des sujets de conversations types : famille, éducation des enfants et nouvelles de voisinage. Ceux-ci sont légitimés par son statut de spécialiste des affaires familiales, défini entre autres dans le chant *nāvēṟu*'.

Sa connaissance de terrain du réseau de voisinage est largement mise à contribution lors des conversations de seuil. Elle lui permet entre autre d'établir les liens de parenté entre les différents membres d'une famille vivant dans un même quartier. Curieuse et à l'écoute, Parvati fait coïncider peu à peu les réseaux de parenté avec la cartographie de son territoire de chant. Habituée au quartier, la chanteuse alimente et enrichit le réseau de patronage dont elle dépend en glanant des informations familiales chez les uns et les autres. Les conversations révèlent des liens de parenté et de voisinage, à la fois générés et médiatisés par l'activité itinérante de la chanteuse. Comme on va le voir, ce réseau se trouve par ailleurs balisé de « repères » dont la chanteuse peut donner une grille de lecture précise.

24. Nom d'une des vingt-sept « maisons lunaires » (*nakṣatram*).

Repères de tournée : statuts et généalogies

Au cours de ses tournées, Parvati prend et donne des nouvelles extrêmement précises sur les familles chez qui elle se rend. Avant d'entrer dans certaines propriétés, elle sait à l'avance combien d'enfants y vivent, les derniers mariages célébrés ou encore les décès récents. Ainsi, Parvati enrichit toujours plus sa connaissance des habitants du quartier dont elle peut dresser parfaitement la généalogie.

Par ses fréquents passages, elle repère dans l'espace l'emplacement des maisons en fonction de la notabilité de ses habitants, leur appartenance de caste ou les événements importants qu'ils ont vécus. « *Là, c'est un professeur, quelqu'un de très respectable qui habite ici* » m'a-t-elle dit, par exemple, en se rapprochant d'une maison. Puis, elle a rajouté : « *Son fils travaille dans le Golfe. Une fois il m'a donné cinq cent roupies !* ». Le statut du commanditaire et l'expérience de la chanteuse se trouvent entremêlés pour devenir à leur tour des informations à rapporter éventuellement dans d'autres maisons.

Chaque portion de son territoire de chant est établi dans une cartographie de caste : « *Ici, la maison d'un* naṃpiśan (caste de serviteurs de temple), *là la demeure d'un brahmane* », explique-t-elle lorsqu'elle se déplace. Les maisons chrétiennes et musulmanes lui sont aussi connues, de l'extérieur seulement. Le service ne s'adresse qu'à une seule frange de la population : les hindous de caste.

Autre incompatibilité à l'exercice de son service : le deuil d'un parent. Généralement, la chanteuse l'apprend d'un voisin à moins qu'elle ne soit refoulée directement de la dite maison. Si *nāvēṟu'* est un chant (*pāṭṭu'*), la nature musicale du service en fait un événement faste et joyeux qui est perçu comme peu compatible avec l'austérité qu'implique la période de deuil. Dans ce contexte, le service se trouve provisoirement gelé, de même que la sociabilité avec la famille en deuil.

La chanteuse établit ses repères de tournée grâce à une expérience concrète du quartier où elle déambule mais ne réside pas. Ils ont été fixés peu à peu à partir de multiples informations recueillies, confirmées et enrichies au cours de longues interactions sur les seuils. Ce réseau de quartier, tissé dans la mobilité, conditionne à son tour la tournée de la chanteuse. Informée au préalable des éventuelles incompatibilités de son service (deuil, absence, appartenance religieuse), elle organise ses visites de manière à s'assurer un revenu journalier.

Alors que dans le cadre des rituels familiaux, la musique agit comme une variable discrète, elle retrouve sur le seuil des maisons son statut de service autonome. Toutefois, par rapport au service tel qu'il est essentialisé dans les mythes d'origine, le porte-à-porte est fondé sur une interaction minimale (par la forme du service) mais qui suppose de la part de la chanteuse tout un travail latéral. Il s'agit de développer dans l'interaction différentes techniques d'approche (appels, questions, enchères, etc.) visant à ajuster les demandes potentielles à sa proposition de service. L'exercice (ou non) du chant *nāvēṟu'* dépend non seulement d'une demande de traitement des maux (influences néfastes des mauvaises paroles, du mauvais-œil, du mois du Cancer, etc.) mais aussi de la capacité de la chanteuse à signifier à ses patrons tout le bénéfice qu'ils en retireront. Les familles chez qui elle se rend ne sont en effet que potentiellement des commanditaires. Ses techniques d'approche visent précisément à maîtriser la part d'aléatoire inhérente au contexte du porte-à-porte. Celles-ci peuvent être incluses dans le chant lui-même ou en fin de séance (par exemple : saynètes). C'est en prolongeant les interactions après le chant qu'elle arrive la plupart du temps à faire d'un patron d'un moment un patron régulier.

À côté de l'activité rituelle et de porte-à-porte, les musiciens sont sollicités, depuis une vingtaine d'années, par les stations de radio gouvernementales (*All India Radio*) pour participer à des enregistrements de musiques *folk*, encore appelées « indigènes », diffusées de manière journalière sur les ondes. Cette forme de patronage gouvernemental, on va le voir, assigne à la musique un nouveau statut, celui d'être une catégorie en soi.

Chapitre 4

La musique « pour elle-même »
Le patronage radiophonique et ses opérations

Le patronage gouvernemental en matière de musique a commencé en 1927 avec l'ouverture de deux stations radiophoniques à Bombay et Calcutta, puis a développé son réseau dans l'ensemble du pays pour adopter, dès 1936, le nom de *All India Radio* (AIR ou *ākaśavāṇi* en langue hindi) (Baruah, 1983). À cette émergence rapide des stations locales correspond dans toute l'Inde un déclin progressif des formes de patronage traditionnelles. Plusieurs auteurs ont analysé les implications sociales du patronage radiophonique sur la pratique des musiciens classiques (Neuman 1980, Kippen 1988). Je rendrai compte ici des différents traitements et formatages que subit la musique dite « *folk* » en reconstituant le circuit de production à travers le système des auditions, la mise en place des programmes, l'archivage, l'annonce, la diffusion et l'évaluation finale des émissions. Une dernière partie, consacrée plus spécifiquement aux réseaux de la cassette *folk*, montrera enfin comment cette musique subit un nouveau formatage indépendamment de ceux qui la produisent.

All India Radio Trichur, une antenne locale de production musicale keralaise

Situés à quelques kilomètres de la ville de Trichur, les bâtiments de *la All India Radio* se tiennent dans un cadre spacieux, coupé des bruits de la ville, entre le camp de formation militaire et le centre gouvernemental d'enseignement du hindi. L'établissement fait partie

des cinq stations de radio gouvernementales *Prasar Bharati* (*Broadcasting Corporation of India*) basées dans le seul État du Kerala parmi d'autres grandes villes de district comme Cochin, Cannanore, Trivandrum et Calicut.

L'indexation des genres et des musiciens

Gita m'a accueillie à la station en 1999 alors qu'elle travaillait comme assistante dans la section des « *folk music* ». Elle m'avait aimablement fourni des adresses de musiciens consignées dans des fiches (*index card*) qu'elle gérait dans le cadre de sa fonction. J'avais commencé par décortiquer celles classées aux entrées « Chant des Puḷḷuvan », « Chant de Bhagavati » et « Chants de réveil », trois labels désignant les répertoires que je me proposais d'étudier. Comme disait Gita, les *items* étaient extrêmement nombreux dans le district, il fallait d'abord sélectionner. J'ai cherché dans un premier temps à comprendre la logique du classement. Je me demandai, par exemple, ce que pouvait contenir l'entrée « chant et dessin de *kaḷam* » (*kaḷam eḻuttu'pāṭṭu'*), expression employée aussi par les Puḷḷuvan et les Maṇṇān pour désigner leur pratique. Vérification faite, l'étiquette ne regroupait que des adresses de musiciens-dessinateurs de caste intermédiaire *kuṟup*. Comment donc avait-elle répertorié les autres pratiques associant aussi le chant au *kaḷam* ? Ces fiches étaient en réalité regroupées selon des critères toujours différents : on trouvait des adresses de Maṇṇān uniquement à l'entrée « Chant de Bhagavati » et plus logiquement les fiches puḷḷuvan à l'entrée « Chant des puḷḷuvan » et non à « Chant de serpents » (*nāga pāṭṭu*') qui, d'ailleurs, n'existait pas. Quant aux musiciens Pāṇan, c'était le nom de leur répertoire – les « chants de réveil » – qui primait comme critère de classement des fiches. Telle était aussi la façon dont les formes musicales étaient annoncées chaque jour sur les ondes. Je remarquai que les fiches les plus anciennes dataient de 1969 et que sur chacune d'elle étaient inscrits l'adresse du musicien ou de la troupe, un grade de rémunération et son montant, ainsi que les dates des enregistrements effectués à la station AIR.

Plusieurs mois après cette première visite à la station, la section des musiques *folk* a été officiellement rebaptisée « indigène » (*indigenous music*). Gita, ayant gagné en échelon, a été nommée chef de programmation (*Program executive* ou Pex). Elle a changé aussi de

section pour ne s'occuper maintenant que du « classique » (*classical music*) et de la musique « légère » (*light music*). Sur les armoires de son bureau, les même bacs de rangement contiennent aujourd'hui les fiches d'identification des seuls musiciens classiques et de musique légère. Derrière la porte toujours ouverte pour faciliter les allers et venues des ses nombreux collègues, un immense baffle diffuse en bruit de fond les programmes de l'antenne de Trivandrum, capitale du Kerala.

Une production d'émissions compartimentée par section

Chaque antenne locale produit ses propres programmes bien qu'il arrive que certaines émissions puissent être transmises aussi à Cochin ou Calicut. À Trichur, près de 90 % des émissions sont produites sur place, et très rarement diffusées en direct[1]. C'est au programmateur de chacune des sections que revient la charge de coordonner des projets d'émission, discutés ensuite en réunion avec le chef de station (*Station Director* ou *SD*). Au total, cinq sections proposent et produisent les émissions : programmes pour enfants (*children's program*), musique classique et légère (*classical and light music*), musique indigène (*indigenous music*), programmes pour et sur les femmes (*women's program*) et enfin, les émissions concernant l'agriculture et la famille (*farm and home*). Sans section particulière, les émissions dite de « CD et chansons de films » ne sont pas directement produites par la station. Une vaste collection de disques édités par des maisons privées est disponible sur place dans la phonothèque (*library*). Tous les matins, chaque programmateur de section donne le détail de ses émissions qui est discuté collectivement afin d'établir à l'avance un

1. Les émissions en direct, nommées « *live-show* », se composent notamment des émissions téléphoniques (*phone-in-program*) comme par exemple le « *doktor codikkām* » (mot à mot « on demande au docteur », émission de santé) et le radio-conseil (*radio counselling*) donné à l'antenne par un psychanalyste. Ce type de programmes a été créé suite à la publication officielle du taux de suicide au Kerala, relativement élevé dans le district de Trichur. Tout récemment, l'antenne de Trivandrum transmet ses programmes matrimoniaux, lieu de rencontres téléphoniques, relayant les publications matrimoniales sur papier (horoscopes de prétendant(e)s au mariage) d'usage courant parmi les familles désireuses d'arranger le mariage de leurs enfants.

programme de diffusion par journée et par semaine (*regular program cue sheet*). S'ajoutent à ces émissions régulières, des programmations spéciales ayant trait à l'actualité du moment.

Sur cinq sections, deux sont spécifiquement consacrées aux émissions musicales qui dominent largement les programmes, sans compter les nombreuses musiques de film diffusées sur CD. Il s'agit, en effet, de diffuser des genres musicaux variés (répertoriés en *classique, musique légère* et *indigène*) enregistrés et produits dans les studios de la radio[2].

Implantation des studios et de leurs spécialistes : un circuit de production

Gita m'a conduite d'abord au s*tudio block*, comprenant un premier studio réservé aux enregistrements de musique (*saṃgītam studio*). Il est le seul à posséder une réserve instrumentale (luths *taṃpūra*, violons, tambours *mṛdaṃgam*, harmoniums) généralement utilisée par les musiciens salariés de la radio. On les appelle les *staff musicians* de la station : au total quatre violonistes, deux joueurs de tambour *mṛdaṃgam*, deux chanteurs de musique carnatique et un guitariste électrique spécialisé en musique légère.

Juxtaposant le studio de musique, un autre studio est réservé aux enregistrements de voix parlée (*talk studio* ou *prabhāṣaṇam studio*). C'est ici que se tiennent les interviews et les émissions de poésie. Comme pour la musique, le studio est relié à une cabine – séparé par une vitre – d'où sont lancés les enregistrements sur bandes.

Nous sommes passés ensuite dans la salle des diffusions (*transmission room* ou *playback room*). Plusieurs présentateurs s'y relayent

2. Sur son site web national, la *All India Radio* propose aussi d'écouter des extraits de musique classés en « *Tunes, Film music, Indian pop, Light music, Classical music, Poetry, Devotionnal music* ». Cependant, les émissions spécifiquement produites par la AIR se limitent aux trois genres classique, musique légère et indigène. La part importante accordée aux programmes musicaux, dans toute leur variété régionale, s'explique par une volonté politique de l'institution de « *promouvoir les intérêts de la Nation, du besoin d'harmonie et de compréhension dans le pays, et de garantir que les programmes reflètent toute la variété qui peint la nature composite de la culture de l'Inde* » (extrait du site). Le site propose par ailleurs d'entendre le dernier discours à la Nation du Premier ministre le jour de l'Indépendance.

tout au long de la journée pour annoncer en direct chaque émission. Au total, trois diffusions sont prévues à horaire fixe dans la même journée :

Tr I du matin : 5 h 13-9 h 15
Tr II du midi : 11 h 58-15 h 15
Tr III du soir : 16 h 43-23 h 05

Le minutage ultra précis frôle à deux minutes près les chiffres ronds. Deux minutes qui correspondent au générique de la *All India Radio* (*AIR signature Tune*) qui ouvre et ferme les programmes. Depuis plusieurs mois, il s'agit d'un petit fragment d'une sonate de Chopin, extrait du CD « *Classic piano favorites* » disponible dans le commerce. Le genre occidental contraste quelque peu parmi les musiques à majorité sud-indiennes diffusées par la station. Depuis récemment, le gouvernement indien a produit son propre CD de mélodies intitulé « *Karnataka tunes. Mangaldvani tunes* », c'est-à-dire de la musique locale originaire de l'État du Karnataka, de nature « faste » et sans doute inédite car non commercialisée.

La visite s'est poursuivie dans la salle de contrôle (*control room*) où un ingénieur en chef manipule d'immenses machines-armoires incrustées de signaux lumineux et de vumètres de fréquence. Ici sont centralisées et diffusées les informations provenant à la fois de la capitale indienne New-Delhi (*national news*) et de l'État du Kerala à Trivandrum (*local news*). Le journal est diffusé au total huit fois dans la journée et, selon le niveau d'information, est annoncé en anglais, en malayalam et en sanskrit.

La dernière salle du bâtiment se nomme « *duty room* ». Ravi, le coordinateur de la diffusion (*transmission executive ou Tex*), y travaille par tranches horaires fixes et selon un roulement réglé sur les trois diffusions journalières. Le programme détaillé en main (*general cue sheet*), il met en ordre les bandes à diffuser et les stocke dans une armoire dont il est le seul à détenir la clé. Les présentateurs passent retirer les enregistrements peu avant leur passage en cabine et reçoivent de Ravi une copie du programme détaillé qu'ils annoncent ensuite au public

Ravi occupe aussi la fonction de « *duty officer* » consistant, comme il l'explique, à être « *le premier auditeur des programmes* ».

Un baffle transmet en direct dans son bureau les émissions en cours de diffusion. Le programme détaillé sous les yeux, sa tâche est d'écouter et d'évaluer les émissions en leur attribuant chacune une lettre (A, B+, B-, B en fonction de leur qualité) qu'il reporte ensuite sur le programme. La « qualité » de l'émission concerne autant les caractéristiques techniques de l'enregistrement que la valeur esthétique de son contenu. Je reviendrai en détail sur ce point important : les gens de radio ont notamment leurs propres critères d'évaluation des musiques qu'ils donnent à entendre sur les ondes.

AUDITIONS ET ÉVALUATIONS MUSICALES

Chaque année, la radio réunit différents comités de spécialistes pour évaluer les musiciens désireux de décrocher un contrat d'enregistrement. Se tenant à Trichur, l'audition (*Local Audition* L.A) s'étale sur plusieurs jours et distingue trois genres musicaux : classique, musique légère et indigène. Chacune a son propre comité de juges, le plus souvent des artistes confirmés de musique classique et légère, et même parfois des universitaires invités spécifiquement pour évaluer l'*indigène*. Pour participer à ces auditions, les musiciens classiques et de musique légère versent une somme de trois cent roupies tandis que les candidatures pour la musique indigène sont totalement gratuites en vertu de la politique gouvernementale de valorisation et conservation du patrimoine musical kéralais. L'ensemble des formulaires est traité dans les bureaux de la station qui convoque, après six ou sept mois minimum, les musiciens pour participer à l'audition préliminaire.

Constitution d'un jury : les critères de connaissance du spécialiste

En général, trois ou quatre juges sont chargés de l'évaluation des musiciens. Ceux-ci sont sélectionnés par le gouvernement central à Delhi, sur proposition de l'antenne AIR de Trichur. Sukumari, chanteuse classique de renom, fait partie du comité de musique indigène, du fait de son expérience de recherche sur le chant dévotionnel *sōpāna*

et certains répertoires de *folk music*. Puis Kalamandalam Keshavan, célèbre joueur de tambour *ceṇṭa* issu de la prestigieuse école gouvernementale du Kalamandalam, l'accompagne en tant que spécialiste des orchestres de temple. À propos de la composition du jury, Gita explique :

> *On doit posséder une bonne connaissance musicale notamment en ce qui concerne le* tāyampaka, *le* pañcavādyam *et le* pañcāri mēḷam [diverses formes orchestrales]. *Keshavan connaît non seulement la musique de tambour* ceṇṭa *mais aussi la forme* māppiḷḷa [chants de la communauté musulmane kéralaise], *les chants d'Ayyappan* [*ayyapan pāṭṭu'* : chants collectifs pour la divinité Ayyappan accompagnés généralement de tambour sablier *uṭukku'*], *et aussi le jeu du tambour* iṭakka [tambour sablier à tension variable utilisé au théâtre et dans le style dévotionnel *sōpāna*].

Enfin, le professeur Nambyar, professeur au département d'Etudes théâtrales de l'Université de Calicut, est invité en tant que spécialiste des rituels de possession du nord du Kerala (*teyyam*). La chanteuse musicologue Sukumari souligne l'importance de sa nomination au jury d'audition des musiques *folk* : « *il aime tellement les* folk music *et connaît souvent tous les textes !* ». De même, Gita voit chez le professeur Nambyar un point de vue précieux pour l'évaluation des « chants de *kaḷam* » (*kaḷam pāṭṭu'*) et chez Sukumari pour celle des danses féminines en rondes (*tīruvātirakaḷi*). En tant que personnalités de renom, on reconnaît aux trois juges des compétences musicales larges, portant sur des formes musico-rituelles diverses, lesquelles font partie pour la plupart des nombreux *items* de musique *indigène* référencés par la AIR. Environ deux cent formes différentes sont présentées, soit à peu près mille musiciens candidats à l'audition.

Le système de notation : définition d'un genre musical « indigène »

Les juges notent les prestations musicales selon une grille d'évaluation commune, basée sur un total maximal de dix points [3]. Sukumari explique le système de notation :

3. Antoine Hennion (1992), dans un article consacré à l'audition de variétés en France, a montré que les critères de jugement étaient peu explicites : « En obser-

On note la justesse mélodique (śruti) *et le rythme* (tālam). *Au total, il y a dix points : 2,5 pour la justesse*, *2,5 pour le rythme*, *2,5 pour la prononciation* (uccāraṇam) *et 2,5 pour la présentation générale* (general presentation). *La prononciation est importante, c'est pour la radio, tu comprends, il faut que les mots soient clairs.*

Ensuite, c'est la présentation générale. Par exemple, nous avons eu un groupe de douze tambours iṭakka. *C'était formidable ! Un joueur emmenait tous les autres ; il faut que le groupe fonctionne ensemble. Si un interprète chante sur un air* (tune) *et que l'autre chante complètement à côté, cela ne va pas.*

Au total, il y a dix points. À partir de six points, nous donnons le grade A. Cinq points, c'est le grade B+. De 3,5 à 5 points, c'est le grade B. En dessous, c'est le grade C et il n'est pas possible pour les musiciens d'enregistrer une émission. B+ et A c'est bon. Ce grade détermine un niveau de rémunération. Cela marche aussi pour les émissions de télévision sur la chaîne gouvernementale (Doordarshan)[4]. *Dans le privé, comme par exemple sur* Asianet, *ils acceptent tout le monde et payent moins que sur* Doordarshan.

En général, nous écoutons chaque groupe entre cinq et dix minutes ; on peut demander « Répétez SVP ! » si on n'est pas sûr. Puis, nous donnons un grade et tous les dossiers sont transmis au chef de programmation (program executive). *Cela fait sept ans que l'on fait passer des auditions.*

Le grade de rémunération attribué aux musiciens au niveau local est ensuite certifié au niveau national par le *Music Audition Board* (MAB) situé à Delhi. En général, il y a peu de contre décisions, le comité national donnant un large pouvoir aux juges locaux. En effet, étant donné que les comptes-rendus d'audition proviennent de toute

---

vant une audition, nous pourrons voir se déployer les réseaux de la musique (...), non pas dans un univers organisé en cercle autour de « la » musique, mais dans un univers obsédé par la relation problématique entre un artiste et un public, difficile à définir, à prévoir, à stabiliser, à représenter, et dont la musique n'est qu'un vecteur » (1992 : 91). À l'inverse des producteurs français de musiques commerciales, la AIR prétend objectiver les critères d'appréciation des musiques en centralisant l'ensemble de son circuit de production sur la musique elle-même, « objet » (et non plus « vecteur ») de politique patrimoniale qui n'implique que très secondairement les relations entre musiciens et auditeurs.

4. Remarquons que la programmation télévisuelle visant notamment à promouvoir les musiques « indigènes » est comparativement très limitée par rapport à la AIR qui diffuse un large éventail de ces formes musicales.

l'Inde, chaque station AIR locale, est a priori plus apte à sélectionner et évaluer les musiciens originaires de la région où elle est implantée. Le grade une fois approuvé, chaque musicien ou troupe est identifié par une carte (*index card*) classée dans les bureaux de la station.

Cette catégorisation tripartite des genres musicaux implique au niveau de l'audition locale que toutes les formes musicales d'une même catégorie soient évaluées selon des critères communs. La section *indigène* regroupe cependant des formes musicales hétérogènes en terme d'acteurs, d'instrumentarium, de répertoires, de systèmes musicaux et d'esthétiques. Ainsi, le genre dit « indigène » regroupe de manière artificielle des formes extrêmement contrastées, hormis peut-être le simple fait qu'elles soient toutes originaires du Kerala. Une évaluation valable, c'est-à-dire dans les termes mêmes des musiciens auditionnés, nécessiterait en réalité que les juges puissent avoir une connaissance pointue de chacune des musiques présentées. L'exercice n'est pas sans poser problème aux experts eux-mêmes qui connaissent clairement les limites de leurs compétences. Comme l'explique Gita, il est impossible d'être spécialiste de toutes les formes musicales :

> *On ne peut comprendre tous les arts populaires* (folk arts) *parce qu'ils varient d'une région à l'autre : le* kaṇṇyārkaḷi (chant et théâtre) *est propre à la région de Palghat, le* kummāṭṭi (procession masquée) *au district de Trichur. Les Puḷḷuvan*, *c'est plus commun : quelle que soit la région, tout le monde les reçoit à la maison. C'est pareil pour le « Chant d'Ayyappan »* (ayyapan pāṭṭu). *Le professeur Nambyar connaît surtout le* teyyam (rituel de possession) *qui n'existe que dans le Nord du Kerala. Une fois, il a même demandé à un artiste pourquoi il utilisait cet instrument. Nambyar n'en avait jamais rencontré avant ; il ne connaissait pas, tout simplement. Le* kummāṭṭi *ne se trouve qu'à Trichur, le* pūrakkaḷi *seulement à Kannur...C'est pour cela qu'il y a trois personnes au jury, elles délibèrent ensemble pour évaluer au mieux.*

Du fait de son éclectisme, l'audition permet aussi à certains chercheurs de découvrir une grande variété de musiques kéralaises. La chanteuse-musicologue Sukumari, par exemple, fait plus volontiers ses collectes de données dans les locaux de la AIR (recueil des textes, apprentissage des airs et rythmes, organologie, etc.) que lorsque les musiciens de porte-à-porte puḷḷuvan ou pāṇan viennent par hasard chanter chez elle au cours de leurs tournées journalières. Si elle se

rend dans leurs villages respectifs, c'est généralement dans le cadre de festivals locaux. La station AIR, lieu de passage incontournable des musiciens de toutes traditions venant chercher une rémunération intéressante et valorisante socialement, fournit dans le même temps un véritable terrain de collecte à certains chercheurs locaux. L'institution tisse à elle seule un vaste réseau centralisé de patronage des musiques et indirectement des productions musicologiques.

L'audition : un patronage centralisé

En participant à l'audition, les musiciens trouvent un nouveau contexte pour leur musique. Ceci est surtout vrai des formes non classiques, qui traditionnellement s'inscrivent rarement dans les réseaux de la musique enregistrée. Les musiciens itinérants, par exemple, jouent habituellement pour un nombre réduit d'auditeurs ou de public. Tel est le cas de la séance de chant personnalisé *nāveṟu*' réalisée par les Puḷḷuvan sur le seuil des maisons. L'intimité du contexte tient à son nombre limité d'acteurs : une chanteuse (cas des Puḷḷuvan) ou un couple avec ses enfants (cas des Pāṇan) et la seule famille bénéficiaire. Les relations inter-familiales qui se tissent lors de ces tournées au porte à porte s'inscrivent traditionnellement dans un système d'offre et de demande de services musicaux. Les rituels domestiques réunissent davantage de musiciens et de public du fait de leur caractère ponctuel et festif, mais ils n'engagent au mieux que la présence de deux familles et des voisins du quartier. Ils n'existent que dans les sphères du domestique, du quotidien et du privé de la maison.

La radio crée une toute autre situation d'écoute : l'espace intime des pratiques se trouve projeté dans une sphère publique de diffusion où le public, habituellement bénéficiaire de la musique en devient l'« audience ». Parallèlement, le statut du musicien se transforme et se rapproche de celui des *staff musicians*, musiciens classiques salariés de la radio. Bien que leur rémunération soit contractuelle, les musiciens *indigènes* se trouvent souvent associés en terme de « style » à la station où ils enregistrent. Ainsi, entend-on souvent de la part des gens de radio que « *les musiciens de Calicut et Kannur sont les moins bons et que les meilleurs programmes sont ceux produits par les stations de Trichur et Trivandrum* ».

Ainsi, la radio crée artificiellement un genre musical *indigène* et contribue dans le même temps à redéfinir, pour chaque région, une compétence musicale unifiée à partir de réalités pourtant extrêmement diverses. Par le système de l'audition, la radio crée une forme d'évaluation des musiques globalisante et transcendant les catégories des musiciens eux-mêmes, réunis autour de deux cent formes musicales différentes.

Une musique indigène « authentique » et contrainte

Outre les quatre critères sur lesquels se fonde l'attribution du grade, une multitude d'autres éléments sont pris en compte par les juges au moment de l'audition. Ils correspondent en général à des exigences d' « authencité » qu'impose la AIR pour ses émissions de musique indigène. Gita, diplômée de l'Ecole de théâtre de Trichur (*School of Drama*), où elle a notamment suivi des cours portant sur différents *folk arts* kéralais – comme le théâtre rituel *muṭiyēr̲ru*' par exemple – explique ce type d'exigences :

> *Il y a différentes façons de chanter et il faut juger cela. Si quelqu'un chante un « Chant de* kaḷam » (kaḷam pāṭṭu') *sur un air de cinéma*, *on ne peut accepter cela. Si un artiste de* kummāṭṭi (procession masquée) *a composé le chant spécialement pour l'audition, le professeur Nambyar lui demande s'il connaît les chants anciens* (old songs). *Les nouveaux styles* (new fashion) *ne sont pas acceptés.*
>
> *Parfois, nous demandons expressément des chants pour la fête d'ōṇam* (ōṇam songs) *ou des chants portant sur la Nature. Ce sont là des créations récentes des musiciens de « Chant de l'arc* villu » (villu' pāṭṭu' : forme chantée originaire du Kerala et Tamilnadu accompagnée du jeu d'un arc musical[5]). *Les chants anciens* (old traditionnal songs) *racontent les épopées du* Rāmāyaṇa *et* Mahābhārata. *L'idée d'enregistrer les créations* (creative songs) *est, au départ, un programme de l'antenne de Calicut sur la création littéraire. Seules les jeunes générations le font et souvent, ils savent comment préparer une émission. C'est différent pour le « Chant de* kaḷam » (kaḷam pāṭṭu'). *Ces gens, eux, chanteront la même chose que la dernière fois, rien de plus.*

5. Sur le *villu' pāṭṭu'* au Tamilnadu (Kanyakumari district), voir les travaux de Stuart Blackburn (1992), (1986).

> *À Kottayam, il y a maintenant une Ecole de* folk arts *attachée au temple appelée* « Vaikkyam ». *Les gens là-bas disent qu'ils apprennent selon la tradition ancestrale. Le* muṭiyēr̲r̲u' (théâtre rituel) *s'apprend là-bas comme de la musique carnatique ! Les étrangers viennent y apprendre aussi le* kūṭiyāṭṭam (théâtre sanskrit). *Maintenant, tous les arts se jouent de plus en plus sur scène. Tout est plus visuel et de l'ordre du jeu théâtral* (acting). *On ne peut accepter cela.*

Hormis les quelques programmations thématiques valorisant les créations littéraires, la AIR se donne pour mission de présenter des formes musicales « ancestrales » ou « traditionnelles ». La recherche d'une certaine authenticité des musiques, vues comme immuables, devient aussi un élément important de la définition du genre *indigène*. Le patrimoine originel kéralais est pensé comme un tout uniforme que la radio se donne pour mission de préserver d'une certaine acculturation par le cinéma et les institutions de folklorisation. Gita, consciente des mutations du contexte d'exécution des musiques, défend un véritable projet de préservation. Force est de constater pourtant que la radio gouvernementale participe aussi de l'uniformisation des genres musicaux locaux, de leur évaluation et de leur contexte de production. La musique est extraite de l'action rituelle dans laquelle elle s'inscrit, perd de son caractère intime, n'a d'intérêt que pour son origine kéralaise et est évaluée selon des critères étrangers à la façon dont s'écoutent mutuellement les musiciens concernés.

La radio contribue par ailleurs à produire certaines distorsions des règles habituelles de l'exécution musicale, principalement pour des contraintes de temps, comme l'explique ici Gita :

> *Il y a une restriction du temps pour les musiciens. Une émission de musique indigène, c'est maximum vingt minutes. Cela pose problème quand il faut réduire un chant de deux heures en vingt minutes ! Pour les Puḷḷuvan, pas de problème* [les pièces sont relativement courtes] *mais pour le « Chant de Bhagavati »* (Bhagavati pāṭṭu'), *c'est un vrai problème. Nous discutons ensemble sur le texte, on demande par exemple aux chanteurs d'écrire les paroles mais ils ne savent pas toujours* !

Les musiciens Maṇṇān, en effet, conçoivent le récit de la geste de la déesse comme une seule et même entité narrative. Les différentes parties du mythe (*bhāgam*) sont comptabilisées par eux en nombre de jours que nécessite leur récitation. Ils définissent ainsi leur répertoire plutôt en temps d'exécution (« *il faut sept nuits pour chanter toute*

l'histoire ») que par rapport à la structuration interne du récit en épisodes ou parties. Celles-ci se succèdent les unes aux autres comme les éléments d'une même « phrase ». Même dans le cas où un musicien accepte de débuter son chant à partir de n'importe quelle partie prise dans le désordre[6], l'exécution musicale ne peut à l'évidence se caler sur le format imposé par la radio : il est, quoiqu'il arrive, systématiquement coupé au bout de vingt minutes d'enregistrement. Naît ici une distorsion de la musique : un remodelage temporel est imposé aux musiciens, alors que ceux-ci, au contraire, pensent leur chant de manière étirée. Les musiques homogénéisées par la radio sont ainsi réunies sous le même format « indigène ».

Catégorisation musicale et évaluation par genre

Cette catégorisation tripartite des genres musicaux semble faire l'unanimité parmi les théoriciens locaux de la musique. Pour la musicologue Sukumari, par exemple, il ne fait aucun doute du bien fondé de cette distinction, approuvant ainsi la répartition des auditions selon trois genres :

> *Dans l'audition de musique classique, on a du* kathakaḷi, *du* kṛṣṇanāṭṭam [théâtres classiques], *du* nāgasvaram [hautbois originaire de l'État du Tamilnadu]...*mais les arts de temple font partie des musiques indigènes. La musique légère, c'est différent : quelqu'un écrit le texte chanté, un autre compose la mélodie* (tune) *et un dernier chante ; et c'est tout. C'est très différent du classique où l'apprentissage dure pendant de longues années. La musique légère n'est ni classique ni* folk, *c'est autre chose. Elle est différente du* folk *qui, lui, est ancien, originel. Mais il existe aussi la musique classique légère* (light classical music) *basée sur la musique classique. La musique légère est basée sur toutes sortes de mélodie* (any tune), *y compris occidentale. Mais la musique classique légère est basée seulement sur des* rāga *classiques. Cependant, elle est classée dans la musique légère.*

6. Il est extrêmement fréquent aujourd'hui que les rituels pour la déesse ne durent qu'une seule nuit, en raison du budget de plus en plus réduit que les familles commanditaires sont prêtes à investir. Les Maṇṇān sont donc aussi amenés à sélectionner certaines parties de l'histoire qu'ils récitent, à moins qu'ils ne se contentent de répéter toujours la toute première partie (« Naissance de la déesse »).

Ainsi, la catégorisation des genres se fonde davantage sur des critères de composition, d'apprentissage et d'ancienneté que sur des critères musicologiques. Et pourtant, ces derniers deviennent centraux au moment de l'audition et de l'attribution du grade final. Ils conditionnent en effet la moitié de la note (rythme et justesse), tandis que l'autre moitié porte sur le texte et la dynamique de groupe. Qu'en est-il de l'évaluation des musiques légère et classique ?

Les deux jurys sont composés en général de musiciens classiques professionnels et, pour la seule musique légère, d'un spécialiste du genre (compositeur et/ou musicien). Ramani, violoniste salarié de la radio à la retraite, a souvent participé au cours de sa carrière à l'évaluation des auditions de ces deux genres. Violoniste carnatique de renom, il pratique exclusivement la musique classique. Il fut pourtant souvent sollicité pour juger les auditions de *light music*. Les musiciens candidats sont, dans une large mesure, issus de la musique classique (chanteurs et percussionnistes). D'autres jouent principalement des instruments occidentaux (guitare, clavier, accordéon) ou du violon, mais dans la tenue et le style de jeu occidental, c'est-à-dire non carnatique. On trouve dans ce type d'audition une plus grande homogénéité parmi les musiciens qui, pour la grande majorité, possèdent une double expérience de la musique. Il en est de même pour les juges auxquels ont reconnaît une double compétence pour les évaluer. Pourtant, comme l'explique Ramani, le système d'évaluation du classique et de la musique légère, est sensiblement différent :

> *Pour la musique classique, le jury attribue des points : cinq pour le* rāga. *C'est une élaboration mélodique sans paroles. Cinq points pour le* kṛti (composition carnatique), *c'est un chant avec des paroles. Ensuite, cinq points pour la justesse* (śruti). *Il faut aussi bien caler la mélodie sur le rythme, on donne cinq points pour cela* (śruti lāya « mélodie et rythme »). *On demande au musicien de chanter deux vers* (lines) *sur différents* rāga *et différents rythmes* (tāla). *La mélodie et le rythme marchent toujours ensemble.*
>
> *On demande ensuite un* rāga *dérivé* (jānya rāga « né de ») [dans la théorie carnatique, désigne un *rāga* dont la construction scalaire est formée à partir d'une des soixante-douze échelles « mères » du système musical appelées *mēlakarta*].
>
> *Pour la musique légère, on note la justesse* (śruti)*, le rythme et la prononciation des paroles. Il n'y a pas de* rāga *particulier à chanter.*
>
> *Les juges s'entretiennent et additionnent ensemble le total des*

points. L'évaluation est vraiment difficile ! C'est parfois dégradant pour les étudiants.

Les critères d'évaluation de la musique classique sont minutieusement définis. Ils correspondent précisément aux catégories des musiciens carnatiques et aux exercices habituellement demandés, au cours de l'apprentissage, aux étudiants avancés. L'improvisation modale, la composition chantée, la justesse, l'imbrication du texte au rythme, la variation modale et rythmique sur le même texte sont autant de critères d'évaluation pertinents au regard du système musical et de l'esthétique classique. Il s'agit bien ici de réunir des musiciens et des juges partageant un même savoir musical.

L'évaluation de la musique légère se rapproche de celle des musiques *indigènes* à la différence près que n'entre pas en compte « la présentation générale », au nom peut-être d'un principe a priori selon lequel seuls les musiciens classiques et de musique légère maîtriseraient toujours le sens du jeu collectif[7].

Au regard des trois types d'audition, force est de constater que seule la musique classique est évaluée selon des critères émiques. Du point de vue de la AIR, il semble plus évident d'inviter un musicien carnatique de renom pour juger l'audition de classique, que le « meilleur » des musiciens puḷḷuvan – dont la renommée n'existe que dans le réseau familial local – pour juger ses collègues. La mission de la AIR vise la seule promotion et préservation des musiques indigènes : les Puḷḷuvan, par exemple, ne sauraient être considérés à la fois comme des praticiens de musique « ancestrale » et des « experts » aptes à juger de leur musique. Et pourtant, ils disposent eux aussi de leurs propres catégories d'appréciation esthétique. Enfin, la musique *légère* – certes appréciée des auditeurs mais que les experts institutionnels considèrent comme un divertissement peu sérieux – est évaluée à

7. Ce sens qu'acquiert le musicien à jouer avec les autres et en parfaite interactivité est une qualité particulièrement valorisée dans la musique classique : lors des concerts, il est fréquent que les solistes jouent aux côtés d'instrumentistes qu'ils ne connaissent pas à l'avance. Cette grande adaptabilité est considérée comme faisant partie intégrante des compétences minimales qu'on attend du « bon » musicien classique. À la différence, les chanteurs de caste Puḷḷuvan ou Pāṇan forment généralement un groupe de parenté. Le sens du jeu collectif est aussi extrêmement réglé (chant de forme responsoriale) et a été acquis au cours d'une longue imprégnation musicale commencée depuis l'enfance.

travers des critères dérivés de la musique classique, la seule à laquelle on reconnaît de la consistance théorique.

La programmation

Chaque genre musical a ses jours et plages horaires fixes de diffusion. Les musiques indigènes (anciennes *folk music*) ont longtemps été diffusées à midi. Depuis 2000, le public peut les entendre aux alentours de dix-sept heures, une heure de plus grande écoute. Les émissions de musique classique sont plus fréquentes et plus diversifiées. Tous les jours à 8 heures 30 commence la « leçon de musique carnatique », véritable classe de chant où chaque auditeur peut prendre, à distance, la place de l'élève enregistré. Dans le courant de l'après-midi, sont diffusées des pièces particulières produites et enregistrées dans le studio de la station. Enfin, le soir à partir de 21 heures, la AIR propose régulièrement des retransmissions de concerts extérieurs. La musique *légère* reprend la plage horaire de midi et a aussi ses classes d'apprentissage deux fois par semaine (*light music lesson*). S'ajoutent au programme musical les diffusions de musiques sur CD, encore appelées « sans section » car non produites par la station (musiques de film, chants de dévotion, chansons légères) [8].

Les logiques sous-jacentes à l'engagement contractuel

La mise en place du programme détaillé est souvent gérée par les musiciens salariés de la station. Un registre par section permet de planifier avec exactitude les enregistrements à effectuer (*Proposal Register*). Concernant la musique classique, le registre est complété

8. Respectivement : *Film songs*, *devotionnal songs* et *light songs*. Sur les musiques de film, voir P. Manuel (1993), A. Arnold (1993) et E. Grimaud (2004). Pour une analyse textuelle et musicologique des chants de dévotion commercialisés sur cassette, voir P. Greene (1999) sur le terrain tamoul, R. Qureshi (1995) sur le genre nord-indien et pakistanais Qawwali, et S. Marcus (1995) pour les États d'Uttar Pradesh et Bihar.

pour les trois mois à venir. Pour les autres musiques, la planification n'est décidée qu'un mois à l'avance. Les *staff musicians* sont recrutés comme des salariés officiels de la AIR. C'est seulement après une dizaine d'années de carrière que la station leur confie aussi la tâche de programmer des émissions. Ces musiciens expliquent que leur expérience correspond à une certaine familiarité avec les trois grands genres (classique, indigène, légère) qu'ils peuvent aujourd'hui apprécier « mieux que quiconque » du fait du nombre important d'artistes qu'ils ont pu rencontrer et entendre dans les studios de la station.

Chaque semaine de diffusion ayant ses plages horaires fixes (*fixed chart*), le *staff musician* n'a plus qu'à remplir à l'avance le détail des émissions. Comme disent souvent les programmateurs, « *seul le nom des artistes change d'une semaine à l'autre !* ». Ce registre est ensuite approuvé par le chef de programmation (Pex) et le directeur de station (SD), avant que chaque contrat ne soit effectivement établi et envoyé aux musiciens du distict.

Le musicien salarié Rajendran explique ici les règles imposées par la AIR pour établir ce calendrier prévisionnel :

> *Je fais la liste des invités de musique carnatique, ils ont différents grades. Ceux de grade A donnent une heure d'enregistrement, les B+ donnent 45 minutes, et les B seulement 30 minutes. La liste des musiciens invités doit être approuvée par le directeur de station, je ne suis pas libre d'inviter qui je veux, il y a certaines restrictions. D'abord, la fréquence d'invitation* (frequency) *: un artiste de grade A ou B+ peut venir quatre fois par an maximum. Il y a ici à la radio de Trichur, un seul* « top artist », *c'est le chanteur carnatique Mangada Deshan, il vient toujours trois fois par an. Les artistes de grade B viennent deux fois par an maximum.*
>
> *Ensuite, il faut tenir compte du budget* (financial commitment). *Si, par exemple, il n'y a pas assez d'argent, on élimine l'artiste de la liste prévue et on le remplace par des programmes enregistrés* (recordings program *: cassette, disque). Le comptable avise régulièrement le directeur sur l'état du budget, il approuve en fonction de cela.*
>
> *Je choisis les artistes uniquement dans les fiches d'identification* (index cards)*, impossible d'inviter des artistes extérieurs. Les artistes de grade B sont là pour seulement cinq ans, après il faut repasser l'audition. De même, si le panel n'est pas bon, on demande d'auditionner une nouvelle fois dans le cas où leur prestation, au moment de l'engagement, est pauvre* (poor performance). *Si c'est approuvé, c'est pour cinq ans et après il faut auditionner à nouveau pour devenir artiste de grade B+. Parfois, certains très bons musiciens passent directement au grade A.*

Hormis les contraintes budgétaires, ensemble des fonds versés à chaque station par le gouvernement, la radio gère les engagements selon des règles strictes ayant trait au temps d'enregistrement, à la fréquence d'engagement et au niveau de compétence attesté par le grade. La fiche d'identification (*index card*), établie après l'audition préliminaire, officialise en quelque sorte l'insertion du musicien dans le réseau de patronage de la AIR. Conçu sur le modèle administratif, le patronage aménage des possibilités de promotions par grade et rémunération. Tout musicien auditionné entame une sorte de carrière échelonnée à la radio, toujours renouvelée par l'audition. Dans un tel système, le musicien devient une sorte d'intérimaire de la musique, recruté sur bilan de compétence et tenu d'effectuer son service comme stipulé sur son contrat. On est loin du discours sur l'efficacité rituelle et du système d'échange inter-familial tels que pensés, par exemple, par les musiciens puḷḷuvan.

Règles de rémunération et définition du statut d'« artiste »

La AIR, se présentant ainsi comme une grosse machine gouvernementale à recruter, agit aussi dans une perspective plus sociale. Son action répond à un projet d'égalitarisme en matière de rémunération. Qu'on soit chanteur carnatique, violoniste de musique *légère* ou chanteur *maṇṇān*, les règles d'engagement prévoit une rémunération équivalente pour tous les musiciens de même grade, quelle que soit leur spécialité musicale. Tous sont considérés comme « artistes » patronnés par la AIR. La radio participe ainsi à une recontextualisation totale des musiques locales : d'une part, nous l'avons vu, en les définissant par leur seule origine kéralaise et en dehors des catégories des musiciens eux-mêmes ; d'autre part, en les considérant comme « art » alors qu'elles sont en réalité - du point de vue des musiciens et de leurs commanditaires – des éléments signifiants d'une action rituelle[9].

Ainsi, une troupe de cinq artistes de rang A reçoit une rémunération d'environ 4500/5000 roupies pour l'enregistrement d'une émis-

9. Pour une analyse de la « reconfiguration du rituel en art », voir G. Tarabout (2003). L'auteur analyse notamment le double processus qui se joue dans un tel passage : « décontextualisation fragmentée » des cultes et « recontextualisation selon les catégories occidentales de l'art et de la culture » (*ibid.* : 43).

sion, tandis qu'un groupe de grade B+ reçoit environ 3 500 roupies [10]. Dans le cas particulier des musiques *indigènes*, le temps d'enregistrement n'est pas pris en compte dans le calcul de la rémunération. Le format de l'émission était en 1999 de vingt minutes quel que soit le grade du musicien. Par contre, un chanteur carnatique de grade A donnera toujours une heure complète de musique (B+ 45 minutes, B 30 minutes) et sera rémunéré comme tous les musiciens de rang A, quel que soit le genre musical.

De manière générale, ce système de paiement répond à la volonté de rémunérer la qualité « artistique » de la prestation plutôt que sa durée effective [11]. La radio uniformise le paiement pour tous les genres musicaux, tout en maintenant une hiérarchie pécuniaire se basant non plus sur des critères sociologiques (musique classique « noble », musique de basses castes, musique urbaine, rurale, etc.) mais sur les seules compétences artistiques des musiciens vus comme moyens, bons ou très bons. La politique de conservation et de promotion des *folk arts* prend ici la forme d'une valorisation artistique et financière, les musiques *indigènes* étant jugées sur le même pied d'égalité que la musique classique et légère. Remarquons aussi que le contrat d'engagement établi par AIR et envoyé au musicien, est indistinctement un contrat de « Musique indienne » (*Indian Music*). La formule uniformisatrice relègue à un second plan l'existence de différents genres musicaux et univers esthétiques [12].

En pratique, l'égalitarisme annoncé est très relatif. La radio ne saurait si facilement considérer toutes les musiques comme « arts ». Par exemple, elle ne désigne de « *top artist* » (musicien hors-pair, sorte de grade A+) que parmi les musiciens classiques, alors qu'elle

---

10. Cette moyenne varie aussi en fonction du nombre de musiciens constituant la troupe. S'ajoute au paiement les défraiements de transport (*Transport Allowance T.A*) et de nourriture (*Daily Allowance D.A*).

11. Ce n'est pas le cas des rituels où officient traditionnellement les Puḷḷuvan ou les Maṇṇān, payés en fonction du nombre total de nuits. S'ajoutent en nature les repas donnés par la famille commanditaire à chacun des officiants. Plus libre, la séance de chant au porte-à-porte est payée au bon vouloir du donateur (entre cinq et vingt roupies en moyenne, ainsi que des dons de nourriture ou de vêtements).

12. Le détail du contrat, rédigé en hindi et en anglais, est difficilement lisible par la majorité des villageois parlant uniquement le malayāḷam. Outre la convocation à la station, il comprend un ensemble de clauses où l'artiste s'engage notamment à « jouer (*perform*) du mieux qu'il peut ».

attribuera plus volontiers des grades B+ aux bons musiciens *indigènes*. Malgré une uniformisation des rémunérations, force est de constater que les « génies » de musique ne se dénichent que dans l'art classique. Le souci d'« authenticité » qui anime, on l'a vu, les seules auditions de musiques indigènes participe aussi de la construction d'une image immuable des musiques kéralaises. La définition du genre indigène est celle d'un patrimoine régional collectivement partagé, voire anonyme où la qualité individuelle des musiciens et leur personnalité n'est pas valorisée en tant que telles [13].

Réflexivité des musiciens

Bien que possédant chacun leur style personnel, les musiciens sont censés représenter un *item* de musique *indigène* dans sa globalité (Chant des Puḷḷuvan, Chant de Bhagavati, Chant de réveil...). Une fois encore, on est loin de l'écoute qu'en font en réalité les musiciens, notamment les Puḷḷuvan, enchantés de pouvoir s'entendre mutuellement sur les ondes et de juger la valeur musicale de leurs voisins, en quelque sorte concurrents non avoués. Loin de contempler l'ancestralité commune de leurs chants, les auditeurs Puḷḷuvan découvrent bien au contraire par la radio les différentes personnalités musicales que forme leur groupe, ce dernier n'existant jusqu'ici qu'en terme d'activité et de réseau matrimonial, deux éléments définissant leur caste [14]. La radio propose ainsi à ses auditeurs une définition unifiée de ce qu'est *la* musique puḷḷuvan et crée dans le même temps un sentiment nouveau parmi les musiciens concernés qui entament une réflexion inverse sur leur pratique. Le répertoire que chacun d'eux se représentait jusqu'ici dans le seul cercle familial comme « unique », est considéré à présent de manière plus éclatée. Certains découvrent pour la

13. G. Tarabout (2003) décrit un même phénomène dans le cas des kaḷam, dessins rituels exposés aujourd'hui dans le cadre des manifestations occidentales d'art contemporain : « Les spécialistes des *kalam* ne sont invités que comme *représentants* d'une culture autre, à la rencontre de laquelle l'art occidental prétend aller selon ses propres termes. (...) l'altérité radicale des *kalam* n'est pas supposée résulter d'une créativité personnelle. Elle se doit de procéder du respect pointilleux d'une "tradition" immémoriale (...). Artistes, oui, créateurs, non. Les *kalam* sont là comme des échantillons d'un ailleurs hors du temps » (*ibid.* : 56-57).

14. Voir chapitre 1.

première fois sur les ondes que le jeu de leur voisin n'est pas tout à fait semblable au leur et l'acceptent en le considérant comme une variante stylistique (*rīti*). D'autres, au contraire, réagissent négativement et invalident le chant de leur voisin en le considérant comme non conforme aux canons stylistiques de leur propre famille. L'écoute comparative que font les musiciens importe plus pour eux que le fait de constituer un groupe.

Alors que les musiciens entament un travail réflexif de différentiations individuelles, la radio ne fait que comptabiliser des troupes d'un même *item*, qu'elle se doit d'inviter à tour de rôle, non pas dans le but de valoriser leurs styles respectifs (*rīti*) mais pour que chacune y trouve de manière égalitaire un revenu financier[15]. Patronner les musiques à la AIR, c'est donner l'opportunité au maximum de musiciens de s'y produire. Le projet implique de référencer à grande échelle le nombre d'*item* existant dans le même district ainsi que les individus qui les pratiquent. La rémunération et la diffusion étant pensées corrélativement, la AIR se propose de promouvoir et de conserver un patrimoine de musiques vivantes.

L'UNIVERS ESTHÉTIQUE DE L'ENREGISTREMENT EN STUDIO : L'ESPACE-TEMPS FORMATÉ DU MUSICIEN

Convoqués à la station, les musiciens se présentent à l'accueil avec leur contrat. Vérification faite de leur document, chacun passe en salle d'attente pour plusieurs heures avant d'accéder au studio. Chaque journée d'enregistrement a été planifiée, on l'a vu, dans le registre de programmation de chaque section. Vu la diversité des enregistrements produits, il est rare que le chargé d'émission – généralement un musicien salarié (*staff musician*) – connaisse toujours bien les règles d'exécution et les codes esthétiques des musiques qu'il enregistre. Ceci est surtout vrai des musiques *indigènes*, vaste ensemble où chaque forme référencée est pratiquée par une communauté de

15. Remarquons que le recensement des musiciens se fait en terme de « troupes », un autre label renvoyant à leur statut contractuel d' « artiste ».

spécialistes différente. Par conséquent, le chargé d'émission reste très peu directif durant la séance d'enregistrement. Le programme journalier étant extrêmement fourni, un flot ininterrompu de troupes défile chaque jour, l'une après l'autre, dans le studio. Cette affluence contribue à réduire au strict minimum les manœuvres d'enregistrement, comme le placement et l'équilibre des micros. Pour chaque groupe de musiciens, une seule prise est faite, ni plus ni moins. Sans coupe ni montage, les musiques radiophoniques restent totalement incarnées et maîtrisées par ceux qui les produisent à la seule condition qu'elles ne s'éternisent pas trop dans le temps.

Je souhaiterais relater une séance d'enregistrement à laquelle m'a invitée un jour Chandrashekaran, musicien salarié à la AIR. Il s'agissait d'un orchestre *kāvaṭi*[16] composé de cinq joueurs de tambours sabliers *uṭukku*'. Ces musiciens, une fois rentrés dans le studio, ont très rapidement déballé leurs instruments et ont débuté une pièce de leur répertoire. En cabine, Chandra a effectué, de manière plutôt sommaire, le réglage de volume des micros. Quelques secondes seulement venaient de s'écouler, Chandra a arrêté net les musiciens tout en leur faisant signe que l'enregistrement pouvait commencer. Pendant que la bande tournait, Chandra a rempli consciencieusement une fiche de référence (*Tape Q sheet*)[17] sur laquelle il a reporté le nom des musiciens, la date de diffusion future et même la date prévue d'effacement de la bande (« *Erased date after broadcasting* »). Alors que l'enregistrement continuait de tourner, Chandra m'a annoncé que le programme suivant était une troupe de *sāṃbavādyam*[18]. Il a regardé hâtivement sa montre et a fait signe aux musiciens du temps qui leur restait. Au bout de vingt minutes, Chandra les a coupés net : le format des émissions de musique indigène est sans appel. Alors que les musiciens remballaient leurs tambours, Chandra a vérifié en cabine que

16. Forme classée à la AIR dans les *folk items*. Cette danse, exécutée au temple de Paḻani, se réfère à l'histoire du dieu Murukan Subrahmaṇyan (Tarabout 1986 : 196-197). Sur les cultes à Murukan (nom tamoul du dieu), voir les travaux de Fred Clothey (1978).

17. Cette fiche est ensuite recopiée par le chef de programmation puis approuvée par le directeur de la station.

18. « Instruments de *sāṃba* » : *sāṃbavār* est un autre nom pour désigner les Paṟaya (G. Tarabout, communication personnelle). Forme orchestrale composée notamment de tambours *paṟa* et associée au festival de *pūram* dans le district de Palghat.

leur enregistrement avait bien fonctionné. Les musiciens l'ont ensuite rejoint pour écouter la bande sur quelques dizaines de secondes, juste assez pour qu'ils se fassent rapidement une idée de leur émission. Les musiciens, sans tarder, ont ensuite quitté le studio pour se diriger vers le bureau des paiements. À la porte, Chandra les a interpellés : « Faites venir la troupe de *sāṃbavādyam* ! ». Ainsi, de la salle d'attente jusqu'au studio, plusieurs dizaines de troupes se sont succédées jusqu'à la fin de l'après-midi.

Cet exemple de séance d'enregistrement montre que l'écoute du chargé d'émission se tourne généralement sur le seul niveau d'enregistrement, ce qui le rend finalement peu directif en matière d'esthétique musicale, laissée au libre jugement des musiciens qui en sont les spécialistes. Cette écoute très mécanique se règle avant tout sur le temps de la prestation musicale, critère essentiel dans un tel mode de production à la chaîne. Quant aux musiciens, ils n'ont plus qu'à chanter et à s'arrêter quand on le leur demande, même si la coupe peut paraître brusque. En tant que professionnels, la radio exige d'eux de s'adapter au plus vite aux consignes du chargé d'émission. Au final, l'enregistrement reste relativement fidèle à la structure temporelle de la pièce, du moins dans ses vingt premières minutes d'exécution : les suivantes ne seront en réalité jamais entendues du public.

ARCHIVAGE DES BANDES ET POLITIQUE DE CONSERVATION INTERNE

En général, les émissions du programme régulier sont effacées après diffusion, les bandes étant systématiquement réutilisées pour de nouveaux enregistrements. Seuls sont archivés les programmes dits « spéciaux » ou « importants » - entendre dans le jargon radiophonique les émissions « rares »- comme, par exemple, les enregistrements des grands maîtres (*great masters*) de musique classique. Dans le genre *indigène*, sont archivées pioritairement les formes en voie de disparition : musique de théâtre d'ombre *tolpāvakūṭṭu'*, processions masquées *kummāṭṭi*, « Chants de Bhagavati » (*Bhagavati pāṭṭu'*), etc. La valeur

accordée à ces musiques tient davantage au fait qu'elles se raréfient plutôt qu'aux qualités musicales exceptionnelles des musiciens. De manière symétrique, les émissions considérées comme plus communes (orchestre de temple *pañcavādyam* ou danse féminine *kaikoṭṭukaḷi*) sont systématiquement effacées, y compris celles des meilleures troupes, à moins qu'elles ne s'intègrent initialement dans des programmes thématiques non réguliers.

Les émissions archivées sont aussi régulièrement renouvelées, une bande seulement par *item* et par artiste est retenue. Lieu de conservation provisoire, la phonothèque de la station efface et remplace toujours la bande archivée par le dernier enregistrement le plus récent fait à la AIR. Lorsque la fréquence d'engagement s'amenuise et que les « grands maîtres » s'éteignent, parfois avec leur art, l'archive trouve finalement une plus grande permanence et remplit sa fonction de conservation. Elle permet aussi de rediffuser des programmes plus anciens (*repeat broadcast*). La décision d'archivage est souvent prise dès l'étape de l'enregistrement, le chargé d'émission pouvant spécifier lui-même sur la fiche de référence de la bande que l'émission lui semble exceptionnelle, signalant ainsi au chef de programmation – qui approuve souvent les fiches sans écouter les émissions – l'intérêt de l'archiver ou de la rediffuser.

À l'échelle de son district, la AIR collecte et référence les genres, les formes et les musiciens qu'elle promeut par une diffusion de masse et une rémunération conséquente. La densité du nombre d'enregistrements et des formes musicales implique aussi des règles locales d'économie et une sélection sévère pour l'archivage. Celui-ci s'opère tantôt selon des critères artistiques (cas des maîtres classiques), tantôt au nom d'une politique de conservation d'« urgence » des raretés *indigènes*.

ANNONCER, DIFFUSER ET ÉVALUER LES ÉMISSIONS MUSICALES

Conformément au planning détaillé de transmission (*general cue sheet*), le présentateur annonce ensuite en direct les émissions. Celles-ci sont présentées, on l'a vu, à plage horaire fixe et selon un protocole minimal. De l'audition à l'enregistrement, en passant par la mise en forme du contrat et de la fiche de référence de la bande, force est de constater que les musiques sont identifiées, au moment de la diffusion, selon une même grille de classification par genre et *item*. Comme l'explique le présentateur Vijayan : « *Pour les musiques* folk*, j'annonce seulement le titre, la forme* (item) *et le nom du leader de la troupe. Il n'y a pas besoin d'en dire plus, tout le monde connaît cela très bien*[19] *!* ». Quant au genre musical, il correspond au jour et à l'horaire de diffusion fixés dans le programme régulier.

Bien que les informations sur les musiques soient sommaires, les aléas quotidiens de la diffusion concourent en bout de chaîne à présenter parfois les émissions de manière erronée. C'est à ce stade qu'intervient Ravi, le chef d'émission (*Transmission Executive Tex* ou *duty officer*), dont la fonction est à la fois de réguler les nombreux retards et imprévus dans la diffusion et d'évaluer les émissions en cours.

Une appréciation esthétique ?

Dans le bureau de Ravi, un baffle diffuse les émissions en cours conformément au programme détaillé qu'il a constamment sous les yeux. Comme n'importe quel auditeur, il écoute en direct les émissions puis les évalue selon une grille de lettre : B- pour les « mauvaises », B pour les « bonnes » et B+ pour les « très bonnes », grades qu'il reporte à la main sur le programme. Seul le grade A, plutôt rare, peut être attribué par la direction de la AIR à Delhi. Comme l'explique Ravi :

19. En réalité, l'ensemble de formes musicales *indigènes* diffusées par la AIR ne sont pas toujours connues du public, composé notamment de nombreux citadins.

> *Le grade A est une reconnaissance extérieure, il atteste de l'expérience* (seniority). *Mais cela peut poser des problèmes. La voix d'un chanteur, par exemple, n'est pas toujours au niveau, notamment pour les artistes qui vieillissent. La qualité de la prestation musicale change entre le moment de l'audition et la diffusion du programme. Cela pose problème quand un musicien de grade A chante comme un B-. Ceci est déjà arrivé, la voix peut vraiment être pauvre* (very poor) [...] *Dans ce cas, nous pouvons stopper les contrats avec les musiciens. Mais le problème, c'est qu'ils peuvent toujours se plaindre à la direction qu'ils sont de grade A et qu'ils ne sont pas assez sollicités pour faire des émissions !*

Ravi soulève la difficulté qu'il y a à intégrer dans un tel système de notation le caractère par nature imprévisible d'une prestation musicale, dimension que la AIR tente, tant bien que mal, de maîtriser en multipliant les procédures de contrôle. Pourtant, force est de constater que la qualité d'une musique ne peut être conditionnée uniquement par un grade ou un contrat écrit.

L'évaluation qu'opère le chef d'émission concerne exclusivement les émissions produites par la station, tandis que les programmes empruntés à d'autres stations sont codés par la simple mention « *replay fair* ». La mention « *repeat fair* » concerne les émissions déjà diffusées à l'antenne et « *fresh broadcast* » les programmes inédits. Bien que le système de notation par lettre se rapproche de celui utilisé lors de l'audition préliminaire, il s'applique indifféremment, au moment de la diffusion, à tous les types d'émissions : pièces radiophoniques, émissions d'éducation, programme pour les femmes, émissions sur l'industrie, etc. Vu la diversité des sujets et donc des compétences requises pour les évaluer correctement, il apparaît clairement que les critères retenus ne sont pas explicitement formulés et même formulables. Ravi explique sa méthode :

> *Je regarde le programme général et note en bout de ligne une lettre ou une mention* (...) *En général, je note le plus souvent B une fois que j'ai entendu l'émission. Ceci est rediscuté à la réunion du matin avec le directeur de station et les chefs de programmation de section. Le programme est discuté tous les jours, nous nous réunissons pour discuter à la fois des* « review » (programmes diffusés dans les deux ou trois derniers jours) *et des* « preview » (émissions qui devront être produites). (...) *Un grade final est donné aux émissions déjà diffusées, lorsque nous sommes tous d'accord.*

La notation de Ravi ne découle d'aucune grille d'écoute précise et s'apparente davantage à un large tamis qui ne retient que très rarement les mauvaises ou excellentes émissions. Il s'agit moins de donner une appréciation esthétique des émissions que de repérer des types de programme (produits sur place ou non, anciens ou inédits). Bien que peu nombreuses, les émissions notées aux marges (B+ ou B-) – c'est-à-dire spécialement plaisantes ou déplaisantes aux oreilles de Ravi – nécessitent cependant une appréciation plus qualitative. L'administration de la AIR, très consciente des difficultés que pose l'évaluation, nomme souvent au poste de *duty officer* des personnalités polyvalentes, issues généralement des divers domaines artistiques comme la musique, la littérature et la peinture.

D'une fonction à l'autre

L'écoute et l'évaluation en direct des émissions s'accompagnent de la charge du *Studio log book* (ou *Transmission book*), un énorme registre dans lequel Ravi reporte le détail des émissions du jour ainsi que les éventuels problèmes techniques. Comme il l'explique, ce registre constitue la « mémoire » de la radio qui est d'ailleurs très valorisée par les salariés. [20]

Le chef de transmission est aussi en contact direct avec les musiciens invités dont il gère notamment le courrier. Les lettres s'empilent sur son bureau sans qu'il ait réellement le temps de les lire. Il effectue aussi les paiements aux musiciens qui se présentent à son bureau peu après leur sortie du studio. À ces tâches administratives quotidiennes, s'ajoutent la gestion des véhicules de transport et le planning des chauffeurs de la station. Sollicité à tout moment, il est bien évident que son écoute des émissions se fait à travers une attention oblique. Il en est de même lorsque, pris dans l'agitation quotidienne, il doit régler les différents problèmes liés aux imprévus de diffusion. Certains faits d'actualité importants nécessitent, par exemple, de bouleverser

20. Cette mémoire est aussi visible à l'entrée du bâtiment où sont exposés les divers trophées et certificats honorifiques reçus par la station pour la qualité de ses programmes (prix d'innovation, prix pour le développement de la protection familiale, certificat de contribution à l'éradication de la lèpre, etc.). D'autres vitrines présentent des photos souvenirs d'émissions enregistrées en public.

le programme habituel. En contact avec l'ingénieur de contrôle, il réorganise sur le moment l'ordre général de diffusion et se fait le médiateur entre la salle de contrôle et les présentateurs. Il en est de même lorsque doivent être annoncés en urgence des avis de recherche de personnes disparues, imprévus quotidiens qu'il doit gérer à la dernière minute en réaménageant le programme initial.

Le chef d'émission boucle une chaîne de contrôles successifs mise en place dès le début par le système des auditions (évaluation des compétences musicales), se poursuivant ensuite lors de la mise en place du programme (règles de fréquence, approbations à tous les échelons), puis enfin lors des enregistrements en studio (contrôle du temps et approbation des bandes). Bien qu'à chaque étape le contrôle porte sur des aspects chaque fois différents de la musique, on remarque que chacune des fonctions officielles (*staff musician*, chef de programmation, *duty officer*) est en réalité largement polyvalente, requérant des compétences techniques et musicales diverses. S'ajoutent à cette chaîne globale de production, les nombreuses petites étapes intermédiaires (corrections de fiches, copies de bandes, etc.), réunissant souvent ces mêmes acteurs, chacun étant en mesure d'assister la tâche de son collègue, élargissant toujours plus le champ d'action spécifique de son poste.

LES MÉDIATEURS DE LA CONSERVATION ET AUTRES RÉSEAUX DE LA MUSIQUE ENREGISTRÉE

Dès l'étape de l'audition préliminaire, les musicologues sont employés par la AIR en tant que juge, après avoir été préalablement habilités par le gouvernement central à Delhi. Dans le cas des musiques *indigènes*, le jury regroupant musiciens et universitaires, est des plus diversifiés, à l'image peut-être des formes musicales évaluées. Si la AIR inscrit son projet de conservation du patrimoine musical kéralais dans une collaboration étroite avec les chercheurs locaux, c'est qu'elle partage d'une certaine façon un projet commun avec ces autres acteurs de la promotion du *folk*.

Musiciens, chercheurs et promoteurs

Sans qu'il y ait réellement de frontières précises entre ceux que l'on reconnaît comme les meilleurs musiciens classiques, ceux qui enseignent dans les institutions gouvernementales d'« arts » kéralais et les universitaires, la AIR réunit sans grande difficulté les meilleurs « experts » de musique et de *folk* autour d'un projet commun de conservation des formes *indigènes*. Plus étonnante encore est leur façon commune de mener à bien ce projet, certains menant leurs activités de recherche sur le même modèle que celui instauré par la AIR. La chanteuse-musicologue Sukumari, par exemple, met largement à profit la possibilité dont elle dispose à la radio de rencontrer les musiciens dont elle souhaite étudier les répertoires. Elle m'a raconté notamment sa rencontre avec une chanteuse de caste puḷḷuvan :

> *J'allais à la station AIR de Calicut pour enregistrer une émission de musique classique carnatique. J'ai rencontré une femme puḷḷuvan, elle était assise juste à côté de moi. Je lui ai demandé : « Qu'est-ce que vous faites ? ». Elle a répondu : « Je suis venue enregistrer un chant puḷḷuvan ». Elle a enregistré deux ou trois chants. J'ai noté les paroles des chants après l'enregistrement. J'ai aussi copié une cassette de l'émission. Son nom est Valli puḷḷuvatti. Il y a tant de gens que j'ai rencontrés comme cela dans les stations de radio ! Cela m'aide vraiment. Je ne sais pas où habitent ces musiciens. Ils vivent souvent dans régions éloignées. Mais grâce à ces programmes gouvernementaux, je peux les rencontrer et recueillir des informations sur leur musique.*

En situation de musicienne classique sous contrat, Sukumari est amenée à côtoyer de nombreux musiciens, notamment dans la cadre des programmations de musiques indigènes[21], ces mêmes *folk music*

21. La radio est sans aucun doute un lieu carrefour où se rencontrent des musiciens pratiquant des genres musicaux différents. C'est le cas par exemple de Ramani, violoniste salarié à la retraite, qui accueillait chaque année, chez lui, le chanteur puḷḷuvan Narayanan. Il appréciait particulièrement sa voix, découverte un jour dans les studios de la AIR. C'est d'abord en tant que dévot du temple aux serpents de Mannarasala qu'il voulut profiter spécifiquement des services musicaux de Narayanan. Les visites de ce dernier devinrent, avec le temps, plus amicales pour s'apparenter davantage à des rencontres entre musiciens de « qualité » qu'à une habituelle relation de patronage.

qu'elle se propose d'étudier parallèlement à son activité de chanteuse professionnelle. Vue la diversité des formes musicales et le rythme effréné des émissions produites, la AIR réunit en un même lieu des musiciens en réalité éparpillés dans des villages différents. Sorte de plate-forme centralisée de toutes les musiques existantes, la station est devenue une source documentaire non négligeable pour certains chercheurs locaux[22]. Sukumari souligne aussi l'importance, pour son travail musicologique, d'être nommée comme juge aux auditions de musique indigène dont la grande diversité lui procure sans doute une impression d'exhaustivité dans ses recherches.

Sa méthode d'enquête se limite, en effet, à récolter des chants classés par répertoire de caste (*pulaya*, *paraya*, *nayāṭi pāṭṭu'*, *pāṇan*, *puḷḷuvan*, etc.), à retranscrire les textes par écrit, relever les différents instrumentarium et enregistrer les chants afin de les reproduire elle-même[23]. Son projet, très semblable à celui de la AIR, est de référencer les formes en vue de les conserver :

> *Ces gens sont vieux. S'ils meurent ou si quelque chose leur arrive, il n'y a plus personne pour pratiquer ces chants* folk. *Leurs fils et filles ne pratiquent pas tant que ça. Nous devons conserver ces chants traditionnels sinon cela mourra* (...).
>
> *Maintenant, les villageois* (dēśam people) *prennent soin de leurs formes artistiques* (art forms) *comme par exemple le* kaṇṇyārkaḷi et le poṟāṭṭu' kaḷi (théâtres populaires de Palghat). *Ils forment de très bonnes troupes et pratiquent régulièrement. Ils font d'autres métiers aussi mais gardent cela comme un loisir. Mais parmi les Puḷḷuvan, ils n'ont rien organisé, ils n'ont pas de troupes non plus... Plus tard, ce sera vraiment difficile pour eux. Ils ne savent pas non plus comment s'organiser... La* Sangeet Natak Academy (académie gouvernementale de « musique et théâtre ») *a décidé de faire quelque chose pour ces musiques* folk. *Avec l'aide du gouvernement, ils ont organisé dans les locaux du* panchayat d'Ambalapara (assemblée administrative regroupant plusieurs villages), *un festival de « Chant puḷḷuvan ». Ils ont organisé un programme complet de trois jours. Là-bas, il y a trente-deux familles puḷḷuvan et tous ont participé. Tous ont chanté, chacun deux ou trois chants.*

---

22. De nombreux musicologues se présentent à la fois comme chercheurs et producteurs de *folk music* à la AIR, la seconde activité étant particulièrement valorisée comme expérience concrète des musiques étudiées (collecte et écoute).

23. Pour une synthèse des méthodes et problématiques de la musicologie classique indienne, voir le chapitre 7.

Sensibilisée à la disparition des musiques, Sukumari se fait la médiatrice privilégiée entre les organisations gouvernementales (SNA, AIR) et les musiciens qu'elle encourage à s'organiser en « troupe ». Invitée chez les premières comme experte en *folk music* capable notamment de les évaluer, elle se présente chez les seconds en voulant prolonger son statut de juge. Ces festivals, séminaires ou célébrations co-organisées par le gouvernement, prennent souvent la forme de compétitions entre troupes constituées. C'est le cas, par exemple, des concours de *kaṇṇyārkaḷi* et de *porāṭṭu' kaḷi* dans le district de Palghat, réunissant près de trente-neuf villages différents, et à la fin desquels Sukumari remet chaque année un prix à la « meilleure troupe » de la région. C'est aussi lors de ces manifestations qu'elle collecte le maximum d'informations sur ces musiques (retranscription des textes, enregistrements). À la manière du jury d'audition à la AIR, Sukumari consacre une grande partie de sa recherche à référencer les répertoires et les chants, à promouvoir les musiques comme le ferait un organisateur de spectacles et à les évaluer dans des termes se rapprochant de la compétition artistique.

Devenue promotrice des musiques *folk*, elle participe plus ou moins directement à l'attribution des pensions d'artistes aux musiciens *folk*, sorte de retraites honorifiques[24] que la *Sangeet Natak Academy* allouaient jusqu'ici aux seuls artistes d'arts classiques. Ces pensions gouvernementales visent à récompenser spécifiquement les qualités artistiques de « grands maîtres » et sont attribuées, le plus souvent, sur propositions des musicologues. De par leur contact régulier avec les musiciens, ils connaissent leur renommée locale qu'ils tentent d'élargir par une reconnaissance institutionnelle de plus grande envergure. Comme à la AIR, les lauréats sont souvent les spécialistes des formes estimées être les plus rares. C'est le cas, par exemple, du chanteur pāṇan Kp Narayanan et de sa troupe familiale de théâtre de farces *porāṭṭu' kaḷi* que Sukumari a choisi de promouvoir auprès de la SNA. Par ailleurs, elle se charge de rédiger des lettres de recommandation à l'attention du *Tourism Promotion Council* de Palghat et du directeur du *Tourist Department* de la capitale Trivandrum, tous deux engageant des troupes d'« arts kéralais » pour des programmations scéniques adressées à un public majoritairement de citadins et d'étrangers.

24. Une centaine de roupies par mois.

Devenue cette fois-ci agent artistique[25] des groupes qu'elle rencontre, Sukumari les informe des engagements possibles dans le cadre des programmes officiels de célébration de la fête kéralaise d'ōṇam.

En tant que principaux médiateurs entre les institutions gouvernementales et les musiciens *folk*, certains chercheurs locaux participent de manière personnelle à la promotion des musiques kéralaises et sont par ailleurs convoqués en tant que juges décernant des grades, des prix de concours ou des titres honorifiques. Leur réseau de relations avec les musiciens se confond quasi parfaitement avec celui des institutions gouvernementales qui fournissent en retour à certains chercheurs un véritable terrain pour leurs enquêtes ainsi qu'un statut d'experts de ces musiques. Leur démarche commune de préservation patrimoniale m'amène à les considérer comme une catégorie assez homogène d'acteurs de la promotion-diffusion des musiques kéralaises.

L'industrie de la cassette « folk »

S'ajoute à ce premier pôle gouvernemental, l'activité de diffusion menée par l'industrie privée de la cassette dite de musique *folk*, elle-même étroitement liée aux acteurs de la composition musicale en studio, propre au cinéma et à la télévision. Là encore, certains musicologues jouent un rôle essentiel, non seulement en tant que médiateurs institutionnels mais aussi comme représentant de l'ensemble des musiques *folk*.

C'est le cas, par exemple, de Sukumari, reconnue aujourd'hui en Inde et même à l'étranger comme une spécialiste de musique *folk* kéralaise. Cette renommée fait suite à l'immense succès commercial de la cassette intitulée « Chants indigènes du Kerala » (*kēraḷattile nāṭan pāṭṭukaḷ*[26], produite par la compagnie privée *Sangeeta Recor-*

25. À ce sujet, G. Tarabout (2003) écrit : « les découvreurs et les promoteurs du folklore au Kérala sont aussi bien des journalistes ou des universitaires (...) que des producteurs-réalisateurs de spectacles, qui savent combiner "savoir-faire" et "savoir-circuler" » (*ibid.* : 48).

26. Le terme malayāḷam *nāṭan* est formé sur *nāṭu'* signifiant « pays ». L'expression *nāṭan pāṭṭu'* est couramment utilisée pour désigner localement les chants originaires du Kerala (référence à la terre de naissance). Je le traduis ici par « indigène » à défaut d'avoir trouvé un meilleur terme. Les anglophones le traduisent localement par l'expression « *folk music* ».

ding de Madras, et dans laquelle Sukumari interprète elle-même des pièces issues de différents répertoires locaux. Ayant auparavant déjà enregistré de nombreux albums de musique carnatique avec cette compagnie, la chanteuse Sukumari a répondu positivement à la proposition d'enregistrer aussi un album spécifique de musique *folk*. Elle étudie, en effet, ces répertoires en tant que musicologue et les pratique pour compléter et parfaire ses recherches. À la fois musicienne classique de renom et musicologue « expert » dans les institutions gouvernementales, Sukumari élargit ainsi son champ de spécialité en devenant elle-même interprète officiel de musiques *folk* kéralaises et ceci, à la place des musiciens auxquels elle emprunte les chants. Le fait est important, il ne s'agit plus seulement de diffuser les musiques et de promouvoir leurs interprètes, mais d'en reconfigurer en studio les règles d'exécution et l'esthétique au nom de contraintes matérielles et commerciales. Sukumari explique les choix qu'elle a dû opérer :

> *J'ai sélectionné neuf chants de chaque région du Kerala, différents types de musiques* folk. *J'avais collecté auparavant de nombreux chants dans les stations de radio et auprès de différents musiciens de plusieurs villages. J'ai quelques bons enregistrements de leurs musiques. J'ai appris moi-même les chants traditionnels. Pour l'album, il a fallu ajouter aussi de la musique* [instrumentale] *car les chants* [originels] *ne convenaient pas. La compagnie doit vendre, vous voyez. Ils m'ont dit : « on ne peut vendre cela si vous ne mettez aucune musique* [instrumentale] *entre les paroles ! ». J'ai donc fait de tout petits changements entre les strophes. J'ai ajouté de la musique dans les intervalles mais en respectant toujours le* rāga *et le* tāla. *Ceci a été très apprécié et ils ont très bien vendu l'album ! Sinon, j'ai chanté de la même manière : j'ai beaucoup réécouté mes enregistrements collectés. J'en suis convaincue, on ne peut faire de changement. Les chants n'ont pas été modifiés mais seulement la musique, parce que c'est agréable à entendre. Pour les instruments, j'ai utilisé le tambour* iṭakka *et parfois du tambour* ceṇṭa, *tous deux originaires du Kerala*, *de l'harmonium, du violon et des* tablā *pour le rythme. C'est parce qu'il s'agit d'un album qu'il faut faire de petits changements. La cassette doit bouger* (move), *on doit bouger et avoir un bon flux* (good flow). *C'est seulement pour ça. (...)*
>
> *Parce qu'il faut vendre, ils m'ont demandé de faire cela, mais normalement on ne doit pas le faire : seule la musique* folk *doit être entendue et de manière pure. Dans la cassette, le chant reste pur, j'en suis sûre, mais le fond musical d'accompagnement* (background music),

on n'en a pas réellement besoin. J'ai fait cela seulement pour la compagnie. Et ils ont très bien vendu. Les gens ont vraiment aimé ces musiques folk*, je ne m'y attendais pas !*

Outre l'interprétation du chant dont elle estime reproduire la « pureté » originelle, Sukumari recompose la structure globale des pièces. Les parties instrumentales ajoutées ont été composées par ses soins, c'est-à-dire dans le respect de la mélodie et du rythme initiaux. La réorchestration, imposée par la logique commerciale, évacue définitivement le jeu des instruments originaux pour les remplacer par d'autres, plus communs aux oreilles des auditeurs et plus facilement disponibles dans la ville de Madras. Sukumari semble peu gênée par le fait d'inclure de l'harmonium et des *tablā*, instruments employés dans de très nombreux répertoires du Nord de l'Inde ainsi que dans de nombreuses musiques diffusées sur cassette (film, dévotionnelle, variété). Elle sélectionne, par ailleurs, des tambours typiquement kéralais (*ceṇṭa* et *iṭakka*) qui contribuent à localiser l'origine des chants. Il s'agit bien de diffuser des musiques typiquement « kéralaises »[27] tout en agençant les sonorités instrumentales d'origine avec celles qui sont plus familières aux auditeurs, critère essentiel dont dépend le succès du produit. Le consommateur est en attente de rythme attractif (*moving*) qu'on lui sert à volonté puisque que toutes les pièces sont uniformisées sur le même procédé de réorchestration et composition inter-textes. En écoutant attentivement la cassette, j'ai aussi noté la présence de sons de luth classique *vīṇa*, de synthétiseur et de cymbales. Le fait semble très secondaire pour la compagnie qui ne mentionne à aucun moment le nom de ces instruments.

Voici la retranscription de la fiche accompagnant la cassette qui indique le titre des pièces et, entre parenthèses, le nom des « formes artistiques » (*art forms*) dont elles sont issues.

27. La compagnie a par ailleurs produit sur le même modèle l'album « *Musiques* folk *du Karnataka* » (autre État de l'Inde du Sud) dont le directeur est originaire, puis des autres États comme le Tamilnadu (langue tamoule) et l'Andhra Pradesh (langue telougoue). Dans le même rayon de vente, on trouve aussi les « *Folk songs of Tamilnad* », enregistré par le chanteur Kuppuswamy et devenu célèbre dans tout le sud de l'Inde.

SIDE A :

1. *śaṅkaran paṇṭorunāḷ* (kākkāriśśi pāṭṭu')
2. *kōṭṭāyīpāṭattīnnoru* (kaṇiyār kaḷi)
3. *uṇṇiggaṇapati* (kummi)
4. *dhintittam tarikiṭa rōsina* (nāyāṭi pāṭṭu')
5. *ōrōrōmāmalamēl ninnē* (paṭayaṇi pāṭṭu')

SIDE B :

1. *iḷaku' iḷaku' iḷaku' nāgē* (puḷḷuvan pāṭṭu')
2. *ālayāl taṟa* (tiruvātira pāṭṭu')
3. *dhittayyam* (koyattu pāṭṭu')
4. *aṭitoṭṭu'* (kaḷam pāṭṭu')

À côté du titre de l'album, écrit en malayāḷam et en anglais, apparaît le nom de la « chanteuse » (*gāyika*) Sukumari et la mention « collecté par G. Bhargavan Pillai ». Ce dernier est professeur à l'Université de Calicut et actuel directeur du Centre d'Etudes folkloriques (*Folklore Studies*). Pour ce projet, il avait fourni à Sukumari une sélection d'enregistrements de terrain à partir desquels elle a pu se familiariser aux répertoires qui lui étaient inconnus.

Enfin, la couverture présente une photo de masque rituel (*pūtan tiṟa*) choisie, semble-t-il, pour la taille colossale de l'objet et les couleurs éclatantes de ses motifs. La musique accompagnant habituellement ce rituel[28] ne fait d'ailleurs pas partie de la sélection de la cassette. Elle présente une sorte d'image emblématique et attractive du *folk* kéralais. Au-dessus, une petite photo montre Sukumari, assise en posture de jeu avec un luth *taṃpūra*, l'instrument d'accompagnement de la musique classique, qui n'est d'ailleurs pas joué dans l'album. Loin d'illustrer le contexte de jeu des pièces, les photos parlent d'elles-mêmes : une musicienne carnatique chantant du *folk* kéralais, lui-même représenté de manière emblématique par un masque rituel qui n'est jamais identifié pour ce qu'il est.

Le matériau musical présenté est lui aussi à l'image du projet annoncé en couverture : la voix légère et ornée de la chanteuse classique est bien éloignée de l'esthétique vocale rauque d'une femme puḷḷuvan, par exemple. Sukumari se présente aux côtés du professeur Bhargavan Pillai, universitaire reconnu qui garantit aussi une certaine authenticité du produit. Les introductions instrumentales et sections intermédiaires au chant ressemblent à si méprendre aux parties improvisées de musique carnatique, à la différence près que les instruments utilisés ne sont pas spécifiquement classiques. L'originalité du produit tient, en quelque sorte, à la rareté des répertoires présentés, plutôt

28. Un orchestre de tambours *ceṇṭa*.

méconnus des réseaux de diffusion médiatiques (classique, variété, musique de film, dévotionnel). Cependant, l'entreprise implique d'accommoder les musiques à des référents connus, en particulier à l'esthétique classique[29].

Le succès certain de la cassette n'a pas tardé à s'étendre jusqu'aux pays du Golfe où est établie une importante communauté de travailleurs kéralais. Sukumari a été notamment invitée à Dubai pour donner un concert intitulé « Musique *folk* du Kerala », devenant par là même la représentante du patrimoine musical de cette région à l'étranger. Sa prestation, très appréciée, s'est ensuite renouvelée sur la base de programmations plus thématiques. Son dernier concert de chants *māppiḷḷa* (chants de la communauté musulmane du Kerala) offrait certainement un plus grand potentiel d'identification avec le pays d'accueil musulman. Pour la préparation de cette programmation, Sukumari s'est à nouveau procurée des enregistrements auprès de différentes stations AIR, documents à partir desquels elle s'est familiarisée avec le répertoire sans jamais avoir eu de réels contacts avec les musiciens.

Le projet de Sukumari visant à promouvoir et diffuser les musiques *folk*, en collaboration étroite avec les différentes institutions gouvernementales officielles (SNA, AIR), se prolonge dans les réseaux de diffusion privés imposant aux musiques un formatage de plus grande envergure où les musiciens n'ont plus leur légitimité d'interprètes et sont évacués définitivement de la production musicale. Reconfigurées selon des règles esthétiques empruntées aux genres dominants, leurs musiques leur échappent une seconde fois pour être finalement remodelées dans des référents « connus » par des promoteurs censés pourtant diffuser des répertoires d'un genre musical original et singulier.

Disjointe de l'ensemble des relations qui en faisaient un service de traitement des infortunes puis une variable de l'action rituelle, la musique devient dans le cadre du patronage radiophonique une catégorie en soi. La radio, dans sa politique de promotion d'un « patrimoine kéralais » met en place un véritable dispositif de dislocation des éléments qui composent la musique : disjonction avec les

29. Un phénomène similaire a été décrit par Scott L. Marcus (1995a : 177-179) à propos des musiques religieuses réorchestrées sur cassette dans le Nord de l'Inde.

commanditaires, avec les maux et infortunes, avec les divinités, la prospérité, les dessins de sol, les interactions de tournée. Son objectif d'isoler la musique « pour elle-même » implique pour l'institution la mise en place d'un véritable circuit consistant tour à tour à recruter et à évaluer les musiciens, à programmer les émissions par genre musical, à formater le temps des prestations, à annoncer et évaluer les émissions. À l'extrême rigidité des procédures, correspond aussi une conception centralisée du patronage musical qui, on l'a vu, avait au départ un caractère éclaté.

Pour achever ce travail d'isolement et d'encadrement de la musique comme un « genre », l'industrie de la cassette *folk* va jusqu'à remplacer les interprètes d'origine. Paradoxalement, pour que la musique acquière un statut d'objet appréciable et manipulable « en soi », cette industrie a besoin de ce procédé radical. Même si les projets musicaux visent généralement à promouvoir un genre *folk* en Inde et à l'étranger, ils considèrent la substitution des musiciens comme une condition nécessaire à la transformation des dimensions les plus « internes » à la musique (mélodie, rythme, texture vocale, ornementation, etc.).

DEUXIÈME PARTIE

Les supports de la musique

Dans le cadre d'un service à la demande, la musique change de statut autant de fois qu'il y a de types de commanditaires qui en bénéficient. L'étude des relations de patronage constitue ainsi une entrée privilégiée pour rendre compte du caractère variable de la musique, celle-ci répondant tour à tour à des nécessités d'ordre rituel, de traitement de maux ou de revalorisation locale d'un patrimoine folk. *L'enjeu de cette nouvelle partie est d'envisager les différents outils et savoirs mobilisés par les musiciens itinérants pour mettre en œuvre leurs activités. L'analyse concernera d'abord les instruments de musiques utilisés (pot, vièle, luth, tambours), leurs différents usages rituels et domestiques ainsi que les représentations dont ils font l'objet. Seront ensuite présentées les intersections singulières qu'établissent les musiciens entre leurs répertoires de chants et de dessins de sol* (kaḷam). *Parce qu'ils manient de manière interdépendante ces deux supports, les musiciens-dessinateurs nous invitent à considérer leurs savoirs musicaux et graphiques dans un même ordre de pratique. Enfin, l'étude des terminologies musicales dévoilera la manière particulière qu'ils ont de transférer et de faire circuler les concepts de théorie classique ; une façon pour eux de se positionner par rapport aux musicologies « concurrentes » qui les entourent. Instruments, images rituelles et mots : autant de supports variés que les spécialistes utilisent pour faire et organiser concrètement leur musique. Ainsi, les savoirs et savoir-faire, envisagés ici du point de vue des musiciens, permettront d'accéder au cœur des pratiques étudiées. Cette investigation mettra en lumière leur caractère multisensoriel et permettra de situer plus généralement ces savoirs de basses castes par rapport à la musicologie classique indienne.*

Chapitre 5

Des instruments aux multiples usages

Pour les spécialistes itinérants, les instruments sont bien plus que de simples outils de production musicale. Ils les utilisent de différentes manières durant leurs tournées de chant et rituels à domicile ou encore, dans les temps d'inactivité musicale, lorsqu'ils les rangent et les entreposent en des endroits précis de leurs maisons. Le présent chapitre s'attache à décrire les différentes procédures par lesquelles les instruments de musique sont mis en action ou au repos. Il s'agit de montrer les multiples usages qu'en font les musiciens et d'analyser les différents statuts qu'ils leur assignent en fonction des moments et des lieux où l'observateur les saisit : dans les photographies de musiciens, à l'intérieur de leur maison, durant leurs tournées ou au cours de l'action rituelle. Cette analyse des objets de la musique concernera principalement le pot *kuṭam* et la vièle *vīṇa* des Puḷḷuvan, le luth *nantuṇi* et le tambour *iḻāṟa* des Maṇṇān, ainsi que le tambour *uṭukku'* des Pāṇan. Je montrerai d'abord comment les instruments peuvent servir de marqueurs pour identifier les musiciens les uns par rapport aux autres. Il s'agira ensuite de décrire la manière dont les musiciens eux-mêmes se représentent leurs instruments de travail en lien avec leur mode de vie itinérant. Nous verrons ensuite comment ces objets peuvent être utilisés de manière métonymique pour représenter la musique, notamment en tant qu'activité de nature faste. Nous analyserons enfin les pratiques et les discours qui en font les supports de manifestation ou de médiation privilégiés avec les divinités.

L'INSTRUMENT FIGÉ ET FIXATEUR

Shankunni, musicien maṇṇān décédé dans les années 80, habitait à Ayyanthole un des quartiers environnant la ville de Trichur. Connu

à la *All India Radio* pour avoir enregistré les premières émissions de *folk music*, il a été « immortalisé » dans la photo de garde du seul ouvrage disponible sur la caste Maṇṇān publié en malayalam en 1979 par Chummar Choondal[1]. Assis sur le sol, les cheveux tombant sur les épaules, il tient d'une main le manche de son luth *nantuṇi* posé sur la cuisse, dans une posture de jeu mimé, le plectre dans l'autre main. J'ai retrouvé aussi cette même photo encadrée et accrochée à l'entrée de sa maison où vit aujourd'hui son fils, tailleur de métier.

Ill. 1 : Maṇṇān Shankunni au luth *nantuṇi* (*in* Ch. Choondal, 1979a)

Shankunni était donc l'informateur privilégié des chercheurs locaux. Vivant aux alentours proches de Trichur, le musicologue L.S. Rajagopalan l'avait aussi rencontré de nombreuses fois afin de collecter certaines portions du long « Chant de Bhagavati » (*Bhagavati pāṭṭu'*) dont il appréciait particulièrement les textes. Sur ses conseils, je décidai donc de me rendre à Ayyanthole dans l'espoir de rencontrer

1. La photo a été publiée par le même auteur dans d'autres ouvrages en anglais consacrés à différentes formes rituelles du Kerala (Ch. Choondal 1978 : 92, 1988 : 45).

peut-être les descendants de Shankunni ou des informations me permettant à mon tour de trouver des musiciens maṇṇān avec qui travailler.

Identifier le maṇṇān

Arrivée à Ayyanthole, je me suis dirigée vers une petite échoppe. J'ai d'abord demandé au patron : « Connaissez-vous la maison de Shankunni, le maṇṇān ? ». Ce nom lui était inconnu. J'avais avec moi la fameuse photo noir et blanc de Shankunni, je n'ai pas hésité à lui montrer en espérant peut-être trouver sa maison. Tout d'un coup, un client présent s'est approché de nous et s'est mis à mimer le jeu du *nantuṇi* en agitant sa main droite comme s'il faisait sonner les cordes de l'instrument. « Là-bas plus loin, la maison est là » confirma-t-il, puis m'a gentiment proposé de m'accompagner. Très rapidement, nous nous sommes dirigés vers la maison de Shankaran, lui-même de caste maṇṇān. En le rencontrant, il m'a appris qu'il n'avait aucun lien de parenté avec Shankunni.

Le temps semblait avoir effacé ce personnage de la mémoire de ses plus proches voisins, non pas en tant qu'individu mais bien en tant que musicien maṇṇān. Pourquoi donc m'avait-on envoyée chez Shankaran et non pas de suite chez le fils aîné de Shankunni que je rencontrai finalement par hasard[2] ? Celui-ci est aujourd'hui tailleur et n'a jamais pratiqué le métier de son père. Sa visibilité sociale n'est pas celle du musicien mais bien celle du tailleur. Quelle était donc celle de Shankunni ? Il semble que sa photo posait un fort lien d'identité entre le fait de jouer du luth *nantuṇi* et celui d'appartenir à la caste maṇṇān. Ce lien intime entre l'instrument et l'appartenance de caste ne fait d'ailleurs qu'actualiser une représentation commune pour la plupart des Malayalis, comme ce jeune homme de l'échoppe qui se mit à jouer de manière mimétique du luth pour répondre à ma question. En cherchant Shankunni, je ne cherchais pas seulement un maṇṇān – c'est ainsi que j'avais formulé ma question - mais d'abord un joueur de *nantuṇi*.

2. Il commanda une pūja spéciale pour la déesse de son temple familial auprès de Kunjan, un des principaux musiciens maṇṇān avec lequel j'ai travaillé.

Reconnaître un puḷḷuvan

La presse malayalie abonde en articles portant sur les *folk arts* du Kerala. Rythmée par le calendrier des fêtes et l'activité rituelle qui s'y attache, la production journalistique présente de façon cyclique des descriptions des principales formes musicales, théâtrales et rituelles de la région. C'est par exemple durant le mois du Cancer (*karkkaṭakam*), qu'apparaissent dans la presse écrite les articles sur le Rāmāyaṇa, épopée que l'on récite dans la plupart des familles kéralaises à ce moment de l'année. Les pluies de mousson sont à leur point culminant, l'activité agricole est suspendue et le soleil reprend sa trajectoire vers le Nord. Pour les Puḷḷuvan et les Pāṇan, ce mois néfaste correspond à un moment d'intense activité musicale au porte à porte. La revue mensuelle *śrutivāṇi*, populaire parmi les milieux brahmanes [3], présente en ce mois de *karkkaṭakam* (juillet 1995) un article complet intitulé : « *Le puḷḷuvan et la puḷḷuvatti : le brillant exemple de l'authentique malayalitude* » [4]. Le journaliste R. Svami y raconte sur quelques lignes le mythe d'origine de la caste, fait une description rapide des instruments de musique et expose la trame générale d'un rituel pour les divinités serpents. En guise d'illustration, une photo présente un couple de chanteurs puḷḷuvan : Acchutan et Ambujam sont assis sur le sol face à une lampe à huile, lui jouant de la vièle *vīṇa* et elle du petit *kuṭam*. Avec ses deux seuls protagonistes, la scène ne renvoie à aucun événement particulier (tournée, rituel, festival, etc.) et semble avoir été photographiée spécialement pour accompagner l'article. Le plan rapproché concentre l'attention du lecteur sur des personnages sans identité (leur nom n'est pas mentionné) mais pourtant très clairement identifiables comme « puḷḷuvan » par leurs instruments.

---

3. Revue de faible tirage, elle consacre notamment un large espace aux annonces matrimoniales de ses abonnés brahmanes dont elle diffuse les horoscopes détaillés (*zodiac chart*).

4. *« Puḷḷuvanum puḷḷuvattiyum malayāḷattanimayuṭe ujjvalapratīkaṃ »*

Ill. 2 : Scène de jeu en couple dans un article de presse (*in* R. Svami, 1995)

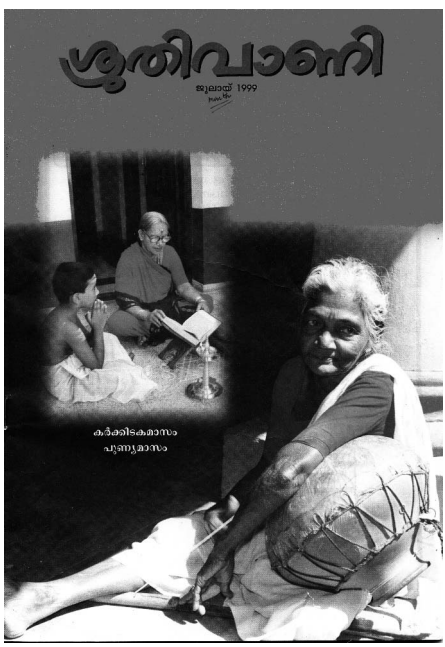
Cette scène de jeu en couple se retrouve dans la plupart des articles de presse consacrés aux Puḷḷuvan. Et pourtant, elle véhicule une image assez lointaine de ce qu'est en réalité leur activité musicale. Il est en effet assez exceptionnel que les musiciens chantent en couple. Les femmes, tout d'abord, jouent seules du petit *kuṭam* lors de leurs tournées au porte à porte.[5] Les hommes, d'autre part, jouent à la fois de la vièle *vīṇa* et du gros *kuṭam* durant les rituels tandis que leurs femmes et filles assurent le répons vocal et jouent les cymbales. La musique puḷḷuvan, de géométrie variable, oscille donc entre la formation solo et la formation collective reléguant celle du « couple » à des situations spécifiques[6]. Pourquoi Acchutan et Ambujam ont-ils été photographiés ensemble dans une posture de jeu instrumental ? Tous deux se trouvent ainsi figés comme « puḷḷuvan jouant de la *vīṇa* et puḷḷuvatti jouant du *kuṭam* », la mise en scène des instruments exprimant non pas une formation musicale type mais bien une manière de

5. Certaines chanteuses puḷḷuvan effectuent leur tournée à deux. Même dans ce cas, elles n'emportent avec elles que leurs *kuṭam*.

6. La formation en « couple » est plus fréquente lorsque les Puḷḷuvan proposent leurs services de chant à la sortie des temples hindous (chapitre 9).

se présenter ou d'être présenté comme membres de la caste puḷḷuvan. La photo participe de la construction de leur visibilité sociale, en tant que mari et femme et comme musiciens.

Quelques années plus tard en juillet 1999, la revue *śrutivāṇi* s'est contentée pour le numéro du mois du Cancer, de présenter deux photos en couverture. La première montre une femme - probablement de caste nāyar - assise sur le sol récitant l'épopée du Rāmāyaṇa face à un petit pupitre. Dans le bas de la page, une seconde photo montre une puḷḷuvatti assise en position de jeu avec son petit *kuṭam*, offrant un frais sourire au photographe.



Ill. 3 : Couverture de la revue *śrutivāṇi*, juillet 1999.

Dans cet exemple, c'est davantage le contexte réel de *karkkaṭakam* qui semble primer que la mise en scène de l'activité d'une caste. Cependant, un même procédé est à l'œuvre : la photo crée un lien d'identité entre l'instrument *kuṭam* et la chanteuse puḷḷuvatti.

Ainsi, l'instrument est réduit au silence mais promu à la proéminence visuelle. Qu'en est-il de ses manipulations dans le flux des activités musicales et rituelles ?

DU MUSICIEN À L'INSTRUMENT

L'observation des gestes quotidiens effectués sur les instruments (montage, démontage, ajustement des composants, etc.) dévoile de nouveaux liens d'identité entre les musiciens et leurs instruments de travail.

L'instrument sur mesure

Lorsque Puḷḷuvan Narayanan s'apprête à partir pour un rituel, il a l'habitude de vérifier la corde de son *kuṭam*. Celle-ci casse souvent à force d'être « battue » (*koṭṭu'*) par le plectre. Généralement, Narayanan la renoue rapidement surtout lorsqu'il est en pleine action de jeu. Lorsque l'usure est trop grande, il remplace entièrement la corde et effectue lui-même le nouage depuis l'intérieur du pot. Pour cela, il opère des mesures précises : une première longueur de la corde est calculée à la taille de son buste. Repliée sur elle-même, la corde est allongée une nouvelle fois de la même proportion. Narayanan vérifie la taille avant de couper et rallonge la corde de la valeur de son bras droit : cette portion est nouée à l'intérieur du pot. Ainsi, les proportions organologiques du *kuṭam* sont calculées par rapport à un étalon corporel propre à chaque musicien.

Le pot est lui aussi fait sur mesure auprès d'un potier (caste *kuṃbhāran*) qui réalise la structure ronde et la bouche d'ouverture comme il le fait communément pour les pots ménagers. En général, la taille varie en fonction de la corpulence du joueur et de ses activités : gros pour les hommes, de petite taille pour les femmes qui le transportent durant leurs tournées. Mis en forme par les bons soins du potier, le pot, bien que légèrement plus bombé qu'à l'habitude, n'est à ce stade qu'un ustensile de cuisine. C'est en effet par l'intervention du joueur qu'il devient instrument de musique. Le musicien fait la totalité du montage et détourne l'objet de sa seule fonction de contenant [7] : il perce vingt et un trous dans une peau de veau préparée par le tanneur, fait lui-même le laçage sur le pot, prend soin de faire le

7. Un procédé similaire est décrit par François Borel (1989) dans le cas de la

montage de la corde ainsi que le nouage aux pièces mobiles, elles-mêmes taillées par le menuisier *āśāri*. Ces différentes opérations faites directement sur le corps de l'instrument engagent tout autant celui du musicien qui y inscrit ses propres proportions physiques. Un *kuṭam* est « monté sur mesure », à la différence près que le musicien ne se contente pas de donner des mesures à un spécialiste (potier, tanneur, charpentier-menuisier), il est lui-même le maître d'œuvre de l'assemblage. L'étroite relation entre le corps organologique et la corpulence de l'instrumentiste, révèle un premier lien d'identité entre le musicien et son outil de travail.

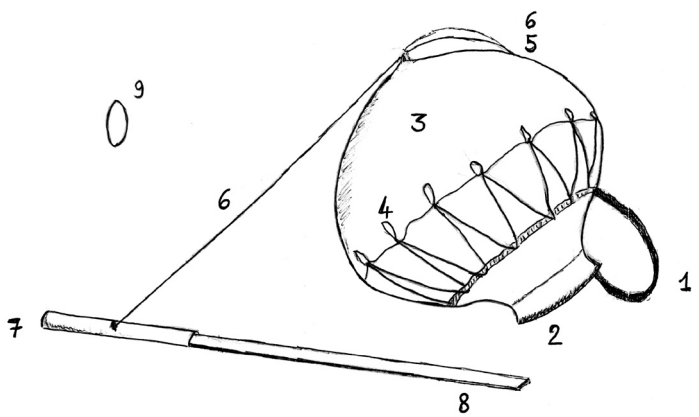


Fig. 1 : Le pot des Puḷḷuvan (*puḷḷuvan kuṭam*)

1. « Corde de cou » (*kaḻuttuvaḷḷi*) : poignée de transport
2. « Bouche » (*vāya*)
3. « Peau « (*tōl*) : peau de bovin
4. « Yeux de l'oiseau *nattu* » (*nattukaṇṇu'*) : les larges trous de laçage (les musiciens prescrivent le nombre 21) sont comparés « aux gros yeux ronds » de l'oiseau nocturne *nattu* (selon le musicien Sudarman). Pour Puḷḷuvan Balan, il s'agit des yeux d'un hibou (*kūman*) et pour Shivashankaran, ceux de « *kālankoḻi*, un oiseau qui fait le son 'ou-a-a-aha', c'est de mauvais

vièle monocorde *anzad* jouée par les femmes Touaregs du Niger. Le corps de résonance de l'instrument – un récipient en bois – est habituellement utilisé comme ustensile alimentaire. Démonté après le jeu, il est réutilisé en écuelle, ce changement de statut conférant à l'instrument un caractère éphémère (*ibid.* : 102).

augure ! » (définition *in* M.P. : 243, « oiseau dont le cri est censé annoncer une mort imminente »).
5. Corde « *illi* » : corde de tension
6. Corde « *ilaṃpu' / ilaṃpi* » : corde plus longue qui est « battue » (*koṭṭuka*) par un gros plectre. On suppose que les deux termes (5 et 6) sont formés sur le vocable « *cilaṃpal* » que l'on traduit dans ce contexte par « vibration ». Il s'agit, par exemple, du nom des anneaux de chevilles que portent les femmes (*cilaṃpu'*) indiquant leur caractère sonore (mis en action par secouement, tintement).
7. « Tube, tuyau du pot » (*kuṭattin kuḻal)* : cylindre de bambou (roseau) sur lequel repose le pied ou le genou du musicien, et permettant la tension de la corde de jeu. Celle-ci est retenue de l'intérieur par une petite pièce de bois fine appelée « *āraṃpu' kōl* » (baguette taillée dans l'arbre *āraṃpu'*, M.P : 113). Le terme *kuḻal* « tuyau, tube » désigne la flûte dans les traités de musique classique. Au Kerala, il désigne un hautbois (*kuṟum kuḻal*).
8. Planchette de sol « à l'avant » (*muṃbilappaṭi*), encore appelée « de peine, douleur, chagrin » (*noṃbalappṭi*) : pièce mobile emboîtée dans le cylindre juste avant le jeu, et sur lequel repose l'autre cuisse (ou genou) du joueur.
9. Gros plectre *vāyanam,* terme formé sur le verbe *vāyikkuka* signifiant « lire, jouer d'un instrument de musique » (M.P. : 953). Le verbe est lui-même formé sur le mot *vāyu'* « bouche » et désigne l'action de produire un son par la parole par exemple. En malayalam, on « lit » un livre (= l'oralité précède l'écrit) comme un instrument de musique (= on crée du son).

Le pot des Puḷḷuvan : un contenant personnalisé

Le pot devenant instrument de musique par l'acte personnalisé du montage, il n'est pas surprenant que le joueur lui attribue une certaine valeur. Quelques détails quotidiens nous en fournissent des traces évidentes. La chanteuse Janaki, par exemple, y dépose des pièces de monnaie, ses ordonnances médicales, ses bijoux et billets de banque. Une autre chanteuse, Narayani, y range son canif, des allumettes et un petit pot de chaux pour préparer la chique [8]. La chanteuse Sudjada y glisse ses épingles de sari et la clé de sa maison. Enfin, le musicien Shivashankaran y range sa médecine pour les jambes, ses pastilles pour la gorge et son couteau [9].

8. Il s'agit du *muṟukkāl*, feuille de bétel mâchée avec de la noix d'arec et de la chaux.

9. Le couteau sert généralement à couper les noix d'arec à chiquer, ainsi qu'à tailler les mèches de coton qui sont enflammées au cours des *pūja*.

À la maison, c'est-à-dire en situation d'inactivité musicale, le pot retrouve son usage commun, celui d'être rempli. Cependant, les musiciens ne disent jamais qu'il s'agit d'autre chose que de leur instrument de musique bien qu'ils s'en servent aussi comme contenant de pharmacie, d'étui pour petits objets d'usage quotidien, et même de coffre-fort. De même, ils ne remplissent jamais leur pot de riz ou d'eau, éléments que contiennent habituellement les pots ménagers. Les objets décrits sont principalement des biens de valeur – qui impliquent d'être protégés et mis à l'abri – ou des biens à usage strictement personnel (prescriptions médicales et médicaments) ou encore des accessoires quotidiens nécessitant d'être placés à portée de main (bétel, allumettes, canif). Il y a en effet peu de meubles dans la maison malayalie traditionnelle, beaucoup moins encore chez les gens de peu : une longue barre de bois suspendue au plafond fait office de penderie à vêtements, des petites planches de bois (*pīṭham*) servent de sièges, différentes alcôves forment les principaux éléments de rangements, et enfin les recoins laissés par les poutres du toit permettent de glisser les nattes, parapluies et sandales. Rien n'est spécifiquement prévu pour les effets personnels, les objets étant le plus souvent de propriété collective et d'usage familial. À la maison, le *kuṭam* fait office de contenant personnalisé. Mais qu'en est-il des autres pièces de l'instrument ?

« Prêt à partir ! » : pièces mobiles et objets itinérants

Le tube d'attache de la corde du *kuṭam* permettant sa mise en tension manuelle, n'est jamais séparé du corps principal de l'instrument composé d'un pot monté d'une peau et d'une corde. Il trouve naturellement sa place de rangement dans le pot lui-même. Par contre, la planchette de sol qui permet de maintenir, par la pression du genou ou du pied, le reste de la structure [10], se trouve séparée dans l'espace de la maison. Le musicien la loge, en effet, entre deux poutres de la véranda à l'entrée. Le *kuṭam*, lui, est enveloppé dans un tissu et suspendu à l'intérieur de la maison. Au caractère solidaire des pièces

10. Cette planchette, de taille allongée, est toujours emboîtée, peu avant le début du chant, à l'une des extrémités du tube. Durant le transport, le joueur la tient dans sa main.

de l'instrument au moment du jeu, correspond dans la situation de repos une dissociation de ses constituants.

Attardons-nous quelque temps sur cet espace à l'entrée de la maison où sont logés de nombreux autres objets quotidiens. Chez Puḷḷuvan Narayanan, la charpente du toit de la véranda contient notamment des parapluies, un papier d'information d'un institut oculaire, le reçu d'une pūja faite au temple voisin, des pots de poudre rouge pour se signer le front, des pots de curcuma, de l'encens, des lames de rasoir, des reçus d'achats et deux planchettes de *kuṭam*. Dans sa chambre, à l'intérieur de la maison, Narayanan range notamment les papiers importants et les biens de valeur comme un poste de radio. C'est aussi dans cette pièce que sont suspendus les instruments de musique. Au total, trois *kuṭam* sont suspendus au plafond par un crochet et enveloppés chacun dans une housse de tissu cousue à la main, ainsi que deux *vīṇa* sur le mur.

Le système de rangement met en œuvre une séparation claire entre l'intérieur, lieu où les habitants dorment et entreposent les objets de valeur, et l'extérieur, cette véranda où ils se tiennent dans la journée avec les visiteurs et où les objets les plus usuels se trouvent à portée de main. Il n'y a en effet qu'à lever le bras le matin pour s'appliquer de la poudre sur le front devant le petit miroir fixé à côté de la porte, saisir une lame pour se raser puis prendre son parapluie pour finalement sortir faire des achats ou se rendre au temple. De la même manière au retour, il n'y à qu'à lever la main pour déposer son parapluie ainsi que les papiers récoltés sur son chemin (tickets, tracts...) dont on veut se libérer rapidement. La charpente de la véranda a l'avantage de fournir un rangement pour tous les objets d'usage extérieur et constitue à ce titre un lieu de passage, au sens propre (lieu de sociabilité) et figuré (entre l'intérieur et l'extérieur).

C'est par référence à cet espace, que l'on peut maintenant envisager le statut de certaines pièces de l'instrument. Comme l'explique Narayanan, la planchette du *kuṭam* appartient à la catégorie des objets « prêts à partir » : « *On le met à l'entrée. Par exemple, si on doit partir vite, on le prend en sortant et on ne l'oublie pas !* ». Sa fille Sree Susha explique ce système de rangement de manière plus savante, se référant à l'étymologie présumée du terme : « *Cette planchette s'appelle* muṃbilappaṭi. *Comme c'est son nom*, muṃbe [« devant »], *cela veut dire qu'on la met à l'entrée !* », m'a-t-elle dit, fière de sa démonstration. Sans chercher à trouver les fondements étymologiques

à l'organisation spatiale des objets, je me contenterai ici de souligner que la nature itinérante de l'activité musicale implique d'accorder un statut mobile aux pièces libres de l'instrument de musique. La mobilité est à la fois leur caractéristique organologique – la planchette n'est pas fixée mais emboîtée à la structure principale – et leur statut dans l'espace de la maison, en tant qu'objets de classe itinérante. Le départ quotidien pour les tournées de chant assigne aux objets un rythme qui est celui de ceux qui les transportent. Le musicien a autant besoin de son parapluie sur son parcours de marche quotidienne que de sa planchette sans laquelle il ne pourrait jouer de *kuṭam*. Ces objets qu'il prend en sortant, sur le point de partir, deviennent les attributs de l'activité itinérante. Le corps de l'instrument, protégé dans un tissu et rangé à l'intérieur, dispose d'un statut sensiblement différent, notamment celui d'être le moyen d'existence de la famille. J'aurai l'occasion d'y revenir.

Un même type d'organisation spatiale des objets se retrouve chez les musiciens de caste pāṇan. Chez Pāṇan Unni, par exemple, le cercle (*vaṭṭam*) servant à maintenir la peau de son tambour sablier *uṭukku'* est suspendu par un fil à la charpente de sa véranda. À côté, sont posées des piles usagées, des parapluies, des médicaments, un pot de pâte de santal pour se signer le front, ainsi qu'un bâton « pour battre les chiens ». Ce dernier est systématiquement emporté lors des tournées nocturnes du chanteur. La panoplie du chanteur itinérant pāṇan se compose d'objets « prêts à partir », ceux qu'il prend au moment de sortir. Cependant, à la différence des Puḷḷuvan, les Pāṇan font de l'objet suspendu le support d'une figuration. Bien que le tambour soit lui aussi enveloppé de tissu et suspendu à l'abri à l'intérieur de la maison, l'instrument est simultanément figuré à l'entrée de la maison par une de ses parties (le cercle *vaṭṭam*). Suspendu par un fil, ce cercle est fixé de façon stable comme représentation métonymique du tambour *uṭukku'*. Cette pratique se comprend aisément au regard des autres objets fréquemment suspendus à l'entrée des maisons malayalies. On se réfère ici aux objets dits « fastes » dont la vertu est d'annoncer la prospérité et de la maintenir dans l'espace familial.

LA PARTIE POUR LE TOUT : L'INSTRUMENT, LA MUSIQUE ET LA PROSPÉRITÉ

Des objets figurants

Disposés le plus souvent à l'entrée de la maison, les objets aux propriétés fastes sont de natures multiples. On trouve d'abord, dans la cour, une petite construction de pierre rehaussant des pousses de plante *tuḷasi*. Ses pétales ont des vertus thérapeutiques (décoctions, soins dermatologiques) et composent généralement les éléments de base de la pūja. Les femmes les utilisent pour orner leurs cheveux tandis que les hommes les logent derrière leurs oreilles. De l'espace de la maison à celui du temple, en passant par le corps des individus, cette plante est garante de prospérité physique et familiale, celle-là même qui est escomptée lors des actions rituelles en l'honneur des divinités qui en sont les dispensatrices. La plante est d'ailleurs souvent associée à la demeure de Lakṣmi, déesse pan-indienne de la prospérité.

Plus avant dans la maison, on trouve des écriteaux de couleur, achetés sur les marchés et fixés au-dessus de la porte d'entrée. L'inscription est explicite : « *La noble (déesse) Bhagavati est l'*aiśvaryam *de cette maison* ». La divinité mentionnée varie souvent d'une maison à l'autre, en général les familles choisissent celle du temple voisin ou d'un lieu de pèlerinage (Guruvayur Appan, Mannarasala, etc.). L'inscription maintient les habitants de la maison sous les auspices d'une divinité qui les fait prospérer à la fois physiquement et financièrement.

D'autres d'objets figurent plus spécifiquement l'abondance de l'activité agricole et la fertilité des sols. Par exemple, les habitants suspendent sous la véranda un bouquet de paddy (tiges de grains de riz non encore décortiqués) en signe de fertilité, domaine que recouvre aussi la notion de *aiśvaryam*. Un *paṟa* (pot de mesure du riz) débordant d'inflorescences de cocotier constitue aussi un symbole courant de fortune, de bien-être et de prospérité auxquels aspire tout individu. Son image apparaît gravée, par exemple, sur la porte d'entrée de certaines demeures de propriétaires terriens. De même, les conducteurs de bus le fixent sous forme de bibelot sur leur tableau de bord ou le dessinent avec de la pâte de riz sur leur pare-brise. Cette figure se

retrouve par ailleurs dans de nombreuses banques et institutions gouvernementales.

La prospérité escomptée est figurée de façon multiple et en premier lieu dans la maison. Elle est par ailleurs réactualisée de manière cyclique, au fur et à mesure du déroulement du calendrier agraire et rituel. Par exemple, il est d'usage de suspendre quelques tiges de jeune paddy sur le mur de sa porte, le jour des premières moissons (*Ciṅṅam* : mois du « Lion »), ainsi qu'au-dessus du cellier à nourritures. De même, la fête d'*ōnam*[11] célébrée peu de temps après est l'occasion pour les enfants d'imprimer, au moyen de pâte de riz, les traces de leurs mains sur la porte d'entrée, marques que l'on qualifie volontiers de « fastes ».

La musique trouve largement sa place dans la définition d'*aiśvaryam*, notamment en tant que figuration sonore comme on le verra plus loin. Cependant, de par sa nature immatérielle et évanescente, elle ne peut occuper l'espace de la maison que de manière provisoire et intermittente. Les chanteurs de porte-à-porte comme les Puḷḷuvan et les Pāṇan permettent, dans leurs déplacements, de faire bénéficier ponctuellement de nombreuses familles de cette prospérité.

Si l'on se tourne à présent vers les maisons de ces chanteurs, la musique y est d'abord un ensemble de supports visuels bénéfiques. Suspendus dans la véranda, les composants de l'instrument (un cercle *vaṭṭam*, un socle de tambour *uṭukku'*, etc.) actualisent en dehors de toute expression sonore, ce qu'est la musique. Disposés à l'entrée de la maison parmi d'autres objets fastes, les parties d'instrument constituent autant d'indices visuels participant de la mise en scène de l'*aiśvaryam*. La présence de l'instrument de musique, définie en dehors de toute manifestation audible, peut être considérée comme le vecteur principal de la prospérité.

Le sonore en question

Dans le temps rituel, les instruments sont aussi très largement exploités pour leurs propriétés visuelles. Rappelons tout d'abord que la musique jouée durant ces rituels est qualifiée de différentes maniè-

11. Fête la plus importante au Kerala correspondant au nouvel an civil et célébrée le même mois.

res. Dans le cas des Puḷḷuvan, la musique qui accompagne les pūja (orchestre de *kuṭam* et de cymbales) est nommée « rythme » (*tāḷam*). Elle se distingue de celle jouée dans les autres séquences, notamment avant et durant la possession, appelée « chant » (*pāṭṭu'*). La musique, bien que qualifiée tour à tour d'instrumentale ou de vocale, engage dans les deux cas le jeu des instruments et est assurée par le même groupe de musiciens.

Dans le cas des Maṇṇān, la musique dite « rythmique » qui accompagne les pūja est toujours assurée par d'autres spécialistes, principalement des musiciens de temple, tandis que le chant leur est exclusivement confié durant les autres séquences. La musique vocale est accompagnée par différents instruments (luth *nantuṇi* et petites cymbales dans les chants pour la déesse ; tambours sabliers *iḻāṟa*/*tuṭi* et cymbales pour Cāttan). Le discours des musiciens consistant à distinguer l'instrumental du vocal, repose sur un critère textuel : la musique de pūja est sans voix, c'est-à-dire sans texte, tandis que les interventions musicales précédant et accompagnant la possession ont comme support un texte chanté.

Ainsi, deux catégories de musique explicitement nommées, « rythmique » ou « chantée », interviennent tour à tour durant des séquences rituelles spécifiques. Une dernière intervention musicale, plutôt discrète, mérite ici notre attention : le jeu de la cloche durant la pūja.

L'instrument de musique minimale

Toujours jouée par le *pūjāri* (un homme ou un garçon de la maison commanditaire), la cloche est dirigée de manière indirecte par les officiants puḷḷuvan ou maṇṇān. Le *pūjāri*, préalablement désigné par la famille, est généralement peu expérimenté en matière de culte, et accomplit souvent cette tâche pour la première fois. Les officiants puḷḷuvan sont là, au plus près de lui [12], pour que chacun de ses gestes et déplacements autour du dessin soient rigoureusement effectués.

12. Les Puḷḷuvan sont les dépositaires du savoir rituel et agissent notamment dans une démarche pédagogique vis-à-vis des familles commanditaires qui n'ont souvent qu'une connaissance intuitive des divinités et des gestes à accomplir pour leur culte.

Quant bien même les mouvements du *pūjāri* sont souvent maladroits et hésitants, l'autorité puḷḷuvan – généralement le père de famille – n'accomplit jamais lui-même les cultes. C'est avant tout « l'affaire de la famille » comme disent souvent les Puḷḷuvan, soulignant ainsi que leur impureté de caste leur interdit toute manipulation rituelle des offrandes.

Les gestes du *pūjāri* consistent notamment à agiter une clochette ou, plus rarement, à frapper un gong. Cette production sonore intervient comme accompagnement des gestes portant sur les cinq substances symbolisant les éléments constitutifs de l'univers : eau, pâte de santal (terre), lampe à huile (feu), encens (air) et fleurs (éther). Le son participe ici de leur manifestation symbolique au moment de la pūja. Il accompagne les aspersions d'eau sur les offrandes, les dépôts de pétales de fleurs et les cercles effectués avec la lampe. L'instrument est mis en vibration par le *pūjāri* lui-même et de manière simultanée à ses gestes.

Au moment de la pūja, différents phénomènes sonores se superposent. L'orchestre « rythmique » des Puḷḷuvan, par exemple, se juxtapose au son de la cloche sans qu'ils se règlent musicalement l'un par rapport à l'autre. Il semble que l'esthétique recherchée est celle d'une *accumulation*, le terme désignant un rapport temporel entre deux types d'interventions musicales.

La pūja, en tant qu'« affaire familiale », est confiée à un homme d'un statut au moins égal à celui des commanditaires. Du point de vue des musiciens de basses castes, la musique dite « de pūja » est celle qu'ils classent dans leur catégorie de musique « rythmique » mais sans évoquer à aucun moment le son de cloche. Celui-ci est présent, sans qu'ils éprouvent le besoin de le qualifier aussi précisément que leurs propres interventions musicales. Ils le considèrent simplement comme « musique de pūja » à laquelle ils superposent leur propre musique. Quant au *pūjāri* qui sait à peine nouer son vêtement d'officiant, ni même installer les offrandes, il n'a souvent pas la moindre idée du moment auquel il doit agiter la cloche. Il se contente de le faire du mieux qu'il peut, guidé par les paroles et gestes des Puḷḷuvan. Ces derniers connaissent parfaitement le détail des substances de base (de même que les noms sanskrits), les ustensiles à utiliser, l'ordre dans lequel procéder, la gestuelle et les déplacements à accomplir autour du dessin, ainsi que les divinités auxquelles la pūja s'adresse. Mais pour peu qu'on les interroge sur les fondements sonores de la pūja,

ils renvoient toujours à une autorité supérieure : « Adresse-toi au brahmane » m'a-t-on souvent répété. La pūja est non seulement une affaire de famille, de pureté, de transmission de savoir-faire, d'apprentissage sur le tas mais aussi une sphère du savoir dont les brahmanes sont les seuls dépositaires quand bien même ils sont absents de l'action rituelle.

Je me suis donc rendue « chez le brahmane ». Ainsi, un certain nombre de *śloka* appartenant à la littérature agamique, précisent les règles de jeu de la cloche au cours de la pūja, ses vertus bénéfiques comme celle de chasser les forces malfaisantes ainsi qu'une définition générale de l'instrument :

> *Au moment de donner le bain et les fleurs, celui qui fait sonner la [cloche*
> *face à Vāsudēva* [« dieu de la terre »], *entend le mérite qui en résulte*
> *la cloche est tous les instruments de musique*
> *elle plaît toujours à kēśava* [« Le chevelu » : Viṣṇu]
> [Skānda purāṇa (Brahma Nārada samvāda) ;
> ainsi que Sabdakalpadruma (vol. II, Varanasi, 1961 : 390)] [13]

D'après ce texte, un son de cloche constitue la forme minimale de musicalité et englobe à lui seul la totalité des sonorités et des instruments de ce monde. Le procédé de superposition sonore décrit plus haut est matérialisé ici par le son même de la cloche.

L'instrument de musique cumulative

De la maison au temps rituel, l'instrument garde sa propension à représenter la musique de manière visuelle. C'est par exemple le cas de la conque *śaṃkhu*, telle qu'elle est utilisée lors de certains rituels pour la divinité Cāttan. Lors des pūja préliminaires à la possession, la musique est produite alternativement par un orchestre *ceṇṭa mēḷam* ou un ensemble d'instruments tamouls [14]. La sixième pūja diffère des précédentes car elle se conclut par la possession du pūjāri-oracle par

13. En sanskrit : *snānārccanā kriyākāle ghaṇṭānādam karōti yam/puratō vāsudēvanya tasya puṇya phalam śṛṇu/sarvva vādya mayī ghaṇṭā kēśavasya sadā priyā*. Je remercie V.Kamesvari (Kuppuswami Sastri Research Institute de Madras) pour m'avoir aimablement communiqué cette référence ainsi que sa traduction mot-à-mot.

14. Le *ceṇṭa mēḷam* se compose ici de tambours *ceṇṭa*, de trompes *koṃpu'* et

la divinité Cāttan (*tuḷḷal*). Pris de tremblements, il se vêt du costume et des attributs de la divinité. La possession engagée, il s'assoit ensuite sur le kaḷam pour l'effacer à l'aide d'une inflorescence d'aréquier. Cette progression temporelle du rituel est marquée notamment par une accumulation successive des offrandes déposées autour du dessin de sol représentant la divinité (riz soufflé, inflorescences, noix de coco, bananes, camphre). À chaque nouvelle pūja, des offrandes supplémentaires sont amassées. Peu avant la possession, le pūjari-oracle ajoute précisément une conque *śaṃkhu*, de l'alcool, du riz soufflé, des noix de coco, des bananes et du sucre. Face à cette abondance, les musiciens Maṇṇān m'ont toujours présenté oralement la liste des substances utilisées : « *instrument* (vādyam), *noix de coco, alcool* », soulignant ainsi leur importance à ce moment clé du rituel.

Cette séquence contraste aussi par son intensité sonore : tous les musiciens présents (orchestre de *ceṇṭa*, orchestre tamoul, musiciens maṇṇān), d'un seul geste, démarrent le cycle rythmique de transe (*tuḷḷal*). L'alternance qui était de règle dans les préliminaires se transforme en un unisson d'une intensité saisissante. Sur l'aire rituelle, on ne distingue plus les différents orchestres, les musiciens se répartissant au hasard tout autour du dessin. Au même moment, le public afflue, chacun cherchant à s'approcher au plus près de l'oracle.

La conque *śaṃkhu* – disposée près du dessin de sol – est désignée de façon générique comme un « instrument » (*vādyam*) [15]. Intégrée parmi d'autres offrandes, elle acquiert le statut d'offrande sonore bien qu'elle ne soit en réalité jamais jouée. L'intensité musicale produite par les trois orchestres confondus marque le point culminant du rituel : la transe nécessite de mobiliser le maximum d'acteurs, d'objets et de musique. L'usage de la conque *śaṃkhu*, simplement posée, sans être jouée, participe de l'accumulation générale en figurant elle-même la musique. L'instrument est ici une nouvelle fois utilisé dans ses propriétés visuelles et non sonores.

---

de cymbales *ilattāḷam*. L'orchestre « tamoul » est une formation de hautbois *nāgasvaram*, de tambour *tavil* et de cymbales *kuḻittāḷam*. Sur ces formes orchestrales, voir le chapitre 9.

15. L'instrument compose notamment l'orchestre de temple *pañcavādyam* (« cinq instruments »). Il est censé produire le son primordial *Aum* et constitue à ce titre un instrument de catégorie « divine » (voir chapitre 9).

L'instrument de musique imperceptible

Lors des rituels aux divinités serpents, une autre forme d'accumulation est mise en œuvre. Lorsque la famille commanditaire possède son propre temple, une série de pūja préliminaires est conduite dans chacun des sanctuaires, à commencer par celui des divinités serpents situé en plein air dans un bosquet (*pāṃpin kāvu'*). Elle se poursuit ensuite dans chacun des petits temples de structure fermée où reposent généralement la déesse (Bhagavati), la divinité Cāttan et un « vieux Mūttapan » (« L'Aïeul »)[16]. Dans l'enclos aux serpents, les Puḷḷuvan commencent par orner le sanctuaire de branches de l'arbre *pāla* à sept feuilles[17] et de guirlandes de feuilles de cocotier. Puis, le pūjāri installe les différentes offrandes près des divinités (encens, lampes, noix de coco, pétales, plante tuḷasi, inflorescences d'aréquier, etc.). L'homme puḷḷuvan le plus âgé commence par expliquer à la famille, située à l'extérieur de l'enclos, les gestes rituels qui vont être effectués. Durant ce premier culte, le pūjāri du temple familial agite la cloche tout en effectuant les gestes habituels de pūja : aspersion d'eau consacrée, gestes tournants avec un bol de camphre, cercles avec une lampe enflammée, etc. Tout près, l'homme puḷḷuvan joue de la vièle, à genoux, quasiment collé aux offrandes. Durant cette séquence, les membres de la famille commanditaire sont censés se tenir à l'extérieur de l'enclos. Ils observent les mouvements d'archet sur la vièle mais le son est inaudible depuis l'endroit où ils se situent. La pūja aux serpents terminée, le joueur de vièle mène l'officiant pūjāri dans chacun des autres sanctuaires familiaux, selon un parcours prédéfini de circumambulations (*pradakṣiṇa*).

Toujours tenus à distance, les commanditaires assistent aux cultes sans jamais entendre la vièle puḷḷuvan. Ils aperçoivent le joueur mais n'entendent réellement que la résonance lointaine de la cloche agitée au même moment par le pūjāri. Si la vièle apparaît comme visuellement première dans l'action qui se tient, elle n'est cependant entendue que par les officiants qui effectuent la pūja. Le public doit être considéré davantage comme un spectateur de musique que comme un audi-

16. Cette configuration est la plus fréquente. On peut cependant trouver d'autres divinités comme des déesses (Daṃpati, Bhūvanēśvari, etc.), des démons *rakṣassu'* ou encore un autel au dieu singe Hanumān.

17. Arbre à sève laiteuse où sont censés habiter les serpents.

teur. À la séparation spatiale entre les officiants et la famille correspond ici un certain décalage de perception. C'est ainsi que la vièle, en tant que médiateur visuel, est en mesure de manifester une musique, certes réellement jouée, mais en pratique complètement inaudible.

Dans le cas des rituels pour la déesse (*Bhagavati pāṭṭu'*), un cortège similaire déambule autour du kaḷam ainsi que dans chacun des sanctuaires abritant les autres divinités du lieu. Cette procession met en scène les principaux acteurs du rituel : deux joueurs professionnels de tambours *ceṇṭa* menant le cortège, le pūjāri portant un vase *kiṇṭi* d'eau consacrée, un musicien maṇṇān portant son luth *nantuṇi* contre la poitrine, la femme la plus âgée de la maison (« la grand-mère » *valiya taravāṭṭamma*) portant une petite lampe, ainsi que l'oracle *veḷiccappāṭu'* destiné à être possédé par la déesse en fin de rituel. S'ajoutent au cortège plusieurs membres de la maison commanditaire portant des lampes à huile signalant la présence divine, un pot *para* rempli de paddy en signe de fertilité [18], des plateaux d'offrandes (*tāla*) marquant le caractère majestueux de l'événement, et enfin un gros vase *pālkiṇṭi* (« *kiṇṭi* de lait ») débordant d'inflorescence de cocotier comme représentation de la déesse.

Conduits par les joueurs de tambours *ceṇṭa* [19], ces différents acteurs effectuent leur parcours rituel depuis le kaḷam jusque dans l'enceinte du temple familial. Le luth *nantuṇi* présent dans le cortège, n'est à aucun moment joué. Il est seulement mis en procession parmi d'autres objets (ustensiles de pūja, figuration de la déesse, attributs de l'oracle, etc.). Arrivé face au sanctuaire de la déesse, la musique de tambours cesse soudainement tandis que les membres de la procession restent en retrait de l'entrée. Seul, le joueur de luth *nantuṇi* vient se placer face à la divinité. Il entonne ensuite une longue récitation scandée invitant la déesse « à se lever » [20]. La pièce terminée, il réintègre le cortège sans jouer, son luth retrouvant son statut initial d'objet figurant. Mais que figure-t-il au juste ?

---

18. Objet généralement associé à la figure de la déesse à laquelle s'adresse précisément le rituel.

19. La place de tête des musiciens participe de la « majesté » de l'événement, voir chapitre 10.

20. L'expression employée par les Maṇṇān pour décrire cette séquence est précisément « réciter pour lever, réveiller » (*eḷunnuḷḷippivārcca colluvān*).

QUAND LES DIVINITÉS SE MANIFESTENT

Loin d'être seulement un instrument de musique, le luth *nantuṇi* acquiert dans le temps rituel un statut singulier, celui de figurer la déesse. Le joueur maṇṇān a notamment pour charge de « réveiller » la déesse face à l'entrée du temple. Son chant, accompagné du luth, ne saurait être considéré à ce moment précis comme de la musique purement fonctionnelle visant uniquement à déclencher le réveil de la divinité. Le luth est déjà en lui-même pensé comme une manifestation visuelle et sonore de la déesse. Mis en cortège parmi d'autres objets la figurant, il devient lui aussi sujet divin.

Figurer la déesse

Peu avant la possession finale par l'oracle, la déesse est figurée de façon multiple dans une nouvelle procession (*tālappoli*). Le cortège se constitue près du kaḷam pour se diriger ensuite hors de la maison, précisément à l'entrée des rizières dont la famille commanditaire est propriétaire. Dans l'ordre du cortège, on aperçoit d'abord un porteur d'eau consacrée (petit vase à bec *kiṇṭi*), la « grand-mère » portant de l'encens et une lampe, un musicien maṇṇān avec son luth suivi d'un joueur de petites cymbales (*jalra*), un porteur de « coiffe » figurant la déesse (*muṭi* : un gros vase *kiṇṭi* surmonté de tissu plié en éventail et d'un « miroir à queue » *vālkaṇṇāṭi* sur lequel est gravée l'image de la déesse)[21], le porteur du « *kiṇṭi* de lait » débordant d'inflorescences de cocotier[22], une jeune fille avec un plateau d'offrandes, un homme de la maison portant des attributs divins (anneau de métal *cilaṃpu'* et deux fines baguettes de bois), et enfin l'oracle *veḷiccappāṭu'* vêtu du costume rouge et des attributs de la déesse (ceinture à grelot, épée faucille, anneau, baguettes). Tous se déplacent en acclamant ensemble la gloire de la déesse « *dēvi marayanē* ! » accompagnés du puissant

21. Cette figuration de la déesse est commune à de nombreux autres cultes au Kerala. Pour un dessin détaillé d'une « coiffe » (*muṭi*), voir Tarabout (1986 : 124).

22. Comme dans le cas du rituel aux serpents des Puḷḷuvan (*pāmpin tuḷḷal*), le *kiṇṭi* de lait (*pālkiṇṭi*) est censé déplacer les puissances divines de leur sanctuaire permanent jusqu'au kaḷam tracé en leur honneur.

orchestre *ceṇṭa mēḷam*[23]. Près des rizières, des tables ont été installées quelques heures auparavant, ainsi que les statuettes de la déesse du temple. Les porteurs du cortège viennent déposer à leur tour leurs objets. Seul le joueur de luth garde en main son instrument. Il se place face aux représentations divines, et entonne le « chant de transe » (*tuḷḷal pāṭṭu'*) qui introduit la séance de possession finale.

À la différence des représentations visuelles de la déesse (coiffe, vase de lait) qui sont disposées aux côtés des statuettes, le luth *nantuṇi* est porté puis joué par le musicien maṇṇān. C'est en effet dans le chant, face à ces autres représentations, que le luth est « immobilisé ». Parlons dans ce cas de « manifestation sonore » de la déesse, à laquelle s'ajoutent les tintements métalliques des attributs de la déesse secoués par le possédé. Cette manifestation est intimement liée aux mouvements de transe et aux déplacements de ce dernier[24].

Ainsi, l'instrument *nantuṇi* acquiert dans le temps rituel le statut de figurant divin, à la fois visuel et sonore. Celui-ci fait d'ailleurs l'objet de discours explicites de la part des musiciens maṇṇān.

Un corps anthropomorphe

Pour les joueurs de *nantuṇi*, il ne fait aucun doute qu'ils tiennent en main le corps de la déesse. Généralement, leur discours consiste à décrire l'instrument de manière anthropomorphe. En attribuant une existence corporelle au luth, le musicien fait précisément de l'objet un sujet divin.

Le *nantuṇi* de Maṇṇān Kunjan, par exemple, frappe par ses couleurs. Le bois a été peint entièrement de noir, les contours de l'instrument soulignés de frises peintes en rouge. Quatre petites fleurs peintes en jaune et rouge apparaissent en quatre points de l'instrument. Trois arcs de cercle rouges ont été peints au centre de la caisse. Kunjan

23. Cet orchestre, joué par des musiciens professionnels, se compose de tambours *ceṇṭa*, de hautbois *kuṟuṃ kūḻal* et de cymbales *ilattāḷam*. Il est généralement associé aux fêtes de temple kéralais.

24. Le son du *nantuṇi* et du chant est renforcé après quelques secondes par le jeu tonitruant de l'orchestre composé de tambours *ceṇṭa*, de hautbois *kuṟuṃkūḻal* et de cymbales *ilattāḷam.* L'oracle se place face aux musiciens au moment de la transe et retourne ensuite dans la cour de la maison pour effacer le kaḷam.

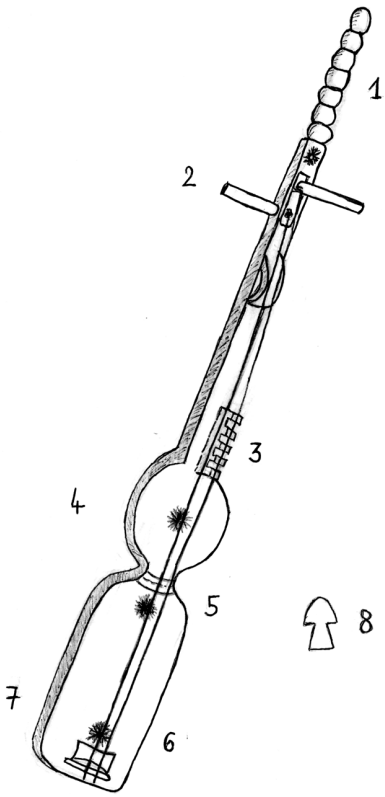


Fig. 2 : Le luth *nantuṇi* de Kunjan

Le corps de l'instrument est taillé dans du bois de jacquier (*pḷāvu'*). Les motifs floraux peints par le joueur sont appelés « sons » (*śabdam*). Les cordes peuvent être en fibre végétale (voir corde du *puḷḷuvan kuṭam*) ou en métal.

1. « Tête, coiffe, couronne » (*muṭi*) marquée d'un motif floral.
2. « Oreilles » (*cēvi*)
3. « (Ce qui donne) l'intonation, la hauteur » (*śruti*). Sabot épais de bois au sommet duquel cinq larges frettes sont taillées. La structure est relayée en haut du manche par un arc de cercle sculpté permettant d'aligner la corde jusqu'aux chevilles. Cet arc est appelé *aṟayaṇam* signifiant « ce qui stoppe [le son] » (M.P. : 93). Selon les musiciens, il peut être taillé dans la forme d'un serpent.
4. « Visage » (*moham*)
5. « Cou » (*karuttu'*) marqué d'un motif floral et orné d'un collier (arcs de cercles peints).
6. « Estomac, ventre » (*vayaṟu'*) marqué d'un motif floral. Il se situe près du chevalet appelé « siège, trône » (*pīṭham*) sur lequel le joueur cale une fine languette pour accentuer la tension de la corde et parfaire l'accordage.
7. « Fesses » (*ara*) dans le dos de la caisse, soulignées par un motif floral.
8. Plectre *vāyanam* (voir plus haut)

applique régulièrement sur chacune des fleurs une pointe de pâte de santal. En décrivant son luth, il m'a montré de la main : « *Là, c'est la tête* (muṭi « coiffe, couronne »), *ici le visage, le cou, ici l'estomac, là les oreilles* (en montrant les chevilles), *le collier* (arcs de cercle peints). *Au total, il y a cinq sons* (śabdam) ». En montrant le dos de l'instrument, il a ajouté : « *Ici, ce sont les fesses. C'est un instrument divin* (dēva vādyam), *les instruments asuriques* (asura vādyam), *eux, n'ont pas de corps.*[25] »

Kunjan met en valeur chacune des parties composant le corps de son « instrument divin » (*dēva vādyam*) par des motifs qu'il a lui-même peints. Fait remarquable, Kunjan désigne ces motifs non pas comme des ornements[26] mais comme des « sons » (*śabdam*). Le terme est employé généralement en malayalam pour parler du son produit par un instrument (ou une voix) et pour décrire, de manière plus qualitative, son timbre. On dit, par exemple, qu'une gorge irritée ne peut provisoirement produire de « son » et qu'un chanteur de qualité « a un beau/bon *śabdam* ».[27] Selon Kunjan, la déesse produit des sons en différentes parties de son corps, une belle façon de parler de la répartition acoustique au sein de la structure instrumentale. Il précise notamment que c'est depuis l'« estomac », la partie inférieure de la caisse de résonance, que la voix de la déesse peut être entendue.

Kunjan fait de son instrument un véritable sujet en lui reconnaissant d'abord une existence corporelle[28]. D'autres musiciens maṇṇān le désignent en se référant précisément à l'apparence de la déesse dans le kaḷam. Photo à l'appui, Premanandan m'a expliqué par exemple : « *il y a différentes parties* (bhāgam) *dans le kaḷam de la déesse* (dēvi kaḷam) : la *tête, le cou, le corps* ». Il a suivi en même temps de la main son propre corps puis a fait correspondre chaque partie du kaḷam à celles de son instrument en les pointant du doigt : « *La coiffe royale*

25. Sur la classification kéralaise des instruments en « divins » et « asuriques », voir les chapitres 8 et 9.

26. On pense par exemple au terme *alaṅkara*, qui désigne par exemple les décorations de kaḷam.

27. Pour parler du timbre, la langue malayalam utilise par ailleurs le procédé onomatopéique, voir chapitre 8.

28. Pour d'autres exemples d'instruments anthropomorphes dans le monde indien, voir Louis Renou (1947 : 45), M. Helffer et A.W. Macdonald (1966) et D.Roche (2001).

(tirumuṭi)[29], *les oreilles* (en montrant les chevilles), *le cou* (le manche), *le corps* (caisse du luth), *la partie du haut* (uṭal bhāgam, partie supérieure de la caisse), *le gros ventre* (kuṭavayaṟu' « estomac en pot »), *le śruti* (« ce qui donne du son », petit sabot épais où sont taillées les cinq frettes).

La terminologie de Premanandan diffère quelque peu de celle de Kunjan mais le luth est anthropomorphisé de la même manière. Ce qui singularise son discours, c'est le fait de voir le kaḷam et l'instrument comme deux représentations visuelles de la déesse. Par ailleurs, le luth possède une sonorité propre qui, comme on va le voir, constitue un nouveau support de manifestation divine.

La voix de la déesse

Lors des rituels pour la déesse (*Bhagavati pāṭṭu'*), la première intervention chantée des Maṇṇān consiste en une pièce musicale intitulée « L'origine du *nantuṇi* » (*nantuṇi mūlam*). Elle se présente comme une description détaillée du corps de l'instrument et du son qu'il produit. Préliminaire à l'histoire de la déesse, cette pièce est récitée (*collu'*) sur un ambitus restreint et soutenue par le jeu rythmique du luth et de petites cymbales. Le texte varie souvent d'un musicien à l'autre. Chacun y explicite – à la manière du commentaire – la facture de son instrument, ses qualités acoustiques et la manière dont celles-ci sont associées à la puissance divine. Parce que ce texte est précisément récité en s'accompagnant du luth, il doit être considéré comme un véritable discours réflexif sur une pratique musicale en train de se faire et qui donne sens à l'action rituelle.

Le musicien Velayudhan, par exemple, chante avec son *nantuṇi* la version suivante :

> *Le* nantuṇi[30] *pris en main, il est placé sur la cuisse puis on lui demande son nom. Sur le vaste bord sablonneux du fleuve se tient l'arbre*

29. « Tête royale, couronne, couronne posé sur la tête d'une divinité » (M.P. : 481).

30. Encore appelé *navaduni* par le musicien Velayudhan. Une étymologie sanskrite a été proposé par le folkloriste Chummar Choondal : *« The instrument that echoes the sound 'ṇam' [Nam+dhusni] »* (1975 : 98) (1978 : 35-38), ainsi que par le musicologue L.S. Rajagopalan : « beau son (*nal+dhvani*) ».

kūvaḷam[31]. *Entaillé, poussé et abattu, il est apporté par le vent et l'épaisseur est taillée. Avec un ciseau, l'intérieur est évidé. La mère d'un côté, le père de l'autre, deux rainures sont taillées*[32]. *En mâle et en femelle, la dualité est faite en Śiva et Śakti.*

Deux chevilles sont fixées, la « large » et la « petite ». Quand l'obscurité tombe, leur forme est martelée, jointe et égalisée. Il y a un perumaṇṇān qui a vu cela. Les chevilles sont possédées par Kāmadēva, la pointe est possédée par Mūladēva[33]. *Sur la face de l'estomac, la bienveillante petite déesse mère faisant le son « takrati tāṅkradi ! »*

Une guirlande de fleur (représente) un gandharva[34]. *Deux nobles mains furent crées, l'une en tant qu'homme, l'autre en tant que dieu. Deux cordes, du nom d'*« anna » *et* « alaṃpa »[35] *sont roulées et fixées. Du côté gauche et du côté droit, deux chanteurs sont assis ; la main gauche serrant (l'instrument) et la main droite frappant*[36] *(les cordes) avec un plectre en imitant le son du scarabée* vaṇṭu. *Lorsqu'il y a chant, la déesse Kuruṃpa*[37] *et la déesse Kāḷi vivant dans la dix-huitième ère ont entendu cela et se réveillent.*

Le chant débute par une description du matériau et du procédé de fabrication de l'instrument en référence à la divinité Śiva (dont la déesse est la fille) et au principe fondamental de dualité complémentaire matérialisé ici dans la caisse du luth. Puis, l'instrument est décrit dans une configuration anthropomorphe dont chacune des parties (la tête, l'estomac) est habitée par une divinité. Ainsi, c'est dans l'estomac que se trouve la déesse, et plus précisément sa « voix » désignée ici par une onomatopée (*takrati tāṅkradi*). Fait remarquable, le son propre au *nantuṇi* est décrit par un procédé de mise en abyme : Velayudhan récite ce texte en s'accompagnant du luth, ce même instrument (sujet

31. *Aegle Marunlos*. Arbre associé à Śiva pour la forme particulière de ses feuilles – au nombre de trois – supposées représenter les trois yeux du dieu.

32. Il s'agit probablement des deux planches formant la caisse de l'instrument.

33. *Mūla* signifie « racine ». Le nom Mūladēva peut être traduit par « divinité principale, qui dirige ».

34. Un fil, sur lequel a été enfilée une fleur, sert d'ornement à l'instrument et représente un musicien céleste demi-dieu.

35. *Annai* : mot tamoul signifiant « mère ». *Alaṃpu'* : « murmurer, sonner, trembler ». La seconde corde résonne au son de la première à la manière d'une corde sympathique.

36. Du verbe *pēruka* : « Se détacher, être cueilli par les racines, séparer, battre en retraite, changer de position, tourner en labourant » (MP : 738).

37. Nom de la déesse du temple de Kodungallur, centre Kerala.

du texte) dont il décrit la facture (visible puisqu'il joue) et la sonorité par un procédé imitatif (une onomatopée imitant un son en train de se faire).

La déesse n'est décrite que comme une partie de l'instrument : la caisse de résonance, ce qui revient à considérer le son du luth et de la déesse comme une et seule même « voix ». Suit une description de la technique de jeu donnée en même temps à voir par Velayudhan. Nouvelle mise en abyme, le texte commente ici une situation en train de se faire.

En fin de chant, une dimension nouvelle est apportée à la définition du son de l'instrument : sa propension à être entendu, à plaire à la déesse et à la réveiller[38]. Il s'agit d'un nouveau lien d'identité entre l'instrument et la divinité mais du point de vue de la réception, de l'audition. Ainsi, la déesse se manifeste à différents niveaux : elle est à la fois partie de l'instrument, le son produit par le luth (équivalent à sa voix) et la destinataire (elle entend sa propre voix et se réveille).

Kunjan exprime le même type de correspondances dans cette autre version du même chant :

> *Ô Hari*[39] ! *Votre serviteur prend en main (le* nantuṇi*) et le pose sur la cuisse. Le nom et la renommée du* nantuṇi *sont récités pour rendre louange, Ô ma déesse ! Sur la haute montagne se tient le noble arbre* kūvaḷam, *la base en est entièrement entaillée, coupée et abattue. Avec un ciseau, il est percé et évidé joignant deux pièces égales.*
>
> *Au sommet, le Mont Kailāsa [demeure de Śiva] et, au centre, la déesse Bhadrakāḷi sont installés. Le plectre lancé onze fois*[40]. *Deux cordes du nom de « mère »* (anna) *et « celle qui résonne »* (alaṃpa) *sont roulées dans des brins et fixées. La main gauche serrant (l'instrument) et la main droite frappant*[41] *(les cordes), ainsi le son du* nantuṇi *est entendu. Perché sur la feuille de l'arbre, le son de gorge de l'innocent perroquet faisant « kuku » est entendu.*
>
> *Viens ô fille ! Viens comme la fille appelée par son père ! Viens*

38. Sur le réveil, voir chapitre 10.

39. Premier mot de la formule d'invocation à *Gaṇapati*, divinité des commencements : *hariḥ śrī gaṇapatiye namaḥ*.

40. Signification obscure. Le terme *īśa* peut désigner le nombre onze (M.P : 138-139), associé donc par étymologie à la déesse.

41. *Kōrkkuka* : « Enfiler du fil dans une aiguille, enchaîner, enfiler des fleurs sur une guirlande » (M.P. : 309).

comme les enfants appelés par leur mère ! Viens comme le disciple appelé par son maître ! Viens à la manière du vent qui fouette l'arbre banian ! Viens comme le goût sucré dans le fruit ! Viens comme le tranchant sur le fer ! Viens comme le parfum de la guirlande de fleurs emportée par le vent ! Viens comme l'eau coule dans le canal ! À l'Est, de la nourriture, du nectar sont déposés sur le siège d'argent [pīṭam, une des figurations de la déesse]. *Viens pour régner, Ô fille de vermillon créée par Śiva ! Ô auspicieuse vierge, Ô mère du Monde ! Aum.*

La facture du luth et la technique de jeu – exposées par le même procédé de mise en abyme – sont assez similaires à celles que décrivait plus haut le chanteur Velayudhan. Les éléments de mise en forme « corporelle » de l'instrument sont plus fragmentaires mais la déesse est, comme précédemment localisée dans la caisse de résonance de l'instrument. Plus particulière à ce chant, la dimension de l'audition semble primer sur celle de la production musicale proprement dite. Alors que Velayudhan voyait dans le son du luth la voix même de la déesse, Kunjan exprime davantage sa propriété à être entendu par elle. Ce chant se présente davantage comme un appel musical destiné à la déesse que comme une mise en abyme d'une pratique instrumentale propre à représenter le divin.

Plus ou moins confondus, la puissance divine et le luth sont mis en correspondance à différents niveaux : leurs corps respectifs ne font qu'un, leur voix et son s'équivalent, la déesse se situe dans la partie centrale de l'instrument, le luth a la qualité d'être entendu par la déesse. Ce réseau de relations multiples se retrouve d'ailleurs transposé de la même façon dans différents gestes et déplacements au cours de l'action rituelle. On a vu, par exemple, que le joueur de luth, après avoir marché au sein du cortège jusqu'au petit temple de la déesse, se détachait de la procession pour se positionner face à l'entrée et chanter pour réveiller la divinité. Comme un effet de « miroir », la divinité et l'instrument de musique sont mis face à face : la voix de la déesse résonnant du *nantuṇi* est plaisante à entendre pour elle-même. Elle entend, en tant que destinataire, le son qu'elle produit elle-même, ce même son qui permet de la manifester aux yeux et aux oreilles de ses dévots.

Ceci n'est pas sans rappeler le dessin de sol (*kaḷam*) tracé dès le début du rituel, qui présente de la même manière les caractéristiques de la figuration « en miroir » : le dessin de poudres colorées figure la puissance divine aux yeux des dévots tout en étant considéré comme

une offrande à la déesse. La divination finale consiste en effet à demander si « le dessin et les pūja l'ont satisfaite » et éventuellement si elle « désire un second kaḷam ». Ainsi, les acteurs semblent dire que, par le biais du kaḷam, la déesse se manifeste à la vue de sa propre image.

L'instrument et le kaḷam partagent tous deux la même propension à figurer le divin, mais à un niveau de perception sensorielle différent. Visuelle par le dessin, la perception de la divinité devient sonore par le biais de l'instrument. Notons cependant que cette distinction n'est pas aussi tranchée pour les musiciens-dessinateurs qui considèrent l'essence divine de manière unifiée même si les procédés figuratifs divergent. Je pense notamment à la manière dont le jeune maṇṇān Tilakan décrit ce qu'est le « beau » ou le « bon son » de luth (*nalla śabdam*) en le qualifiant précisément par référence à sa nature divine.

Le luth « qui boit du whisky » : alimentation divine et esthétique musicale

Lorsque Tilakan s'apprête à chanter avec son luth, il prend généralement quelques minutes pour accorder son instrument. L'exercice est souvent difficile puisqu'il s'agit de régler minutieusement la tension des deux cordes dans le but d'une résonance maximale. Il tourne une cheville, puis la seconde et ajuste une petite languette de bois située au niveau du chevalet [voir figure 2]. Un jour où nous avions décidé d'enregistrer certaines parties du chant de Bhagavati (*Bhagavati pāṭṭu'*), Tilakan n'est pas parvenu à accorder son instrument. Il a tourné plusieurs dizaines de fois les chevilles de son luth sans que le son lui convienne réellement. Ce jour-là, sa voix était enrouée par la fatigue. Malgré toutes ces défaillances, il s'est quand même résolu à chanter : « *Hari hariyō...* » en développant de nombreux mélismes introductifs. Rapidement, ses notes ont été déviées par des petites poussées de toux. Il s'est arrêté et a tenté d'accorder à nouveau son luth mais sans succès. Agacé, il a marmonné à voix basse : « *ça sonne pas bien...Le son ne va pas* », tout en cherchant à améliorer l'accord. Il s'est ensuite tourné vers son épouse : « *Ah ! Il n'y a pas de son. Le son n'est pas bon ! Il faut du brandy !* » tout en mimant une bouteille d'alcool en train de se déverser depuis le manche de l'instrument. Puis il s'est exclamé : « *Avec du whisky*

sur la tête, le son est meilleur ! Best ! Dēvi (la déesse)*, elle boit !* » tout en mimant la descente d'un goulot devant sa bouche.

Tilakan établit ici un nouveau type de correspondance entre le luth et la déesse. Si les Maṇṇān disent souvent qu'ils doivent boire pour bien chanter, il en est de même pour leur instrument. La déesse, elle aussi, boit de l'alcool, comme ceux qui officient à son culte. Dans le temps rituel, l'alcool compose habituellement les offrandes disposées autour du dessin de la divinité. Seuls les hommes présents le consomment en guise de *prasādam*. La déesse qui, on l'a vu, se manifeste à travers le son du luth n'est en mesure de produire une « bonne » ou une « belle » sonorité qu'en étant elle-même alimentée. Si l'alcool donne de la qualité au son, c'est que le domaine de l'alimentation divine converge, voire se confond, avec celui de l'esthétique musicale. À travers le luth, les catégories esthétiques des musiciens se trouvent intimement liées aux éléments de culte de la divinité.

Dans le temps rituel, l'existence du luth est celle d'un véritable sujet divin : mis en scène en cortège, décrit de la tête au pied, décoré, donné à voir en abyme, pensé en miroir et alimenté, il acquiert la forme et l'essence de la déesse. Il nous faut maintenant quitter provisoirement le temps rituel pour retourner chez les musiciens, dans leurs maisons, pour y observer de manière plus détaillée la façon dont ils entreposent et manient leur luth.

L'instrument suspendu

Le luth

La maison de Maṇṇān Shankaran, de très petite taille, est entourée d'un petit jardin. L'espace extérieur est organisé principalement pour les divinités du lieu. Face à la maison, une pierre ovale figure le dieu Kariṅkuṭṭi « Petit noir ». Derrière, deux petits sanctuaires abritent respectivement une déesse (dēvi), la statuette d'Ayyappan, ainsi que Mūttappan (« L'Aïeul, Grand-père »).

À l'intérieur de cette maison minuscule, d'autres espaces sont réservés aussi à des divinités. Dans un renfoncement, sont installées des images peintes de Gaṇapati et Śiva, ainsi que deux représentions d'Ayyappa avec des colliers de prière (*rudrakṣam*). Dans le second renfoncement, dix petites tablettes de bois (*pīṭham*) sont disposées en

ligne à même le sol. Une des belles-filles de la maison m'a expliqué : « *Ce sont les ancêtres de la famille, des* prētam *; dix sont « assis » mais deux sont détruits* (naśamāyi) ». À côté sur le sol, la petite épée de la déesse (*dēvi curika*) et une baguette de bois figurant le « bâton du grand-père » (*mūttappan vāṭi*) sont installées. Au-dessus au plafond, un système de cordage maintient le luth *nantuṇi* de Shankaran en position horizontale, suspendu la face vers le plafond. Le socle d'un tambour sablier *uṭukku'* est par ailleurs accroché au moyen d'un clou, à côté d'un sac de tissu poussiéreux contenant des vêtements précédemment portés par le fils aîné lors de son pèlerinage au temple de Sabarimala (temple d'Ayyappa).

Dans la maison de Shankaran, les divinités et les ancêtres de la famille ont leurs espaces réservés. Parmi eux, les instruments de musique sont suspendus en hauteur au côté d'autres figurations divines. Fait remarquable, les Maṇṇān ne jouent jamais de tambour *uṭukku'* dans leurs répertoires rituels.[42] L'instrument accompagne généralement les « chants d'Ayyappa » (*ayyappan pāṭṭu'*) entonnés collectivement par les dévots, de toute caste, lors du pèlerinage à Sabarimala. Le tambour, installé avec les vêtements du dévot, réactualise la mémoire de ce pèlerinage et de la divinité Ayyappa dans l'espace même de la maison. Quant au luth *nantuṇi* suspendu, il est exposé en tant que figuration de la déesse. Ainsi, son statut d'instrument divin (*dēva vādyam*) défini dans l'action rituelle, se prolonge dans l'environnement quotidien du musicien. Enfin, les petites cymbales (*kuḻittāḷam* ou *jalra*) sont entreposées dans l'unique chambre de la maison avec le petit poste de radio et quelques cassettes. Ce système de rangement souligne précisément une différence de statut : les cymbales appartiennent à la classe des biens de valeur, tandis que le luth est suspendu au-dessus des attributs de la déesse en tant que sujet divin.

Chez le musicien, l'instrument trouve non seulement un espace de rangement qui le qualifie mais aussi une posture : il est un objet suspendu, à l'arrêt. De nombreux autres objets quotidiens se trouvent aussi fixés à l'intérieur de la maison. Les vêtements, les objets de valeur et autres biens matériels sont systématiquement surélevés du

42. Il est l'instrument privilégié des Pāṇan dans le cadre de leurs tournées nocturnes de « chants de réveil » (*tuyiluṇarttu' pāṭṭu'*).

Ill. 4 : Dans la maison de Shankaran. Un luth *nantuṇi* suspendu au-dessus des ancêtres de la famille

sol. Dispersés dans différents espaces de rangement, ils ont tous en commun d'être rehaussés, certes pour détourner la tentation des rongeurs mais aussi leur éviter le contact avec le sol que les habitants se représentent comme « impur » (*aśuddha*).

Chez les musiciens, les instruments sont suspendus, une façon aussi de les maintenir hors de portée des personnes inexpérimentées souvent non conscientes des « risques » encourus à les manipuler. Kunjan, par exemple, suspend son tambour *iḻāṟa* dans une salle réservée aux représentations divines (images, statuettes, posters, etc.). Il l'enveloppe soigneusement dans un tissu de couleur rouge en expliquant que : « *Personne ne doit toucher, le rouge fait peur !* (*cuvappu'bhāyam*). Le tambour *iḻāṟa*, accompagnant les seuls rituels pour Cāttan, n'est pas considéré comme une figuration de cette divinité. De par sa sonorité rauque, et en tant qu'attribut de la divinité Cāttan, il est considéré comme un instrument asurique (*asura vādyam*). J'aurai l'occasion de revenir en détail sur cette classification hiérarchique des instruments (chapitres 8 et 9). Contentons-nous pour le moment d'observer uniquement un objet au repos. En recouvrant le tambour de tissu rouge, Kunjan signale un certain danger de contact : c'est par l'intermédiaire de Cāttan que les dévots, par exemple, s'envoient mutuellement des sorts[43]. Le danger encouru n'est pas clairement exprimé mais il relève sans aucun doute de la surpuissance de cette divinité.

Le pot puḷḷuvan comme contenant divin

Dans la maison puḷḷuvan, les instruments (pot *kuṭam* et vièle *vīṇa*) sont recouverts d'un tissu de protection et suspendus à l'intérieur. Cependant, ils ne figurent pas explicitement des puissances divines mais sont seulement associés à leur présence. On a vu précédemment que les musiciens puḷḷuvan, chez eux, déposaient leurs biens personnels dans leur pot (*kuṭam*). Dans le temps rituel, le pot fait office d' « abri » aux divinités serpents durant chaque nuit de culte. Vers trois heures du matin, tous les participants s'apprêtent à se coucher tandis que les hommes puḷḷuvan se chargent de ranger les instruments de musique. Les vièles sont provisoirement posées au-dessus du dais de

43. Sur la divinité Cāttan et le clientélisme que suppose son culte, voir les références données dans le chapitre 1.

cérémonie, la tête dirigée vers l'est. Les *kuṭam* sont suspendus un par un avec une corde sur la charpente Est du dais, la bouche tournée vers le ciel. Les instruments restent suspendus jusqu'à la tombée de la nuit suivante pour être à nouveau joués par les musiciens, pendant la seconde nuit de rituel. Vièles et pots ne retrouvent leur tissu de protection qu'une fois le rituel terminé, c'est-à-dire après trois, cinq, sept ou onze nuits de jeu. À propos de ce rangement provisoire, Puḷḷuvan Sudarman m'a expliqué :

> *Le cortège* (eḻuneḷḷipu') *emporte les serpents depuis le bosquet* (kāvu') *jusqu'au kaḷam*[44]. *Si le bosquet aux serpents est un peu loin – c'est difficile de faire la procession tous les jours ! – les serpents dorment la nuit dans le pot des Puḷḷuvan. C'est pour cela que le pot est suspendu sur place, sur le dais. Lorsque les deux kaḷam sont terminés* [il y a successivement deux kaḷam par nuit de rituel]*, quel que soit le nombre de pots, ceux-ci doivent être suspendus à cette place. Leurs bouches ne doivent pas être fermées* (ou recouvertes). *Comme cela, nos ancêtres ont dit que le pot ne devait jamais être mis avec sa bouche fermée. Si l'on se retrouvait dans une pièce bouclée de tous côtés, on se mettrait à suffoquer, n'est-ce pas ? C'est la même chose pour les serpents, ils étoufferaient ! À l'intérieur du pot, il y a les serpents, on suppose* (saṅkalpam). *Là, ils dorment la nuit. On pense qu'ils dorment.*

Joués la nuit et suspendus au dais peu avant le jour, les instruments suivent le rythme des musiciens et plus généralement de tous les acteurs du rituel. Pris dans le cycle du temps rituel, ils oscilleront entre un temps d'activité nocturne et le repos diurne. En tant qu'abri diurne et provisoire des serpents, le pot retrouve dans le repos rituel à la fois sa fonction de contenant et son existence « suspendue » d'objet de nature quasi-divine.

44. Il s'agit d'une procession des plateaux d'offrandes portés par les jeunes filles et femmes de la maison, ainsi que par les futures possédées (« vierges » *kanyākanmār*).

Ill. 5 : Chez un commanditaire. Pots puḷḷuvan suspendus au dais de cérémonie (*pantal*)

« Remplir » le pot

De nombreux autres gestes rituels rappellent à quel point le pot, par le simple fait d'être « rempli » (verbe *nirakkuka*), apporte de manière concrète la prospérité. Une séquence spécifique, appelée « Remplir le pot » (*kuṭam nirakkuka*)[45], est parfois intégrée à l'action rituelle pour les divinités serpents. L'objectif est d'annoncer une progéniture nombreuse pour les femmes de la maison commanditaire. Bien que ce rite soit rarement commandé de nos jours, Puḷḷuvatti Parvati m'a expliqué les principales séquences :

> *La famille remplit le pot des puḷḷuvan de riz, de paddy, d'or et d'argent. Parfois, il y a aussi un kaḷam : « huit serpents »* (aṣṭanāgakaḷam)

45. Un autre rite kéralais, appelé « Remplir la maison » (*illam nirakkuka*) consiste à suspendre quelques tiges de paddy de la nouvelle moisson sur les portes des réserves de grain à l'intérieur des maisons. L'action est précédée d'offrandes faites dans la cour d'entrée de la maison en l'honneur de la déesse (encens, *para* rempli de paddy, inflorescences de cocotier, etc.).

ou « kaḷam de progéniture » (santanakaḷam). *On remplit le pot et on chante des chants pour chasser les mauvaises paroles* (chant personnalisé *nāvēṟu' pāṭṭu'*).

Le geste efficace de remplissage annonce précisément la fécondité des femmes et la prospérité physique des enfants. Ce même geste se retrouve au cours des séances de chants personnalisés (*nāvēṟu'*) se tenant généralement la dernière nuit du rituel aux divinités serpents. Plusieurs dizaines d'enfants de la maison commanditaire bénéficient successivement de ce service musical censé protéger de divers maux et influences néfastes (maladies de peau, fièvres, crises épileptiques, mauvais-œil, etc.). Pour cela, les enfants bénéficiaires tiennent en main des pétales de fleurs, « tournées » (*uḻiyuka*) en fin de chant pour matérialiser l'extirpation effective de leurs maux. De cette prospérité physique annoncée, les Puḷḷuvan en retirent un honoraire rituel supplémentaire (*dakṣiṇa*) qui leur est remis directement dans leur pot. Ce geste est d'ailleurs commenté pour lui-même dans certaines versions de ce chant[46].

Ill. 6 : Remise des honoraires du chant *nāvēṟu'*

46. Voir chapitre 3.

Lors des tournées au porte-à-porte des femmes puḷḷuvan, la remise de don (argent, riz, bananes, vêtements, etc.) est moins formalisée que dans le contexte rituel. Cependant, on observe le même type de gestes de « remplissage » effectués cette fois-ci par la chanteuse elle-même[47].

La vièle comme support de prédiction

Le lien qui unit le joueur à son instrument de travail est explicitement mis en scène lors de l'action rituelle. C'est le cas notamment de la séquence finale d'astrologie au cours de laquelle la vièle des Puḷḷuvan fournit le support des prédictions.

Le dernier jour de rituel, au petit matin, les deux familles (puḷḷuvan et commanditaires) se réunissent près du dais pour une séance de prédictions astrologiques menée par le père de famille puḷḷuvan. Sudarman explique les enjeux d'une telle séance :

> *Je suis assis d'un côté avec ma* vīṇa. *Le chef du* kaḷam (kaḷattil kammaḷ ou pūjāri, membre de la famille commanditaire) *est assis avec un petit tabouret* (pīṭham). *Mon métier de caste, c'est ma* vīṇa. *Elle est ma famille* (taṟavāṭu'). *Le petit tabouret, c'est la famille (de caste)* īḷava (la famille commanditaire). *Sur la* vīṇa, *je vois les problèmes de ma famille, le tabouret c'est pour l'autre maison.*
>
> *On regarde s'il y a une mort ou des disputes à venir. Je prends une poignée de feuilles de* tuḷasi, *des grains de riz crus et une pièce de monnaie, et je les pose sur la* vīṇa *comme ça* [il ouvre sa main en montrant qu'il lâche le contenu sur la table de l'instrument]. *Si aucune feuille ou grain ne touche la pièce, cela me concerne. Si elles se touchent, ça me concerne moi et ma famille. Si c'est sur pile, ça n'est pas bon du tout. Si c'est sur face, c'est le bon côté. Si une feuille ou du riz touche, c'est pas bon pour toute la famille : il y aura des maladies*, *des douleurs...pour tout le monde.*
>
> *Sur le côté face* [la pièce d'une roupie représente un lion], *il y a la tête et la queue. Si la tête est tournée vers le Nord, c'est de la faiblesse physique. La tête vers l'Ouest, c'est un gain de présents* (vastram lābham), *quelqu'un donnera des vêtements*, *des robes, des chemises, etc. La tête vers l'Est, c'est un gain d'argent*, *un gain de richesse*, *de l'or par exemple,*

47. Voir chapitre 3, note 15.

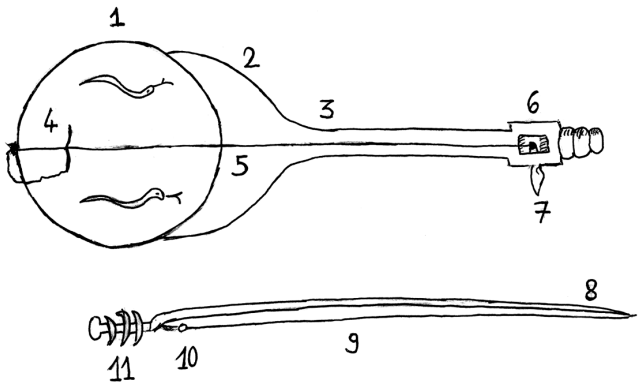


Fig. 3 : La *vīṇa* des puḷḷuvan (*puḷḷuvan vīṇa*)

En Inde, le terme *vīṇa* désigne de façon générique le luth. Du point de vue du mode de production du son, l'instrument des puḷḷuvan est une vièle (corde frottée avec un archet).

1. « Récipient de la *vīṇa* » (*vīṇakiṇṇam)* : caisse de résonance recouverte d'une « peau de lézard » (*uṭumpil' tōl*) sur laquelle le musicien trace généralement des figures de serpents (« inscriptions de formes de serpents » *nāgarūpam kottupaṇi*) à l'aide de poudre de curcuma (*maṅṅa*) ou de poudre de riz (*aripoṭi*) mélangée à de l'eau.

2. Corps en bois de jacquier (*plāvutaṭi*)

3. Manche en bois de *kumilu'* (*Gamelina Asiatica*), un bois particulièrement léger et peu sensible à l'humidité.

4. Petit chevalet triangulaire démontable *vīṇappūḷ* [« coupure (de bois) de *vīṇa* »] relié à l'instrument par un fil.

5. Corde en branche d'*īram* (*īram culḷi*) : une fibre naturelle dans laquelle est « enroulée la corde » (*piriccaṭutta caraṭu'*) comme pour le luth *nantuṇi* des Maṇṇān. Cette fibre porte aussi le nom de *nāgacīrrāmṛtu*', plante médicinale étroitement associée à la figure du serpent (*nāga*).

6. Tête de la vièle (« gond » *kuṭuma*) au dos de laquelle est fixée la colophane *arpūsu'* (*rosin*).

7. Cheville *śaṅkīri*, contraction du terme *śaṅkhupīri* « torsade de conque ».

8. Archet *vīṇakōl* en bois d'aréquier (*kamuṅṅu'*). C'est aussi le bois dans lequel est taillé au Kerala l'arc musical *villu'*.

9. Crins de l'archet dans la même fibre que la corde (voir 5).

10. Anneau de métal ou de bronze (*ceṃpumōtiram*)

11. Archet doté d'une hausse en fibre d'inflorescence de cocotier (*kariṃpanapāntakam*), à l'extrémité de laquelle sont intégrées des sonnailles *cilaṃpu'* ou *cilaṃka* (en général, deux ou trois anneaux de métal).

> une rentrée d'argent, des bijoux, etc....C'est le mieux ! Le soleil se lève à l'Est et se couche à l'Ouest, n'est-ce pas ? ! La tête au Sud, c'est l'accident, la chute, la maladie, *toutes sortes de difficulté* (duriṭam)[48].

Le sort de la famille puḷḷuvan se lit sur la table de la *vīṇa*, instrument que Sudarman se représente au sens large comme sa maison ou sa famille. Le rituel pour les divinités serpents est l'occasion de prédire les événements positifs et néfastes concernant les deux familles impliquées dans cette action. C'est directement sur l'instrument de travail des Puḷḷuvan que les familles mettent à plat leur avenir et ce, à l'étape ultime du rituel qui doit lui aussi porter ses fruits, financiers pour les Puḷḷuvan et équilibre familial pour les commanditaires.

Selon les lieux et les moments, différentes propriétés fondamentales des instruments de musique sont mises en action. La photographie a d'abord révélé qu'ils pouvaient être exploités dans leurs propriétés visuelles et les musiciens se reconnaître et être reconnus à travers eux. Dans les maisons des musiciens, ils constituent des indices visuels au service de la mise en scène de la prospérité. Dans le temps rituel et même lorsqu'ils ne sont pas joués, les musiciens en font des supports privilégiés de manifestation des divinités (cas du luth *nantuṇi* anthropomorphe) qu'ils exploitent aussi largement en les suspendant chez eux dans l'espace réservé aux images de divinités. Dans le cas précis du luth *nantuṇi*, ses propriétés sonores participent aussi activement de la manifestation divine. Le rituel déploie par ailleurs tout un ensemble de procédures pour donner à voir la musique (cas de la conque *śaṃkhu* et de la vièle puḷḷuvan) où l'instrument sert de support à l'efficacité rituelle autrement que par ses capacités sonores (table de la vièle puḷḷuvan).

Un même instrument, comme le pot puḷḷuvan, peut cumuler aussi plusieurs propriétés. Le caractère mobile de certains de ses composants (cas de la planchette *muṃbilappaṭi*) est lié à la nature même de l'activité musicale itinérante, tandis le pot révèle une autre propriété inattendue mais largement exploitée autant à l'intérieur qu'en dehors du rituel : la capacité de l'instrument à « contenir ». Les musiciens, chez eux, font du pot un contenant personnalisé. Dans le temps rituel, il

48. Le terme *duriṭam*, d'usage très courant, signifie « misère, douleur physique, mentale ou financière » (M.P. : 532).

devient l'abri provisoire où dorment les divinités ou dans lequel les bénéficiaires de chants personnalisés déposent leurs honoraires à l'intention des musiciens. Le pot peut par ailleurs être « rempli » (*nir̲akkuka*) de manière concrète pour apporter la prospérité dans les familles ou par la chanteuse de porte-à-porte elle-même qui y transfère provisoirement ses honoraires. Ces propriétés sont autant de potentialités des instruments activées ou désactivées selon le moment où on les saisit.

Chapitre 6

De la musique au dessin de sol et vice versa

Un répertoire de formes sonores et graphiques

Le problème de l'interaction entre les sens ou « multisensorialité », a fait l'objet de nombreuses recherches en anthropologie et en histoire (Corbin 1990, 1994, Howes 1990, 1991, Leavitt et Hart 1990). L'ethnomusicologie, quant à elle, s'est encore peu intéressée à l'usage des sens et à leur hiérarchie vécue, privilégiant le plus souvent le seul domaine de l'ouïe. Les rituels domestiques menés par la caste des Pulḷḷuvan constituent un cas particulier d'intersection entre le sonore et le visuel. Je propose ici de reconstituer les règles régissant leur répertoire (organisation mélodique et rythmique, formes, etc.) avant d'envisager dans un second temps la façon dont les musiciens abordent le problème de la variation en maniant de manière interdépendante les supports sonore et visuel, à travers l'exécution des dessins de sol (*kaḷam*). Alors que l'analyse musicale est d'ordinaire et à juste titre envisagée du seul point de vue sonore, les musiciens puḷḷuvan m'ont amenée à la considérer autrement, à partir d'éléments visuels.

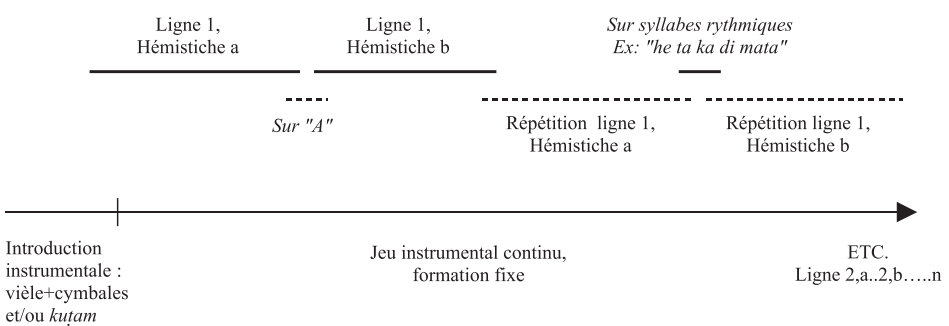
À LA DÉCOUVERTE D'UN RÉPERTOIRE

Mon premier enregistrement recueilli auprès de Narayanan était un hommage aux divinités intitulé « Ô les huit serpents ! » (*aṣṭanāgaṅṅaḷē*), probablement représentatif à ses yeux du répertoire dont il était spécialiste. Il chanta chez lui, accompagné de son épouse Parvati, tous deux alternant la partie vocale à chaque nouvelle strophe. Lui jouant de la vièle et elle du pot musical, ils m'offraient une version

en duo de ce chant que j'entendis maintes fois par la suite dans deux autres formations possibles.

Une question de géométrie ?

La première formation, particulière au rituel *pāṃpin tuḷḷal*, est collective : la voix du soliste (Narayanan) est soutenue par un ensemble formé d'une ou deux vièles (la première jouée par le soliste) et autant de pots joués par les hommes de sa famille, tandis que les femmes frappent aux cymbales les temps forts des cycles rythmiques. Chaque ligne du chant entonnée par le soliste est répétée à l'identique par le chœur formé par les mêmes instrumentistes (5-6 personnes) par un répons vocal à l'unisson s'imbriquant à la voix soliste par un procédé de tuilage. À l'intérieur de cette forme générale, les voix du chœur et du soliste se renvoient toutes deux en jeu de miroir par l'introduction de courts tuilages supplémentaires chantés généralement sur la voyelle « A » ou sur des syllabes rythmiques sans signification. Ils permettent de souligner la structure interne du texte par lignes et/ou hémistiche propre à chaque pièce.



Légende :

Introduction instrumentale : cymbales *ilattāḷam* (femmes) et/ou *kuṭam* (hommes)
— Voix soliste (aussi joueur de vièle)
--- Chœur mixte à l'unisson (aussi instrumentistes)
La forme présentée ci-dessus est parfois précédée d'une introduction non mesurée chantée par le soliste sur la syllabe «A» et soutenue du jeu de la vièle et de cymbales (succession isochrone de frappes rapides). Elle est exécutée selon l'échelle du chant qu'elle est censée introduire.

Fig. 1 : Formation collective puḷḷuvan

La seconde formation, en soliste, est propre aux tournées au porte-à-porte. Il s'agit le plus souvent d'une femme s'accompagnant elle-même au pot musical (*kuṭam*). Dans ce cas, chaque strophe n'est entonnée qu'une seule fois et est ponctuée par des variations rythmiques au *kuṭam*.

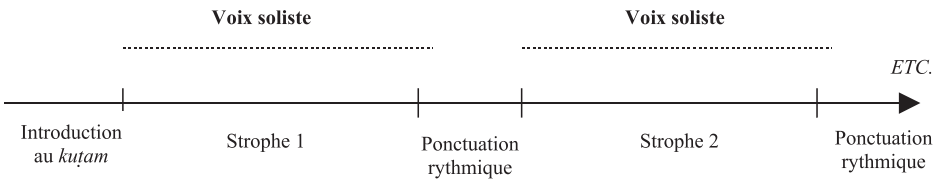
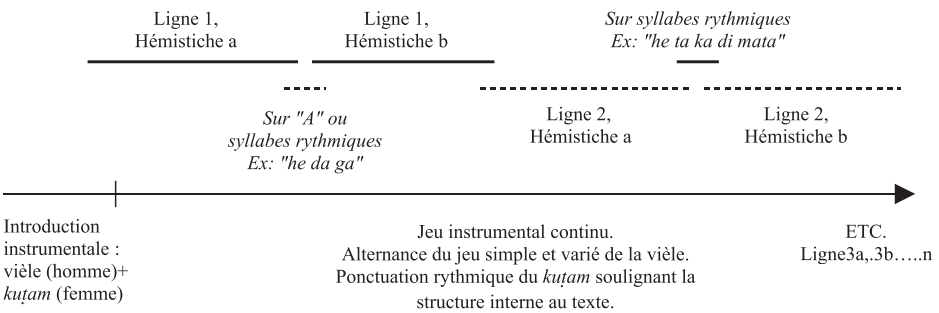


Fig. 2 : Formation solo puḷḷuvan

Enfin, la formation en duo, telle que je l'ai enregistrée chez Narayanan, est plutôt rare dans le cadre rituel. Le chant en couple est davantage privilégié par la radio gouvernementale *All India Radio* (AIR) dans le cadre de ses programmations de « Musique indigène » (chapitre 4). Le duo a l'avantage de réunir le jeu des deux instruments puḷḷuvan (*kuṭam* et vièle *vīṇa*) sans avoir à convoquer un nombre trop élevé d'exécutants. Le patronage radiophonique participe ainsi de la construction d'une visibilité sociale « puḷḷuvan » calquée sur celle du couple « mari et femme ». Dans cette exécution musicale à deux voix solistes, la structure des pièces suit le procédé de « tuilage en miroir » décrit plus haut pour la formation collective (fig.1). Cependant, le répons ne consiste plus à répéter la ligne chantée par le soliste mais à enchaîner directement sur l'unité textuelle suivante.



Légende :
— Voix soliste homme (aussi joueur de vièle)
- - - Voix soliste femme (aussi joueuse de *kuṭam*)

Remarque sur le jeu instrumental : le chanteur alterne à la vièle un jeu simple (bourdon) et varié (mélodie sur plusieurs hauteurs) qu'il calque sur l'alternance vocale avec la chanteuse. Le bourdon prédomine lorsque le joueur est lui-même en train de chanter. Lorsqu'il fournit par la suite son répons vocal à la chanteuse, il varie plus aisément son accompagnement instrumental. Enfin, la chanteuse et joueuse de *kuṭam* maintient le cycle rythmique tout au long du chant qu'elle ponctue à chaque fin de ligne par l'introduction de petites variations rythmiques.

Fig. 3 : Formation puḷḷuvan en duo

Du point de vue des musiciens, la formation collective est la plus valorisée car elle se réfère précisément à l'action rituelle du *pāṃpin tuḷḷal* qu'ils considèrent comme leur activité principale [1] sur laquelle se greffent les tournées au porte-à-porte. Quant à l'engagement sous contrat à la AIR, celui-ci est perçu comme une activité sporadique qui procure un appoint financier conséquent.

Une musique d'individualités ?

J'ai ensuite enregistré la pièce pour « chasser la langue » (*nāveṟu*'), service de chant personnalisé généralement exécuté lors des tournées quotidiennes au porte-à-porte (chapitre 3). Alors que Narayanan me présentait ce chant comme une nouvelle pièce, j'entendis pourtant au moment où il l'exécutait une mélodie et un cycle rythmi-

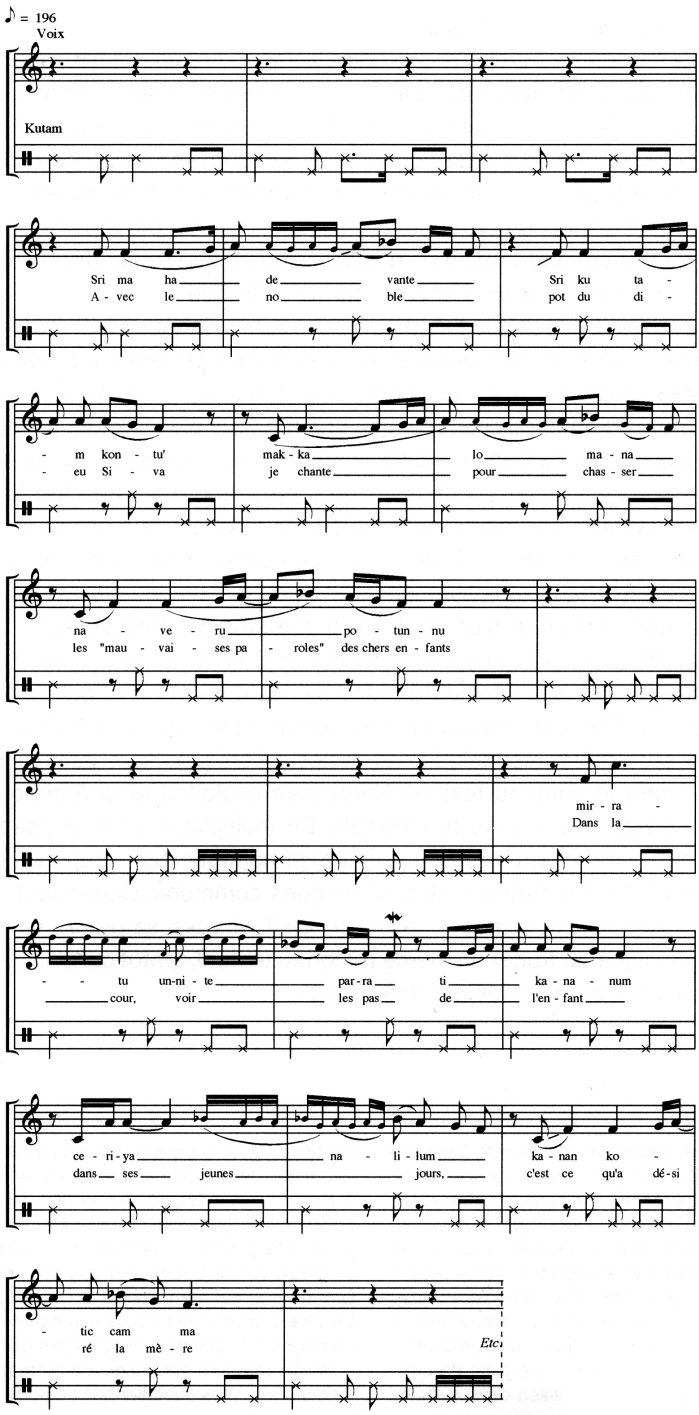
1. Le fait que mon premier enregistrement ait été celui d'une formation en duo s'explique aussi par le fait que Narayanan avait largement intégré la manière « radiophonique » de présenter sa musique.

que tout à fait semblables à ceux qu'il avait entonnés dans la pièce précédente. Vérification faite à la réécoute des bandes, tous deux avaient bien été chantés de manière identique. Seul leur texte respectif les différenciait l'un de l'autre, critère que retenait implicitement Narayanan pour organiser les différentes pièces de son répertoire.

Quelques semaines plus tard, j'ai enregistré d'autres versions de ces chants tels qu'ils sont exécutés lors des rituels familiaux. Au fur et à mesure que je découvrais les différentes pièces du répertoire puḷḷuvan, je me suis aperçue que Narayanan pouvait exécuter un même chant, autrement dit un même texte, sur différentes mélodies et cycles rythmiques sans jamais modifier à aucun moment le contenu textuel. Narayanan exploitait ainsi à chaque exécution une nouvelle possibilité musicale. En multipliant les enregistrements auprès de différents chanteurs de la région, je commençais à repérer ici et là des profils mélodiques et des cycles rythmiques communs. Cependant, je réalisai assez rapidement que chaque musicien avait lui aussi sa propre « manière » mélodico-rythmique de traiter un même matériau textuel, tantôt commune à celle de Narayanan, tantôt radicalement différente.

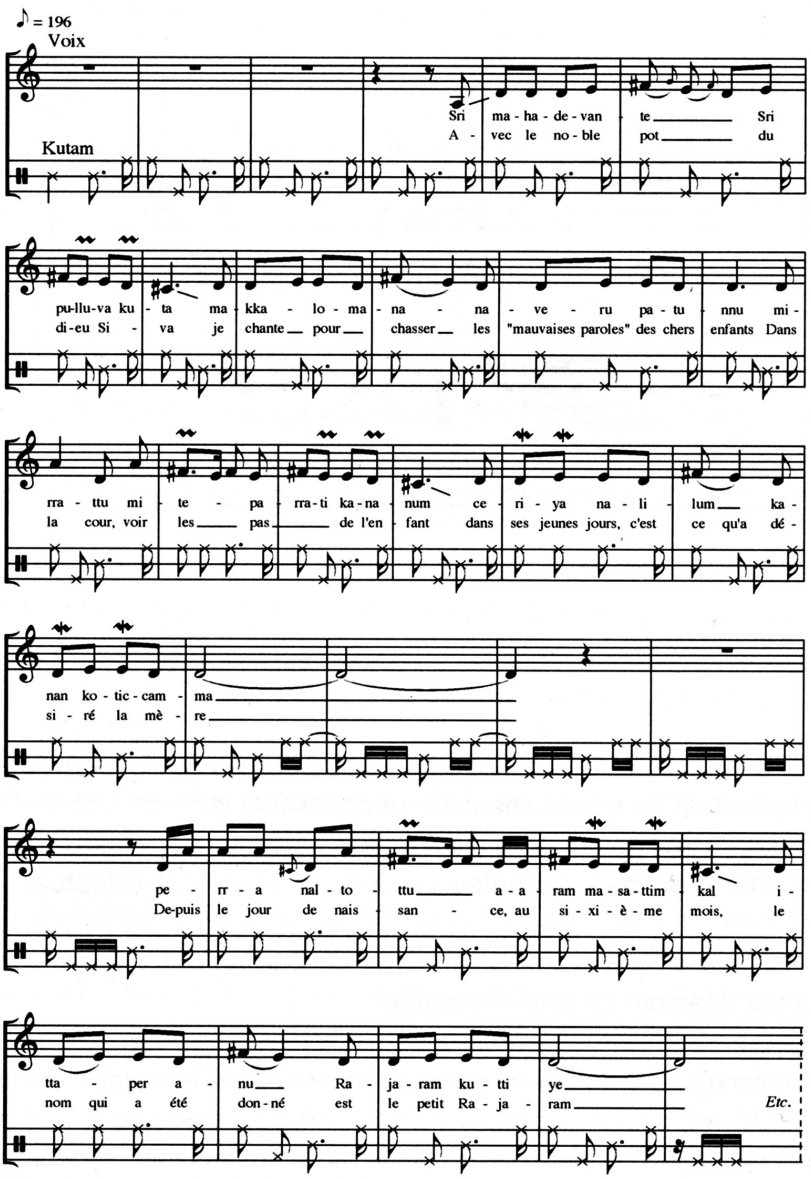
Voici par exemple comment la chanteuse Puḷḷuvan Padmavati réalise le chant « pour chasser la langue » (*nāveṟu*'). Je transcris ici la réalisation rythmique du pot musical (*kuṭam*) sur trois plans mélodiques (grave, médium et aigu), « hauteurs » qu'elle obtient par une action contrôlée du bras sur le pot, faisant varier ainsi la tension de la corde de l'instrument. Cette technique est commune à tous les Puḷḷuvan.

Ex. 1. Version de Padmavati
Profil mélodique 1 combiné à un cycle de 7 temps [3+2+2]



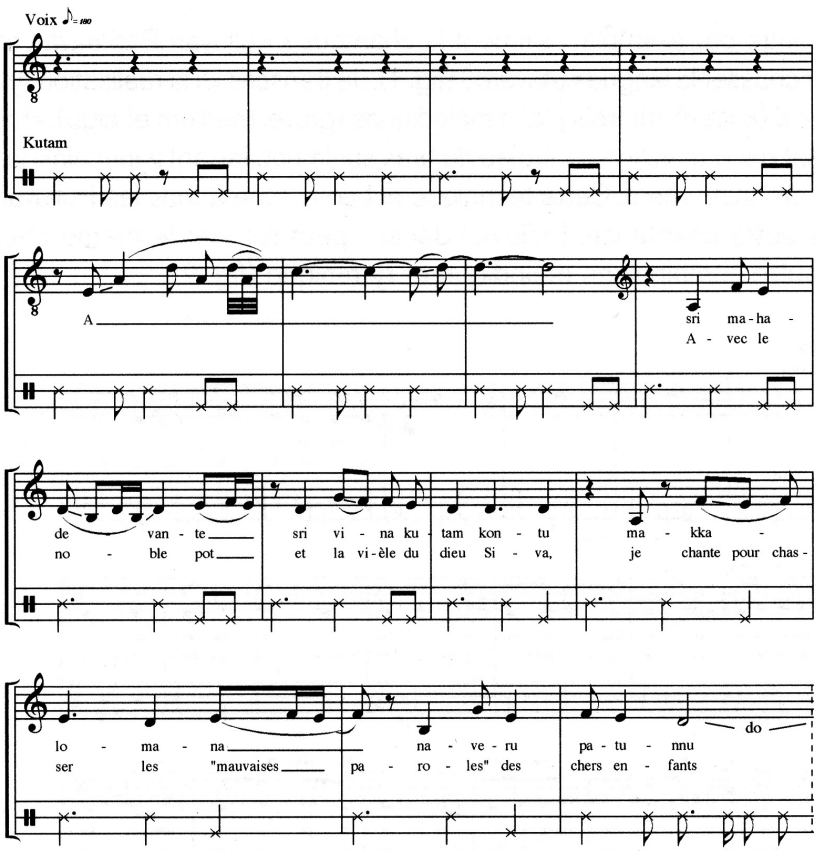
Une autre chanteuse, Pulḷḷuvan Janaki, peut réaliser le même chant avec une tout autre combinaison mélodique et rythmique :

Ex. 2. Version de Janaki
Profil mélodique 2 combiné à un cycle de deux temps.



Un autre type de combinaison a pu être enregistré auprès de Narayanan lors de son exécution du même chant « pour chasser la langue » (*nāveṟu*') :

Ex. 3. Version de Narayanan
Profil mélodique 3 combiné au cycle de 7 temps [3+2+2]



Cette façon très personnelle d'agencer les éléments musicaux d'une pièce nécessitait d'identifier les différentes versions possibles qu'effectuait chaque musicien mais aussi de les considérer plus largement comme autant de variables d'une même musique « puḷḷuvan ». Ainsi, après plusieurs mois de terrain, j'ai pu repérer les vingt-deux textes de chants mesurés qui composent actuellement le répertoire puḷḷuvan. Parallèlement, j'ai identifié et inventorié dix « cycles » rythmiques principaux (*tāḷam*) et près d'une vingtaine de profils mélodiques (*īṇam* encore appelés *tune* « airs »). Pour chaque exécution, la mélodie et le rythme sont laissés au libre choix du chanteur qui dispose de « stocks » distincts dans lesquels il puise. Alors que le texte reste fixe, les données musicales sont variables et à chaque fois renouvelées laissant au chanteur une liberté de combinaison à chaque exécution. « *C'est la même chose et c'est différent* » m'a dit une fois très justement Narayanan. L'autonomie d'une pièce ne saurait, dans la conception puḷḷuvan, être définie par sa seule réalisation musicale. Le texte constitue le critère premier d'organisation interne au répertoire, auquel s'ajoutent certaines règles de combinaisons mélodico-rythmiques préférentielles. L'expression musicale d'un texte varie au hasard de l'inspiration du moment selon un double principe d'interchangeabilité et de variabilité.

Alors que je m'interrogeais sur le fait que les mélodies du stock puḷḷuvan sont chaque fois « différentes » et les pièces à la fois « uniques », le jeune Puḷḷuvan Ramakrishnan m'apporta une réponse inattendue.

Principe de la forme variée

> Ramakrishnan : « *C'est comme les* kaḷam. *Selon l'imagination* (bhāvana) *de l'artiste*, *n'importe quel nombre de formes de* kaḷam *peut être dessiné. Il y a différents* « models ». *Nos idées doivent être discutées avec ceux qui sont avec nous, auquel cas il y aura divergence sur la forme du* kaḷam. *Pour cela, des instructions mutuelles seront données. Par exemple, le* kaḷam « serpent joyau - serpent vierge » [dessin représentant les corps entrelacés de deux divinités serpents], *ne fait qu'un mais nous le dessinons dans différentes formes* (rūpam). *Pour les chants, c'est pareil. L'histoire est toujours la même mais l'air* (īṇam) *change ! ».*

Ramakrishnan annonçait ici un principe de variabilité des formes commun aux deux savoir-faire musical et graphique. Les principes de la permanence du texte et de son traitement musical variable trouvaient

leurs équivalents dans le langage visuel. Chaque dessin de sol (*kaḷam*), pouvait être réalisé dans différentes formes (*rūpam*), le concept s'appliquant aussi bien aux combinaisons musicales (mélodie-type/cycle) qu'aux agencements internes du dessin. Outre la découverte de ce principe d'homologie entre le sonore et le visuel, Ramakrishnan explicitait par ailleurs la démarche créative du musicien-dessinateur. J'aurai l'occasion d'y revenir. « *C'est la même chose et c'est différent* » m'avait affirmé le chanteur Narayanan ; « *il y a une différence* (vatyāsam uṇṭu') *mais ils ne font qu'un* (onnāṇṇu) » venait de compléter Ramakrishnan. Une même dialectique de l'un et du multiple était à l'œuvre.

Au cours de son explication, Ramakrishnan a sorti un cahier sur lequel il avait griffonné différentes esquisses de kaḷam. Ces cahiers, d'usage récent, constituent pour les jeunes adultes Puḷḷuvan de nouveaux supports pour mémoriser les textes de chants et les techniques de tracé des dessins de sol. Comme beaucoup de jeunes puḷḷuvan, Ramakrishnan entendait constituer une sorte de mémoire familiale des chants et des kaḷam et entamer un travail réflexif sur sa pratique. Voici un montage de quatre esquisses de kaḷam « à deux têtes », encore appelés « Serpent joyau (*maṇināgam*) et Serpent vierge (*kannināgam*) », du nom des deux divinités qui y sont représentées au moyen d'entrelacs. D'autres Puḷḷuvan nomment ce type de kaḷam par le nom puranique de ces divinités (Kadru et Vinata). Même si la manière de nommer ces entités divines est plurielle, trait connu du panthéon hindou, leurs représentations sont considérées ici comme similaires.

Signées par leur auteur Ramakrishnan, ces quatre esquisses sont autant de variations possibles d'un même kaḷam « à deux têtes ». Du point de vue de la « forme », ils sont différents mais sont considérés comme plusieurs variantes d'un même et unique kaḷam. Son nom « à deux têtes » qui annonce en effet une des composantes principales du dessin, devient en quelque sorte un critère d'identification d'un type de kaḷam. Cette caractéristique permet, par exemple, de le distinguer du kaḷam « *sudarśana* » qui comporte toujours, quelle que soit sa forme, huit têtes de serpents entrelacés sur un fond circulaire, au centre duquel est représentée une conque [2].

2. Le kaḷam *sudarśana* (« plaisant à l'œil ») est toujours réalisé l'avant-dernière nuit du rituel, en première partie de soirée. Lorsque le rituel dure plus de trois nuits, le kaḷam *sudarśana* peut comporter dix ou douze têtes, en vertu de la règle implicite de progression ascendante de leur nombre au fur et à mesure du déroulement des nuits, mais reste reconnaissable par sa conque centrale.

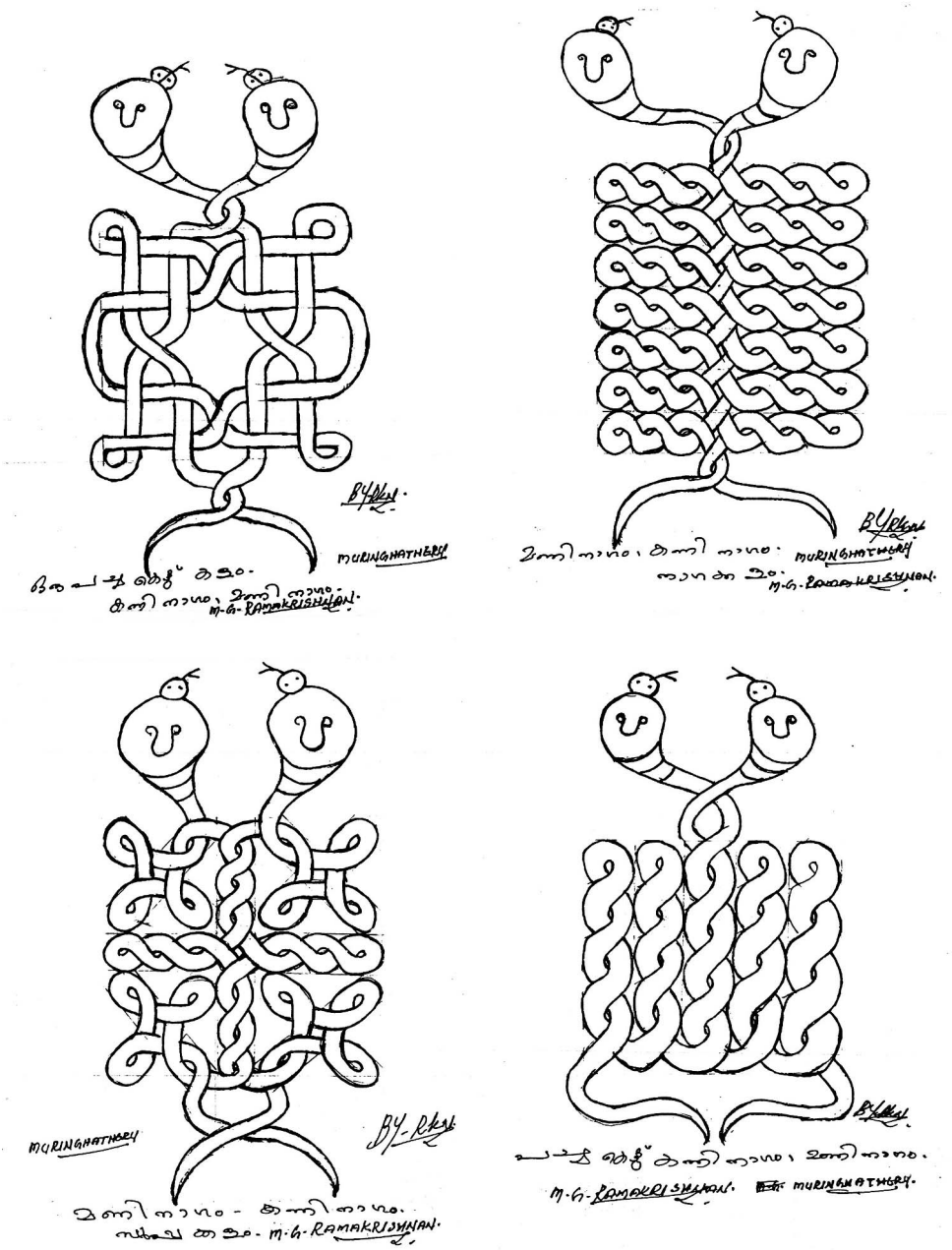


Fig. 4 : Quatre formes du kaḷam « à deux têtes »

Alors que du point de vue musical, les pièces étaient identifiées par leur texte, les kaḷam sont distingués eux aussi par certains éléments stables qui les composent. C'est la relative permanence des composantes, textuelles dans le chant et figuratives dans les dessins, qui permet aux Puḷḷuvan de les organiser dans des répertoires propres, ayant chacun leur logique interne.

DES FORMES CRÉATIVES : « TESTER » DES POSSIBLES

Les entités visuelles

Pour les Puḷḷuvan, la façon habituelle de classer les différents dessins consiste à les désigner par le nom des divinités qu'ils représentent. Narayanan, par exemple, établit à l'oral une liste d'une dizaine de kaḷam différents (« les huit serpents mythologiques », « le Roi des serpents », « le Bhūta » etc.). D'autres critères relatifs à la technique du tracé peuvent être évoqués pour distinguer certains kaḷam entre eux. On peut qualifier le kaḷam *sudarśana* par sa forme « ronde » ou par le temps qui est nécessaire à son exécution, c'est-à-dire « plus long » qu'un *bhūta kaḷam*[3]. Par ailleurs, le nombre de têtes permet de différencier les différentes catégories de kaḷam : deux, quatre, huit, neuf, dix et même douze têtes. Ceux-ci peuvent être nommés par ailleurs par le nom des divinités qu'ils représentent.

À la manière des réalisations musicales, le dessinateur entend faire varier la « forme » de chaque entité visuelle. Les Puḷḷuvan se réfèrent volontiers au degré de créativité propre à chaque dessin. Selon Ramakrishnan, certains kaḷam sont de style « ancien » et d'autres de style « nouveau », qualificatifs qu'il exprime en anglais (*old style/new style*)- langue qu'il n'a d'ailleurs jamais réellement apprise- et qu'il emploie pour souligner l'originalité et la modernité de son propos.

3. Figure anthropomorphe souvent présentée comme le « gardien du trésor des serpents ». À la différence du dessin, les chants ne sont jamais mentionnés par leur temps d'exécution relative.

> *Pour les kaḷam que nous dessinons, une bonne expérience pratique est nécessaire, sinon ce sera mauvais. Les gens âgés dessinent des modèles anciens mais les jeunes aujourd'hui dessinent des nouveaux modèles de kaḷam. Partout, l'éducation a un avantage. La plupart des jeunes aujourd'hui ont un bon niveau d'éducation. Il y aura une nouveauté due à cela.*

Son cahier à l'appui, Ramakrishnan voit par exemple dans les kaḷam aux entrelacs parallèles, une forme « simple » et « ancienne » de dessin (voir figure 4 : deux kaḷam de droite). Au contraire, les « nouveaux » kaḷam, plus complexes dans les entrelacs, lui paraissent innovants et sont ceux qui sont dessinés par la nouvelle génération de puḷḷuvan (voir figure 4 : deux kaḷam de gauche). La recherche de créativité implique directement la personnalité du dessinateur qui, tout en agissant comme officiant principal de rituel, se définit comme un « artiste » (*kalākāran*).

Esthétique et efficacité rituelle

Dans les extraits de cahiers parcourus, les esquisses de kaḷam sont toujours signées de la main de leur exécutant. Certains dessinateurs ont parfois émis leurs réserves à ce que je montre leurs kaḷam aux « autres », c'est-à-dire d'autres puḷḷuvan avec lesquels ils avaient certains différends. Il s'agissait pour eux de préserver leurs propres « idées »[4]. Certains commanditaires de rituels sont aussi amenés à comparer les différents spécialistes entre eux. Lorsqu'ils jugent par exemple qu'une famille puḷḷuvan est particulièrement réputée ou experte dans le domaine du culte aux divinités serpents, ils seront plus

4. Parfois, la forme du kaḷam a pu être reçue en songe. Sudarman dit pratiquer un *nāgabhūta kaḷam* que son grand-père, tel un sage *ṛṣi*, avait reçu pour la première fois en vision. Il s'agit d'un cas isolé où les « idées » ont été transmises d'une génération à l'autre au moyen d'une révélation. Cependant, le concept *rūpam* n'est pas étranger à la notion d'image mentale si l'on en juge par l'usage quotidien qu'en font les malayalis. L'expression *rupappeṭutuka* désigne toute « forme de pensée », comme par exemple la « forme » d'argument que l'avocat a préalablement construit dans son esprit. Le terme *rūpam* désigne aussi la forme divine (*Nāga rūpam* : manifestation de la divinité serpent, par exemple, dans un kaḷam) ou sa forme cosmique (*viśvarūpam*). Pour une définition des termes sanskrits relatifs au corps des dieux, voir Malamoud (1989 : 253-273).

enclins à la contacter, même si celle-ci n'habite pas spécifiquement dans le même village. Ces évaluations comparatives se fondent sur des critères aussi divers que la beauté de la voix d'un chanteur, sa grande dévotion aux divinités ou même la beauté de ses kaḷam ; autant d'éléments efficaces qui contribueront à ce que le rituel « marche » et qu'il comble les attentes de la famille.

Si certains puḷḷuvan ont pu voir, par mon intermédiaire, des photos de kaḷam exécutés par d'autres, leurs commentaires ont consisté avant tout à juger des qualités de la réalisation : « *c'est correct et beau* » est un exemple d'appréciation positive. Le dessinateur reconnaît en quelque sorte l'esprit créatif de son voisin. D'autres prennent conscience de leurs différences personnelles en terme de style (*rīti*). Lorsque certains dessinateurs estiment que leurs idées ont été copiées, ils qualifient le kaḷam du voisin de « *dupli* », diminutif du mot anglais *duplicate*, terme qu'on emploie généralement lorsque deux personnes se ressemblent physiquement (l'une est le *dupli* de l'autre). Dans le cas des dessins, l'adjectif a une connotation négative : le *dupli* n'est pas l'original et perd à ce titre sa valeur créative.

Ainsi, le cahier où le spécialiste puḷḷuvan reporte ses dessins, est non seulement le lieu d'une mise à plat rétrospective d'un savoir acquis mais aussi un moyen de cultiver la nouveauté, de créer sur papier de nouvelles formes de kaḷam. La recherche d'originalité dont font preuve certains jeunes dessinateurs ne consiste pas cependant à créer de nouvelles catégories de kaḷam mais bien à multiplier toujours plus les possibilités de leurs réalisations graphiques. L'intention créative se situe dans les « formes » (*rūpam*), c'est-à-dire dans une recherche de variation à partir de modèles de kaḷam communs à tous les Puḷḷuvan. Quelle que soit la créativité du dessinateur, l'activité rituelle dans laquelle s'insère son dessin, impose en effet une fixité des catégories de kaḷam comme ceux « à deux têtes », *sudarśana* ou *nāgabhūta*, etc., composant un même et unique répertoire graphique « puḷḷuvan ». Mais l'action rituelle aménage aussi la variation de leurs réalisations. Prévisualisée dans un cahier, chaque nouvelle « forme » reprend un caractère anonyme une fois que le dessin est tracé aux dimensions réelles et en couleurs sur le sol d'une maison commanditaire. La valeur esthétique du dessin appartient à la définition même de l'objet, une propriété parmi d'autres, comme celle d'être la manifestation visuelle des divinités et une des offrandes qui leur est adressée. Comme disent les dessinateurs, le kaḷam une fois « offert » à la famille commandi-

taire, garde ses dimensions esthétiques qui participent pleinement de son efficacité dans l'action rituelle. La recherche de « beauté » (*bhaṃgi*) qui anime les dessinateurs répond en quelque sorte au projet commun de satisfaire les divinités. Le « beau » recouvre ici celui de « variation » en tant qu'élément efficient du rituel.

Sudarman, par exemple, regardait avec attention les photos de kaḷam que j'avais prises à quelques semaines d'intervalles au cours de différents rituels. Posant côte à côte deux kaḷam *sudarśana*, il commentait les différences de composition : « *Dans celui-ci, il y a une ligne autour de la conque ; dans celui-là, il y a aussi des nœuds* (entrelacs *keṭṭu'*) *de serpents mais pas de fleurs extérieures* (au niveau des arcades) ». Alors qu'il analysait en détail les variations d'un même kaḷam, je l'interrogeais précisément sur les modifications qu'il avait effectuées. Il répondit : « *J'y réfléchis et je teste* (test) *plusieurs formes* ». Employant lui aussi un mot anglais pour souligner l'originalité de sa démarche, il poursuivit :

> *Je dessine* (varakkuka)[5] *plusieurs types de* sudarśana kaḷam. *Je regarde et comprends en effet son bon côté et son mauvais* (nalpavaśavum cīttavaśavum). *En cela, je garde seulement le bon côté. Ainsi, il y aura des bénéfices* (guṇaṅṅaḷ) *pour les membres de la famille* (commanditaire) *et pour moi. Tu as ici en main les photos de deux* sudarśana kaḷam*, toutes les différences y sont visibles. Mais leurs rites* (karmmaṅṅaḷ) *ne font qu'un. Dans le kaḷam de serpents*, *ce sont les rites qui sont importants. Il y a beaucoup d'observances de pureté* (vṛtaśuddhi) *et si nous les suivons correctement*, *sûr, on obtient un bénéfice* (gūṇam).

Sudarman se présente ici comme un « testeur » de kaḷam, du moins de ses variations possibles. Parmi celles-ci, certaines ont « leur bon côté » et d'autres leur « mauvais » en terme d'efficacité. Le bénéfice que retirent les acteurs du rituel (famille et puḷḷuvan) en termes réciproques de prospérité (*aiśvaryam*) se joue dès l'étape du tracé du kaḷam. Cependant, la recherche d'efficacité dans la variation ne saurait suffire à atteindre un tel objectif. Si le même kaḷam varie d'une maison à l'autre, l'ensemble des rites est au contraire très formalisé et ne fait l'objet d'aucune modification. Cette stabilité est en quelque sorte le gage, semble dire Sudarman, de la permanence de l'action rituelle pour les serpents et de l'identité du kaḷam *sudarśana*. Le principe de

5. Mot à mot « ligner ».

variation participe de l'efficacité rituelle tout en étant défini de manière stricte dans un certain formalisme des gestes rituels et à travers des catégories de kaḷam appropriées.

Combiner et agencer

J'ai montré précédemment que la variation des exécutions chantées relevait d'opérations de combinaison effectuées par le musicien à partir de deux stocks, mélodique et rythmique, dans lesquels il puisait. Si la musique associe ces deux dimensions, les chanteurs qualifient plus volontiers de « formes » (*rūpam*) les profils mélodiques sur lesquels peuvent être chantés les textes. Dans le langage visuel, la notion de forme ne désigne pas uniquement la configuration apparente des entrelacs, c'est-à-dire parallèles, ronds, symétriques, etc. Il s'agit, en effet, d'un concept plus large de variation qui ne se limite pas aux seules figures représentées. Les Puḷḷuvan usent pour les kaḷam de différents éléments de composition graphique. Pour prolonger ici l'analyse que j'ai donnée des combinaisons musicales, je dirais que les dessinateurs disposent aussi pour les kaḷam de différents stocks d'éléments visuels à partir desquels ils composent. Ceux-ci ne sont pas exprimés de manière exhaustive par les Puḷḷuvan mais, à la différence des stocks musicaux, ils les formulent en des termes explicites.

Ramakrishnan explique : « *Il y a cinq couleurs de base : rouge, vert, jaune, noir et blanc*[6]. *En les mélangeant, on obtient d'autres couleurs encore. Ainsi, on voit la créativité* (bhāvana) *dans le kaḷam* ». En variant les teintes des couleurs de base, le dessinateur étend les possibilités d'un premier stock de cinq couleurs, avec lesquelles il fera varier la forme d'un même kaḷam[7]. Ramakrishnan spécifie cependant certaines règles fixes de composition : « *La couleur des corps* (jaune et vert) *ne change jamais, seul le fond*

6. Le rouge est obtenu par réaction chimique en mélangeant de la chaux éteinte avec de la poudre de curcuma (couleur jaune). Le noir s'obtient avec des balles de riz consumées sur de la sciure. La poudre blanche est obtenue en broyant du riz dans un mortier. Le vert provient d'un acacia dont les feuilles ont été broyées. Certains puḷḷuvan affirment qu'il s'agit aussi d'un antipoison puissant.

7. Les Puḷḷuvan emploient parfois des poudres d'argent qu'ils parsèment en fin de tracé sur les différents motifs.

(background) *peut changer. Je teste avec des photos quand j'en ai et compare les différents kaḷam* ».

Alors que l'analyse musicale a révélé certaines combinaisons préférentielles en fonction des pièces, le travail de variation au moyen de couleurs se trouve réglé et contraint dans l'espace même du dessin. Les corps des divinités serpents, placés toujours au centre du dessin, ne sauraient être colorés avec d'autres teintes que le jaune et le vert, tandis que le fond du kaḷam pourra varier autant de fois qu'il y a de couleurs de base et de teintes combinées. Tout dépend aussi, dit Ramakrishnan, de la « créativité » du dessinateur[8].

On rencontre parfois des fonds de kaḷam non unis, sur lesquels ont été ajoutés par exemple des petits motifs supplémentaires (étoiles, points, fleurs...), qui contribuent aussi à définir la « forme » particulière du kaḷam. De même, les arcades extérieures varient souvent dans leur apparence géométrique : arrondies, rectangulaires, en forme de pétales, etc. Leur remplissage varie en couleur et en type de composition (lignes, carrés encastrées, puzzle...). Pour élargir toujours plus les possibilités, les dessinateurs renouvellent fréquemment leurs instruments de tracé (coques de noix de coco évidées *cheretta*) qu'ils percent en fonction du type de ligne qu'ils veulent voir apparaître (droites, courbes, simples, doubles, etc.) ou de nouveaux motifs qu'ils veulent imprimer sur le dessin (croix, fleurs, etc.). En variant l'orientation d'une même coque *cheretta*, le dessinateur obtient aussi de nouvelles formes de tracé. Les déplacements habiles de sa main révèlent en quelque sorte un stock de gestes différents.

Ainsi, le concept de forme variée implique des combinaisons apparemment plus nombreuses dans le dessin que dans le chant ; du moins elles semblent plus aisément perceptibles que dans la musique. Il dépasse aussi le seul élément visuel de la figure pour intégrer à la fois les couleurs, les motifs et le jeu sur les différents espaces du dessin (centre/périphérie). Comme dans le cas des chants, la forme du dessin est le résultat de combinaisons multiples réalisées à partir de certaines entités fixes (nombre de têtes, présence ou non d'une conque centrale) qui permettent d'identifier des catégories de kaḷam spécifiques.

---

8. Selon Ramakrishnan, le choix des couleurs révèle aussi des différences de styles (« anciens » ou « nouveaux »). Il affirme par exemple que : « *Le bleu dans les angles du kaḷam des huit serpents* (aṣṭanāga kaḷam), *c'est du* new style ».

Outre ces opérations de combinaison communes au domaine sonore et visuel, j'ai observé une logique semblable dans la façon de répartir les rôles au sein du processus de performance. Comme dans le chant responsorial (fig.1), le tracé du dessin implique une répartition stricte des différentes actions. Un homme puḷḷuvan entame seul les premières esquisses pour être rapidement rejoint par ses proches pour d'autres opérations simultanées (remplissage, contour, épaississement, etc.). Ramakrishnan disait plus haut discuter avec ses compagnons sur la forme du kaḷam à adopter afin d'éviter les divergences. C'est à lui, en effet, que revient le choix des éléments de structure générale, en tant que maître d'œuvre du dessin. Dans la musique, la consigne est absente et c'est uniquement dans l'expérience collective – et sous la houlette du soliste – qu'apparaît la forme d'un chant (*rūpam*). Ainsi, le regard que chacun peut porter sur les variations, dépend souvent du rôle qu'il tient dans le processus d'exécution. Les hommes, par exemple, sont plus sensibles aux traits de structure générale (comme la variation du nombre et de la taille des entrelacs), alors que les femmes reconnaissent aisément les petites modifications réalisées sur les têtes des divinités (forme et taille des yeux, type de surlignage, etc.). Ces différents niveaux que nécessite la performance, vraisemblablement communs aux réalisations visuelles et sonores, se traduisent en autant de points de vue différents sur ce qu'est la créativité d'une réalisation et ce, à partir d'une expérience toujours collective.

QUALIFIER L'INTERSECTION ENTRE LE VISUEL ET LE SONORE

Le rapport qu'établissent les musiciens-dessinateurs puḷḷuvan entre leur pratique musicale et graphique m'ont invitée à questionner de manière plus générale ce lien en terme d'« intersection », pour reprendre le concept développé par Jean-Yves Bosseur (1998) dans le domaine des arts musicaux et plastiques de l'Occident du XXe siècle. Le propos de l'auteur vise en effet à déceler les « intervalles » – entendu comme « ce qui unit et ce qui sépare » – entre différentes pratiques artistiques (*ibid.* : 8). Le concept d'intersection, avec toutes

ses déclinaisons possibles en termes de synesthésie (*ibid.* : 9-48), d'interpénétration spatio-temporelle (*ibid.* : 49-90), d'équivalences structurelles (*ibid.* : 91-131) ou d'activités plurielles (*ibid.* : 226-236), ouvre une réflexion générale sur les modalités de convergence entre les expressions visuelles et sonores et ce, au-delà des données socio-culturelles à partir desquelles ils ont été forgés. Je propose ici de manier ce concept comme un outil d'analyse permettant de qualifier un certain nombre de techniques ou procédés à travers lesquels le visuel et le sonore sont pensés de manière conjointe. Cette démarche implique cependant de considérer, comme j'ai tenté de le faire jusqu'ici, le discours des praticiens, leur statut et le projet créatif qu'il exprime dans l'usage de ces procédés. Pour les compositeurs et les plasticiens occidentaux du XXe par exemple, il s'agissait, selon Bosseur, de « dépasser les approches précédentes » qui se limitaient à mettre en rapport le visuel et le sonore sur le seul mode « de l'analogique, du métaphorique » ou du « parallélisme » et de voir dans cette démarche une sorte de décloisonnement des disciplines artistiques occidentales que sont la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture et la danse (*ibid.* : 8).

Pour les Puḷḷuvan, dont l'activité de caste consiste à pratiquer à la fois la musique et les dessins de sol, un tel découpage se révèle inapproprié : les chants et les kaḷam constituent d'abord des savoirs rituels de caste avant d'être respectivement des catégories de « musique » et de réalisations « graphiques », autrement dit des expressions sonores et visuelles.

De même pour eux, la recherche esthétique à travers la variation de formes relève d'un discours global sur l'efficacité d'une action rituelle dédiée aux divinités serpents. Le projet de variation, même s'il est pensé comme « créatif » par certains puḷḷuvan, ne relève pas d'une action « artistique » comme dans le cas des plasticiens et des compositeurs contemporains. Les musiciens-dessinateurs Puḷḷuvan, on l'a vu, font coexister sans mal un certain formalisme du rite (*karmmam*) et la variation esthétique dans la même logique efficace. Il semble par ailleurs que seule la recherche de variation les conduise à établir un lien entre les dimensions visuelles et sonores de leur activité. Tentons maintenant de qualifier précisément ces convergences.

Un cas de synesthésie ?

Un premier type d'intersection, la synesthésie, consiste à poser une analogie des sensations visuelles et sonores. C'est par exemple en Occident, le rapport qu'ont établi les artistes entre la couleur et le timbre. Bosseur parle, dans ce cas, d'œuvres « polysensorielles » dans lesquelles le plan des sensations s'interpénètrent, dans une sorte de croisements perceptifs (*ibid.* : 10). Dans ce premier type d'intersection, c'est précisément une conception croisée du sensible, entre la vue et l'ouïe, qui est à l'œuvre. Toutes deux se trouvent simultanément concernées, impliquant ainsi une certaine remise en cause du découpage artistique entre d'une part les arts de la vue ou de l'espace, et d'autre part les arts de l'ouïe ou du temps (*ibid.* : 12).

Il semble que le concept de synesthésie soit peu approprié pour rendre compte du cas qui nous intéresse. Les perceptions visuelle et sonore sont pensées comme des domaines du sensible distincts. En malayalam, la langue du Kerala, le terme *pāṭṭu'* désigne le chant tandis que *kaḷam* désigne le seul dessin de sol. Un chant de serpents (*nāga pāṭṭu'*) et un dessin de serpents (*nāga kaḷam*) sont des catégories clairement distinctes qui sont employées notamment lorsque leur auteur désigne respectivement l'ensemble de son répertoire de chants et de dessins de sol. Quand bien même ces deux éléments coexistent dans le temps rituel, leur perception sensorielle n'est en aucun cas confondue.

On constate cependant, que la façon dont les Puḷḷuvan nomment leur pratique revêt un caractère souvent englobant. Par un exemple, un *pāṃpin kaḷam* (« aire de serpent ») désigne de manière large l'action rituelle pour les divinités serpents, comme l'est aussi l'expression *pāṃpin tuḷḷal* (« tremblement, agitation des serpents »). Dans le premier cas, la référence au seul dessin de sol, pose la centralité de l'élément visuel en tant que manifestation des divinités invoquées. Les autres éléments, notamment musicaux, se trouvent en quelque sorte englobés ou sous-entendus dans l'élément visuel, épicentre du rituel. Dans le second cas, ce sont les manifestations de la transe de possession (*tuḷḷal*) – qui a lieu à la fin de chaque nuit de rituel – qui va prédominer dans le mode de désignation. Une autre expression kéralaise comme *kaḷam eḻuttu' pāṭṭu'* (« chant et écriture de kaḷam ») inclut à la fois les deux composantes visuelle et sonore du rite.

La complexité du processus rituel amène les acteurs à multiplier les appellations. Cependant, elle ne saurait révéler une représentation synesthésique de l'usage des sens. Les couleurs du kaḷam, par exemple, en tant que stock de possibles pour remplir et agencer les différents espaces du dessin, ne sont pas confondues avec les mélodies et les rythmes qui gardent aussi leur autonomie en tant que domaine sonore.

Des équivalences de composition

Un second type d'intersection, d'ordre structurel, consiste à établir non plus des équivalences sensorielles mais une certaine « osmose entre construction visuelle et acoustique », c'est-à-dire dans « un registre de relation (...) qui touche à la notion de composition » (*ibid.* : 91). Ainsi dans l'Occident du XXe siècle, les plasticiens ont par exemple exploité dans leurs œuvres des principes de composition musicale, notamment dans l'organisation du temps[9].

Il semble que les Puḷḷuvan établissent une certaine identité de structure entre leurs chants et leurs réalisations graphiques (kaḷam). En voici ici les principales équivalences :

9. Paul Klee, par exemple, a investi le principe de la polyphonie classique, en utilisant la technique du contrepoint, les procédés d'augmentation et de diminution, de récurrence et de renversement qu'il a appliqués à ses motifs plastiques ainsi qu'une conception du temps « à vecteurs multiples » (Bosseur 1998 : 95- 97).

Musique	**Dessins de sol** (kaḷam)
– Fixité du texte qui permet d'identifier la pièce	– Fixité de figures (nombre de têtes de serpents, présence ou non d'une conque centrale identifiant le kaḷam)
– Stocks de mélodies et de cycles rythmiques	– Stocks de couleurs, de formes géométriques et de couleurs des arcades extérieures, d'instruments de tracé (*cheretta*, par exemple : lignes et motifs) et de gestes
– Opérations de combinaisons à partir de possibles	– Idem
– Principe général d'interchangeabilité mais avec certaines règles préférentielles d'agencement en fonction des pièces	– Principe général d'interchangeabilité mais avec certaines règles préférentielles de composition
– Statut des acteurs dans le chant : Dans le cadre d'un rituel, la formation est collective. Le chant est de forme responsoriale et met en œuvre un procédé de tuilage entre un soliste principal (homme) et un chœur mixte.	– Statut des acteurs dans la construction du dessin : Un maître d'œuvre du kaḷam (homme) esquisse seul les premiers entrelacs centraux. Il est ensuite rejoint par les autres membres de la famille qui commencent, avec un petit décalage dans le temps, les opérations de remplissage, surlignage, épaississement, détail des têtes, arcades extérieures, etc.
– Recherche de créativité dans la variabilité des « formes ». Principe esthétique participant de l'efficacité rituelle.	– Idem

Le type d'intersection établi par les Puḷḷuvan entre le sonore et le visuel correspond à un ensemble de procédés de composition types dont les moyens respectifs ne sont cependant jamais confondus. Les pratiques et les discours analysés consistent non pas à comparer de manière métaphorique la musique aux images rituelles, ni à transposer spécifiquement des principes musicaux dans les dessins de sol (et

inversement) mais révèlent une conception unifiée des règles de structuration inhérentes aux deux types de réalisations.

Transversalité des rythmes spatio-temporels

Un dernier type d'intersection observable entre le visuel et le sonore est un processus d'« interpénétration » entre le temps et l'espace. Sur ce concept, Bosseur (*ibid.* : 49) rappelle que l'énergie corporelle peut se révéler déterminante lorsqu'elle pose la notion de rythme comme commune aux catégories d'espace et de temps. Le temps s'inscrirait comme « une composante à part entière du faire pictural » (*ibid.* : 53) et le rythme « au cœur de la perception de l'œuvre plastique, articulant son appréhension dans la durée » (*ibid.* : 54). Si dans le cas particulier de l'art contemporain occidental, il s'agissait pour les artistes de traiter de manière commune la rythmicité du geste pictural et instrumental, il semble que les Puḷḷuvan pensent l'interpénétration entre temps et espace, non pas en termes de disposition physiologique du musicien-dessinateur, mais plus généralement dans une prise en compte spatiale du fait musical. Celle-ci implique précisément le mouvement corporel du « Chef dans le kaḷam » (*kaḷattil kammaḷ*) ou *pūjāri*, en général un homme de la famille commanditaire, qui effectue les différentes pūja autour du dessin.

Les pūja s'adressent aux divinités résidant dans chacun des directions cardinales du kaḷam. Au total, trois pūja sont offertes [10], d'abord à l'aigle mythique Garuḍa (situé à l'Ouest) ennemi juré des serpents qu'il faut rendre propice pour éviter d'entraver la manifestation des premiers ; ensuite aux divinités serpents de la famille (direction Est) ; et enfin à la déesse Bhagavati (Nord) considérée à la fois sous son aspect paisible et violent. La direction Sud, demeure du dieu de la Mort (Yama), est qualifiée de « néfaste » et ne reçoit à ce titre aucune pūja. La disposition des offrandes suit l'organisation spatiale du dessin en huit directions. La musique instrumentale (*tāḷam*) qui accompagne les pūja consiste en un unique cycle rythmique répété avec différentes variations improvisées. Ce cycle est laissé au libre choix des Puḷḷuvan, hormis la pūja à l'aigle Garuḍa qui est toujours exécutée sur un cycle

10. À laquelle s'ajoute la pūja préliminaire à Gaṇapati et Sarasvati.

de quatre temps encore appelé « cycle de marche, marché » (*nāṭattu tāḷam*). Durant cette séquence, le *pūjāri* effectue un parcours codifié de circumambulations autour du dessin tout en imitant, par de larges mouvements de bras, le vol de l'aigle. Dans son déplacement autour de l'aire, il s'arrête successivement à chaque direction du dessin et s'incline face à elle. Il alterne ainsi une série de tours marchés autour du dessin et des arrêts réguliers (respectivement à l'Ouest, Est, Nord, Sud, Sud-Est, Nord-Ouest, Sud-Ouest et Nord-Est) afin d'effectuer un geste d'hommage. Cette alternance est précisément impulsée par le jeu de l'orchestre puḷḷuvan qui marque chacune de ses inclinaisons par une formule rythmique répétée deux fois. Cette répétition suit précisément la symétrie du mouvement du *pūjāri* qui salue toujours deux fois la direction, de face puis de dos. La formule rythmique est identique dans chaque direction. Elle apparaît donc au total huit fois. Ainsi, le parcours circulaire du *pūjāri* est souligné symétriquement par l'usage d'une formule rythmique entrecoupant la conduite générale du cycle.

Enfin, le tempo général parachève le phénomène de symétrie. Celui-ci fonctionne dans une accélération par paliers. Après chaque formule d'arrêt, le tempo de reprise du cycle est accéléré de manière significative et se traduit par un déplacement de plus en plus rapide du *pūjāri*.

La pūja pour Garuḍa constitue un cas exemplaire d'interpénétration entre le temps musical et l'espace du dessin. Le caractère mobile de cette pūja fait du mouvement du *pūjāri* le principal point d'articulation entre les composantes temporelle et spatiale du rituel.

Cette double représentation musicale et spatiale souligne une conception originale de la notion de rythme pensée comme transversale à la musique et à l'image. Les périodes temporelles qui se dégagent de l'alternance entre le cycle et les formules d'arrêt participent de la définition même des directions du dessin. Parallèlement, la musique s'articule à travers le mouvement du *pūjāri* et acquiert ainsi une dimension spatiale tout en imprimant à son tour une temporalité au kaḷam.

Transcription de la *Garuḍa pūjā*

Formules d'arrêt dans les quatre directions cardinales, avec accélération progressive :
- 1A (de face) et 1B (de dos) à l'Ouest
- 2A et 2B à l'Est
- 3A et 3B au Sud
- 4A et 4B au Nord

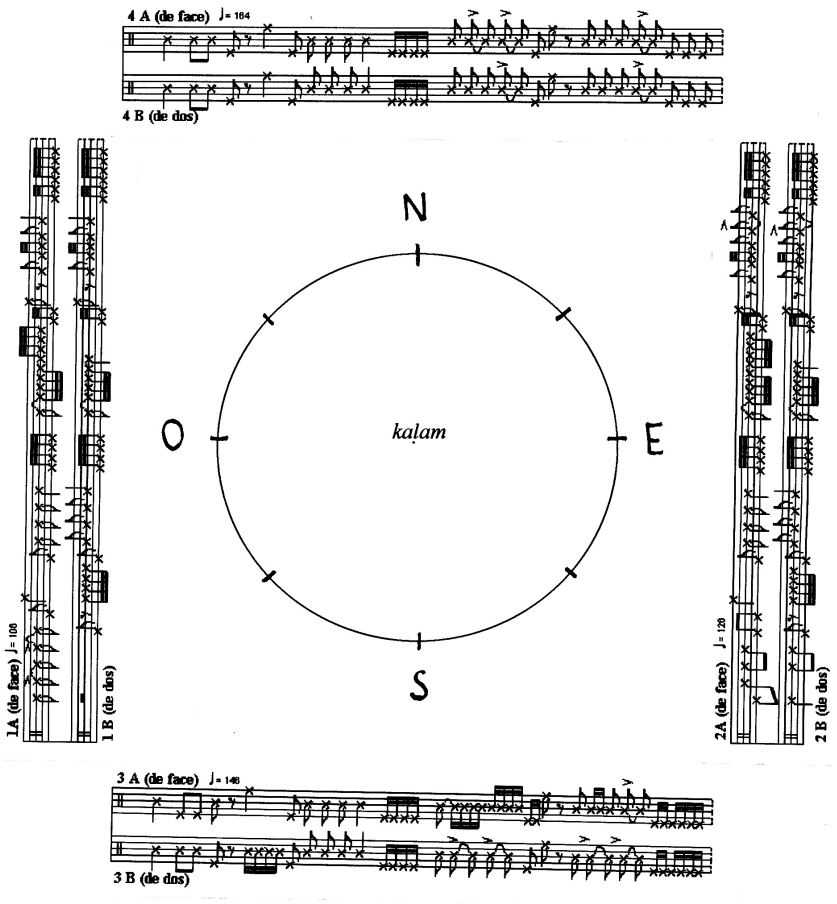
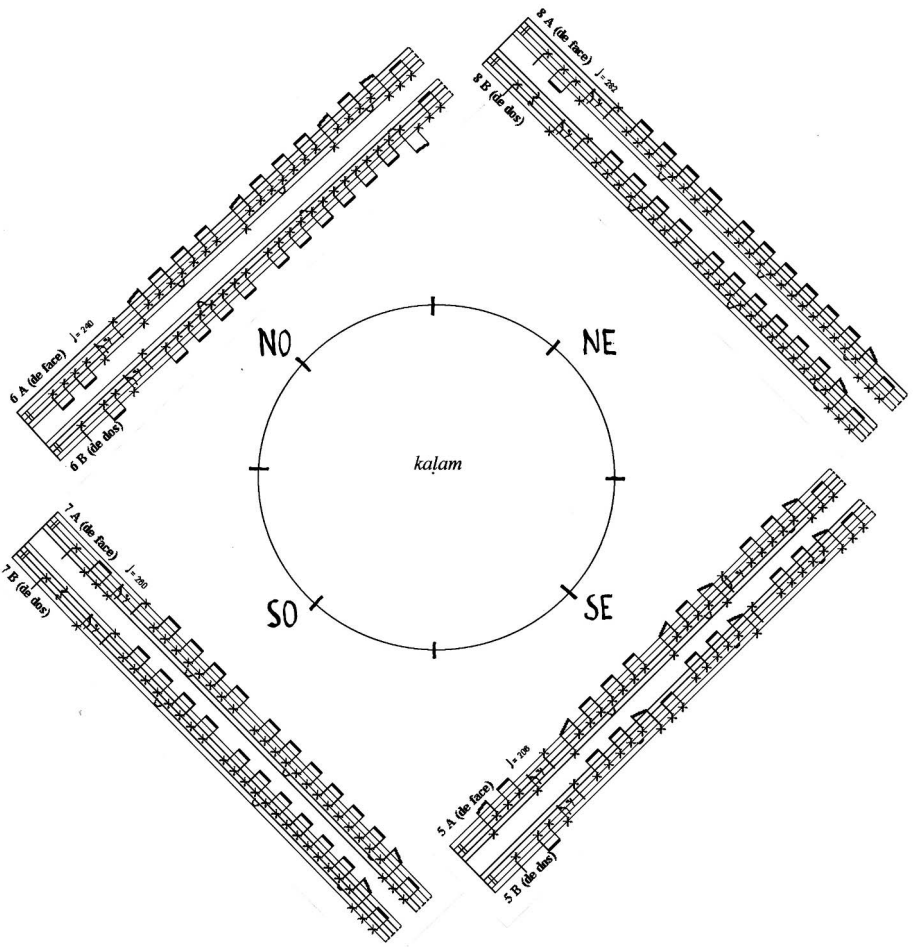


Fig. 4 : Transcription spatialisée des formules jouées au *kuṭam*

***Garuḍa pūjā* (fin)**

Quatre formules d'arrêt dans les quatre directions intermédiaires, avec accélération progressive :
- 5A (de face) et 5B (de dos) au Sud-Est
- 6A et 6B au Nord-Ouest
- 7A et 7B au Sud-Ouest
- 8A et 8B au Nord-Est



Dans les services rituels menés par la caste des Puḷḷuvan, la musique ne constitue qu'une dimension d'un savoir-faire composite qui oblige à considérer le sonore dans son rapport dynamique avec le visuel. Une analyse des règles régissant le répertoire de ces musiciens-dessinateurs (organisation mélodique et rythmique) conduit à traiter du musical à travers des éléments visuels. Identifiés par leur texte, les chants se fondent sur des « formes » mélodiques et rythmiques interchangeables, l'acte musical constituant une opération de combinaison à partir de différents stocks de possibles. J'ai tenté de dresser les règles implicites de cette variation en la considérant à travers le discours des musiciens eux-mêmes. Les chants, comme les dessins de sol, en tant qu'éléments variables du rituel participent de la définition de son efficacité. Varier la « forme » (*rūpam*) est un principe engageant la créativité autant visuelle que sonore de l'exécutant et qui m'a amenée à considérer les réalisations musicales et graphiques comme relevant d'un savoir commun. Cette compétence à aller et venir entre le visuel et le sonore consiste plus précisément à établir des équivalences de composition (répartition des rôles, critères d'identification des formes, stocks de possibles) et à créer une nouvelle interdépendance entre les dimensions spatiale et temporelle du rituel.

Chapitre 7

Nommer
Des musiciens et des musicologues

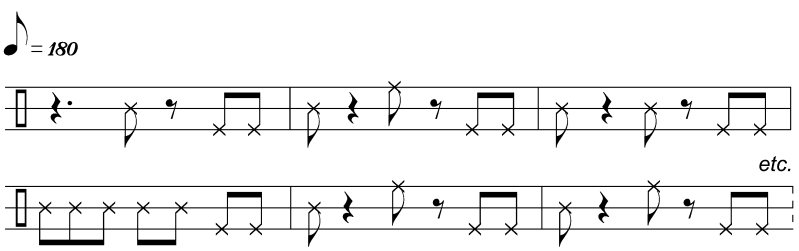
Comment les savoirs musicaux sont-ils produits et comment circulent-ils d'un espace social à l'autre ? C'est au contact des musiciens itinérants – et des musicologues kéralais – que j'ai été amenée à considérer les différentes théories musicales en présence (musiques classiques, semi-classiques, *folk*, tribales, de film, etc.) comme le lieu de croisements multiples. Dans le présent chapitre, il s'agira d'envisager les théories des musiciens itinérants dans leurs liens dynamiques avec les autres genres musicaux de la région. Je considèrerai ainsi les systèmes musicaux pratiqués sur une même aire comme autant de musicologies différentes à travers lesquelles les musiciens se définissent les uns par rapport aux autres, en s'empruntant mutuellement des terminologies. J'analyserai, d'abord, la manière particulière dont les Puḷḷuvan nomment les composantes de leur musique, comme par exemple, les rythmes et les mélodies. Les logiques sous-jacentes à l'acte de nommer les conduisent en effet à se référer à d'autres acteurs comme les musiciens de temple, les musiciens classiques ou encore les musicologues locaux, qui leur fournissent, à leur insu, leur inspiration terminologique. Je montrerai, ensuite, la place privilégiée qu'occupe la musique classique parmi les autres genres kéralais en tant que musicologie dominante et ce, à travers des discours de musicologues indiens.

DES CLASSIFICATIONS TERMINOLOGIQUES

Personnalisations

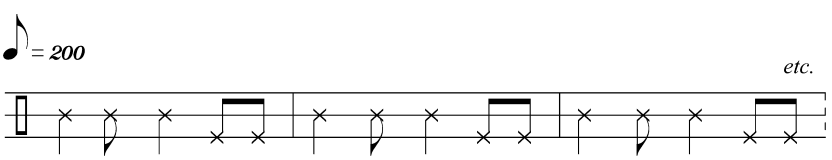
Nombreux sont les Puḷḷuvan en mesure d'expliciter et de dénombrer de manière exhaustive les composantes rythmiques de leur musique. Cependant, chaque musicien a sa propre façon de désigner un même cycle. Par exemple, le musicien Balan réalise au *kuṭam* un cycle de sept temps (3+2+2) qu'il nomme « cycle de deux » (*iṟām tāḷam*). Je transcris ici sa réalisation sur trois plans mélodiques (grave, médium et aigu), « hauteurs » qu'il obtient par une action contrôlée du bras sur le pot, faisant varier ainsi la tension de la corde de l'instrument. Cette technique est commune à tous les Puḷḷuvan.

Ex. 1 : Balan (Ampalapara). « Cycle de deux » (*iṟām tāḷam*).



Un autre musicien, Narayanan, réalise strictement le même cycle mais le désigne par le terme « cycle de trois » (*mūttāḷam*)

Ex. 2 : « Cycle de trois » (*mūttāḷam*)



Sans pouvoir réellement déceler la logique sous-jacente à ces deux premières appellations, je me suis contentée, dans un premier temps, de multiplier les enregistrements et de réunir le point de vue

d'autres musiciens. Ainsi, je relevais par la suite auprès de la chanteuse puḷḷuvan Sulojana un nouveau terme d'appellation pour ce cycle : « supérieur, premier » (*ādi tāḷam*). Ce nom m'était familier : il s'agissait du cycle de musique carnatique [1], d'ailleurs le plus fréquemment utilisé dans le répertoire classique (4+2+2). Pourtant, pour Sulojana, il s'agissait bien d'un cycle de sept temps (3+2+2). Par ailleurs, elle pouvait employer une seconde appellation pour le désigner : « cycle de un » (*ēka tāḷam*). Ce terme existait aussi dans la théorie carnatique pour désigner une des sept grandes familles de cycles. [2]

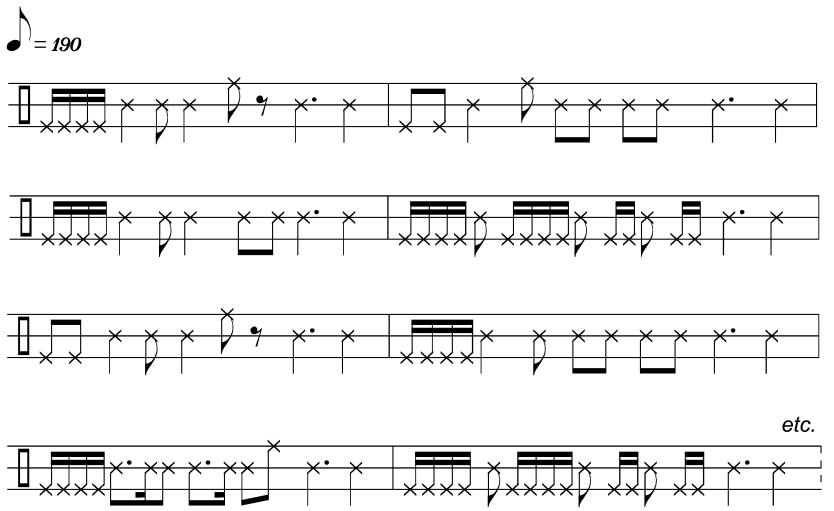
De ces premières observations, je retenais que le fait de nommer était loin d'être un moyen « unanime » parmi les Puḷḷuvan pour distinguer les cycles rythmiques les uns des autres. Le musicien emploie sa propre terminologie qui, de toute évidence, n'est pas forcément celle qu'utilise son voisin.

Ma tâche s'est compliquée lorsque je me suis aperçue qu'un certain nombre de puḷḷuvan partageaient des termes communs tout en leur faisant désigner des réalités musicales différentes. Ainsi, le terme « cycle de trois » (*mūttāḷam*) qui, prononcé par Vk Narayanan, désignait un cycle de sept temps, était investi d'une tout autre réalité musicale par d'autres musiciens. Shivashankaran, par exemple, lui faisait correspondre la réalisation d'un cycle de quatorze temps, bien distinct du précédent, par la cellule noire pointée/noire de fin de cycle.

1. On désigne par « carnatique » la musique classique d'Inde du Sud.

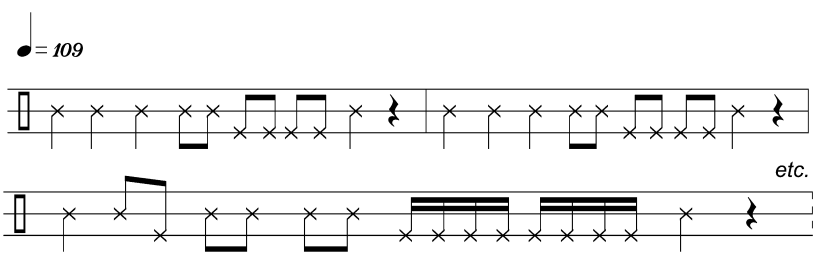
2. La famille des *tāḷa ēka* comprend tous les cycles formés sur le modèle d'un *lāghu*, c'est-à-dire un temps fort frappé de la paume de la main suivi d'un compte de doigts pour un total de trois, quatre, cinq, sept ou neuf temps.

Ex. 3 : Shivashankaran (Vellur). « Cycle de trois » (*mūttāḷam*)
Quatorze temps répartis en [2+3+2+2+3+2]



Sulojana, quant à elle, entendait par la même appellation un tout autre cycle de la musique puḷḷuvan composé lui, de huit temps.

Ex. 4 : Sulojana (Pallipuram). « Cycle de trois » (*mūttāḷam*)



Les musiciens Narayanan, Shivashankaran et Sulojana partagent ici un terme commun, mais considèrent ces différents rythmes comme strictement distincts. De ces multiples mises en relations entre les réalisations rythmiques et les façons de les nommer, je ne donne ici que de brefs exemples, afin d'illustrer la manière « plurielle » dont font preuve les Puḷḷuvan pour théoriser une même musique.

Lorsqu'un système d'appellation n'est logique qu'au niveau d'un seul individu, l'investigation selon une double lecture – consistant à croiser des termes vernaculaires avec des cycles rythmiques – fait apparaître le musicien comme pivot central de l'analyse des données. Il s'agit en quelque sorte de reconstituer les différentes théories du rythme en présence, c'est-à-dire dans la diversité des catégories conceptuelles et des réalisations musicales. On l'aura bien compris : la façon d'isoler, de distinguer et de nommer les cycles varie d'un musicien à l'autre, les catégories s'enchevêtrant dans la « polyvalence » des termes et des réalisations personnelles. Les classifications terminologiques des musiciens pul̤luvan semblent davantage une affaire d'élaboration personnelle qu'une manière collective de penser le rythme. Au mieux, pourra-t-on dire que chacun des musiciens manie strictement les mêmes matériaux rythmiques, le même stock de cycles et, dans une certaine mesure un même stock de termes – et ce sont bien ces propriétés communes qui font qu'ils jouent tous une même et seule musique pul̤luvan. Mais la théorisation, c'est-à-dire la façon d'isoler un cycle d'un autre et de le nommer comme entité, se trouve éclatée en autant de micro-théories familiales. En ce sens, le savoir musical des Pul̤luvan ne saurait être considéré comme un savoir strictement collectif, autrement dit le savoir d'un groupe mais bien comme un éventail de choix opérés par différentes personnalités à partir d'un même stock de possibles.

J'ai réalisé assez vite qu'il était difficile de reconstituer les classifications en s'en tenant seulement aux termes eux-mêmes. De manière plus globale, j'ai dû reconsidérer ce qu'est l'acte de nommer. Il apparaît avant tout comme un acte « discriminant ». C'est ce que semblent dire implicitement les musiciens : « ceci est différent de cela, je lui donne dans ma classification un nom différent » ; « ceci est la même chose que cela, je lui fais porter le même nom ». Je tenterai de montrer dans les pages qui suivent que les logiques sous-jacentes à l'acte de nommer se trouvent en réalité très éloignées d'une simple opération de mise en relation entre l'étymologie d'un terme et la structure interne d'un rythme. Elles se situent au contraire bien en deçà de la musique elle-même (*music itself*), dans les jeux de « référence » et de « transfert » auxquels participent les acteurs du rituel au cours duquel sont joués ces rythmes, mais aussi et indirectement, les musiciens de temple, les musiciens classiques et les musicologues locaux.

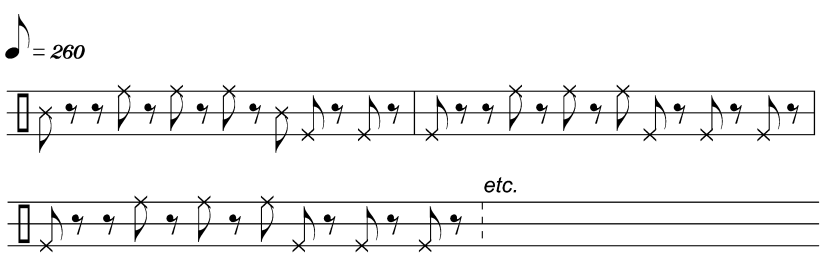
Nommer selon des champs référentiels

Une analyse transversale des classifications de chaque musicien conduit à définir trois champs référentiels, ensemble des domaines d'expérience qu'engage à différents niveaux l'activité musicale et auxquels le musicien se réfère pour créer ses termes.

Le premier champ, familier de l'ethnomusicologue, est celui de la mathématique musicale. Le musicien fait appel à des chiffres pour décrire la structure interne des rythmes. C'est le cas par exemple du terme *mūttāḷam* « cycle de trois », choisi par Vk Narayanan (exemple 2) qui exprime clairement la structure tripartite du cycle de sept temps (3+2+2). La terminologie exprime en quelque sorte le cycle pour ce qu'il est mathématiquement.

Cependant, il semblerait que cette logique ne soit pas toujours aussi évidente pour l'ensemble des termes. Il y a rarement une correspondance stricte entre les termes d'appellation et les agencements rythmiques qu'ils sont censés décrire. On peut se demander, par exemple, pourquoi un cycle de quatorze temps (exemple 3) peut être nommé d'une part « cycle de trois » (*mūttāḷam*) par Shivashankaran, d'autre part « quatrième vitesse » (*nāleraṭṭi*) par Balan.

Ex. 5 : Balan (Ampalapara). « Quatrième vitesse » (*nāleraṭṭi*)

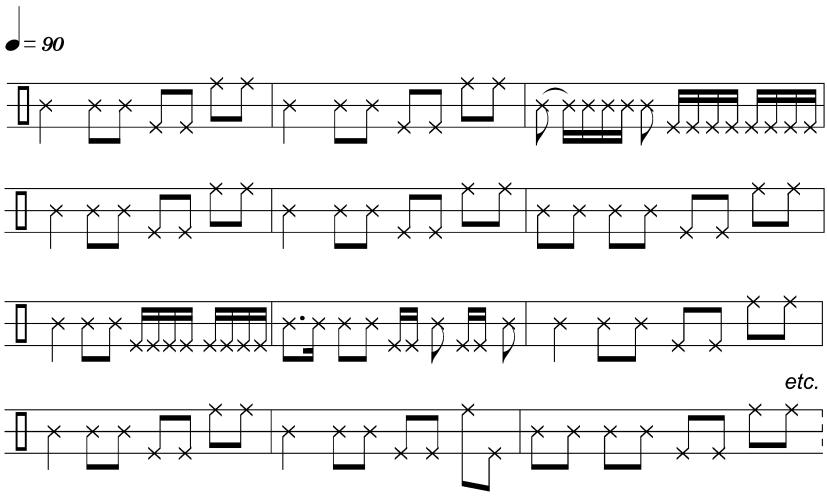


Mentionnons dès à présent que le terme *nāleraṭṭi* désigne par ailleurs, au Kerala, une des sections rythmiques des formations orchestrales de temple *tāyaṃpaka* et *ceṇṭa mēḷam*, la danse finale des acteurs de théâtre classique *kathakaḷi* ou la partie conclusive dans les préliminaires instrumentaux de cette même forme théâtrale (Groesbeck 1999 : 98). C'est sans doute dans les logiques d'emprunt de termes entre les principaux genres musicaux locaux - théorie classique carna-

tique, musiques dévotionnelles de temple, musiques des arts de la scène- que l'on trouvera des éléments de réponse à la polyvalence terminologique plutôt que dans la musique elle-même, comme nous le verrons plus loin. Mais poursuivons notre lecture croisée des différents termes en usage.

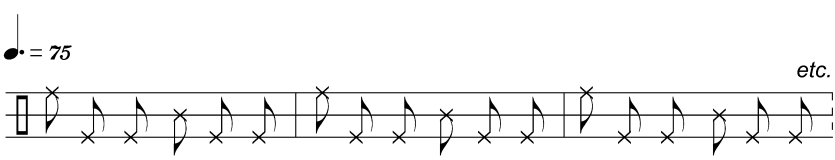
Le deuxième champ référentiel est celui de l'action rituelle pour les divinités serpents dans laquelle officient les Puḷḷuvan (*pāṃpin tuḷḷal*). Certains musiciens emploient cette fois-ci un terme décrivant les gestes ou l'action type d'une séquence rituelle particulière, celle dans laquelle on joue précisément le cycle en question. Ainsi le cycle de « la marche, (ce qui est) marché » (*nāṭattu tāḷam*) n'est en réalité qu'un commentaire de l'action effectivement en train de se dérouler au moment des séquences de *Garuḍa pūja et tīr̲iyuḷiccil* (danse sacrificielle du « tournoiement de la flamme »), c'est-à-dire un parcours « marché » autour du kaḷam. L'imbrication entre le terme d'appellation et les gestes de la séquence est d'ailleurs si évidente pour le musicien qu'il est rare que celui-ci arrive à les dissocier comme deux réalités distinctes. Shivashankaran, par exemple, m'a d'abord présenté ce cycle en le réalisant sur son instrument (*kuṭam*). Puis, très rapidement après le jeu, il l'a verbalisé par l'intermédiaire de syllabes rythmiques sans signification : « *di ti tei kita* ». Au même moment, il s'est levé afin d'effectuer de larges mouvements tournants avec ses bras, comme s'il tenait dans ses mains jointes une torche invisible, précisément celle du *tīr̲iyuḷiccil*. Il m'indiquait ainsi que la gestuelle propre de cette séquence rituelle faisait partie intégrante de la définition rythmique du cycle.

Ex. 6 : Shivashankaran (Vellur). « Cycle marché » (*nāṭattu tāḷam*)



La séance de possession finale constitue aussi une référence gestuelle pour le musicien puḷḷuvan, notamment dans son rapport à l'instrument de musique. Vk Narayanan emploie le terme « frappé (la corde) complètement » (*aṭaccukoṭṭu'* pour désigner un cycle de six temps binaires (3+3), rythme sur lequel on invite précisément les possédées à se « balancer » (*iḷakkuka*). C'est une action qui est décrite dans le texte chanté et qui, en même temps, commente les mouvements réels de rotation du buste que les jeunes possédées effectuent au cours de leur transe.

Ex. 7 : Vk Narayanan (Choondal). « frappé, battu complètement » (*aṭaccukoṭṭu'*)

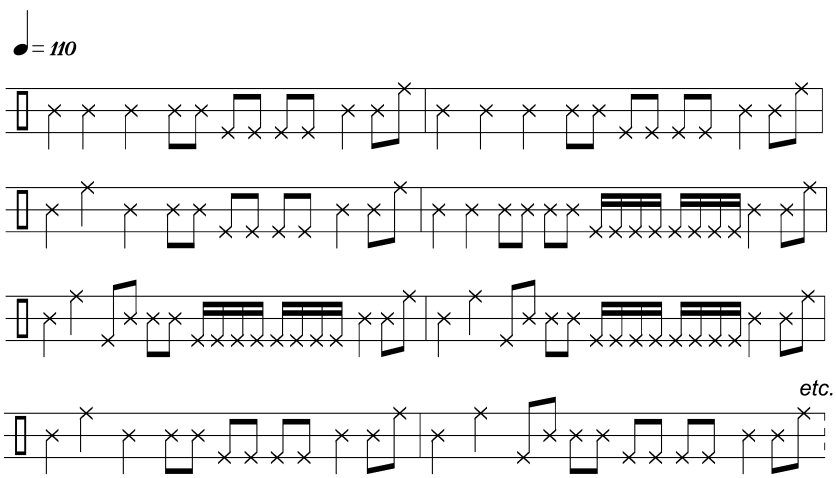


Par ce terme, Vk Narayanan souligne l'importance de la technique instrumentale : un jeu franc du plectre, de manière à obtenir une résonance maximale de la corde. Celle-ci est requise précisément pour

la séance de possession, souvent conçue comme le sommet du rituel, y compris dans son intensité sonore.

La troisième catégorie de termes ouvre sur un nouveau champ, celui de la verbalisation syllabique. J'ai mentionné plus haut comment Shivashankaran transposait par la parole sa réalisation instrumentale au moyen de syllabes rythmiques sans signification. Outre la valeur imitative et démonstrative de ce procédé onomatopéique, celui-ci constitue aussi le troisième champ référentiel pour le musicien qui est en train de nommer. Ainsi, le terme sans signification « *vaikocapada* » est employé par Ramakrishnan pour désigner le cycle de huit temps de la musique puḷḷuvan. Il s'agit des cinq premières syllabes rythmiques qu'il emploie pour formuler ce cycle : « *vai ko ca pada dika dika di !* ». D'abord à valeur imitative dans la récitation, les syllabes fusionnent ici pour former un terme d'appellation.

Ex. 8 : Ramakrishnan (Nelluvaya). *Vaikocapada* : syllabes rythmiques sans signification



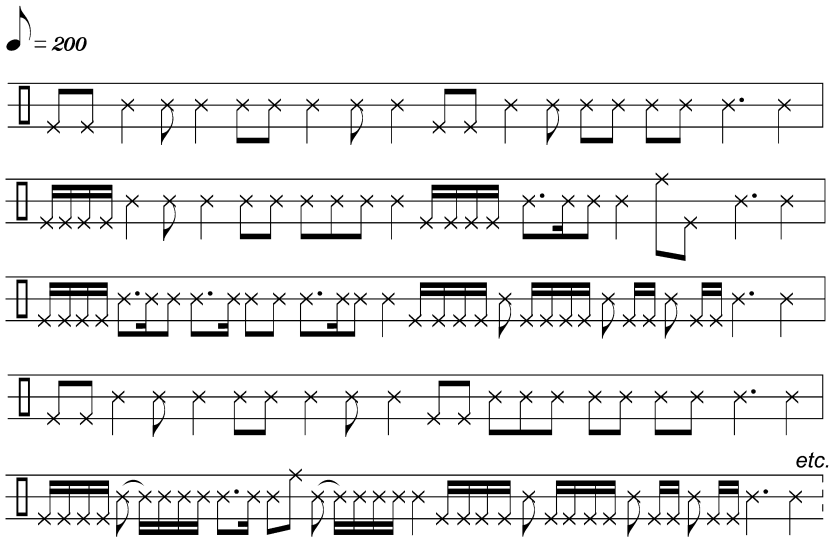
« À la manière de... » : transfert terminologique et création conceptuelle

Un dernier ensemble de termes utilisés par les Puḷḷuvan, renvoie aux théories propres aux principaux genres musicaux locaux. Au

Kerala, coexistent des traditions musicales aussi diverses que la musique classique carnatique (*śastrīya saṃgītam,* « musique de traité »), les arts de la scène (théâtre *kathakaḷi*, danse *mōhiniyāṭṭam*, etc.) et les formes dévotionnelles liées à l'activité cultuelle des temples (chant *sōpāna*, forme orchestrale de « cinq instruments » *pañcavādyam*, etc.). Parmi ces musiques, qui ont chacune leur propre système musical et leur univers terminologique, certaines d'entre elles se présentent, du point de vue du musicien puḷḷuvan, comme autant de réservoirs conceptuels dans lesquels il peut puiser de nouveaux termes d'appellation. Ainsi, lorsque Balan emploie le terme *aṣṭapadi* (« huit pieds ») pour désigner le cycle de six temps binaires (3+3), il fait référence à la forme poétique privilégiée du chant dévotionnel *sōpāna*, telle qu'on la trouve, par exemple, dans la récitation du *Gīta gōvinda*. Celle-ci se métamorphose soudainement en un nom de cycle puḷḷuvan lorsqu'elle est prononcée par Balan.

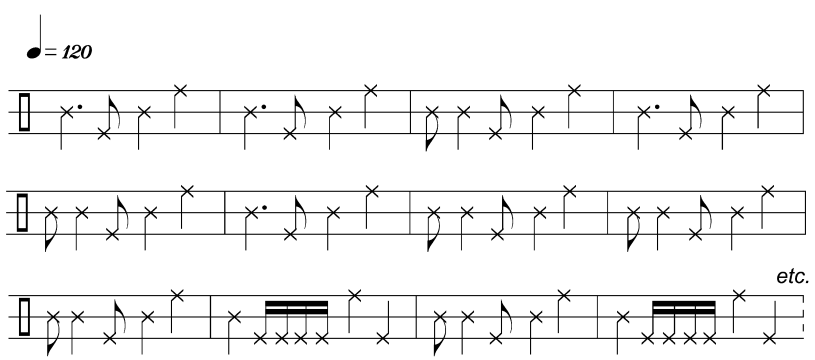
De la même façon, les noms *pañcāri*, *caṃpa*, *aṭanta* ou *nāleraṭṭi* (exemple 5) sont autant de termes d'appellation rythmique que partagent unanimement les musiciens des orchestres de temple et ceux de la musique de théâtre kathakaḷi. Mais prononcés par nos musiciens puḷḷuvan, ils sont réinvestis d'une nouvelle réalité rythmique par rapport aux genres auxquels ils empruntent. Ainsi, un cycle *pañcāri* de six temps en kathakaḷi devient un rythme asymétrique de vingt-huit temps lorsqu'il est réinvesti par Shivashankaran :

Ex. 9 : Shivashankaran (Vellur). Vingt-huit temps répartis en [2+3+2+2+3+2] x 2



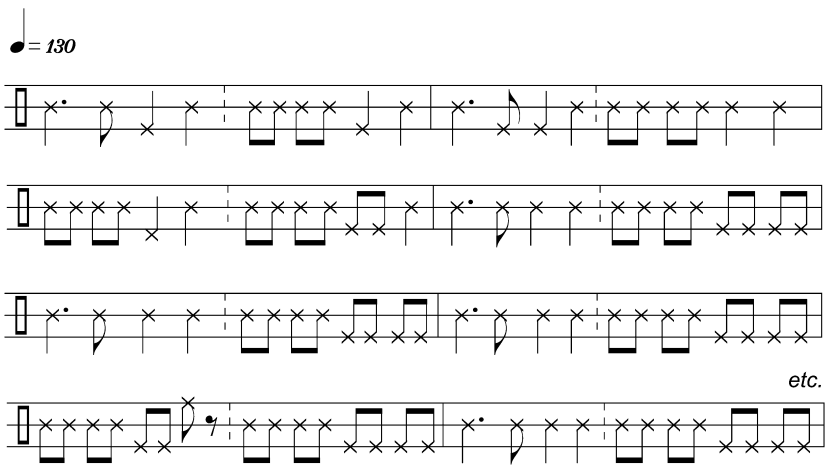
Ce même terme, dans la classification de Ramakrishnan, désigne un cycle de quatre temps :

Ex. 10 : Ramakrishnan (Nelluvaya). Voir aussi l'exemple 6. *pañcāri*



De même, le terme *aṭanta* (« lent ») correspond dans la tradition musicale du kathakaḷi à un cycle de quatorze temps (*mātra*) et porte un nom différent dans la théorie carnatique (*khanda jāti aṭa*). Prononcé par le puḷḷuvan Cp Narayanan, il devient un cycle de quatre temps.

Ex. 11 : Cp Narayanan (Arangottukara). Voir aussi les exemples 6 et 10. « Cycle lent » (*aṭanta tāḷam*)

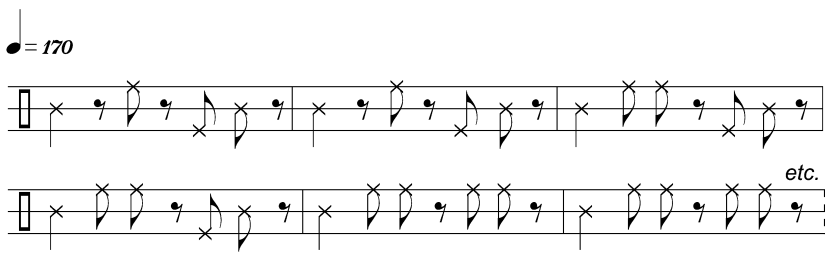


La théorie carnatique est elle aussi réinterprétée, plus encore que celles des musiques dévotionnelle et théâtrale. Cette théorie classe les rythmes par grandes familles (sept au total), définies en fonction du type d'agencement des cellules internes aux cycles, à commencer par la famille *ēka* (« un », c'est-à-dire une cellule) mais aussi, dans la même logique de chiffre, la famille *tripuṭa* : « trois temps » (c'est-à-dire le premier temps de chacune des trois cellules qui composent tous les cycles de cette famille). Autrement dit, la nomenclature classique pose une correspondance mathématique stricte entre le chiffre donné par l'étymologie du terme d'appellation et la réalité rythmique du cycle. Il ne fait pas de doute que les musiciens puḷḷuvan l'ont compris de la même façon car ils reprennent à leur compte ce type de logique. C'est ainsi que peuvent être créés, sur le même modèle, les termes « cycle de un » (*ēka tāḷam*), « cycle de deux » (*iṟām tāḷam*, voir exemple 1), « cycle de trois » (*mūttāḷam*, voir exemple 2, 3 et 4). La logique mathématique y est évidente mais, nous l'avons vu, elle trouve très rarement une correspondance stricte avec les cycles rythmiques qui sont désignés par ces termes. Tout se passe comme si le musicien s'appropriait une logique sans jamais l'appliquer à la lettre (ou plutôt au chiffre !), créant des termes « à la manière de » et culti-

vant le décalage entre ces termes et les réalités rythmiques qu'ils désignent.

En nommant le cycle suivant par le terme « du peuple, de la populace » (*lōkar*), Balan effectue implicitement un partage entre d'un côté, une théorie classique qui serait maniée par une élite de lettrés et de l'autre, une théorie populaire manipulée par les gens du commun.

Ex. 12 : Balan (Ampalapara). « Du peuple, populace » (*lōkar*)



Balan semble exprimer ainsi ce qu'il est, un homme du peuple. Le positionnement social qu'implique le seul emploi du terme *lōkar* nécessite d'être qualifié non pas dans le matériau musical mais par un retour à l'action rituelle. Ce cycle est en effet le rythme privilégié de la séquence où les *bhūta*, divinités inférieures ou esprits néfastes, se présentent au public la dernière nuit du rituel. Rappelons qu'il s'agit d'une procession composée le plus souvent de jeunes adolescents de la maison commanditaire, grimés et costumés dans un style volontairement grotesque. Personnages agités, sarcastiques et railleurs, les *bhūta* défilent autour du kaḷam tout en provoquant le rire du public. Cris, sauts et postures simiesques se succèdent dans une ambiance gaie et détendue. Des saynètes improvisées s'intercalent de temps en temps, le ton y est léger voire taquin et le public est souvent mis à contribution. L'officiant puḷḷuvan principal est aussi de la partie puisqu'il orchestre le défilé, interroge chacun des *bhūta* et les invite à danser sur sa musique. Ceux-ci évoluent sur le cycle *lōkar*, ce qui crée implicitement un lien d'identité entre ce rythme – qualifié souvent « de danse » – et la présence de ces personnages clownesques. Balan a donc une façon originale de formuler le partage entre le « populaire » et le « classique », le premier se distinguant du second par son sens de l'humour et de la dérision.

Faut-il voir aussi comme de la dérision l'emprunt « à tout va » des termes carnatiques ? Du point de vue du musicien, tous les termes sont a priori transférables, y compris les plus improbables. Le terme « cycle supérieur, premier » (*ādi tāḷam*), sans doute le plus représentatif du répertoire classique car dominant dans toutes les compositions, est réinvesti par certains puḻḻuvan d'un nouveau contenu rythmique (cycle de sept ou de quatorze temps selon les musiciens). Un nom de *rāga* carnatique (*tōṭi*) par exemple, se métamorphose en rythme dans la classification puḻḻuvan du musicien Vasu. Le cycle *tīntāl* de la musique hindoustanie – celle que l'on pratique « là-bas » dans le Nord de l'Inde à quelques milliers de kilomètres du Kerala – se retrouve intégré par Shivashankaran dans une classification puḻḻuvan.

La plupart des termes ne sont jamais employés dans le sens qu'ils revêtent dans la théorie classique. Non pas que les matériaux en soient si différents que le musicien ne pourrait les faire correspondre - les cycles de la musique puḻḻuvan existent en partie dans le répertoire carnatique -, mais parce qu'il fait un simple emprunt de mot, vidé de toute sa réalité musicale carnatique. Le musicien ne transfère pas des concepts carnatiques mais bien une terminologie. En intégrant le terme dans sa classification, il l'investit d'un contenu musical différent. Autrement dit, il crée un nouveau concept. Le projet du musicien n'est pas de « pulluvaniser » les concepts classiques, ce qui reviendrait à poser l'existence d'une théorie puḻḻuvan en amont de l'emprunt terminologique. Il s'agit plutôt, pour lui, de rendre compréhensible l'organisation interne de sa musique au travers d'une nomenclature d'emprunt. Il nous faut donc considérer cet emprunt non pas comme une réappropriation d'une théorie par une autre, ni un syncrétisme entre deux théories, mais plutôt comme un *transfert créatif* d'une théorie pour la mise en forme d'une autre, soit le procédé même par lequel le musicien bâtit son édifice théorique et exprime la logique de sa propre musique.

Le fait que la musique classique soit la référence privilégiée des musiciens est peu surprenant car elle occupe incontestablement une position dominante dans la vie musicale de la région. Son réseau de diffusion se fait principalement par le biais de la radio et de la télévision, elles-mêmes relayées par une production de masse de cassettes enregistrées. Le public, comprenant entre autre le musicien puḻḻuvan, se trouve tout simplement immergé au quotidien dans l'univers du classique sans pour autant en maîtriser totalement le contenu musico-

logique, autrement dit les concepts, comme le ferait un praticien de cette musique. Il ne s'agit pas ici de considérer l'emprunt terminologique comme une attitude passive de la part du musicien. Ce dernier prend au contraire la liberté de donner un sens nouveau au terme qu'il emprunte. Il l'intègre dans sa nomenclature au même titre qu'un terme relatif à une séquence rituelle dans laquelle il officie. En empruntant « à tout va », le musicien fait davantage que réagir à un paradigme classique dominant – ce qui ne donnerait qu'une vision très partielle des rapports entre les genres musicaux- : il se fait le théoricien de sa musique, en organise les ressources rythmiques dans une classification, et peu importe que les termes qu'il utilise soient a priori intrinsèquement liés au genre carnatique ou dévotionnel. C'est par ce biais que le musicien s'inclut dans le paysage musical de la région en y partageant un certain nombre de termes communs, sans pour autant s'y confondre puisque, à travers eux, il exprime la logique d'organisation interne de sa propre musique.

Force est de constater que cette compétence du musicien est loin d'être reconnue comme telle par la plupart des musicologues indiens, formés en majorité dans les Facultés de musique classique. La situation de « polysémie » qui naît des transferts terminologiques complexifie sans aucun doute la tâche de l'analyste, surtout s'il examine ce problème de terminologie au travers d'une grille de lecture uniquement classique.

La musicologie indienne est-elle « musico-centrique » ?

En tant que musique d'« art », la musique classique carnatique encore appelée « musique de traité » (*śastrīya saṃgīta*), constitue le champ le plus abondamment exploré de la recherche musicale en Inde du Sud (Guillebaud, 2004). Enseignée de nos jours dans les universités et les académies [3], la musique carnatique confère bien souvent à ceux qui la pratiquent le statut de musicologue, statut intimement lié à celui

3. Il s'agit plus exactement de départements de « musique » qui forment, à la

de musicien professionnel. L'université de Madras, reconnue de loin comme la plus prestigieuse du sud du pays, dispense par exemple des cours d'histoire de la musique (biographies des grands compositeurs carnatiques, évolutions historiques des règles de composition, etc.), l'apprentissage des bases de solfège occidental (l'écriture sur portée principalement) et des séminaires de *folk music*[4]. Voilà un cas singulier de musique de tradition orale dans laquelle la réflexion des musiciens est érigée en science musicologique à part entière.

Portrait d'une musicienne-musicologue

Sukumari M., célèbre chanteuse de musique carnatique, m'a raconté (août 2001) son parcours de musicienne – mais aussi de musicologue – dans les différentes institutions musicales, à commencer par Madras jusqu'au Kerala dont elle est originaire.

> *J'ai étudié la musique carnatique, c'est la musique classique pure, la musique classique indienne. J'ai commencé à l'âge de cinq ans et après dix ans de pratique, j'ai donné des petits concerts avec mon maître* (guru). *Ensuite, je suis allée à la Faculté de musique de Madras et j'ai étudié la musique classique carnatique. Il y avait aussi un sujet de musique populaire* (folk music). *J'étais intéressée par ces deux musiques. D'abord, j'ai pratiqué la musique carnatique et j'ai donné beaucoup de concerts dans toute l'Inde. J'ai ensuite travaillé comme professeur à l'institution du Kerala Kalamandalam* (Kerala state academy of fine arts) où *sont enseignés tous les arts. J'avais l'habitude après mes cours d'entendre de la musique* kathakaḷi, *de la musique* kūṭiyāṭṭam, *de la musique* ōṭṭan tuḷḷal *et de la musique* mōhiniyāṭṭam [différentes formes théâtrales ou dansées du Kerala]. *Je les pratiquais aussi. J'ai donc entendu ces différents types de musique pendant près de dix ans ! Je m'en suis fait une bonne idée...Après cela, j'ai démarré un travail de recherche financé par le gouvernement indien. J'ai reçu une bourse pour étudier le chant* sōpāna [style de chant dévotionnel des temples du Kerala]. *J'ai aussi entendu*

---

manière de nos conservatoires, des professionnels de musique carnatique (chanteurs et instrumentistes). L'approche théorique de la musique est secondaire mais fait partie intégrante de la formation.

4. L'expression désigne communément ce vaste ensemble des musiques « non classiques » du sud de l'Inde. Le partage entre *folk* et *classical* trouve son équivalent en français dans les catégories de « populaire » et « savant ».

beaucoup de musiques populaires. Dans le district de Palghat où j'habite, ainsi que dans le district de Trichur, j'en ai beaucoup entendu. J'ai donné aussi de nombreuses conférences-démonstrations avec ces artistes populaires (folk artists). *Pour notre examen à l'université, il y avait un petit chapitre portant sur les musiques populaires : « musique populaire de l'Inde... » ou « ... du Kerala », quelque chose comme ça... mais pas vraiment d'étude détaillée. J'ai beaucoup entendu de chants populaires et j'ai eu l'occasion de faire un travail sur le sujet.*

Sukumari est aujourd'hui une musicienne professionnelle de renom mais aussi une autorité locale en matière de chant *sōpāna* et de *folk music* au Kerala, au sujet desquelles elle est régulièrement consultée. À la fois musicienne et musicologue, elle semble mettre en avant l'importance de l'écoute et de l'imprégnation auditive dans son approche théorique de la musique. Cette valeur, qui est celle de la praticienne de musique carnatique (écouter, imiter et s'imprégner de la musique de son maître), concerne tout autant sa démarche de musicologue. Seule l'écoute et l'imprégnation, semble dire Sukumari, permettent de faire une étude « détaillée » des *folk music*. C'est son expérience de musicienne qui conduit son oreille de musicologue. Plus qu'une simple homologie de méthodes, nous allons voir que la théorie carnatique lui sert aussi de grille d'analyse musicologique.

Sukumari caractérise ainsi les *folk music* :

Je connais les rāga *et les* tāḷa *de musique classique. Je les compare donc avec la musique populaire. Chacune a des mélodies* (tunes) *mais elles sont limitées ; la gamme* (range) *est petite* (small). *Ce n'est pas comme dans la musique classique qui utilise trois octaves. On doit les utiliser. Mais dans la musique populaire, seulement une octave, deux ou deux et demi.... La gamme est donc petite. Par exemple, prenons le* rāga śankarābharaṇam, *c'est un* rāga *complet, un* sampūrṇa rāga. *Cela signifie que toutes les notes* (svara) *sont dans la gamme...* [elle chante les sept degrés sur « A », équivalent d'une gamme de Do majeur]... *comme ça. Mais dans la musique populaire...* [elle chante seulement quatre degrés]... *la gamme est limitée. Il y a tant de musiques populaires qui sont faites sur ce* rāga *! On trouve aussi les* rāga harikāṃbōji, mōhanam, bilahari, kuṟiññi... *pareil, de petits* rāga. *Les rythmes aussi, on peut trouver* ādi tāḷa, ēka tāḷa, misra chapu tāḷa, tisra jāti, *et tant d'autres !*

Sukumari compare ici la musique carnatique à ce vaste ensemble de *folk music*, pourtant hétérogène en terme d'acteurs, d'instruments et de formes musicales. En « comparant » les *rāga* et les *āḷa* carnati-

ques avec ceux des *folk music*, Sukumari prend soin cependant de parler de *tune* plutôt que de *rāga* : aucune de ces musiques n'est en effet fondée sur une conception modale de la mélodie. Sukumari se livre en réalité à un travail d'identification des mélodies et des rythmes *folk* à partir des concepts carnatiques. En opposant un type classique de construction mélodique (*rāga* complet) à celle des *folk mus*ic (nombre limité de hauteurs), elle ne fait qu'expliciter la construction musicologique des mélodies *folk* à travers un appareil conceptuel carnatique. Celui-ci lui permet d'opposer par comparaison la musique classique aux musiques populaires :

> *Il y a des différences : en carnatique, on doit chanter sur trois octaves. La première partie du chant se fait dans le médium, la seconde dans l'aigu et la dernière dans les deux* (all together). *Mais dans les mélodies populaires* (folk tunes) *seulement deux lignes de texte chantées sur une même mélodie. Je pense que les musiciens populaires n'ont pas de pratique musicale classique. Ils apprennent par tradition, de leur père ou de leur mère...c'est ainsi. C'est facile pour eux d'apprendre car la même mélodie est répétée à l'identique dans chaque vers.*

Après de très justes remarques sur l'emploi différent de chacun des registres, Sukumari souligne ici la différence dans le mode d'apprentissage : le premier de type formel aux côtés d'un maître et le second informel, par imprégnation familiale. Elle rajoute avec une certaine naïveté que la nature répétitive des *folk music* rend l'apprentissage des musiciens plus aisé. Je ne m'étendrai pas davantage sur le débat évolutionniste peu productif qui opérerait un éventuel partage entre musiques « simples » et musiques « complexes »[5]. Plus important, à mon avis, est le fait que Sukumari souligne très justement le caractère anonyme et familial des *folk music* contrairement à la musique carnatique qui est une production de compositeurs :

> *On ne connaît pas les compositeurs de musique populaire. Dans la musique classique, on les connaît tous. Si l'on chante un* kīrtana [nom

5. Le point de vue évolutionniste a fortement marqué la recherche musicale indianiste, voir notamment les classifications de S. Bhattacharya (1970) (1969). Le musicologue V. Raghavan (1957) écrivait par exemple : *« When the rendering is sophisticated, it is art or classical music ; when it is plain and simple, it is the popular or folk variety »* (*ibid.* : 100). Ashok Ranade (1998 : 1-25) retient quatre genres principaux : « musique primitive ou tribale », « musique *folk* », « musique populaire *(popular)* », « musique d'art ».

d'une forme de composition carnatique], *on peut voir s'il est de Tyagaraja, Dikshitar, Shyama Sastri* [compositeurs du XVIIIe siècle]... *mais dans la mélodie populaire, on ne connaît pas le nom ; il n'y a pas de signature* (mudra) *pour reconnaître le compositeur. Il y a seulement la ligne, pure et simple, mais pas de compositeur...c'est ainsi. Mais les* rāga *sont purs, ils ne sont jamais mêlés* (mixed) *à d'autres* rāga. *Vraiment purs... mais seulement trois, quatre ou cinq notes* (svara). *Ce sont les différences principales entre le classique et le populaire.*

Bien que ces observations, on en conviendra, ne soient pas d'une grande originalité, elles n'en sont cependant pas moins vraies. La « pureté » du *tune* (la stabilité de l'échelle), la « répétition » des lignes (la forme strophique), une structure scalaire « limitée » en nombre de hauteurs, une musique sans compositeurs, constituent bien les traits caractéristiques des *folk music*. Les concepts carnatiques sont donc aussi des concepts d'analyse. Ils permettent à celui qui les maîtrise de décrire d'autres musiques, celles dont les règles de jeu sont régies par un autre système musical.

La musique classique comme outil musicologique

De nombreuses séances d'écoute aux côtés de L.S Rajagopalan – autre musicologue réputé de la région, auteur notamment de nombreux articles sur les instruments et formes musicales du Kerala – m'ont permis d'aborder au plus près sa manière « carnatique » d'écouter et de qualifier les répertoires populaires. J'aimerais notamment évoquer une séance où je lui fis écouter un chant interprété par un musicien puḷḷuvan, du nom de Balan, que j'avais enregistré quelques jours plus tôt. Cette pièce se présentait à l'écoute comme une mélodie vocale pentatonique, accompagnée du jeu rythmique du pot puḷḷuvan (*kuṭam*). Marquant un cycle de sept temps (3+2+2). Rajagopalan avait lui aussi qualifié le chant :

Ce tāḷa *de sept temps*, *c'est exactement* misra chapu tāḷa [nom d'un tāḷa carnatique, en effet strictement équivalent à ce que Balan avait joué]. *3 + 2 + 2, en trois frappes ! C'est la première fois que j'entends ce chant sur le* rāga mōhanam *! C'est très important pour ton travail, c'est l'échelle pentatonique !*

En qualifiant le rythme et la mélodie par leurs équivalents carnatiques, Rajagopalan décrit la construction interne (rythmique ou scalaire) de la musique puḷḷuvan que je lui fais entendre. Lorsqu'il identifie le chant de Balan à un *rāga mōhanam*, il décrit effectivement un type d'échelle, celle que l'ethnomusicologue occidental classera de façon analogue dans la catégorie « échelle pentatonique » (cinq degrés). Les deux identifications sont strictement équivalentes, elles décrivent sans aucun doute la même réalité mélodique. Dans cette opération d'identification des mélodies, le concept *rāga* ne désigne plus seulement un mode de musique classique mais aussi une échelle de hauteurs que l'on peut a priori entendre dans d'autres traditions musicales. Sukumari et Rajagopalan nous démontrent tous deux que l'appareil conceptuel carnatique – échelle « complète », hauteurs *svara*, règle des octaves, échelles types de *rāga*, construction type de *tāḷa, etc.* – est bien plus qu'une théorie régissant la pratique d'une musique ; il fournit aussi une grille d'analyse de traditions musicales « étrangères » à son système, autrement dit un outil musicologique.

Cependant, du fait de ses traits carnatiques, cette musicologie ne peut être considérée comme une stricte réplique indienne de notre musicologie occidentale, elle-même portant les caractères héréditaires de son berceau d'origine (par exemple, l'écriture sur portée). À la manière de la musique qui l'a fait naître, la musicologie carnatique est de tradition orale.

> Sukumari : « *J'ai fait un papier sur la relation entre la musique classique et la musique populaire. J'ai présenté cela et j'ai chanté quelques chants. D'abord, un* rāga *de musique carnatique et ensuite le même* rāga *dans la mélodie populaire* [...]. *Ainsi, on entend la différence. C'est seulement en entendant* [...] *que l'on peut noter les différences entre les chants. J'ai chanté comme cela près de huit ou neuf* rāga *pour ce programme et j'ai montré la différence entre les façons de chanter* (singing methods). *Il y a peu de différence dans les notes de base mais la façon de chanter est vraiment très différente. J'ai expliqué cela en chantant : d'abord une mélodie populaire sur le* rāga kuṟiññi...*Après, le même* rāga *dans la composition carnatique* (kīrtanam). *Le même* rāga *mais dans un style différent, d'une manière différente...* »

La description musicologique se fonde d'abord sur la pratique des musiques étudiées, tout en ayant en même temps une valeur démonstrative. On peut considérer cette pratique musicale comme une

simple méthode : cette fameuse bi-musicalité que préconisait Mantle Hood (1960). Mais elle n'est pas pensée comme telle par les musicologues indiens : le fait de reproduire une mélodie en chantant, c'est déjà en soi entamer une prémisse d'analyse. Le discours scientifique utilise donc la forme d'un discours musical, sorte de transcription orale du répertoire analysé, celle que le chercheur occidental commencera par fixer par l'écrit. Si le musicologue indien chante comme le musicien puḷḷuvan, se considère-t-il pour autant comme un praticien de ces musiques ou seulement comme leur analyste ? La réponse se situe peut-être dans ce bref exposé de méthodologie carnatique dû encore une fois à Sukumari :

> *Il y a eu un autre programme à Palghat, pour le gouvernement du Kerala à l'Académie de musique et de théâtre* (Sangeet Natak Academy). *Ils sont eux aussi très intéressés par le populaire dans ses relations avec le classique. Ils m'ont demandé d'organiser ce programme. Les musiciens populaires étaient assis d'un côté et les musiciens classiques de l'autre. Il y avait des Puḷḷuvan, des Pāṇan etc... En tout, six troupes d'artistes populaires* (folk artists). *Ils ont tous très bien chanté. Premier chant : ils ont chanté avec leurs tambours, leurs instruments...et tout. Et ensuite, ma fille* [elle aussi chanteuse classique] *a chanté avec un autre garçon, Navin – il est aussi un bon expert de musique carnatique –, tous deux ont chanté la composition carnatique* (kṛti) *dans le même* rāga. *C'était vraiment très intéressant. Ainsi, tu entends la différence entre deux types de musique, des artistes différents mais le même* rāga *et le même* tāḷa. *S'ils chantent sur un* ādi āḷa, *nous utilisons* un ādi tāḷa. *S'ils chantent un* rāga harikāṃbōji, *nous aussi nous chantons une composition sur le* rāga harikāṃbōji. *Cela a duré près de deux heures. Ainsi, seulement, on peut voir la différence entre les deux types de chant*[6].

Ce qui semble le plus frappant dans son discours, c'est la volonté quasi-explicite d'évacuer de son champ de recherche les points de vue des musiciens. Dans ce type d'approche, le matériau musical (ce qui est chanté par le musicien) est toujours réduit à son seul équivalent

6. Le compte-rendu de presse de cette rencontre, rédigé par le journaliste G.S Paul, a été publié dans *The Hindu*, 13-11-1998. Il présente le contenu de chacune des interventions, les artistes, ainsi que deux photos disposées symétriquement sur la page avec, d'un côté, des musiciens puḷḷuvan et, de l'autre, les deux chanteurs classiques.

carnatique : un *ādi tāḷa* ou un *rāga* harikāṃbōji [7]. S'est-elle seulement interrogée sur le fait que les musiciens eux-mêmes puissent avoir leurs propres catégories et identifier les composantes de leur musique avec des termes tout aussi précis ? La réponse est clairement négative et le propos assigne en toute évidence une position dominante au langage théorique classique.

> Sukumari : « *Les artistes ne savent pas parler de ce qu'ils chantent ! Donc, je les aide. Ils chantent bien mais ils n'ont pas de* script (système d'écriture). *Ils ne savent pas écrire non plus, ils ne connaissent pas les livres, rien.... Ils ne vont pas à la bibliothèque, rien...Ils apprennent traditionnellement de leurs grands-parents, parents et oncles...C'est ainsi, une affaire familiale. Ils ne connaissent pas les noms* [des mélodies et des rythmes qu'ils jouent] *car ils ne sont pas formés à la musique classique, c'est pour cela. Tu sais, ils ne savent pas les noms des* rāga *ou des notes* (svara) *qu'ils utilisent !* [...] *Seule l'écoute familiale est là et les mélodies sont respectées. Je peux dire une chose : elles ne sont jamais mêlées, toujours pures. S'ils chantent un* rāga bilahari, *c'est un pur* bilahari *; s'ils chantent un* rāga mōhanam*, c'est un pur* mōhanam. [...] *C'est une chose formidable mais la musique classique, ils ne l'ont pas étudiée.* [...] *Je m'intéresse vraiment au* folk *parce que, maintenant, il meurt. Nous devons collecter tous ces chants* [8], *nous devons reconnaître ces* rāga *et ces* tāḷa... *Et, d'une manière scientifique, je veux faire un bon travail dessus. Pas sur les paroles des chants ; n'importe qui peut faire cela...mais sur le* classical touch, *cela aidera pour le futur* ».

Au-delà de la condescendance du propos, on ne peut qu'être frappé par la conception unilatérale du savoir musicologique. Le musicien maîtrise le « faire » (et le maîtrise bien !) mais on ne lui reconnaît aucune compétence à parler de sa propre musique. Ce savoir revient aux seuls « experts » de la musique, les érudits de bibliothèque, ceux qui ont étudié la musique classique, les seuls autorisés à produire une analyse des musiques. La démarche « scientifique » que Sukumari se

---

7. La plupart des travaux des musicologues indiens analysent les mélodies en terme de *rāga*. Citons, par exemple, pour le terrain tamoul, les travaux de Shyamala Balakrishnan (1969) qui explique notamment que sur les quatre cent mélodies du corpus recueilli, elle peut reconnaître cinquante *rāga* : *« Ragas like navaroj, Chenchurutti, Kuranji, Anandabhairavi, Punnaragavarali, etc. are found very much in folk-music »*.

8. Sur la préservation et l'archivage des musiques *folk*, voir Komal Kothari (1966) discuté par A. Bhattacharya and Shyam Parmar (1967).

propose de suivre se cantonne d'abord à isoler les constituants des musiques - les échelles et les cycles rythmiques - puis à les identifier uniquement en terme de *rāga* et de *āḷa*, c'est-à-dire en termes classiques. La théorie produite verbalement par les praticiens ne l'intéresse en rien : ils fournissent la musique aux experts qui, eux, savent l'analyser. Il s'agit bien pour elle de traiter un corpus de chants en y apposant des étiquettes dans un langage musicologique compris de tous, comme on identifie les objets dans une galerie de musée.

À aucun moment, elle ne semble imaginer que les musiciens ont pourtant bien une terminologie pour décrire leur musique. Point de vue surprenant et même contradictoire de la part d'une musicologue qui tient à ce que ses conférences soient aussi un lieu d'expression pour les musiciens :

> *Il y a eu un festival de chant puḷḷuvan pendant trois jours organisé par le gouvernement dans le village d'Ambalapara*[9]*. Dans ce séminaire, tous les Puḷḷuvan du village participaient ainsi que des experts en musique...tous ensemble. C'était une bonne rencontre et le public aussi pouvait parler. Les Puḷḷuvan ont chanté et ont parlé quelque temps. Ils parlent de musique populaire mais ils ne connaissent que le chant puḷḷuvan. Ils racontent seulement les histoires, celles qu'il y a dans les chants. Ils ne connaissent pas les* rāga *ni les tāḷa... rien. Mais ils expliquent les histoires et pour quelles raisons ils les chantent* [...] *C'est ce qu'ils expliquent, seulement ça... et c'est assez. Pour le propos, c'est suffisant. Pour la musicologie, c'est quelque chose de différent.*

La conférence-démonstration, considérée ici comme une rencontre entre chercheurs et musiciens, exprime aussi une séparation plus profonde : entre le savoir musicologique et la production musicale. Le musicien ne serait-il bon qu'à faire de la musique et à raconter des histoires ? Doit-on considérer le musicien carnatique comme le seul à pouvoir décrire sa musique de manière réflexive ?

Le musicologue Rajagopalan exprime un point de vue plus nuancé lorsqu'il se trouve confronté au discours du praticien, ce qui l'amène à ébaucher une auto-critique de son dispositif d'analyse. À propos d'une pièce que j'avais enregistrée auprès de Puḷḷuvan Naraya-

9. Le festival s'est tenu dans les locaux du *panchayat* (assemblée administrative regroupant plusieurs villages). Une trentaine de familles puḷḷuvan vivent actuel-

nan, Rajagopalan avait confronté sa manière d'identifier une mélodie avec celle qu'employait le musicien lui-même. Cette pièce consistant en une louange aux divinités serpents (*nāgastūti*), avait été chantée par Narayanan sur une échelle heptatonique équivalente à notre gamme de *do* majeur. Pourtant, ce musicien la désignait par un nom de *rāga* classique (*madhyamavati*) qui ne correspondait pas dans la théorie carnatique à l'échelle musicale de son chant : ce terme avait tout simplement été transféré de la théorie classique, et reconceptualisé par le chanteur puḷḷuvan (cas de transfert créatif). Je fis part de ce terme d'appellation à Rajagopalan qui, tout en écoutant la pièce enregistrée, donna les explications suivantes :

> *Dans la* folk music*, il peut y avoir plusieurs* rāga *qui s'enchaînent. Dans le pur style carnatique, le* rāga *reste le même. Là, c'est le* rāga śankarābharaṇam. *Une* major scale [*rāga* dont l'échelle de base est en effet l'équivalent d'une gamme de Do majeur]. *Dès que tu entends la* major scale*, c'est* śankarābharaṇam. *Oublie donc le* rāga madhyamavati, they have their own nomenclature *!* [...] *Il n'y a pas de doute, c'est un* rāga śankarābharaṇam*. Et puis* śankara *signifie « ornement » et* abharaṇam*, c'est le nom du dieu Śiva. Et Śiva a bien un serpent autour du cou, n'est-ce-pas ? Ça ne peut être que* śankarābharaṇam *!*

Rajagopalan pose une différence entre deux types de discours, d'une part celui du musicien qui a « sa propre nomenclature » et qui ne connaît pas les *rāga*, et d'autre part, son discours de musicologue qui identifie les rythmes et les mélodies par leurs équivalents carnatiques et même leurs équivalents occidentaux (*major scale*).

Bien plus nuancé que Sukumari, Rajagopalan a montré ailleurs son souci d'intégrer le discours des musiciens dans ses analyses, les termes d'appellation étant cités dans la plupart de ses articles (notamment 1980, 1995a). Ceci est surtout vrai des termes de référence non-classiques – ceux que j'ai choisis de regrouper dans des champs référentiels comme l'action rituelle et la parole par exemple – qu'il mentionne avec précision comme étant les catégories propres aux Puḷḷuvan. Les termes transférés des autres genres musicaux – et particulièrement du classique – ont par contre du mal à être intégrés dans sa recherche, pour la simple et bonne raison qu'ils se confondent avec

---

lement dans cette zone. Ce type de manifestation vise à promouvoir les musiques « kéralaises » et assigne aux musicologues un rôle central.

ses propres concepts d'analyse. C'est finalement un petit « accident » de magnétophone qui permit à Rajagopalan d'entamer une auto-critique de sa méthode. J'avais en effet, quelques jours auparavant, effacé par mégarde l'enregistrement du musicien Balan, avec cette fameuse échelle pentatonique (ou *rāga mōhanam* en terminologie carnatique) dont j'ai parlé plus haut et que Rajagopalan n'avait jamais eu l'occasion d'entendre, durant près de quarante ans de recherche, de la voix d'un chanteur puḷḷuvan. Apprenant que j'avais perdu cet enregistrement rare, il s'exclama :

> *C'est le seul que je n'ai jamais entendu chanter sur* mōhanam *! Tu dois lui demander à nouveau de chanter dans le même mode. Mais comment lui expliquer que tu veux qu'il chante un même chant dans tous les tons qu'il connaît, ils ne savent pas ce qu'est un* rāga !

Il serait en effet illusoire de penser que Balan puisse chanter à la demande un *rāga mōhanam*, terme qui n'existe pas dans sa classification et concept dont la réalité carnatique lui est inconnue. L'occasion d'entendre à nouveau ce fameux *rāga* est donc de l'ordre de l'imprévisible, à moins de suivre patiemment Balan dans chacun de ses rituels, se tenir posté lors de toutes les occasions de chant jusqu'au jour où la mélodie (« forme » *rūpam*) correspondante au *rāga mōhanam* carnatique est entonnée par le chanteur et traquée par le magnétophone. La quête s'avère longue mais elle nourrit l'espoir de dégager, en définitive, un modèle prédictif des exécutions chantées.

Théorie analysée ou analysante ?

La démonstration carnatique peut paraître métaphorique lorsqu'elle se fonde sur un simple jeu de mots comme dans l'exemple de l'« ornement du dieu Śiva » (*śankarābharaṇam*). Rajagopalan appuie en effet son analyse de la mélodie sur une interprétation étymologique qui renvoie au dieu Śiva et à son ornement de cou (un serpent), pour un chant qui, effectivement, est une louange aux serpents mythiques ! On sait que la langue sanskrite exploite largement ce type d'étymologies « miroirs », mais le procédé résiste mal lorsqu'il s'infiltre dans la démonstration musicologique.

D'une part, le musicien emploie tout simplement un autre terme (*maddhyamavati*, le nom d'un autre *rāga* carnatique) et j'ai considéré

plus haut son point de vue comme premier dans l'analyse. D'autre part, nous l'avons vu, le sens étymologique des termes apparaît comme très secondaire dans les choix terminologiques que font les musiciens, voire même inopérant. Le musicologue carnatique se trouve dans une situation d'incompréhension totale vis-à-vis de la classification du musicien, tout simplement parce qu'ils partagent tous deux la même terminologie mais en aucun cas les mêmes concepts. Vk Narayanan m'avait informé qu'il chantait sur le *rāga maddhyamavati*, alors que l'échelle de base de son chant ne correspondait en rien au *rāga* carnatique du même nom. De son côté, le musicologue carnatique se trouve dans l'incapacité d'intégrer le discours du musicien dans son analyse parce qu'il entend clairement un autre *rāga*. Comment pourrait-il considérer la classification du musicien comme « valable » puisque, de toute évidence, elle ne correspond aucunement aux concepts carnatiques ? Elle ne peut lui apparaître que totalement fausse, au mieux fantaisiste. Du point de vue du musicologue carnatique, les musiciens chantent bien mais confondent tous les *rāga*, bref ils connaîtraient bien mal la théorie musicale !

Imaginons que nous transposions cette situation en Europe : que penserions-nous du musicien du Béarn qui affirmerait chanter sur une échelle « pentatonique » alors que nous entendrions clairement une échelle de sept sons (et que l'on nommerait « heptatonique ») ? Comment réagirions-nous s'il nommait ensuite un rythme mesuré de trois temps (un « 3/4 » dans la terminologie classique) par le terme « clé de sol », « demi-pause » ou même « alexandrin » ? Notre réaction varierait sans doute en fonction du travail de mise en perspective que nous serions prêts à faire – ou non – de nos propres concepts d'analyse avec ceux des musiciens. Nous pourrions facilement évacuer le discours du musicien, à la manière des musicologues indiens, n'y voyant qu'une source de confusion terminologique, pour ne s'attacher finalement qu'au niveau des réalisations musicales. Nous décririons les musiques selon nos concepts, même les moins « musico-centriques », mais nous n'apprendrions rien des logiques de classification, ni même des relations entre les genres musicaux. Il y a aussi bien des façons de décrire une même réalité musicale, les musiciens et les musicologues kéralais sont là pour nous le rappeler.

D'une manière différente, nous pourrions aussi partir de la nomenclature du musicien et tenter de recomposer pas à pas les logiques propres à sa classification et peut-être même, mettre au grand

jour les fondements sociologiques du « malentendu », par exemple, la position dominante de la musique classique en Inde. Il s'agirait de s'interroger sur ce qu'est une classification terminologique – et d'adopter une méthode qui aurait pour projet d'inclure aussi bien le musicien que tous les acteurs qui participent plus ou moins directement à la mise en forme de cette classification. Le choix de traiter sur un même plan les différents discours en présence (ceux des musiciens et des musicologues), nécessiterait en quelque sorte de décaler notre regard dans une perspective plus intégrative – les Anglo-saxons parleraient plus précisément d'*inclusivism* : il s'agirait d'ajuster notre regard de façon à n'omettre a priori aucun des discours en présence.

Ce travail qui est celui de l'ethnomusicologue, s'impose de façon évidente sur un terrain où coexistent plusieurs traditions musicales et même plusieurs musicologies. Nous avons vu que la musique classique offre un point de vue analytique et démonstratif sur les autres musiques (en l'occurrence *folk*), étrangères à son système musical. Il faudrait imaginer la situation inverse où le musicien puḷḷuvan serait amené à analyser par le biais de ses propres concepts une pièce de musique carnatique. Nous retrouverions le même type de malentendu sur les termes mais la confrontation pourrait avoir valeur analytique. Ce renversement de situation n'a rien d'inimaginable comme me l'a montré un jour le musicien Puḷḷuvan Sudarman.

Celui-ci était assis comme à son habitude à l'entrée de sa maison, écoutant la radio tout en fumant sa cigarette. Un long solo de *mṛdaṃgam* [tambour à deux peaux qui appartient notamment aux diverses formations de musique carnatique] occupait notre attention à tous deux : nous battions de la main les temps forts du cycle comme on le fait généralement lorsqu'on écoute de la musique, même carnatique. Il faut dire qu'en général un solo de *mṛdaṃgam* est souvent ce qu'il y a de plus déroutant à l'écoute : le musicien se joue des temps forts, décale volontairement les appuis et met l'auditeur dans une certaine confusion. Cela tracassait aussi Sudarman qui frappait avec attention sur sa cuisse les temps forts pour mieux apprécier les décalages. Lorsque la pièce se termina, le présentateur de radio annonça le nom des différents interprètes et en finale, le nom de la composition : « Sur le *rāga bhairavi* et le *tāḷa ādi* ». Sudarman fit peu de cas de l'annonce et m'expliqua : « C'est le cycle de trois (*mūttāḷam*) ! ». Puis, il frappa promptement chacun des huit temps du cycle, tout en le verbalisant à haute voix au moyen de syllabes rythmiques.

Cette anecdote permet de souligner toute la clarté et la cohérence de la terminologie employée par le musicien puḷḷuvan. Celui-ci ne confond en rien son *ādi tāḷa* – terme qui existe aussi dans sa nomenclature – avec celui du musicien carnatique qui a été annoncé à la radio. En renommant ce cycle en *mūttāḷam*, il ne fait que désigner la même réalité rythmique mais dans un terme de classification puḷḷuvan. Ce cycle de huit temps (exemple 8) est d'abord décrit par le présentateur par le concept carnatique (il s'agit bien d'une pièce classique) puis par Sudarman par son équivalent dans sa classification puḷḷuvan. Un musicien de théâtre kathakaḷi emploierait plus volontiers dans la même situation le terme *campaṭa* et désignerait aussi strictement la même réalité rythmique de huit temps.

Tout comme Rajagopalan ou Sukumari, Sudarman identifie un cycle rythmique en lui donnant un nom, celui de sa classification. Il fait lui aussi une description musicologique. Il semble qu'une même réalité musicale puisse être décrite d'un point de vue interne de manière distincte autant de fois qu'il y a des auditeurs se référant à des systèmes musicaux différents. Une façon de faire la musique, régie par un système musical particulier et une terminologie, est aussi une façon de l'écouter, y compris celle que l'on ne pratique pas. Cette écoute est clairement analytique : on isole et identifie les composantes structurelles d'une musique (échelles, cycles rythmiques) en leur attribuant un nom. Le musicien-musicologue met en correspondance le matériau musical qu'il entend avec leurs équivalents dans sa propre musique, le terme de classification devient concept d'analyse. Il semblerait que tout type de classification musicale est potentiellement un appareil analytique pour une autre musique, dans la mesure où, bien évidemment, elle partage un minimum de caractéristiques communes (c'est le cas ici : monodie, conception cyclique du rythme...) et de proximité culturelle.

Si les musiciens puḷḷuvan partagent un même savoir-faire musical, leurs choix terminologiques apparaissent d'abord comme ceux d'individus isolés élaborant des classifications selon des logiques personnalisées. L'action rituelle, la parole et le geste sont autant de compétences mises en œuvre dans le cadre de leur activité de caste et que le vocabulaire qu'ils utilisent prolonge de façon singulière. Nommer, c'est aussi une manière de s'inscrire dans un paysage musical contrasté, où la musique classique – et dans une moindre mesure

les genres dévotionnels de temple et les arts de scène – produit un discours théorique totalisant par rapport auquel les Puḷḷuvan se positionnent.

La réticence dont font preuve certains musicologues classiques à reconnaître chez les musiciens populaires une capacité à théoriser eux-mêmes leur musique, s'explique par le fait que ces théories sont en réalité le produit de croisements conceptuels. Nous avons cherché à saisir la créativité même de tels croisements, en considérant les différentes théories musicales comme étant toutes également analysantes. Cependant, seule la théorie classique se présente comme « un lieu de pouvoir » (de Certeau 1980 : 62). Par la rationalité mathématique de son dispositif théorique, elle a su élaborer des « systèmes et discours totalisant capables d'articuler un ensemble de lieux physiques où les forces sont réparties » (*ibid.* : 63). Ce lieu de pouvoir, enraciné dans la caste, lui assure d'être admise comme *La* musicologie capable de traiter du vaste ensemble hétérogène des musiques de l'Inde.

TROISIÈME PARTIE

Les sons et leurs propriétés

Comment les musiciens itinérants utilisent-ils le son dans leurs pratiques rituelles ? Comment celui-ci est-il perçu par les auditeurs ? De quels types de discours fait-il l'objet ? Dans cette dernière partie, nous tenterons de comprendre comment certains sons, principalement dans le rituel, se voient attribuer des qualités propitiatoires. Les musiciens accordent un statut privilégié à la voix et la parole. L'usage singulier qu'ils font des onomatopées et de certains procédés de verbalisation syllabique leur permet précisément de qualifier et hiérarchiser les sonorités instrumentales (sourdes, claires, fortes, faibles, etc.) auxquelles ils attribuent des qualités différentes en terme d'efficacité rituelle. Là se situe le fondement de la classification locale des sonorités en « divines » et « asuriques » qui sera analysée à l'échelle des pratiques des musiciens itinérants mais aussi dans le cadre plus large des activités rituelles du temple hindou. Cette classification se retrouve, en effet, parmi d'autres castes, principalement chez les Aṃpalavāsi (« habitants du temple »), *musiciens de statut intermédiaire attachés aux services cultuels des temples. L'ethnographie des espaces sonores du temple aux serpents de Mannarasala, révélera différentes logiques de distribution et d'accumulation des musiques en fonction des lieux, du statut de caste des musiciens et des actions rituelles menées (pūja, sacrifice, procession, etc.). Nous montrerons ainsi que les sons font l'objet de représentations spécifiques – variables selon des critères d'ordre spatial, sociologique et esthétique – et que les discours confirment à l'évidence d'une intention de les structurer. En dernier lieu, il nous faudra revenir sur les conceptions spécifiques aux musiciens itinérants et sur les effets propitiatoires qu'ils attribuent à leur musique. Nous analyserons comment ils valorisent les sons eux-mêmes pour leurs propriétés majestueuses et fastes, propres à capter l'attention des auditeurs et à traiter efficacement de leurs maux et infortunes.*

Chapitre 8

Syllabes et onomatopées
ou comment la voix devient la matrice de toutes les musiques

De nombreux auteurs ont travaillé, dans le contexte hindou, sur le statut de la parole et de la voix. Cependant, ces travaux se basent majoritairement sur des sources anciennes écrites (védisme et hindouisme)[1]. Il s'agira, dans le présent chapitre, d'explorer la question de la voix dans le cadre des rituels kéralais contemporains. Je montrerai comment les musiciens puḷḷuvan et maṇṇān utilisent la verbalisation syllabique comme un référent vocal implicite de leurs pratiques instrumentales. J'analyserai, ensuite, la manière dont ils qualifient et hiérarchisent les sonorités instrumentales, notamment à travers l'usage des onomatopées.

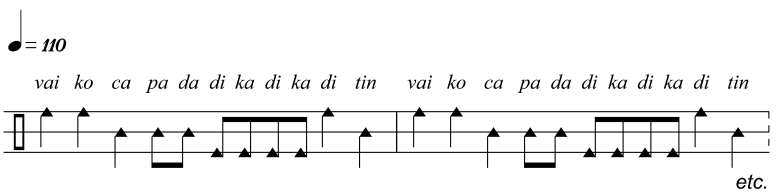
« PAR LA BOUCHE » : VOCALISER LE RYTHME

Nous avons entrevu au cours de notre analyse de la théorie rythmique puḷḷuvan que certains cycles pouvaient être désignés par leur référent syllabique. Ramakrishnan, par exemple, nommait un cycle de huit temps par le terme « *vaikocapada* », appellation sans signification correspondant à une transposition verbale du rythme. Alors qu'il me proposait de jouer le cycle au *kuṭam*, il commença en premier lieu par réciter à haute voix une succession de syllabes. La prononciation

1. Sur le statut du son et de la parole dans les spéculations savantes des sources anciennes, voir la synthèse proposée par G. Tarabout (1993a : 237-238) citant notamment L. Renou (1978), Ch. Malamoud (1984), (1985) et (1987) ; S. K. Ramachandra Rao (1982) et A. Padoux (1986).

suivait trois hauteurs correspondant effectivement aux « plans » mélodiques du *kuṭam* (grave, médium, aigu) obtenus en variant la tension de la corde par une action contrôlée du bras. Ramakrishnan avait transposé par la parole les principales dimensions rythmiques et mélodiques du cycle, tel qu'il s'apprêtait à le réaliser sur l'instrument. Plus qu'une simple imitation du *kuṭam*, il énonçait vocalement les caractéristiques du cycle. Voici une transcription de sa récitation, présentée sur trois plans mélodiques[2] et sur une séquence temporelle de huit temps.

Tr. 1 : Ramakrishnan (Nelluvaya)
Verbalisation syllabique du cycle de 8 temps



Les cinq premières syllabes « *vaikocapada* » fusionnent ici pour former un terme d'appellation. Les autres syllabes « *dika dika di tin* » sont aussi utilisées par Ramakrishnan pour verbaliser d'autres cycles. Comme pour les termes d'appellation, les manières de verbaliser varient souvent d'un musicien à l'autre, les théories musicales ne font pas l'objet d'un savoir unanime. Certains puḷḷuvan expriment rarement ces syllabes : la verbalisation n'est pas considérée comme un cycle en tant que tel mais comme un référent vocal implicite de l'exécution musicale. Ce procédé est par ailleurs désigné au Kerala par le terme « *vāytāri* » ou « *vāyatāri* » (formé sur *vāya* « bouche » et *tāri* « rythme ») d'usage très courant, notamment parmi les artistes classiques et les musiciens de temple[3]. Les *vāytāri*, produite « par la

2. Les trois « plans » mélodiques (grave, médium, aigu) ne sont pas des hauteurs absolues. Par convention, la voix est transcrite au moyen de triangles.

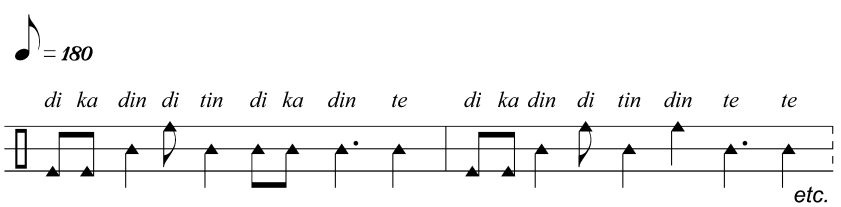
3. Dans la tradition carnatique, ces syllabes sont mémorisées au cours de l'apprentissage instrumental (par exemple : tambour *mṛdaṃgam*). Au cours des concerts, elles peuvent être récitées par le chanteur soliste, reproduisant avec exactitude les frappes du joueur de *mṛdaṃgam* (par exemple : section instrumentale du *tani avartanam*). Elles se nomment aussi *konnakkol* ou *solkattu*. Dans la tradition

bouche », désignent précisément le matériau syllabique utilisé pour verbaliser les cycles et les mouvements dansés. Les Puḷḷuvan utilisent ce même terme pour qualifier la danse sacrificielle *pūvāṭṭam* (« danse de fleur »), réalisée par les hommes de la maison commanditaire durant les rituels aux serpents (*pāṃpin tuḷḷal*). C'est en effet sur le rythme « *tei tei ta* », joué par l'orchestre puḷḷuvan, qu'ils effectuent leurs déplacements autour du kaḷam. Référent rythmique du jeu instrumental, ces syllabes sont scandées collectivement à la fois par les Puḷḷuvan et les danseurs, rythment les pas et les improvisations de *kuṭam*. Hormis ces *vāytāri* d'usage rituel, la verbalisation des cycles rythmiques reste implicite et est rarement énoncée au cours du jeu musical.

Verbaliser l'alternance et le geste

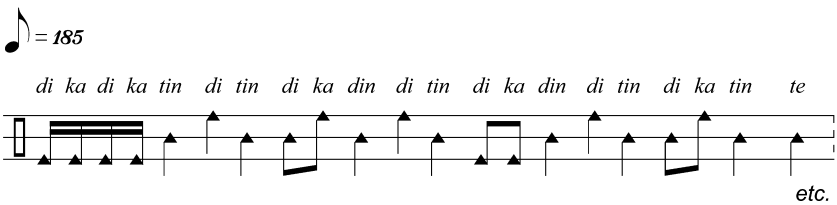
Si les Puḷḷuvan ont chacun leur propre façon de verbaliser les cycles, j'ai pu cependant remarquer un usage récurrent de certaines syllabes, ainsi que des principes communs d'agencement. Voici, par exemple, la manière dont Ramakrishnan verbalise les cycles de quatorze et vingt-huit temps, deux entités rythmiques présentant une même structure asymétrique.

Tr.2 Ramakrishnan (Nelluvaya)
Verbalisation syllabique du cycle de 14 temps



hindousthanie, elles sont désignées par le terme *bōl*. Les intouchables *paṟaya* parlent de *vāy' tay'* (« mot ») ou *tāḷacollu'* (« rythme récité ») dans le cadre de leurs répertoires de « Chants de moisson » (*kṛṣi pāṭṭu'*) et « Chants de Pākkanār » (nom du *paṟayan* originel).

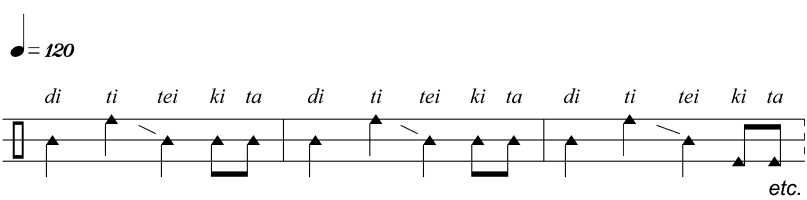
Tr. 3 Ramakrishnan (Nelluvaya)
Verbalisation syllabique du cycle de 28 temps



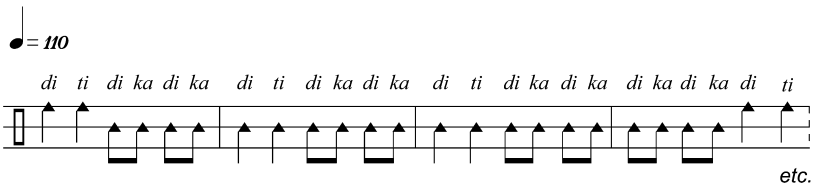
Les deux verbalisations présentent un principe d'alternance de valeurs longues et brèves qui se traduit par l'emploi de syllabes différentes. Les « *tin* » et « *din* » sont utilisés pour les valeurs longues (noires), alors que les syllabes « *di ka* » traduisent vocalement des valeurs brèves (croches). Enfin, la syllabe « *te* » exprime toujours la valeur conclusive du cycle. Ainsi, les *vāytāri* sont bien plus que de simples imitations des frappes du *kuṭam*, elles s'agencent les unes aux autres selon une grammaire rythmique, c'est-à-dire en fonction de la subdivision interne des durées et du nombre total de temps qui compose le cycle. Pour les Puḷḷuvan, la verbalisation constitue un véritable outil de théorisation de la pratique instrumentale.

La diversité des syllabes utilisées est particulièrement grande pour certains musiciens. Elles varient aussi en fonction du musicien qui verbalise. Les quelques exemples qui suivent permettent d'illustrer cette pluralité ainsi qu'une certaine récurrence des principes d'agencement interne. Analysons les verbalisations d'un même cycle (quatre temps), réalisées par trois musiciens différents :

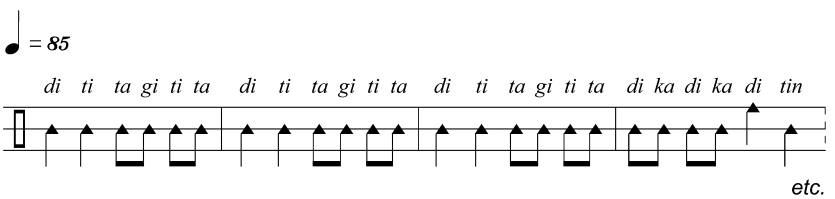
Tr. 4 Ramakrishnan (Nelluvaya)
Verbalisation syllabique du cycle de 4 temps



Tr. 5 Shivashankaran (Vellur)
Idem



Tr. 6 Narayanan (Choondal)
Idem



Dans ces trois exemples, les syllabes *di* et *ti* expriment toujours des valeurs longues, alors que les « *di ka* », « *ta gi* » et « *ti ta* » traduisent vocalement les valeurs brèves du cycle. Cet usage n'est cependant pas toujours aussi systématique : chaque syllabe acquiert sa fonction par la position relative qu'elle occupe au sein du cycle. Un « *ti* », par exemple, n'est pas en soi le correspondant vocal d'une valeur rythmique longue, il le devient par la position qu'il occupe dans la structure rythmique générale. L'exécution musicale relève donc d'une logique implicite d'alternance entre des durées longues/brèves.

La manière de verbaliser une même valeur varie, en effet, d'un cycle à l'autre. Un *din* ou *tin*, qui pour Ramakrishnan vocalisaient des valeurs longues (Tr. 2 et 3), sont remplacés par un *di* ou *ti* dans le cas du cycle de quatre temps (Tr. 4). On note aussi que les brèves « *di ka* » remplissent la même fonction dans les différents cycles. Cependant, leur association préférentielle à cette valeur n'a de cohérence que dans le système de verbalisation propre à Ramakrishnan. Narayanan, par exemple, y adjoint les syllabes « *ta gi* » et « *ti ta* ». Les syllabes acquièrent leur statut au sein du cycle en fonction des durées rythmiques qu'elles sont censées traduire. Autrement dit, ce n'est pas la sonorité propre de certaines voyelles ou consonnes de la langue qui détermine une correspondance stricte entre les syllabes et les durées,

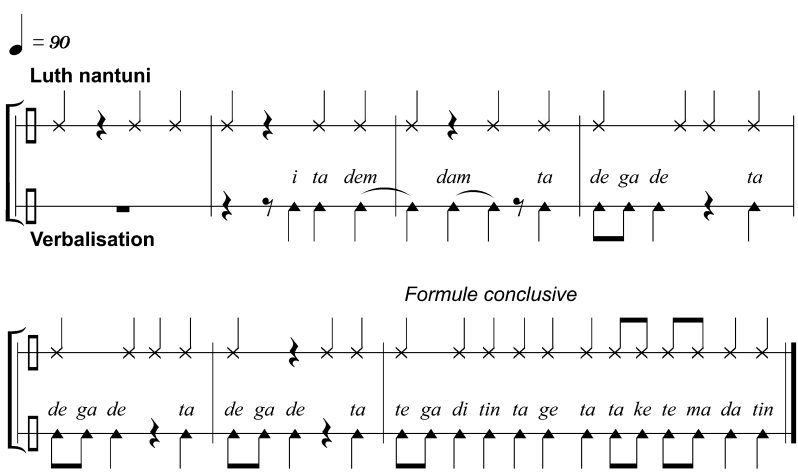
mais un principe de relativité des fonctions syllabiques, selon leur position dans le cycle et en fonction de chaque musicien.

L'élément gestuel intervient de manière centrale dans la verbalisation du cycle de quatre temps de la musique puḷḷuvan, encore appelé « cycle marché » (*nāṭattu tāḷam*) (Tr.3). Le « *tei* », prononcé par un glissando généreux de la voix, traduit précisément le geste dessiné par la torche lors du « tournoiement de la flamme » (*tīr̲iyuḷ̲iccil*), danse sacrificielle au cours de laquelle est joué ce cycle. Un des hommes puḷḷuvan se prête à une démonstration d'habileté et d'acrobaties en se déplaçant tout autour du kaḷam. La torche, tenue dans ses mains jointes, est régulièrement levée et abaissée par les larges mouvements de bras. La verbalisation en « *di ti tei* (glissé) » traduit précisément une attitude corporelle inséparable de la définition du cycle.

Décaler et graduer pour mieux réaliser

Les Maṇṇān utilisent leur système syllabique dans une perspective différente. Lorsqu'ils verbalisent le jeu du luth *nantuṇi*, les syllabes apparaissent souvent en décalage des frappes effectivement réalisées avec le plectre. Voici, par exemple, comment le musicien Kunjan verbalise, tout en jouant du luth, le cycle de quatre temps.

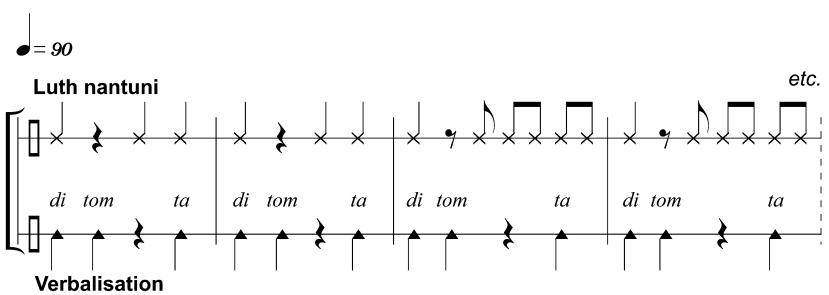
Tr. 7 (a) Kunjan (Vilvattam)
Réalisation au luth et verbalisation simultanée du cycle (4 temps)



Pour Kunjan, la verbalisation du rythme n'est pas une traduction vocale des subdivisions qui le composent. Décalées dans le continuum temporel, les syllabes ne rejoignent les frappes du plectre que dans la formule conclusive du cycle. Démarrant au moment d'un silence laissé par le luth (mesure 2), la verbalisation se poursuit sur des syllabes étirées (*dem* et *dam* en valeurs liées) visant à « remplir » l'espace sonore laissé vide par le luth. Puis, les frappes de l'instrument en valeurs pointées (mesures 4 et 5) se trouvent doublées simultanément d'une verbalisation dont les valeurs se présentent sous forme de monnayage (croches « *de ga* »). Ces décalages entre les frappes instrumentales et les syllabes sont recherchés semble-t-il pour remplir le silence du deuxième temps propre à ce cycle – y compris dans les mesures 4 et 5 où la résonance de la corde sur la noire pointée est limitée. Il s'agit, pour les Maṇṇān, de décaler la récitation des syllabes pour mieux combler l'espace sonore du cycle.

Par ailleurs, en monnayant par des syllabes les valeurs longues jouées au luth, Kunjan fournit une sorte de graduation du continuum temporel par des unités rythmiques de plus petites valeurs. Kunjan enchâsse sa réalisation instrumentale dans un cadre rythmique énoncé par la voix. Le choix des syllabes est d'ailleurs bien plus varié que chez les Puḷḷuvan, comme le montre cette autre transcription du même cycle joué par le même musicien Kunjan.

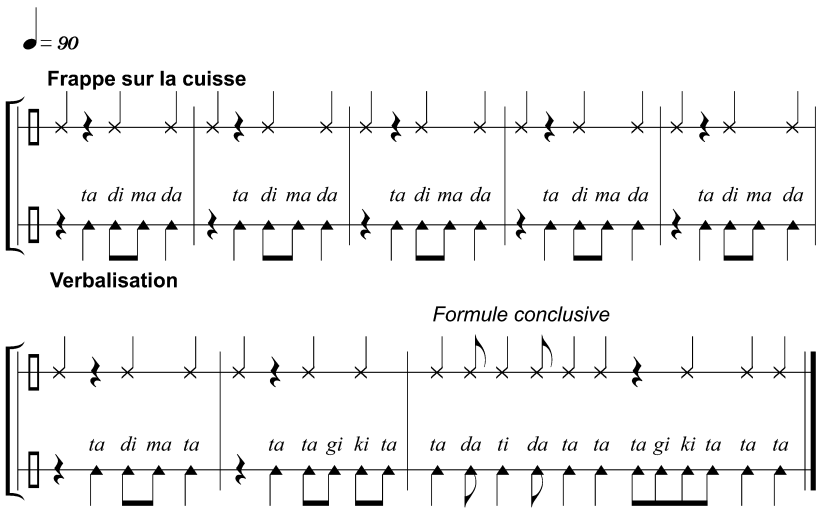
Tr. 7 (b) Kunjan (Vilvattam)
Idem



Comme précédemment, le marquage syllabique se présente de manière décalée. Kunjan a cependant complètement modifié son choix de syllabes. Il s'agit, là encore, de cadrer par la parole le jeu instrumental, au moyen de syllabes sans cesse renouvelées.

J'ai ensuite demandé à Kunjan de réitérer sa récitation mais sans jouer du luth. Contrairement aux Puḷḷuvan qui ne matérialisent jamais la pulsation, Kunjan se réfère toujours au jeu implicite de l'instrument. En l'absence du luth, il a frappé les temps sur sa cuisse.

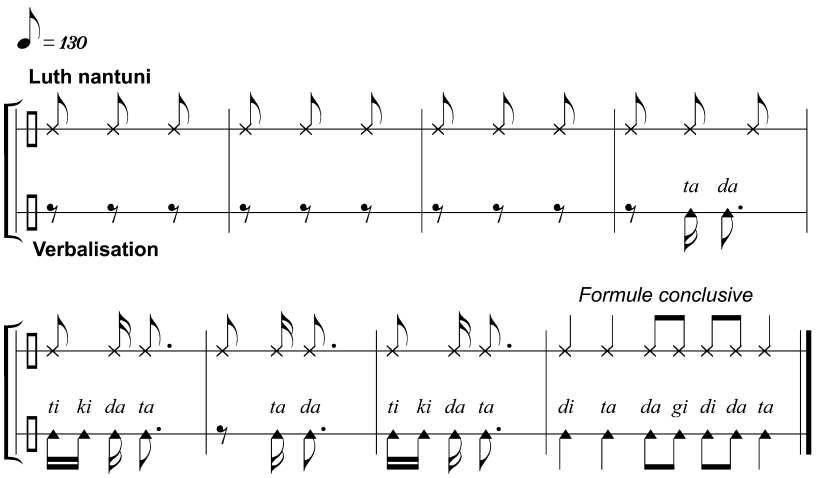
Tr. 8 Kunjan (Vilvattam)
Verbalisation du cycle F



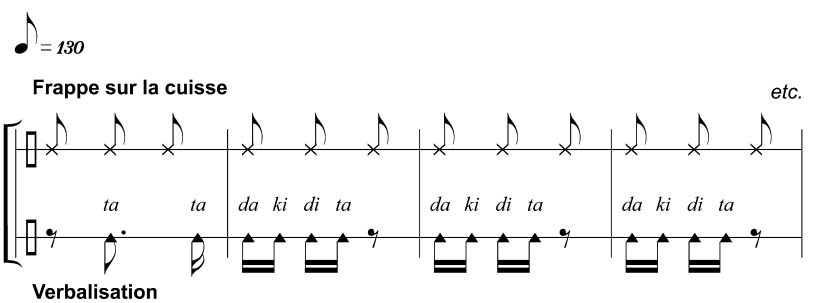
Kunjan emploie le même principe de décalage, tout en changeant une nouvelle fois son choix de syllabes. Comme précédemment, seule la formule conclusive présente une correspondance stricte avec les valeurs des syllabes récitées. Comparées au luth, les frappes sur la cuisse ne présentent que peu de résonance. Même dans ce cas de figure, les syllabes s'ajustent de manière stricte au jeu supposé du luth.

D'autres enregistrements ont permis de confirmer ces premières observations. Voici par exemple, la transcription syllabique de deux cycles (trois temps et un temps), tels que prononcés par le musicien Kunjan, tantôt avec le luth, tantôt avec une simple frappe de main.

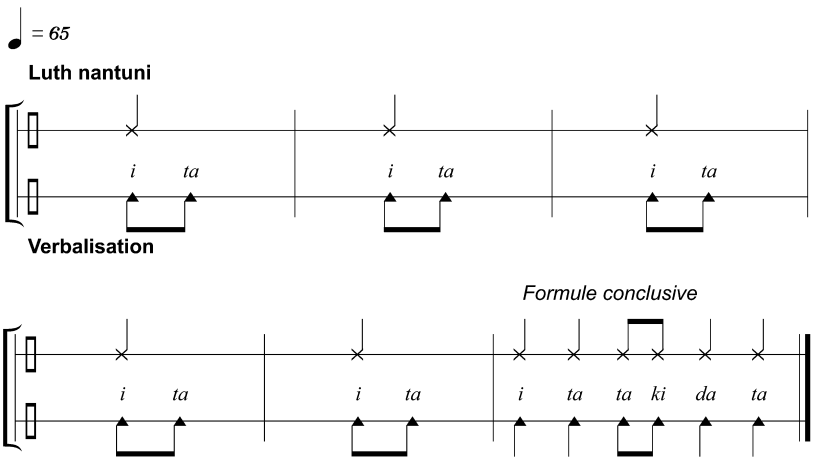
Tr. 9 (a) Kunjan (Vilvattam)
Réalisation au luth et verbalisation simultanée du cycle de 3 temps



Tr 9 (b)
Idem. Réalisation du luth remplacée par une frappe de la main



Tr 10 Kunjan (Vilvattam)
Réalisation au luth et verbalisation simultanée du cycle de un temps



Pour les Maṇṇān, la verbalisation n'existe qu'à travers le jeu instrumental, réel ou implicite. Les syllabes s'agencent selon un principe de « remplissage » des vides laissés par l'instrument. Elles permettent, par ailleurs, de graduer précisément l'espace sonore par le procédé du décalage et du monnayage. Cependant, ces syllabes ne sont jamais entonnées au cours de l'exécution musicale. Alors que les Puḷḷuvan utilisent la verbalisation comme un outil de théorisation rythmique et gestuel, les Maṇṇān la mettent au service d'une pratique musicale. L'énoncé rythmique est pensé comme un espace discontinu (composé de vides et de pleins) qui est précisément paramétré par la voix du chanteur.

COMPÉTENCE SONIQUE : DE L'ART D'IMITER VOCALEMENT LES SONS

Dans les traditions musicales classiques, la verbalisation est avant tout un moyen de transmission permettant à l'élève de mémoriser des

rythmes et des gestes instrumentaux ou dansés. Dans le jeu des tambours (*tablā*, *mṛdaṃgam*, etc.), par exemple, chaque syllabe correspond à une frappe codifiée sur la peau de l'instrument. Cette verbalisation est parfois intégrée au cours du jeu musical comme un procédé imitatif. Cette relation étroite établie entre les sons phoniques et les sons instrumentaux, constitue dans la terminologie de l'ethnolinguiste Kawada Junzo (1998), un cas de « synesthésie sonique ». L'auteur la définit comme un « processus » qui s'opère entre divers champs sonores, comme par exemple la langue et la musique (*ibid.* : 85). À partir du cas japonais, Junzo propose d'aborder les phénomènes de verbalisation par leurs traits distinctifs (Jakobson), pour interroger, par la suite, « la transmission du sens sur la base du symbolisme des sons phoniques ». Un tel système de notation par la voix pose en effet une relation particulière entre le son et son sens. Les onomatopées constituent un ensemble particulier de termes : elles imitent ou expriment par des sons phoniques d'autres sons non phoniques (*ibid.* : 33).

Prenons quelques exemples dans la langue malayalam qui abonde en termes d'ordre imitatif. Les termes *kāka* (« corbeau ») ou *kukūṭakan* (« coq », encore appelé *kukūṭam*) désignent précisément les deux oiseaux au moyen de sons phoniques imitant leurs cris respectifs. Le verbe *cūcukam* (« téter », ou *cucūkam*)[4] reproduit, par des sons phoniques, les sons que produisent l'action de téter. De même, le fait de chiquer du bétel est désigné, en malayalam, par le terme *mu<u>r</u>umu<u>r</u>a*, en référence au bruit que produit effectivement la mastication. La préparation à chiquer (bétel, chaux, arec, tabac) porte d'ailleurs le nom « *mu<u>r</u>ukkal* ». Un autre verbe, *ku<u>r</u>ku<u>r</u>ukkuka*, désigne spécifiquement le fait de respirer bruyamment ou avec difficulté, action sonore que les sons phoniques du terme tendent à reproduire. Cette première série d'exemples pose une même relation entre le son et son sens, c'est-à-dire une imitation par la voix de sons produits de manière non phonique.

Cette relation diffère pour une autre catégorie de termes que sont les « idéophones figuratifs » (Junzo 1998 : 26). Ils expriment, selon l'auteur, les sensations que procurent d'autres stimuli que le son comme par exemple, la sensation du corps ou du mouvement. Parmi ces termes, plus rares semble-t-il en malayalam, on peut citer, par

4. La translittération en « c » se prononce « tch ».

exemple, l'expression « *patapatapu' !* »[5] – formée sur le terme *patappu'* signifiant notamment l'action de « palpiter, vibrer » (M.P. 1999 : 644) – prononcée généralement par une personne qui souffre d'élancements dans la tête ou de palpitations au cœur. Les sons phoniques qui composent le terme reproduisent non pas un phénomène sonore mais la sensation produite par d'autres stimuli, ici des mouvements intra-corporels.

Dans le cas des systèmes de verbalisation des arts classiques de l'Inde, il semble que seule la catégorie des onomatopées soit utilisée. Les syllabes rythmiques imitent et transmettent par des sons phoniques des sons instrumentaux en les associant à un geste. Dans ce domaine d'étude se situant aux confins de la linguistique et de la musicologie, rares sont les travaux indianistes qui se sont intéressés à la relation entre la langue et les verbalisations de la musique. Une analyse de la « synesthésie sonique » est difficile à envisager dans le cas des répertoires puḷḷuvan et maṇṇān. En effet, les verbalisations qu'ils utilisent sont souvent spécifiques à chaque individu ou famille et ne font pas l'objet d'un savoir partagé de caste. De même, les systèmes syllabiques propres aux traditions classiques n'ont pas d'équivalent dans les répertoires de basses castes. L'apprentissage des musiques classiques se fonde très largement sur la reproduction de gestes observés. Le jeu instrumental, médiatisé par le corps, est acquis à travers la récitation de syllabes déterminées (*vāytāri*, *bōl*, *solkattu*), et des gestes qui leur correspondent. Pour les musiciens de basses castes, l'usage des syllabes fonctionne davantage comme un outil de théorisation rythmique. Cette verbalisation n'apparaît d'ailleurs jamais dans l'apprentissage des plus jeunes, moins formel et plus discret que dans les traditions classiques. Les procédés de verbalisation, chez les basses castes, peuvent paraître aux premiers abords comme sommaires ou comme de simples succédanés de théorie musicale. Pourtant, tous mettent en œuvre une même conception esthétique : le statut de primauté de la voix. Seul le rythme fait l'objet d'une verbalisation alors que la mélodie, en tant que phénomène « vocal », ne nécessite pas d'être transposée en syllabes.

5. Phonétiquement « *padapadape !* ».

Usages de l'onomatopée descriptive

Certains membranophones du Sud de l'Inde sont parfois décrits par des onomatopées qui, à la différence des syllabes rythmiques rencontrées jusqu'ici, décrivent précisément l'instrument par les sonorités qu'il produit. Par exemple, le tambour « *urumi* » originaire du Tamilnadu, est identifié par le son « frotté » qui le caractérise. Homologue tamoul du tambour *iḷāṟa* des Maṇṇān, l'*urumi* est joué lors des tournées au porte-à-porte par les dévots de la déesse Māriyamman, ainsi que par les « montreurs de vache » (*appaṅkalai* « père de taureau ») dans les villages tamouls (P. Sambamurthy 1969, L. S. Rajagopalan 1974a, N. Shyamala 1960, J. Racine 1995). Le tambour est frappé de la main droite avec une baguette légèrement courbée, tandis que la main gauche frotte la seconde peau avec une baguette de forme convexe, produisant ainsi un son grinçant et particulièrement puissant. Le « *roum* » est la sonorité à partir de laquelle est formé le nom du tambour.

Certains instruments classiques peuvent produire simultanément deux types de sonorités. C'est le cas notamment du tambour cylindrique *mṛdaṃgam* de la musique carnatique. Chaque peau du *mṛdaṃgam* est mise en vibration par deux techniques différentes. Une première face, frappée, permet d'obtenir une sonorité claire tandis que la seconde peau a été partiellement enduite d'une gomme. Celle-ci a la particularité d'assourdir le timbre au moment de la frappe, produisant ainsi un son sur plusieurs hauteurs successives. Pour parler de chaque frappe, la langue malayalam utilise des termes onomatopéiques. Le mot *ghumiki* (« faire le son *ghoum* »), désigne précisément le son produit sur la gomme. Plutôt que de décrire un geste (par exemple : main droite ou gauche) ou de désigner la facture de l'instrument (par exemple : face droite ou gauche), le terme est une imitation de la sonorité produite. Les musiciens parlent, par exemple, du « côté *ghoom* » (ou « *ghooming side* » pour les anglophones) pour désigner la peau sourde, tandis la peau claire n'a pas de nom spécifique. De la même manière, la sonorité du petit tambour sablier à boules fouettantes *ḍamaru* - attribut du dieu Śiva et instrument de musique joué dans différentes régions de l'Inde[6] – est qualifiée par l'onomatopée

6. Au Kerala, le *ḍamaru* est joué par des mendiants itinérants. Son usage est plus répandu dans l'aire himalayenne (M. Helffer 1989, 1994).

« *kuṭukuṭupa* ». Il s'agit de sons phoniques qui expriment l'entrechoquement rapide et en alternance des perles contre les peaux du tambour. Plutôt que d'utiliser un terme générique pour parler de la « sonorité » (*śabdam*)[7] des instruments, la langue malayalam désigne chacun des timbres par des onomatopées, autrement dit des imitations phoniques.

Ces imitations révèlent une conception particulière du phénomène musical : la voix est considérée comme la matrice originelle de la musique instrumentale. Cette référence implicite à la parole et au chant se retrouve chez de nombreux musiciens kéralais (classiques, musiciens de temples, etc.) qui définissent et qualifient les différentes sonorités instrumentales par un rapport implicite à la voix. On pense notamment à la classification locale des instruments en « divins » (*dēva vādyam*) et « asuriques » (*asura vādyam* « instrument de l'ennemi des dieux ») communément utilisée par les musiciens de toutes castes. La distinction hiérarchise précisément les propriétés sonores de chaque instrument (mélodiques/rythmiques, sons forts/faibles, pleins/rauques, etc.) mais aussi, comme nous le montrerons plus loin, des usages différents selon les contextes de jeu et le statut social des musiciens.

Seuls les grands dieux ont une voix

Le musicien maṇṇān Kunjan est le premier à m'avoir précisé cette classification. Il manie, en effet, deux instruments de classe différente – un luth *nantuṇi* « divin » et un tambour *iḻāṟa* « asurique » – qu'il distingue de manière précise par leur organologie, leur acoustique et leur esthétique propres. J'ai mentionné précédemment (chapitre 5) que Kunjan qualifiait son luth d'instrument divin (*dēva vādyam*), assignant à l'objet un statut de quasi-sujet à la fois dans l'action rituelle pour la déesse et dans l'espace même de sa maison. Le luth, pensé comme anthropomorphe et doté d'une « voix », mani-

7. Le terme *śabdam* signifie « son, bruit, voix, le sens du son (un des cinq sens), un des attributs ou propriétés des cinq éléments » (M.P. : 990). Il peut désigner, par ailleurs, un mot, un nom, un proverbe, l'objet de l'écoute ou les sept degrés constitutifs de l'échelle musicale dans la théorie classique (*saptasvaraṅṅaḷ* : sa ri ga ma pa dha ni sa) (*Ibid.*).

feste la déesse Bhagavati de manière visuelle et sonore. À ce titre, seuls les cycles rythmiques joués au luth sont verbalisés par des syllabes. Selon Kunjan, ces différentes caractéristiques sont propres aux instruments « divins ». La nature divine du luth tient à sa potentialité à manifester en tous lieux et en toutes circonstances la déesse Bhagavati. Ce statut implique aussi, dans la réalisation musicale, de concevoir le rythme à travers un référent vocal qui lui est intrinsèque.

Cependant, tous les autres instruments kéralais de classe « divine », n'ont pas cette potentialité à manifester par eux-mêmes une divinité. Les instruments de temple comme le tambour sablier à tension variable *iṭakka* ou le *maddaḷam* (tambour cylindrique à deux peaux) ne sont pas considérés comme des représentations anthropomorphiques. Certes, ils jouent un rôle essentiel pour rendre présent le divin mais les musiciens les considèrent davantage comme des objets rituels que comme de véritables sujets divins. Leur nature commune tient au fait que les musiciens établissent un lien privilégié entre leurs sonorités et la voix (humaine et divine). Dans le cas de l'*iṭakka*, la relation au verbe est visible de l'extérieur. Orné le plus souvent de boules de laine multicolores au nombre de soixante-quatre, celles-ci représentent probablement les soixante-quatre arts (*catuṣṣaṣṭi kalā*) dont la déesse Sarasvati est gardienne (L.S Rajagopalan 1977 : 165).[8] Dans la mythologie hindoue, le verbe et les arts sont nés du *ḍamaru* de Śiva. La sonorité de ce petit tambour est donc associée, de la même manière, à la déesse Sarasvati. C'est à travers le son du *ḍamaru* que le dieu Śiva s'exprime, le son verbalisé en « *kuṭukuṭupa* » pouvant être considéré comme une parole divine. Ainsi, l'*iṭakka* rend présente la déesse à travers les soixante-quatre arts dont elle est gardienne et le *ḍamaru* par son pouvoir générateur de parole. L'*iṭakka*, joué principalement dans les temples par les musiciens *aṃpalavāsi* (« habitants du temple », castes intermédiaires *mārār* et *potuvāḷ*, accompagne les pūja quotidiennes, le chant dévotionnel *sōpāna* et fait partie des orchestres des principaux théâtres classiques du Kerala (*kathakaḷi* et *kūṭiyāṭṭam*). Ce tambour à tension variable présente de grandes possibilités mélodiques (environ deux octaves) et est le seul membranophone à pouvoir jouer des *rāga* (L.S. Rajagopalan 1977 : 169). Son

8. Sur les soixante-quatre arts, voir notamment A. Venkatasubiah et E. Müller *in* Leela Omchery et Deepti Omchery Bhalla (eds.) (1990, vol.1 : 23-33), ainsi que Durgadatta Tripathi (*ibid.*, vol.2 : 1-26).

association à la parole divine, au verbe, aux arts incarnés par la déesse[9] et plus généralement à la musique vocale – qu'il peut accompagner en « imitant » la mélodie (*ibid.* : 169) – sont les principaux caractères du *dēva vādyam*.

Le critère fondamental qui permet d'opposer tous les instruments divins aux asuriques est celui de la présence ou non d'un référent vocal implicite au jeu instrumental. Ce premier critère qui, on va le voir, n'est pas unique, a été très clairement formulé par le musicien Kunjan :

> *Les rythmes du tambour* iḻāṟa *n'ont pas de* vāytāri (syllabes rythmiques), *ce qui n'est pas le cas pour Dēvi* [nom de la déesse, c'est-à-dire le luth *nantuṇi*]. *L'un est un instrument asurique l'autre un instrument divin* !

Kunjan n'utilise jamais la verbalisation pour l'*iḻāṟa* mais qualifie ses sonorités au moyen d'onomatopées. Selon lui, la face droite de l'instrument, frappée (*koṭṭu'*) à l'aide d'une baguette légèrement courbée, produit le son « *tam tam tam* ». La face gauche, frottée à la verticale en mouvement de va-et-vient, avec une courte baguette recourbée produit le son « *bhoum* » (*bhum śabdam*). Ces onomatopées permettent au musicien de désigner les différents timbres de son instrument mais se distinguent des syllabes rythmiques utilisées pour verbaliser les cycles. Pour le tambour *iḻāṟa*, l'absence de verbalisation révèle précisément que l'instrument est dépourvu de référent vocal implicite.

La sonorité de l'*iḻāṟa*, puissante et rauque, est définie à travers la divinité Cāttan pour laquelle l'action rituelle est conduite. Kunjan disait ranger son tambour *iḻāṟa* dans un tissu rouge pour l'éloigner des mains étrangères afin d'éviter toute manipulation malencontreuse. Cāttan, divinité souvent invoquée dans des affaires de « magie noire » (« *black magic* ») ou dans des cas d'infortunes physiques et financières (G. Tarabout, 1993b), se manifeste aussi à travers la sonorité du tambour. Kunjan explique en effet :

---

9. En malayalam, le terme *vāṇi* signifie « Sarasvati [déesse], mot, voix, parole, musique, parler » (M.P. : 952). Comme vus précédemment, les termes *vāytāri* (syllabes rythmiques), *śabdam* (« son, bruit, voix, mot ») et le verbe *vāyikkuka* (« lire, jouer d'un instrument de musique ») posent une équivalence entre le son (et par extension la musique) et le verbe.

> *Cāttan sait jouer de l'*iḻāra [koṭṭu' aṟiyam « il sait battre »]. *Il n'a pas appris, il sait en jouer de fait* (tanne toni). *Il boit, prend l'*iḻāra *et marche*.

L'*iḻāra* ne manifeste pas le corps de Cāttan mais se présente comme l'un de ses attributs. Pour décrire la divinité, Kunjan a sorti la brochure du temple *Kānāṭi maṭhaṃ*, temple dédié à Cāttan situé dans la région de Peringottukara et où de nombreux maṇṇān officient pour des rituels ponctuels. En présentant la couverture, Kunjan m'a décrit l'image qui était imprimée :

> *Sa monture est un buffle. Posés à ses pieds, deux gros bâtons métalliques munis de sonnailles* (kuṟuvaṭi)[10]. *La déesse Pārvatī* (épouse de Śiva, le géniteur de Cāttan) *lui a donné les bâtons métalliques* kuṟuvaṭi.

Dans le livret, un dessin présente la scène accompagnée d'une légende : « *La déesse mère Pārvatī présente solennellement au noble-seigneur Cāttan les bâtons* kuṟuvaṭi, *aux pieds du démon scarabée noir* (bhṛṃgāsura) ». La lecture terminée, Kunjan a repris son explication : « *Mais l'*iḻāra*, il l'a de fait. Une fois que Cāttan a bu de l'alcool de palme*, *la possession* (tuḷḷal) *commence sur le « cycle de trois »* (mūttāḷam) ; *il n'y a jamais de chant !* ».

Parmi les différents attributs sonores de Cāttan, seul le tambour n'a pas fait l'objet d'un don. Comme le dit Kunjan, il appartient « de fait » à la divinité. Le musicien mentionne ensuite la séquence finale du rituel au cours de laquelle Cāttan reçoit des offrandes de nourriture et d'alcool avant de posséder l'oracle attitré du temple commanditaire (*veḷiccappāṭu'* ou *kōmaram*). Les dévots, chacun à leur tour, s'adressent à la divinité et formulent leurs requêtes personnelles. Kunjan mentionne enfin le rythme joué pour l'entrée en transe (« cycle de trois ») et l'absence de musique vocale durant cette séquence finale. La divinité est ici définie à la fois par son régime alimentaire, son attribut sonore (*iḻāra*) et l'incompatibilité du chant au moment de sa manifestation physique. C'est cet ensemble de traits intrinsèques à la divinité qui permettent à Kunjan de voir dans l'*iḻāra* un instrument asurique.

---

10. Dans le rituel, cet attribut de métal est agité de manière énergique par l'oracle possédé. Le son produit a tendance à couvrir sa voix pendant la divination.

Ill. 1 : Extrait du livret du temple *Kānāṭi maṭhaṃ.* Cāttan reçoit ses attributs *kuṟuvaṭi* de la déesse Pārvatī

L'opposition entre les sonorités du luth *nantuṇi* et celles du tambour *iḷāṟa* révèle une conception hiérarchisée des divinités. Cependant, la classification instrumentale de Kunjan, fondée sur le critère vocal, ne suffit pas, seule, à rendre compte de l'ensemble des instruments kéralais. Le tambour *ceṇṭa*, par exemple, joué dans de nombreux contextes rituels (théâtre kathakaḷi, orchestre de temple, etc.) est qualifié d'instrument asurique, bien que son jeu fasse l'objet d'un système de verbalisation syllabique extrêmement développé. Il semble que sa nature asurique tienne davantage à l'intensité des sons qu'il produit. Autre particularité, il peut produire dans certains contextes des sonorités « divines ». Cette ambivalence tient à son organologie et aux techniques de jeu contrastées mises en œuvre par le joueur.

Ill. 2 : Maṇṇān Kunjan préparant son tambour *iḻāṟa*

Le fort et le faible : l'ambivalence du ceṇṭa

De forme cylindrique, le *ceṇṭa* est joué verticalement, généralement avec deux baguettes légèrement courbées ou, pour certains répertoires, d'une seule baguette complétée de frappes à main nue (L.S. Rajagopalan 1967 : 84). Les frappes portant sur la peau principale de l'instrument (*iṭamtala* « tête gauche ») [11] sont particulièrement claires, percutantes et audibles à une très grande distance. Le joueur actionne les baguettes par de rapides mouvements des poignets, rotations désignées par le terme *uruttu'* (« roulement »). Ainsi, lorsque le *ceṇṭa* est joué sur sa peau « gauche », on le qualifie généralement de *uruttu ceṇṭa*.

La seconde technique, d'usage beaucoup plus restreint, consiste à renverser légèrement le tambour pour frapper uniquement la peau inférieure, appelée symétriquement « tête droite » (*valamtala*) ou côté « bhoum » [12]. Le son obtenu, plus faible et plus sourd, diffère de ceux produits sur la première peau. Si le *ceṇṭa* appartient à la classe des

11. Le tambour étant joué verticalement, il s'agit de la peau située sur la face supérieure du cylindre.

instruments asuriques, c'est pour la puissance de ses frappes obtenues sur la peau principale. Il peut être qualifié de « *ceṇṭa* divin » (*dēva ceṇṭa*) ou encore « *vīkkan ceṇṭa* » (« battu ») [13] lorsque la seconde peau est frappée afin d'obtenir un son comparativement faible en intensité. L'usage de cette seconde technique se restreint à des contextes très précis [14] et révèle plus généralement une conception esthétique cultivant l'ambivalence des timbres instrumentaux (chapitre 9).

Nous avons commencé par dégager les principes régissant le système de verbalisation syllabique dans le répertoire des Puḷḷuvan et des Maṇṇān. Si celui-ci permet aux musiciens d'exprimer la cohérence interne de leurs matériaux rythmiques et de les envisager à travers le jeu musical, d'autres procédés fondés sur la parole ont pu être dégagés. L'usage de l'onomatopée, par exemple, révèle une conception singulière des sonorités instrumentales. Outre le lien qu'elle établit avec la langue, l'onomatopée permet aux musiciens de produire un discours, au moyen de sons phoniques, sur les propriétés acoustiques des différents instruments de musique. Par ailleurs, cette référence explicite à la parole constitue un des critères fondamentaux d'une hiérarchisation des sonorités instrumentales en « divine » et « asurique ». Le critère de la voix prédomine dans la classification des instruments des Maṇṇān (luth *nantuṇi* divin et tambour *iḻāṟa* asurique). Cependant, il ne suffit pas, seul, à rendre compte de l'ensemble des instruments kéralais, et notamment des instruments de temple (*kṣētra vādyam*).

---

12. L'onomatopée reproduit la sonorité sourde de cette face. Cependant, celle-ci diffère considérablement de la face « frottée » de l'*iḻāṟa* joué par les Maṇṇān. Asurique dans le cas de l'*iḻāṟa*, le son « bhoum » (*bhum śabdam*) prend une valeur faste et « divine » dans le cas du *ceṇṭa*.

13. Selon Venkitasubramonia Iyer (1967 : 137), le terme *vīkku*' signifie « battu » – du nom de la technique de jeu utilisée pour ce tambour –, alors que le *ceṇṭa* nécessite, lui, des « rotations » des poignets (*uruttu*). S. Caldwell (1999 : 83) traduit le terme par « faible » (*weak*) dans le cadre de l'instrumentarium du *muṭiyēṟṟu'*, théâtre rituel kéralais dédié à la déesse et dont les spécialistes sont les *Mārār*.

14. Dans l'orchestre classique de théâtre kathakaḷi, par exemple, le jeu sur la face droite du *ceṇṭa* est réservé aux scènes où les dieux apparaissent sous leur forme cosmique (*viśvarūpam*). De même, dans la plupart des temples kéralais, cette technique de jeu est réservée à certaines occasions rituelles dites « fastes » comme la sortie de la divinité par exemple.

L'exemple du tambour *ceṇṭa* montre, d'une part, que l'intensité des sons qu'il produit le distingue d'autres instruments de temple. D'autre part, l'ambivalence de ses sonorités nous amène à considérer l'opposition entre instruments divins et asuriques de manière moins diamétralement opposée que les Maṇṇān. Il nous faut maintenant nous placer dans l'espace même du temple hindou pour voir se dessiner les choix qui commandent la répartition des sonorités instrumentales à l'intérieur du site.

Chapitre 9

Musiques à distribuer
Quand la musique s'empare de l'espace

Les études de l'espace du temple hindou ont montré qu'il est organisé selon un principe d'extériorité et de mise à distance de l'impureté (Tarabout, 1993a : 244). Au Kerala, des serviteurs de temple *aṃpalavāsi* (castes intermédiaires *mārār* et *potuvāḷ*) et parfois, des musiciens puḷḷuvan situés à la sortie, participent différemment de l'animation sonore du site. Celle-ci peut paraître, à première vue, chaotique du fait de la multiplicité des formes musicales juxtaposées les unes aux autres. Corrélativement au principe de préservation de la pureté rituelle, la pratique de la musique implique des conceptions de l'espace souvent ambivalentes et discontinues. Je présenterai, d'abord, les principales formes musicales associées à la vie rituelle des temples kéralais. Il s'agira, ensuite, de partir d'une étude de cas, le temple aux serpents de Mannarasala, où l'on analysera comment les musiques occupent et animent différemment l'espace selon une dynamique essentiellement contextuelle.

LES ESPACES MUSICAUX DU TEMPLE HINDOU

La structure générale d'un temple hindou, représentée ici de manière schématique (figure 1), consiste en une série d'espaces « concentriques » partant d'un centre (*śrīkōvil* ou *sanctum sanctorum*) où repose la divinité principale, jusqu'à des zones périphériques – à l'intérieur du complexe cultuel jusqu'à l'extérieur – où ont lieu par exemple des processions. La salle de la divinité est un espace relativement fermé auquel n'accèdent que les officiants brahmanes qui assurent notamment les pūja quotidiennes. Au Kerala, cet espace est

généralement délimité par des grillages de bois et par un petit couloir extérieur entourant l'ensemble de la salle. L'accès principal se fait par des marches (*sōpāna*) que seule une partie restreinte des officiants du temple ont la possibilité de gravir : les brahmanes *naṃpūtiri*, d'une part, mais aussi certains musiciens *aṃpalavāsi* notamment lors des pūja quotidiennes. En s'éloignant des marches, d'autres espaces se dessinent graduellement en fonction de leur plus ou moins grande proximité avec le *śrīkōvil*. Ces espaces périphériques abritent d'autres divinités secondaires (ex : sept mères *saptamātṛkkaḷ*). La qualification de l'espace, du centre vers la périphérie, est garante de préservation de la pureté rituelle. Les individus, chacun dans leur position de pureté relative investissent des espaces différents du temple, l'accès aux espaces les plus centraux (1, 2 et 3) étant chaque fois un peu plus limité au fur et à mesure que la distance par rapport au centre s'amenuise.

Des musiques du centre

Un premier genre musical, le *sōpāna*, intervient lors des pūja quotidiennes, généralement le matin et le soir, à portes fermées (*prasanna pūja*, L.S. Rajagopalan 1967 : 94)[1]. Cette forme vocale, accompagnée du tambour sablier à tension variable *iṭakka*, exprime un texte de nature dévotionnelle, le « Chant de Kṛṣṇa » (*Gīta Gōvinda*), poème versifié (*aṣṭapadi*) au XIIe siècle par Jayadeva[2]. Un second instrument, le gong *ceṅṅila*, marque les temps forts du cycle (*tāḷa*). De par sa nature vocale, la forme *sōpāna* acquiert un statut particulier au sein du temple. Les musiciens de caste intermédiaire *mārār* (*aṃpalavāsi*) qui en sont les spécialistes se tiennent précisément près des marches (*sōpāna*) qui mènent au *śrīkōvil*, appellation qui

1. Sur le genre *sōpāna*, voir Leela Omchery (1997) et Klari Sasidharan (1998). On distingue généralement le « *sōpāna* de temple » (*kṣētra sōpāna*) exécuté dans les temples à l'heure des pūja quotidiennes, du « *sōpāna* de scène » (*raṅga sōpana*), intégré aux formes rituelles et théâtrales *muṭiyēr<u>r</u>u'*, *kūṭiyāṭṭam*, *kṛṣṇanāṭṭam* et *kathakaḷi* (Klari Sasidharan : 158).

2. Sur la forme musicale du poème, voir Deepti Omchery (1990). Pour une présentation des *rāga* du genre *sōpāna* et de leur usage en fonction des heures de la pūja, voir notamment L.S Rajagopalan (1977 : 167-168) et P.S. Variyar (1986 : 56-57).

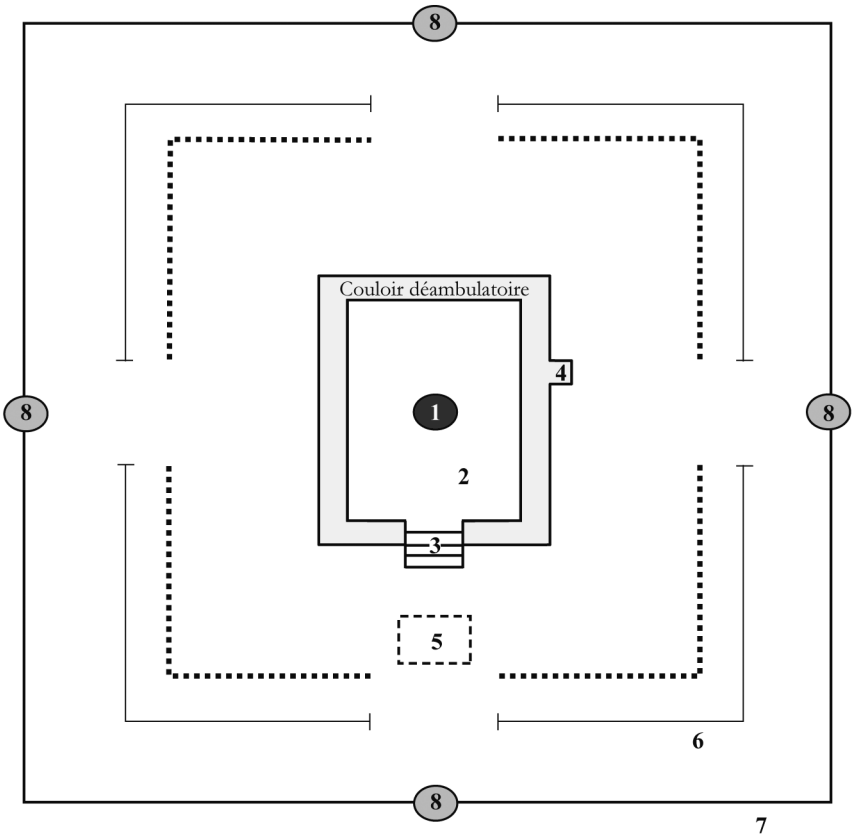


Fig. 1 : Espaces du temple. Plan simplifié
d'après K.P.C Anujan Bhaṭṭatirippāṭu' (2000 : 4)

Légende :

1. « Idole, image » de la divinité (*biṃbaṃ*)
2. Espace intérieur, sanctum sanctorum*(śrīkōvil*)
3. Marches (*sōpānam*)
4. Canal de drainage (*ōvu'*)
5. Porche d'entrée (*mukhamaṇḍapam*)
6. Démarcation médiane *maddhyahāra* (espace des lampes *viḷakkumāṭam*)
7. Démarcation extérieure (*antahāra*)
8. Pilier (*gōpuram*)

n'est en effet pas anodine : le chant est exécuté sur une des frontières spatiales du temple.

Certains auteurs considèrent plus volontiers que le genre *sōpāna* acquiert sa dimension dévotionnelle par une « ascension » vers le divin, symbolisée ici par des marches (L. Omcherry 1990, K. Sasidharan 1998 : 156). Il semble pourtant que seul le statut supérieur de cette forme musicale légitime une telle pratique de l'espace. L'*iṭakka*, en tant qu'instrument divin, se caractérise, on l'a vu, par ses possibilités mélodiques étendues lui permettant d'imiter ou de compléter le chant avec des sonorités de faible intensité. Souvent associé à Sarasvati, la déesse du verbe et des arts, il est considéré comme étant le plus proche de la voix parlée et chantée. Chaque soir, il est rangé dans le couloir du *śrīkōvil*, suspendu à un chevron [3], acquérant ainsi le statut d'objet rituel.

Durant les pūja, le chant *sōpāna* est audible à plusieurs mètres de distance et résonne jusqu'à l'intérieur de la salle où repose la divinité. Pourtant, l'espace sonore n'est pas pensé en terme de diffusion acoustique mais précisément en fonction de la place effective qu'occupent les musiciens. Parce que leur statut de pureté relative est inférieur à celui des brahmanes, ils sont en quelque sorte « refoulés » dans le couloir du *śrīkōvil*. Ainsi, la qualification esthétique de l'espace se fonde sur une répartition fine des lieux de production musicale (salle, couloir, au-delà des marches, etc.) en fonction des caractéristiques des instruments et du statut social de leurs spécialistes.

Le genre *sōpāna*, en tant que musique vocale, est considéré comme le plus approprié à l'espace du *śrīkōvil*. Outre cette forme supérieure de musique, d'autres formations orchestrales peuvent jouer à proximité du centre, principalement pour des occasions rituelles ponctuelles, notamment durant le rite de purification *kalaśa*. L'orchestre *pāṇi*, par exemple, se compose d'un tambour cylindrique *pāṇi maram*, d'une conque *śaṃkhu*, d'un gong *ceṅṅila* et d'un *ceṇṭa* « divin » (frappé sur sa face sourde). Le premier tambour, considéré comme un instrument divin, accompagne les gestes de l'officiant, chaque frappe étant censée manifester un *mantra*, le mode de jeu variant d'une divinité à l'autre (L.S. Rajagopalan 1967 : 94). La

3. Sur l'origine mythique de ce rangement au-dessus du sol, voir L.S. Rajagoplan (1977 : 166).

conque *śaṃkhu* appartient aussi à la classe des instruments divins, principalement en tant qu'attribut du dieu Viṣṇu et comme manifestation du son primordial « *Aum* »[4]. Le gong *ceṅṅila* ne relève d'aucune classe d'instruments (divin/asurique), comme la plupart des idiophones métalliques du Kerala (*ilattāḷam*, *jalra*, *kuḻittāḷam*, etc.). On peut cependant le considérer comme le plus « noble » de tous, du fait de son association au chant dévotionnel *sōpāna*. Enfin, le tambour *ceṇṭa* est joué uniquement sur sa face « divine », ce qui l'autorise à se tenir à proximité du *śrīkōvil* au même titre que tous les instruments divins. D'autres occasions rituelles nécessitent, comme on le verra plus loin, le jeu de tambours différents (*iṭakka*, *timila,* etc.)

Orchestres de la périphérie

Un premier orchestre, le *ceṇṭa mēḷam*, est joué plus spécifiquement lorsque la divinité est déplacée en procession à l'intérieur ou l'extérieur du temple. Ce type de parcours cérémoniel a lieu à des dates plus ou moins fixes, conformément au calendrier rituel de l'année, ou à l'occasion de festivals ponctuels (*utsavam*). Le *ceṇṭa mēḷam* est toujours formé d'au moins un tambour *ceṇṭa*, une trompe *koṃpu'*, un hautbois *kuṟuṃkūḻal*[5] et d'une paire de cymbales *ilattāḷam*. Le nombre d'instrumentistes varie en fonction des fêtes, de l'espace disponible dans le temple et des fonds disponibles pour rémunérer les musiciens. Très versatile, chaque forme orchestrale de *ceṇṭa mēḷam* est nommée par le cycle rythmique joué effectivement par les musiciens sur différents tempi. L'ensemble *pañcāri mēḷam* (6 temps) est joué uniquement dans l'enceinte du temple. Une autre forme, le *pāṇṭi mēḷam* (jeu sur le cycle *tripuṭa* de 7 temps) accompagne généralement les processions qui ont lieu à l'extérieur du temple. Hormis cet orchestre particulier, toutes les autres formes de *mēḷam* sont jouées à l'intérieur du temple (L.S. Rajagopalan 1967 : 95).

---

4. Certains auteurs affirment cependant que la conque, produisant le son primordial (*aumkara nāda*), ne peut être considérée comme un « instrument » (*vādyam*) (L.S. Rajagopalan 1967 : 98).

5. Sur la trompe *koṃpu'*, voir L.S. Rajagopalan (1973, 1974a) et Appukuttan Nayar (1974). Sur le hautbois *kuṟuṃkūḻal*, voir L.S. Rajagopalan (1974a, 1988a) et Gopala Menon Komarath (1988).

Conformément à la hiérarchisation de l'espace, ces orchestres sont tenus de se placer à distance du *śrīkōvil*. Le *mēḷam* accompagne, par exemple, les circumambulations de la divinité dans les espaces périphériques (*prākāram*)[6]. Le tambour *ceṇṭa*, joué sur sa peau supérieure, est utilisé précisément pour sa qualité sonore asurique, c'est-à-dire pour sa forte intensité. De la même manière, les hautbois *kuṟuṃkūḻal* et les grandes trompes *koṃpu*' n'accèdent jamais au *sanctum sanctorum*. À l'échelle du *ceṇṭa mēḷam*, les deux aérophones sont considérés commes asuriques à la manière du tambour *ceṇṭa* auquel ils sont associés. D'origine martiale, ces deux instruments sont joués majoritairement par des Nāyar, caste shudra de statut inférieur à celui des serviteurs de temple *aṃpalavāsi*. Cette différence de statut leur interdit l'accès au *śrīkōvil*.

Ainsi, les découpages de l'espace s'opèrent en fonction d'un double critère esthétique et sociologique organisant des pratiques musicales à la périphérie. Le *ceṇṭa*, instrument asurique, produit à lui seul une catégorie ambivalente de sonorités. Un musicien de haute caste *aṃpalavāsi*, muni de son *ceṇṭa*, ne pourra accéder au « centre » que par la seule technique renversée (*valamtala* « tête droite »). Dans l'orchestre de *ceṇṭa mēḷam*, il sera tenu de rester aux marges du temple aux côtés de ses collègues nāyar.

Ensembles mixtes

Un autre type d'orchestre, le *pañcavādyam* « cinq instruments », intervient à la fois lors des pūja quotidiennes et dans les processions. Certains auteurs distinguent l'orchestre « de rite » (*kriyāṃgapañcavādyam*), associé généralement à la pūja, de l'orchestre « de service » (*sēvaṃgapañcavādyam*) propre aux processions cérémonielles et aux festivals (S. Venkitasubramonia Iyer, 1967 : 17). L'instrument principal de ces orchestres est le *timila*, long tambour sablier frappé verticalement à mains nues, qui appartient à la classe des instruments divins[7]. Dans le premier orchestre, il est associé au gong

6. Mot à mot « rempart, forteresse, mur, barrière » (M.P. : 779), frontière à l'intérieur de laquelle a lieu la procession.

7. Voir le mythe d'origine de l'instrument rapporté par L.S. Rajagopalan (1971 : 22-23).

ceṅṅila, à la conque *śaṃkhu*, et au tambour *vīkkan ceṇṭa*, instrument divin considéré comme l'équivalent des frappes sourdes du *ceṇṭa*[8]. Une paire de cymbales *kaimaṇi* (« cloches de main ») compose le cinquième instrument de l'ensemble. L'orchestre « de rite » intervient de manière privilégiée pour les services rituels comme l'aspersion d'eau des idoles (*abhiṣēkam*), les circumambulations *pradakṣiṇa*, le « sacrifice de fête » (*utsava bali*) ou les installations des divinités dans le temple (*aṣṭabandhana*) [S.Venkitasubramonia Iyer 1967 : 138]. À ce titre, chacun des instruments qui compose l'orchestre a accès au *śrīkōvil*, généralement en haut des marches.

Durant les grandes processions à l'extérieur du temple ou lors des fêtes, l'orchestre de « cinq instruments » se modifie dans sa composition (*sēvaṃgapañcavādyam*). Le tambour *timila*, le gong *ceṅṅila* et la conque *śaṃkhu* se trouvent associés au tambour *maddaḷam*[9] ainsi qu'au tambour sablier *iṭakka*. C'est actuellement sous cette forme que l'orchestre de « cinq instrument » est le plus connu. Depuis récemment, le *maddaḷam* « héroïque » a été remplacé par un *maddaḷam* « pur, parfait » (*śuddha maddaḷam*)[10] de plus petite taille, et le gong *ceṅṅila* par des cymbales *ilattāḷam*. D'autres instruments, comme la trompe *koṃpu*' et le hautbois *kuṟuṃkūḻal*, se sont rajoutés à la formation initiale de procession. Ces derniers sont souvent considérés comme « auxiliaires » (*upavādya*, *ibid.* : 138). L'orchestre est joué au coucher du soleil, lors de l'« offrande de lumière » (*dīpārādhana*) – consistant à illuminer la salle de la divinité avec une multitude de petites lampes à huile – et durant les jours de festivals.

Le *pañcavādyam*, de par la large place qu'il laisse à l'improvisation, est beaucoup plus valorisé que le *ceṇṭa mēḷam*. Il trouve aujourd'hui sa place dans des contextes non rituels comme, par exemple, les cérémonies gouvernementales impliquant des « VIP » (L.S. Rajagopalan 1971 : 167). Son caractère faste tient aussi à sa composition instrumentale « divine ».

---

8. Dans le *pañcavādyam*, le *vīkkan ceṇṭa* est fréquemment remplacé par un *ceṇṭa* renversé.

9. Un *vīra maddaḷam* (« héroïque ») selon Venkitasubramonia (1967 : 139) ; un *toppi maddaḷam* (« tête ») selon L. S. Rajagopalan (1967 : 98).

10. Parmi les trois types de *maddaḷam* existant, le *toppi maddaḷam* est le seul qui a accès au *śrīkōvil* (L. S. Rajagopalan, communication personnelle 2001).

Parmi tous les instruments de temple (*kṣētra vādyam*), la plupart des tambours ont un statut « divin » et leur usage au sein du temple est largement conditionné par le contexte de jeu : pūja et autres occasions rituelles situées près du « centre » d'une part, musique de procession ou de festival d'autre part. Seul le tambour asurique *ceṇṭa* offre une ambivalence de sonorités. Selon le contexte, il produira des sonorités de classe différente.

Les instruments divins réunis dans les orchestres de *pañcavādyam* participent aux deux contextes de jeu mais ne sont en aucun cas associés au *ceṇṭa* asurique. Seuls les aérophones font exception à la règle puisqu'ils apparaissent à la fois dans le *ceṇṭa mēḷam* et l'orchestre *pañcavādyam* de procession. Une même ambivalence peut être observée : ces instruments « auxiliaires » sont joués aux côtés d'instruments divins, ce que confirme aussi la composition sociologique des orchestres. Les shudra Nāyar jouant les aérophones n'accèdent en principe jamais au *śrīkōvil* comme le font leurs collègues *aṃpalavāsi* de plus haut statut.

Un dernier orchestre d'origine tamoule, le *periya mēḷam* (« grande assemblée, grand rassemblement »), est d'introduction récente au Kerala. Il est composé d'un ou plusieurs hautbois *nāgasvaram*, de tambour *tavil* et de cymbales (*tāḷam*), instruments considérés comme « divins », probablement pour leurs larges potentialités mélodiques (musique de *rāga*). Cet orchestre accompagne généralement les pūja quotidiennes, soit de manière juxtaposée au genre vocal *sōpāna*, soit en alternance avec lui. Cette accumulation sonore dans le temps rituel implique, comme on va le voir, des découpages affinés de l'espace. Pour en rendre compte, analysons à présent diverses situations concrètes de jeu observées dans le temple aux serpents de Mannarasala (Allepey) à différents moments de la journée et lors d'une fête annuelle (*āyilyam*) au cours de laquelle la divinité principale a été mise en procession.

Vie rituelle et musicale à Mannarasala

Le temple de Mannarasala, situé près de Haripad, fête chaque année l'étoile du serpent (*āyilyam*) au mois de la « Vierge » (*kanni*). Ce temple familial est dédié au « Roi Serpent » (Nāgarāja) et à son épouse Sarppayakṣi. Au Kerala, il est l'un des rares temples aux serpents dont le culte quotidien est assuré par des brahmanes *naṃpūtiri*, plus précisément une famille de plusieurs dizaines de personnes, installée sur les lieux depuis plusieurs générations (*illam*) [11].

Un temple aux serpents

La particularité de Mannarasala tient au fait que son officiant principal est une femme appelée localement « Grand-mère » (*Valiyamma*). Contrairement aux autres femmes brahmanes de l'*illam* qui n'assurent aucune fonction de prêtrise, la Grand-mère dévoue sa vie au culte des serpents, assistée quotidiennement par d'autres officiants brahmanes. L'ancienne prêtresse de Mannarasala (Savitri Antarjjanam) [12], aujourd'hui décédée, avait pris ses fonctions à l'âge de quinze ans et vivait en « ermite » (M.C. Pillai and M.V. Namboodiri, 1991) dans un espace réservé et confiné du temple.

Représentante de la lignée brahmane résidant sur ce domaine, la prêtresse vit aux côtés du « Grand-père » (Appupan, Mūttaśan), une statuette d'or représentant le serpent mythique à cinq têtes Ananta. Entreposée dans sa maison, cette divinité n'est sortie qu'une fois l'an lors de la grande procession d'*āyilyam* au cours de laquelle la prêtresse l'expose au regard de la foule des dévots venus de tout le Kerala. À

11. On trouve par ailleurs au Kerala le temple de Pāṃpumēkkāṭṭu' (Cochin district) et de Veṭṭikōṭ où le culte aux serpents est assuré par des famille brahmanes. Outre leur orthodoxie dans le domaine de la pureté rituelle, les propriétaires de ces temples revendiquent leur lignée commune, attestée par le mythe d'origine de chacun des sites (Kottarattil Sankunni 1998 [1909-1934] : 669-677, M.C. Pillai et M.V. Namboodiri 1991, Ch. Choondal 1981 : 73-86, 1980a : 85-88).

12. *Antarjjanam* : « gens de l'intérieur de la maison ». Le terme désigne précisément les femmes de caste brahmanes *naṃpūtiri* qui, jusqu'au siècle dernier, étaient tenues de rester à l'intérieur de l'*illam*.

cette occasion, les divinités principales du temple (le couple Nāgarāja et Sarppayakṣi) sont transférées du *śrīkōvil* jusqu'à la maison de la Grand-mère. Durant cette procession, l'officiante accompagne de très près le couple divin, les deux effigies étant portées ce jour-là par deux brahmanes de l'*illam*. La fête se conclut par un « sacrifice aux serpents » (*sarppabali*) effectué par la prêtresse et ses assistants en l'honneur du couple divin et du « Grand-père » (Ananta) [13] réunis pour l'occasion à l'intérieur de sa « maison ».

Un culte brahmanique

D'après le mythe d'origine des brahmanes de Mannarasala [14], le nom actuel du temple serait lié à l'épisode mythique de l'incendie de la forêt de *Kāṇḍhava* relaté dans l'épopée du Mahābhārata. Le premier temple aux serpents était localisé au cœur même de cette forêt. Au cours de l'incendie, ses fondations furent préservées des flammes par des femmes brahmanes qui déversèrent une grande quantité d'eau sur le sol. Cette « terre à présent refroidie » (*ippōl maṇṇu' āri*) fut donc nommée par la suite *Maṇṇāri śāla*, expression contractée aujourd'hui en Mannarasala.

Ce même épisode est aussi relaté par les Puḷḷuvan dans leur mythe d'origine de caste. Les actuels habitants de Mannarasala nomment leur propriété familiale Erijadapally et affirment être les descendants de la première lignée de prêtres dédiant leurs activités au culte des serpents. Pour les Puḷḷuvan, la première *puḷḷuvatti* était originellement une femme brahmane qui vivait dans la maison du nom de « Nāgancēri ». Les deux mythes se croisent au niveau géographique, mais les cultes aux serpents assurés respectivement par les brahmanes de Mannarasala et par les Puḷḷuvan diffèrent dans leurs contextes respectifs, leurs modalités d'exécutions, et le statut social de leurs acteurs [15].

---

13. Le lien qui unit les divinités du *śrīkōvil* à Ananta est assez obscur. D'après le mythe d'origine du temple, il semblerait que Ananta assuma la forme d'un petit serpent né de l'union de Vasudevan et Sridevi, premier couple brahmane s'étant installé à Mannarasala.

14. Sur ce mythe, voir les références données en note 11

15. Alors que les Puḷḷuvan travaillent à domicile pour des commanditaires

Des services proposés

Particulier au temple de Mannarasala, le rituel de transfert du bosquet (*kāvu' mattam*) est le service principal proposé aux visiteurs. Il s'adresse aux familles kéralaises de toutes castes qui souhaitent « extraire » les divinités serpents de leur sol, autrement dit se libérer de la charge cultuelle qu'incombe la présence d'un sanctuaire dans leur propriété. Les familles qui déménagent, par exemple, n'ont pas toujours la possibilité d'effectuer les rites nécessaires pour les divinités de leur domaine initial, ce qui les expose souvent à de graves maux familiaux (maladies, infertilité, chômage, etc.). Un *kāvu'* ne peut être détruit, ni déplacé sur une autre propriété. Sa permanence tient de son ancrage dans le sol, ce monde souterrain où vivent précisément les serpents. Pour ces familles, reste l'alternative du transfert de *kāvu'* à Mannarasala effectué uniquement par des spécialistes brahmanes. Les divinités sont ensuite réinstallées de manière permanente dans l'enceinte même du temple, généralement dans la jungle qui entoure le site. Le déplacement des idoles vers Mannarasala, s'est accéléré depuis ces dernières décennies. La plus grande mobilité des familles et leur éclatement en unités nucléaires sont en effet peu compatibles avec le culte de divinités de sol [16].

Les dévots, de toutes castes, qui se rendent à Mannarasala viennent principalement chercher la protection contre les maux de serpents (*nāga dōṣam*) et garantir ainsi leur prospérité physique et financière. Des pancartes et des tracts disposés à l'entrée du temple, informent les visiteurs des requêtes qu'ils peuvent formuler et du tarif des offrandes requises : richesse, éducation, renommée, santé, protection contre le poison, traitement des maladies de peau, longévité, naissance d'un enfant, etc. Le temple prodigue aussi des soins pharmaceutiques contre les infections par morsures de serpents et de rats. Enfin, il assure, comme tous les autres temples kéralais, les différents rituels qui

---

nāyar, *īḻava* et *āśāri*, les brahmanes de Mannarasala vivent sur le lieu même du temple et assurent eux-mêmes les pūja quotidiennes. Le clivage de caste est aussi marqué par une différence de régime alimentaire des divinités. Carnivores dans le contexte du *pāṃpin tuḷḷal*, les divinités de l'*illam* sont végétariennes.

16. Par exemple, certaines familles musulmanes qui ont acquis une nouvelle maison font appel aux brahmanes de Mannarasala pour déplacer le *kāvu'* des anciens propriétaires hindous de leur domaine.

Ill.1 : Un muret de divinités serpents et de *citrakūṭam* recouverts de poudre de curcuma, nourriture des serpents

rythment la vie d'un individu : cérémonie de la pesée de l'enfant *tulābhāram*, don du prénom au sixième mois, initiation *vidyāraṃbham*, rite du premier repas de riz (*cōṟuṇu'*), etc.

Les acteurs de la musique

En tant que spécialistes des serpents, les Puḷḷuvan trouvent aussi leur place dans le domaine de Mannarasala. Actuellement, un couple vivant à quelques kilomètres de l'*illam*, propose aux dévots, à la sortie du temple, des services de chants personnalisés *nāvēṟu'*. Les chanteurs disent « travailler pour l'*illam* ». En réalité, l'administration du temple leur a seulement accordé une autorisation de se poster à la sortie du site. Contrairement aux musiciens de hautes castes *aṃpalavāsi*, patronnés par les autorités de Mannarasala, les Puḷḷuvan n'ont pas le statut de « serviteur ». Le service musical qu'ils proposent n'est pas intégré au culte quotidien des divinités serpents. Ils reçoivent leur rémunération directement de la main des dévots en échange d'un chant personnalisé. Le caractère « annexe » de leur activité se manifeste dans

l'espace même du temple. Postés à la sortie, leur impureté de caste leur interdit l'accès à l'enceinte intérieure [17]. Si les autorités du temple tolèrent cependant la présence des Puḷḷuvan, c'est qu'elles reconnaissent une certaine valeur à leur musique. Le livret publié par le temple est d'ailleurs assez éloquent sur ce point. Dans un petit chapitre intitulé « *La musique appréciée par les serpents* », voici ce que peut lire le visiteur :

> *Du côté Est du temple* (direction faste)*, des chants sont exécutés pour plaire aux serpents ; la magie et la douceur du chant puḷḷuvan accompagné des sons de la petite* vīṇa *et de la musique particulière des femmes puḷḷuvan jouant du* kuṭam *– tout ceci fascinera.*

La formule, on en conviendra, ressemble davantage à une promotion publicitaire qu'à une description précise d'un service rituel. Si, comme semble dire le texte, les Puḷḷuvan attirent les visiteurs par la beauté de leurs chants et de leurs instruments, leur musique est aussi capable de « satisfaire » les divinités serpents. Les dévots auraient tort de s'en priver.

Cependant, le temple n'aménage aucun temps particulier à la musique puḷḷuvan dans le cadre des cultes quotidiens. L'ensemble des rites est effectué au son des orchestres joués par les serviteurs de temple (*aṃpalavāsi*). Les Puḷḷuvan, assis à la sortie, n'ont cependant aucun mal à apercevoir les divinités (Nāgarāja et Sarppayakṣi) situées face à eux, à quelques dizaines de mètres. Lorsqu'ils entonnent leurs chants, leurs regards se tournent précisément vers le *śrīkōvil* et ce, dans une posture frontale indiquant qu'ils s'adressent aux divinités. Après chaque chant, ils s'inclinent face à elles, de même que le bénéficiaire du service. L'efficacité du chant personnalisé tient autant de son énonciation chantée que du lieu où il est exécuté, c'est-à-dire un espace de culte où ces divinités sont visibles.

---

17. Cette restriction concerne uniquement le couple puḷḷuvan qui travaille à Mannarasala. Chanter *nāvēṟu'* est leur activité archétypale de caste qui les stigmatise au sein de l'espace cultuel. En dehors de cette activité, tout individu de basse caste, y compris puḷḷuvan, peut accéder au site en tant que simple dévot.

L'AFFLUENCE DES SONS DANS UN TEMPLE EN FÊTE

La veille de la fête d'*āyilyam*, la plus importante de l'année à Mannarasala, les dévots affluent en nombre. Chacun est venu rendre hommage aux serpents afin de se libérer de ses maux éventuels (*dōṣam*) ou obtenir les faveurs des divinités. Sur l'esplanade du temple, les petits commerçants abondent. Leurs étalages parfaitement arrangés présentent les principales offrandes destinées aux divinités serpents : des petits sachets de sel et de poudre de curcuma (*uppu' mañña*) constituent les achats de base des visiteurs. À côté des nourritures, les vendeurs ont aligné avec soin des petits objets de métal de formes différentes. On trouve, par exemple, des effigies de serpents (*sarppa vigrahaṅṅaḷ* ou « réplique de serpent » *sarppa pratima*) [18], des petites paires d'yeux, des statuettes de Nāgarāja, des petites maisons (*purru'*), des petits œufs de serpent. Ces objets miniatures, tenus en main par les dévots, sont destinés à être « tournés » (*uliyuka*). L'action consiste en des mouvements circulaires réalisés avec le poing le long du corps afin d'extirper les éléments néfastes que ce dernier pourrait renfermer. Les dévots effectuent ces gestes une fois rentrés à l'intérieur du temple, et tout particulièrement face aux divinités du *śrīkōvil*.

Sur l'esplanade, un immense arbre banian marque l'entrée du temple. À sa base, des offrandes de sel ont été déposées sur les serpents de pierre installés autour du tronc. Partout sur le sol, s'amoncellent déjà des petits cartons d'emballage de camphre (*karppuram*) achetés sur place par les dévots. Enfin, l'imposant comptoir du temple (*valipāṭu' rasitukaḷ*), tenu à l'entrée par des brahmanes du domaine, affiche la liste des tarifs et des services proposés. L'intendance est quasi administrative : chaque visiteur retire un reçu sur lequel a été tamponné le nom de l'offrande choisie et le montant versé à la caisse. Il permettra au dévot de retirer par la suite sa commande auprès d'autres petits comptoirs situés en différents endroits du temple.

18. Parfois en or ou en argent pour les dévots les plus fortunés. On parle aussi de « forme réfléchie » *pratirūpam* (« réflexion, reflet, image », M.P. : 761).

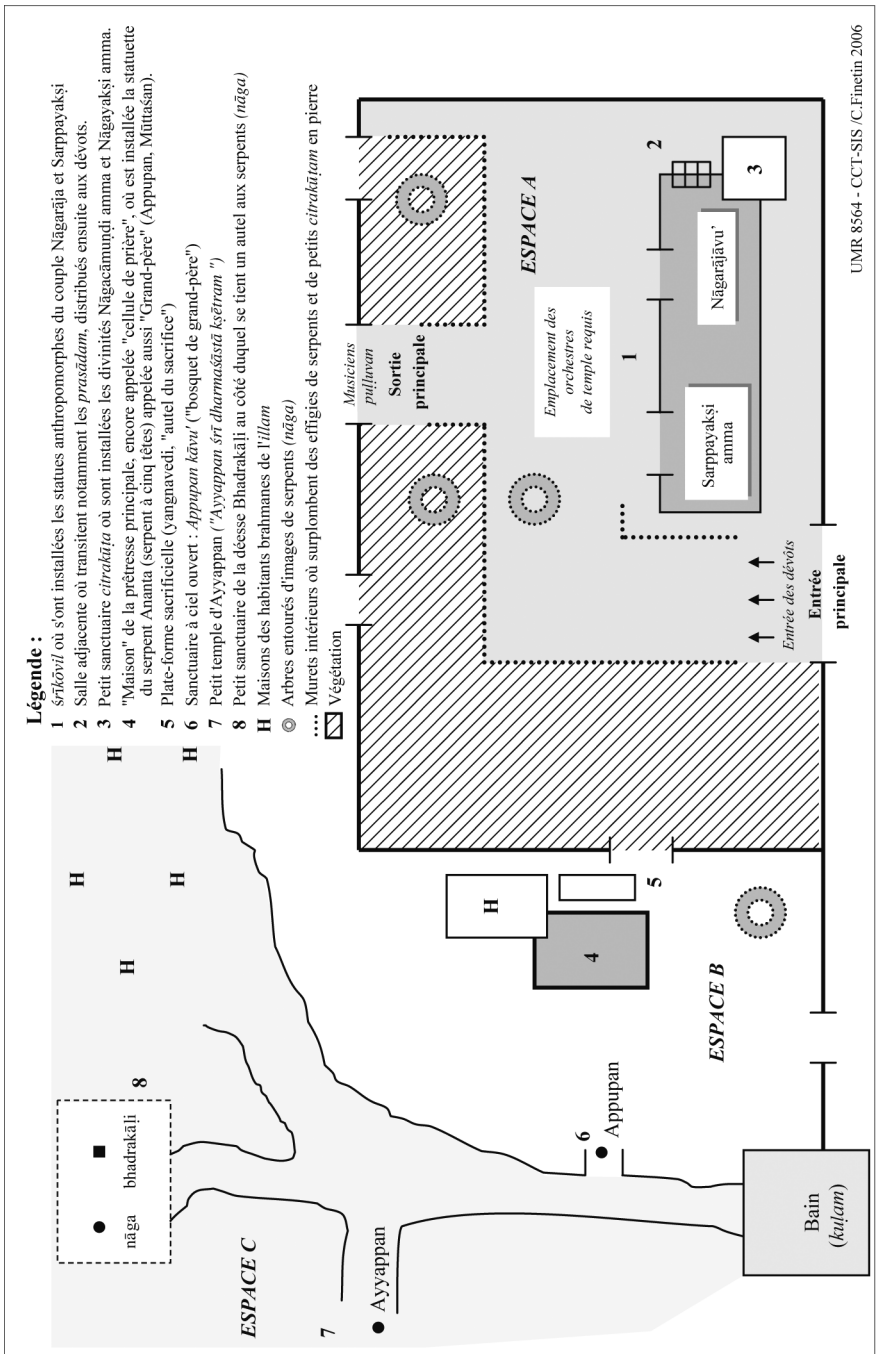


Fig. 2 : plan du temple de Mannarasala

Répartition des musiques dans l'aire du śrīkōvil

Une fois rentré à l'intérieur du temple, le dévot longe les murets délimitant les différents espaces du site. Chaque mur est surmonté de plusieurs dizaines d'effigies de pierre représentant des têtes de serpents. Toutes sont alignées dans chacune des allées et recoins du temple. Certaines ont été couvertes d'offrandes de sel, d'autres de petits serpents en métal, d'autres encore de petits cubes de camphre incandescent. La plupart des dévots réservent cependant leurs offrandes aux divinités principales du lieu, Nāgarāja et Sarppayakṣi, qu'ils tentent d'approcher le plus près possible. Dans ce mouvement de masse, chacun va déposer ses offrandes dans un récipient de cuivre de taille colossale disposée face au *śrīkōvil*. Les brahmanes du temple, postés devant les divinités, se contentent de gérer le flot humain et vident régulièrement le récipient pour qu'il ne déborde pas. Non loin du *śrīkōvil*, un orchestre *pañcavādyam* assure la partie musicale. Les musiciens font face aux divinités, cette disposition dans l'espace ayant notamment l'avantage de canaliser le flux ininterrompu des dévots dans un seul et unique couloir.

À Mannarasala, le *śrīkōvil* ne comporte aucune marche (*sōpāna*), ce qui réduit la distance entre la salle divine, ici un simple renfoncement dans le mur, et les dévots qui se présentent face aux divinités. À l'arrière, un petit couloir entourant la salle est réservé aux musiciens de *sōpāna* (chant, tambour *iṭakka*, gong). En ce jour de fête, il est prévu de jouer uniquement de la musique instrumentale. L'orchestre de *pañcavādyam*, placé à distance des divinités, occupe la partie périphérique de l'espace. Cependant, il demeure toujours à l'intérieur du temple, alors que les Puḷḷuvan sont postés à la sortie, quelques dizaines de mètres à l'arrière. Les chanteurs, aujourd'hui au nombre de cinq, recueillent les demandes de chant *nāvēṟu'*. L'espace où ils se tiennent est déjà considéré comme extérieur (figure 3).

Dans ce premier espace du temple, les musiciens de *pañcavādyam* accompagnent les dépôts d'offrandes et d'effigies de métal « tournées » par les dévots. L'orchestre ne produit pas ici une musique de pūja mais participe de l'animation sonore de la première étape du parcours dévotionnel effectué par les visiteurs. Les joueurs se sont préalablement placés en deux pôles. Un premier consiste en deux rangées de musiciens, la première jouant des cymbales *ilattāḷam* et la seconde des tambours *timila*. Face à eux, un second

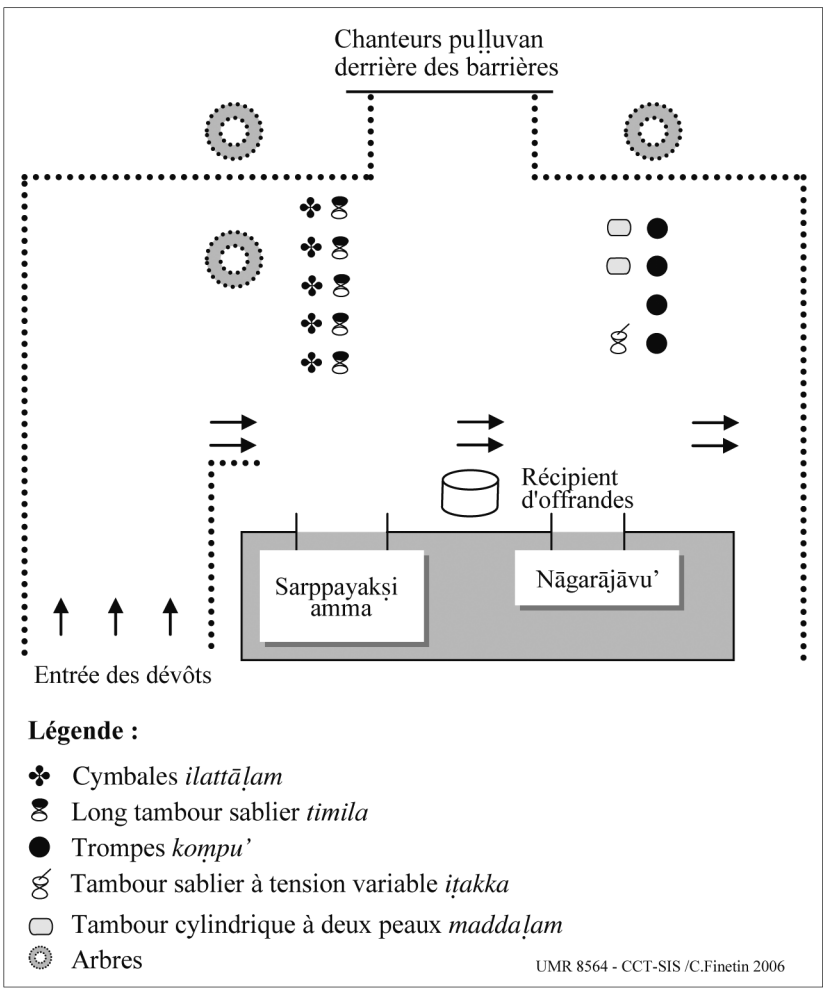


Fig. 3 : Disposition de l'orchestre de pañcavādyam **(détail Espace A)**

pôle est composé d'une rangée de joueurs de tambours *maddaḷam* et d'*iṭakka*, face auxquels se tient une dernière rangée de trompes *koṃpu'*.

L'orchestre de *pañcavādyam*, ici en formation « de service » (*sēvaṃgapañcavādyam*), est tenu à distance du *śrīkōvil* mais le positionnement des différents musiciens tient compte de l'emplacement des deux divinités. Scindé en deux pôles, il produit pourtant une même et unique forme musicale pensée comme collective. Les cinq instruments participent ainsi du même projet musical. En se positionnant en deux rangées doubles, les musiciens marquent précisément la structure spatiale du *śrīkōvil*.

Les Puḷḷuvan, placés à la sortie, proposent dans le même temps de répondre aux demandes de chant *nāvēṟu'*. Tous les cinq sont placés côte à côte sur une même ligne et prennent individuellement chaque commande. Etant donné l'affluence en ce jour de fête, les pièces musicales se succèdent à vive allure. Le rythme effréné des demandes implique pour les Puḷḷuvan de réduire le chant à son minimum (un ou deux distiques). Bien qu'assis dans le même espace, les cinq puḷḷuvan réalisent leur chant *nāvēṟu'* de manière individuelle. Le résultat sonore, plutôt désordonné, n'est pas recherché pour lui-même. Contrairement aux joueurs de *pañcavādyam* qui forment un même ensemble musical homogène, les chanteurs puḷḷuvan juxtaposent leurs musiques les unes aux autres, sans qu'il y ait réellement de projet musical commun.

À l'échelle acoustique du hall principal, l'orchestre *pañcavādyam* s'entremêle avec les chants puḷḷuvan. La forte résonance du lieu contribue à amplifier l'effet chaotique des musiques. Cette juxtaposition, non intentionnelle, résulte d'une simple coexistence sur un même lieu de différentes activités cultuelles assurées simultanément par des spécialistes distincts.

Affluence des dévots et silence musical

Une fois le premier hall traversé, les dévots déambulent le long de petits sanctuaires où sont installées deux autres divinités mineures : « Mère Nāgayakṣi » et « Mère Nāgacāmuṇḍi », formes secondaires de

Sarppayakṣi[19]. Ils se dirigent ensuite vers le comptoir des *prasādam*, où ils reçoivent un mélange de curcuma et de lait. Cette pâte de couleur jaune vif, nourriture favorite des serpents, a été stockée en grande quantité dans plusieurs dizaines de sceaux. Derrière le comptoir, deux brahmanes assurent à vive allure la distribution à la foule. Chaque dévot reçoit une petite quantité de pâte, se signe le front et conserve soigneusement le surplus dans un petit emballage de feuille qu'il rapportera à sa famille. Malgré la bousculade, chacun prend le temps de s'essuyer soigneusement les doigts contre les murs du temple, les rampes et les piliers qui balisent le parcours. Très rapidement, la teinte jaune s'impose dans tout le temple.

Les dévots se dirigent ensuite vers un nouvel espace du temple où est érigée la « maison » de la prêtresse. Un écriteau indique qu'il s'agit du « lieu de prière de la mère » (*nilavaṟayil toḷunna sthalam amma*). L'édifice, de structure similaire au *śrīkōvil*, est accessible par des marches et est entouré d'un couloir où se tiennent quotidiennement les performances de chant *sōpāna* et tambour *iṭakka*. En ce premier jour de fête, la maison est vide et silencieuse. On entend uniquement la résonance lointaine du puissant orchestre *pañcavādyam*, situé dans le premier hall du temple.

Les dévots contournent la maison de la prêtresse et se dirigent ensuite vers de nouveaux comptoirs d'offrandes. Des brahmanes du domaine distribuent, en échange de quelques roupies, des mets sucrés *nilavaṟappāyasam*, des gâteaux frits *appam*[20] ainsi que des boîtes de bâtons d'encens. Certains visiteurs s'arrêtent pour acheter de nouvelles offrandes, d'autres déposent leurs derniers sachets de sel et cubes de camphre sur les effigies de serpents qui surmontent les murets.

---

19. Sarppayakṣi et Nāgayakṣi sont présentées comme les deux épouses de Nāgarāja, alors que Nāgacāmuṇḍi est considérée comme sa « sœur » (*ibid.* : s.p). Cependant, les deux épouses n'ont pas le même statut dans le temple. La première, installée dans le *sanctum sanctorum* auprès de Nāgarāja reçoit plusieurs pūja quotidiennes, alors que la seconde n'a qu'une place de divinité secondaire. Nāgayakṣi et Nāgacāmuṇḍi sont installées dans un *citrakūṭam* dans la partie sud-ouest du temple.

20. Gâteaux cuisinés à base de poudre de riz, de jagre et de sucre.

La jungle et les services ambulants

Le troisième espace de Mannarasala est une vaste jungle environnante. Les dévots y accèdent par un petit sentier le long duquel d'autres divinités mineures ont été installées à ciel ouvert. Tout d'abord, le « Grand-père » (Appupan), représenté par une pierre ovale posée à même le sol. Une petite pancarte indique qu'il s'agit de son « bosquet » (*kāvu'*) permettant notamment de favoriser ses « pérégrinations en plein air » (*ibid.* : s.p). Plus loin sur le sentier, se tient le petit sanctuaire d'Ayyappan (« *Ayyappan śrī dharmaśāstā kṣētram* ») puis, quelques centaines de mètres à l'avant, un petit temple à la déesse Bhadrakāḷi.

Tout au long du parcours, de nombreux prestataires et commerçants ambulants proposent des services personnalisés (astrologie, lecture des lignes de la main, etc.). Une vieille femme, vêtue entièrement de rouge, propose par exemple de signer le front des dévots avec des poudres en échange de quelques pièces. Elle tient en main une grande épée courbée (*vāḷ*), attribut de la déesse qu'elle est censée représenter[21]. D'autres prestataires ont installé leur table de consultation et des affiches colorées pour attirer les visiteurs : « Traité des lignes de la main, étoile de naissance, horoscope, affaires de famille, passé, futur, présent, problèmes de mariage, éducation, travail, jeunes filles non mariées, etc. ». Autant de problèmes quotidiens et familiaux que les dévots viennent précisément traiter lors de leur visite à Mannarasala.

Tout au long de l'allée, l'espace sonore est investi par les petits vendeurs de livrets de chants de dévotion (*bhakti*). Munis de tambourins, ils proposent des démonstrations chantées, livret à l'appui, afin d'attirer l'attention des potentiels acheteurs. C'est dans cet environnement sonore où se mêlent les voix, les bruits de pièces, et les appels en tous genres que s'achève le parcours dévotionnel du visiteur de Mannarasala.

---

21. Il s'agit probablement d'une femme qui a effectué un pèlerinage au temple de la déesse de Kodungallur, après avoir été possédée par la déesse. Cependant, dans le cas observé, elle ne semble pas incarner la divinité par possession mais en tant qu'« imagerie agissante » ou « icône animée » (Tarabout 1998 : 286-289).

MUSIQUES À JUXTAPOSER

Sommet de la fête d'*āyilyam*, la grande procession des divinités est nommée « *eḻuneḷḷippu'* » et a lieu le deuxième jour. Elle consiste en un vaste parcours à l'intérieur du temple, conduit par la prêtresse Valiyamma, et se conclut par un sacrifice aux divinités transférées à l'intérieur même de sa maison.

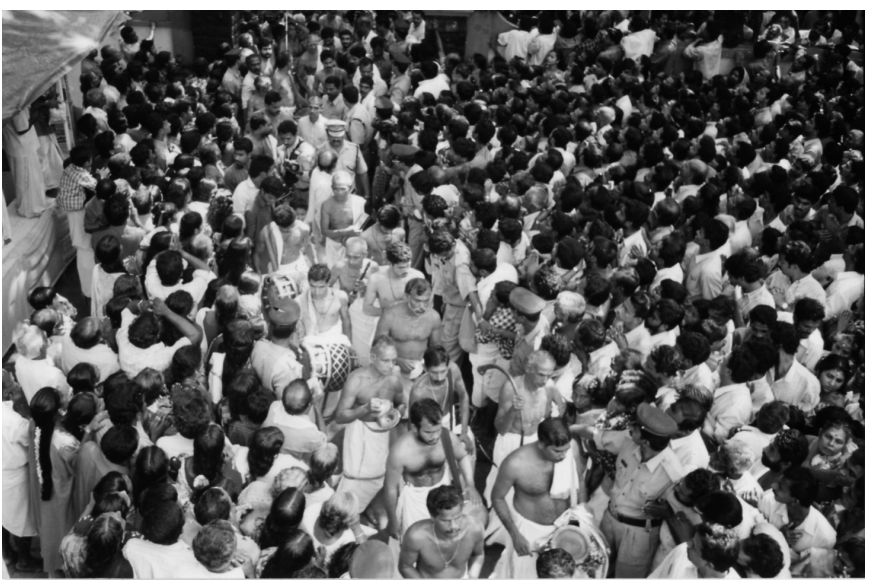
Musiques ambulatoires

Derrière le *śrīkōvil*, les membres de la procession préparent le cortège. Les porteurs d'ornements ont aligné contre les murs les ombrelles de tissus colorés (« ombrelle à perle » *muttukuṭa* ou *vellikuṭa*) et métalliques, les oriflammes ornés de petits serpents dorés (*nerripaṭṭam*) et des ornements circulaires en plume de paon (*ālavaṭṭam*). À côté de ces objets fastueux, une ombrelle de palme, accessoire typique des femmes *naṃpūtiri*, est prévue pour protéger la prêtresse des rayons du soleil.

Vers treize heures, la procession se met en place à proximité de la maison de la « Grand-mère ». La foule est plus dense que la veille et des policiers assurent le bon déroulement de la marche. En tête, huit porteurs d'ombrelles de couleurs, alignés en deux rangées ouvrent le cortège. Suit de près une troupe de musiciens *aṃpalavāsi* : deux joueurs de trompes *koṃpu'* ouvrent la section de *pañcavādyam*. L'orchestre déambule dans un ordre apparemment arbitraire. Au total, une dizaine de musiciens, placés à proximité les uns des autres, compose le premier pôle sonore de la procession.

Vient ensuite une section orchestrale « tamoule » composée d'un hautbois *nāgasvaram*, de petites cymbales et de tambour à deux peaux *tavil* (orchestre *periya mēḷam*). Peu d'espace la sépare du premier orchestre. Cependant, il s'agit bien de réunir en tête de la procession deux orchestres distincts. Les musiques se juxtaposent, chacun jouant son répertoire de spécialité. Seules les trompes *koṃpu'* se situent très à l'avant du cortège, annonçant ainsi l'arrivée de la procession.

Ill.2 : Ouverture du cortège par l'orchestre *pañcavādyam*



Ill.3 : L'orchestre de *pañcavādyam* suivi de l'orchestre tamoul

Après le passage des orchestres, un large espace est laissé vide avant que le public puisse apercevoir l'arrivée des divinités. Deux porteurs d'ombrelles métalliques accompagnés d'un joueur de *vīkkan ceṇṭa*, d'un autre de cymbales et enfin d'un joueur de *ceṇṭa* « renversé », précèdent les porteurs de divinités. Les deux tambours, on l'a vu, ont la particularité de produire un son sourd qualifié localement de « divin ». Leur position au sein de la procession confirme un tel statut. Le son, de faible intensité, annonce quelques mètres à l'avant l'arrivée de la prêtresse - tenant en main la statuette d'or de « Grand-père » (Ananta) - et des deux porteurs du couple divin Nāgarāja et Sarppayakṣi. Les différents ornements royaux (oriflammes, ombrelles, éventails de plume de paon, etc.) clôturent le cortège [22].

Ill. 4 : Joueurs de *vīkkan ceṇṭa, ceṇṭa* « renversé » et cymbales précédant l'arrivée de la prêtresse

22. Pour une analyse de « l'ordre signifiant des cortèges » en terme de participations et de fonctions, voir O.Herrenschmidt (1982 : 45-48). L'auteur remarque notamment que « la place d'honneur est la dernière du cortège » (*ibid.* : 47).

L'arrivée de la Grand-mère et des divinités génère parmi la foule de nouvelles manifestations sonores. Les femmes situées près de sa maison exécutent un ululement rituel collectif *kurava* marquant son entrée dans l'aire sacrificielle [23].

L'ambivalence du temps sacrificiel

À l'intérieur de la maison de Valiyamma, les trois effigies divines sont entreposées en fond de salle. Tandis que la prêtresse et d'autres brahmanes préparent le sacrifice final *sarppabali*, les musiciens de la procession se tiennent en différents endroits périphériques de la salle. Dans le couloir entourant les divinités, un joueur d'*iṭakka* entonne un chant du répertoire *sōpāna*. Dans une salle adjacente, un petit orchestre composé de tambours *ceṇṭa*, *vīkkan ceṇṭa* et de cymbales *ilattāḷam* entame, en même temps, une improvisation rythmique comparable aux orchestres de *ceṇṭa mēḷam* qui accompagnent généralement les processions extérieures. Dans la situation décrite, le *ceṇṭa* est joué sur sa peau supérieure « asurique » et est doublé du *vīkkan ceṇṭa*, instrument divin, qui marque les temps forts d'un son sourd.

23. Cet ululement, socialement codifié, a la particularité d'être suraigu et typiquement féminin. Il est exécuté généralement lors d'événements fastes, comme la naissance d'un garçon (Tarabout 1986 : 112). On peut l'entendre aussi en introduction des danses féminines en rondes *kaikkoṭṭukaḷi*. Un autre cri collectif (*ārppu* « cri, clameur de joie, tumulte »), cette fois-ci masculin, consiste en une clameur rituelle rythmée sur des syllabes sans signification. Pour une analyse de l'usage de ce cri dans un cas de possession rituelle, voir Tarabout (1986 : 183).

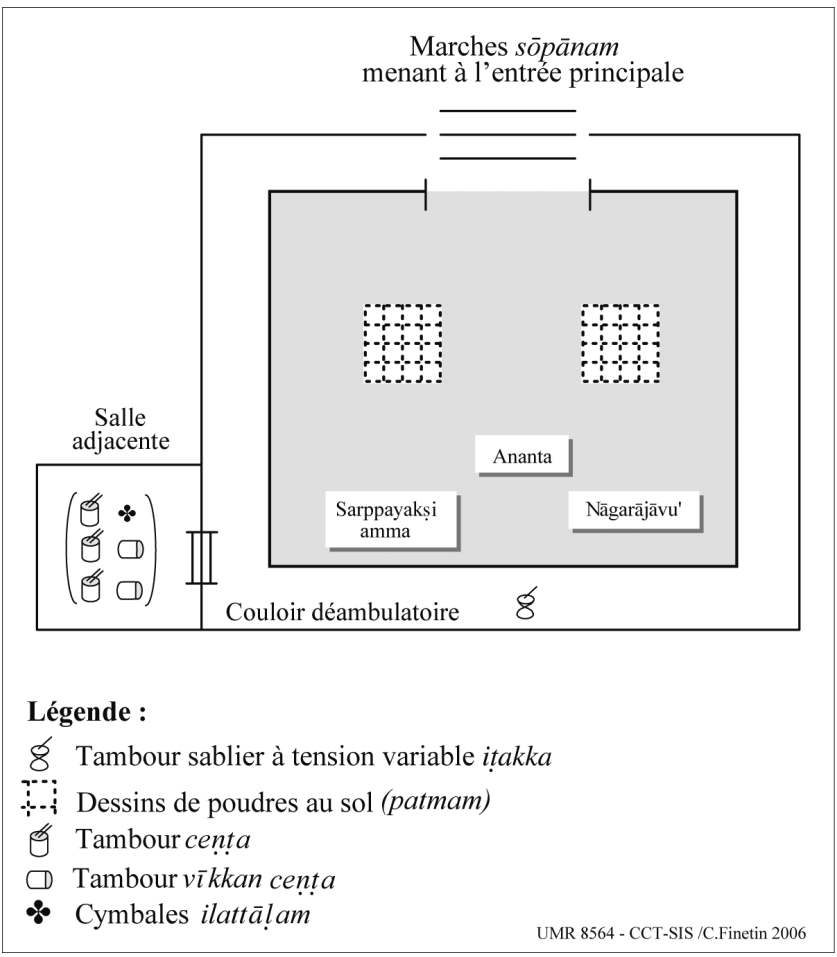


Fig. 4 : Espaces sonores dans la maison de la Grand-mère (*sarppabali*)

L'espace sacrificiel est animé de l'extérieur par deux formes musicales distinctes et placées à une distance différente du « centre » rituel. Alors que le *sōpāna* fournit une forme de musique supérieure, l'espace est simultanément animé par un orchestre ambivalent composé à la fois de *ceṇṭa* asurique et de *ceṇṭa* divin (*vīkkan ceṇṭa*). Cette juxtaposition des sonorités mérite d'être soulignée pour elle-même : elle marque l'ambivalence de l'action rituelle qui se tient à l'intérieur de la salle.

Le sacrifice aux serpents, tel qu'il est réalisé par les brahmanes de Mannarasala est en réalité un substitut de sacrifice sanglant réalisé au moyen de produits végétaux. Un *guruti* - liquide de couleur rouge composé à partir d'eau, de poudre de curcuma et de chaux - constitue l'offrande principale. Deux dessins de sol à caractère tantrique (*patmam*) sont offerts au titre de sacrifice[24]. Les autres offrandes d'origine végétale sont celles qui sont couramment utilisées lors des pūja quotidiennes (feuilles de *tuḷasi*, noix de coco, pétales de fleurs, etc.). Gilles Tarabout (1993 b) a dégagé les implications catégorielles qui se jouaient dans l'opposition entre la pūja végétarienne et le sacrifice *bali*, et les niveaux d'oppositions imbriquées qu'impliquait l'usage de substitut végétal. L'auteur a notamment montré comment les représentations de l'« intérieur » et de l'« extérieur » qu'implique le culte de la divinité ambivalente Bhagavati/Bhadrakāḷi traduisent non pas une opposition linéaire et absolue mais un système d'emboîtements homothétiques d'ordre contextuel :

> *Tout se passe comme si, par le moyen d'une loupe imaginaire, le passage à un grossissement supérieur faisait éclater une divinité apparemment « unique » en un ensemble complexe, présentant à son tour la même relation entre « centre » et « périphérie » qui avait été notée au niveau de l'observation globale. L'ensemble n'est pas sans évoquer ces figures fractales, semblables à elles-mêmes à différentes échelles : cet aspect d'« homothétie interne » entre niveaux hiérarchisés (...)* (Tarabout, 1993b : 54)

24. Le terme *patmam* signifie « lotus », fleur sur laquelle se tient la déesse Lakṣmi. Le dessin consiste en une série de carreaux colorés au moyen de poudre. Le nombre de cases est toujours multiple de huit, en référence au lotus (à huit pétales) sur lequel repose la déesse. Dans le cas décrit, des petits kaḷam représentant des entrelacs de serpents ont été tracés près des *patmam*.

À la manière des classifications divines, les catégories esthétiques divin/asurique présentent des ambivalences et un caractère contextuel. L'opposition entre le centre formé par la maison de la prêtresse et les espaces périphériques où se tiennent les différents musiciens comporte en réalité plusieurs niveaux d'emboîtements internes. Le joueur d'*iṭakka*, situé dans le couloir entourant la salle des divinités, se situe en périphérie de l'action rituelle. Son statut d'*aṃpalavāsi* lui interdit l'accès à la salle principale. Cependant, du point de vue de la salle adjacente où se tient l'orchestre, ce même joueur se trouve à plus grande proximité du centre. Sa position d'« intérieur » s'explique par le caractère « divin » de la forme vocale *sōpāna* qu'il réalise. En variant à présent la focale sur l'orchestre situé dans la salle adjacente, on remarque une nouvelle opposition interne. Les *ceṇṭa* asuriques, généralement associés aux processions extérieures, réalisent une musique ambivalente en introduisant dans le même orchestre le jeu du *vīkkan ceṇṭa*, un instrument divin.

De manière similaire, l'action rituelle qui se tient à l'intérieur de la salle revêt une configuration d'« homothétie interne » (*ibid.*). Le sacrifice (*bali*), en tant que forme cultuelle inférieure à celle de la pūja végétarienne, se tient dans la maison de la Grand-Mère, c'est-à-dire à l'extérieur du *śrīkōvil* mais toujours à l'intérieur du temple. La préservation de la pureté rituelle, codifiée à Mannarasala selon des règles brahmaniques, implique pour les différents acteurs de ce culte (prêtres et musiciens) de pratiquer l'ambivalence pour elle-même, chacun en fonction de son statut de pureté relative et de celui des objets qu'il manipule (offrandes sacrificielles, sonorités divines et/ou asuriques). Il convient donc de considérer les classes d'instruments divin/asurique non pas comme un système d'opposition diamétrale entre des sonorités mais comme autant de ressources qui peuvent être agencées de différentes manières en fonction du contexte de jeu.

En dehors du temps sacrificiel, l'usage des sonorités apparaît plus clairement antagonique. C'est le cas notamment de la pūja quotidienne qui, au sein du *śrīkōvil*, requiert uniquement des sonorités divines.

Construction d'une homogénéité musicale dans la pūja

La fête d'*āyilyam* terminée, le temple reprend ses activités cultuelles quotidiennes. Les divinités ont rejoint leur place initiale au

sein du *śrīkōvil* et reçoivent des pūja végétariennes plusieurs fois dans la journée. Elles requièrent généralement le jeu de l'orchestre tamoul, composé de hautbois *nāgasvaram*, de tambour *tavil* et de petites cymbales et/ou une performance de chant *sōpāna*. Le déroulement des pūja suit des heures précises de la journée La pūja de midi (*ucca pūja*), par exemple, convoque un joueur de tambour *iṭakka* qui se tient debout dans le couloir entourant les divinités. Sa position de proximité relève de son statut d'*aṃpalavāsi* et de la catégorie esthétique divine de son instrument. Face au *śrīkōvil*, un petit orchestre composé de *nāgasvaram*, *tavil* et cymbales s'installe à même le sol et face aux divinités. Plus avant, les prêtres commencent la pūja au son de la cloche agitée par le prêtre principal lui-même. Dans le contexte décrit, on assiste une nouvelle fois à une juxtaposition de deux formes musicales distinctes auxquelles s'ajoute le son de cloche. Mais contrairement au temps sacrificiel, ces deux formations musicales sont considérées comme équivalentes : elles participent de l'animation sonore du *śrīkōvil*, en tant que musiques mélodiques, de faible intensité et de classe divine.

Le couple Puḷḷuvan, posté chaque jour à quelques dizaines de mètres face au *śrīkōvil*, assiste à ces rites comme simple spectateur. Durant la pūja, l'opposition entre les musiques du « centre » et celles de la périphérie est créée par la présence même des musiciens puḷḷuvan placés à la sortie.

Dans leur activité de chant personnalisé, le couple puḷḷuvan, on l'a vu, se tient toujours en position frontale, le regard tourné vers les divinités du *śrīkōvil*. Il arrive fréquemment que des dévots leur commandent des chants alors que se tient au même moment une pūja au sein du *śrīkōvil*. Bien que la musique des Puḷḷuvan se juxtapose à celles des musiciens *aṃpalavāsi*, elle n'est pas considérée comme une musique rituelle de pūja. L'espace sonore du rite est défini non pas à travers les données acoustiques du lieu mais par la position effective qu'occupent les différents musiciens, en fonction de leur statut de caste et du type de production musicale.

Lorsque le flot des dévots se réduit et que les demandes de chant *nāvēṟu'* se trouvent plus espacées dans le temps, les Puḷḷuvan cessent provisoirement de jouer. Dans le cas où a lieu au même moment une pūja, ils ponctuent avec leus instruments les temps forts des cycles rythmiques joués par l'orchestre tamoul. Ils s'insèrent ainsi dans le jeu de l'orchestre de pūja avec l'intention précise de jouer avec lui. Le résultat sonore, bien que musicalement réglé, ne saurait être consi-

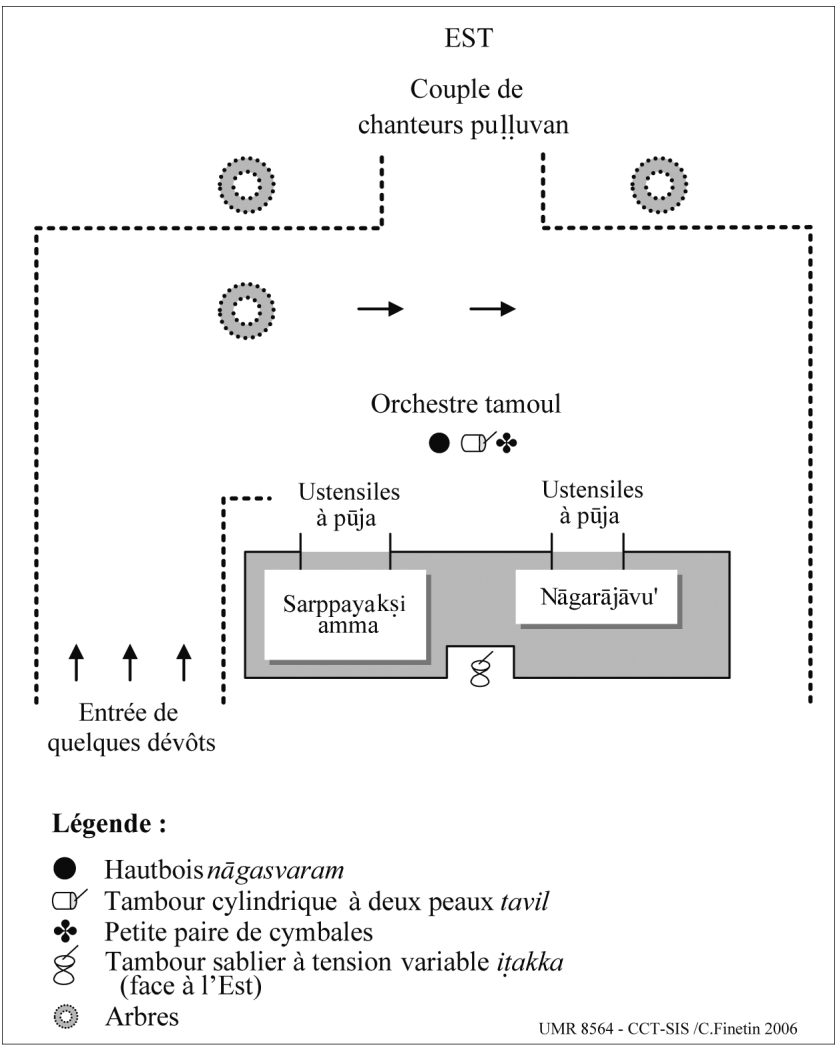


Fig. 5 : Espaces sonores de la pūja de midi (*ucca pūja*)

déré comme « ambivalent » (divin/asurique). L'homogénéité musicale n'est pas un critère d'homogénéité esthétique. Le temps musical de la pūja pose ainsi une opposition diamétrale entre l'intérieur et l'extérieur à partir de réalités acoustiques plurielles, juxtaposées et/ou imbriquées les unes aux autres.

Les différents ensembles musicaux qui participent de la production des espaces sonores du temple ont été distingués les uns des autres selon plusieurs critères qu'il faut combiner. Le premier est relatif au statut de caste des musiciens. On a vu, par exemple, comment les musiciens *aṃpalavāsi* et puḷḷuvan occupaient des espaces différents du temple en vertu de la règle de préservation de la pureté rituelle. Le second critère, d'ordre esthétique, porte sur le statut des instruments de musique et de leurs sonorités respectives. Ainsi, un serviteur de temple pratique des espaces différents selon l'instrument, divin ou asurique, qu'il est en train de manipuler. Cependant, les différentes formations observées n'impliquent pas nécessairement une répartition antagonique des sonorités à l'intérieur et à l'extérieur du complexe cultuel. L'ambivalence est parfois recherchée pour elle-même, notamment lors du temps sacrificiel, lorsqu'il s'agit de recréer une opposition entre le centre et la périphérie à l'intérieur même du temple. Enfin, l'intentionnalité des musiciens à jouer ensemble ou simplement à juxtaposer leurs réalisations musicales (procession, temps de la pūja), n'est pas en soi un critère suffisant pour rendre compte du découpage de l'espace sonore[25]. Il n'existe pas non plus, à l'inverse, de pensée globale de l'espace acoustique, soit sous la forme d'une règle intériorisée par tous, soit par le biais d'un chef d'orchestre qui assignerait à chacun sa place dans un ensemble harmonieux. À première vue, les sons du temple donnent l'impression d'un vaste chaos, mais quand on y regarde de près, ils sont le résultat d'opérations locales de distribution (à l'échelle de la procession, de la pūja, du sacrifice, du centre et de la périphérie) qui tantôt s'ajustent entre elles tantôt s'ignorent, mais occupent toujours l'espace sonore de manière partielle.

25. Ce critère est cependant décisif dans la définition de la polymusique (Rappoport, 1999).

Chapitre 10

De l'effet sonore
Les sons en eux-mêmes et leurs propriétés

Nous avons vu au chapitre précédent comment, dans le temple hindou, les sonorités pouvaient être qualifiées en fonction du statut des musiciens, des instruments et des espaces où ils se situent. Une autre façon de qualifier les sons concerne plus précisément leurs propriétés auditives, c'est-à-dire les manières dont ils sont entendus. Nous montrerons d'abord comment les Puḷḷuvan et les Maṇṇān expriment, principalement dans les textes de leurs chants, certaines propriétés intrinsèques des sonorités : leur caractère majestueux, faste et propre à créer un effet soudain. Dans ce contexte, les musiciens comparent l'expérience d'écoute de l'auditeur à un « réveil » ou plus exactement à la sortie d'un sommeil. Il s'agira, ensuite, d'analyser comment les chanteurs de caste pāṇan exploitent concrètement de telles propriétés dans le cadre d'un service nocturne : le « chant de réveil » (*tuyiluṇarttu' pāṭṭu'*).

La musique au devant de la scène

Supports de la voix chantée ou récitée, les textes constituent de véritables commentaires d'actions musicales en train de se faire (comme l'« origine du *nantuṇi* », chapitre 5). Les actions rituelles menées d'une part, par les Puḷḷuvan et d'autre part, par les Maṇṇān, aménagent une séquence purement musicale durant laquelle les principaux chants du répertoire sont entonnés. Dans le cas des Puḷḷuvan, une telle séance commence par un ou deux chants non mesurés faisant office d'hommage à Gaṇapati, divinité des commencements. Ils relatent l'essentiel des actions menées dans les séquences rituelles précé-

dentes : montage du dais de cérémonie, énoncé des différentes offrandes, allumage des lampes, etc. La séance se poursuit par les « chants de serpents » (*nāga pāṭṭu'*), en général une ou deux pièces relatant les épisodes mythiques de la geste des divinités (origine des serpents, combat de l'aigle Garuḍa, etc.). Les chants sont pensés comme des préliminaires aux transes de possession finales qui ont lieu au moment précis où sont exécutés les « chants de transe » (*tuḷḷal pāṭṭu'*). Dans le cas des rituels conduits par les Maṇṇān, la séance de chant intervient, soit à la fin de chaque pūja, soit en une séance autonome (ou les deux). Les chanteurs maṇṇān y décrivent de manière détaillée l'aire rituelle où ils officient et les actions menées précédemment (montage du dais, tracé du kaḷam, dépôt des offrandes, etc.), tout en invitant les divinités à « s'asseoir » dans le kaḷam. Les chanteurs racontent notamment le parcours précis effectué par les divinités pour arriver sur le lieu dit (par exemple : chant de marche, *nāṭattu pāṭṭu'*). Les pūja terminées, la séance purement musicale consiste à narrer les épisodes de la geste de la divinité (déesse ou Viṣṇumāya).

Ainsi, les chants constituent de véritables *procédures* visant à manifester le divin. Ils sont aussi le lieu privilégié de la réflexivité des musiciens. Les Maṇṇān, par exemple, y expriment leurs points de vue personnels sur le savoir d'autres castes (chapitre 1) ou formulent un discours explicite sur l'esthétique sonore du luth *nantuṇi* (chapitre 5). Si parmi ces textes, certains décrivent et commentent de manière explicite une action rituelle en train de se faire, d'autres intègrent dans le canevas narratif de la geste des divinités des éléments précis sur la manière dont les musiciens se représentent la musique. Quelques courts extraits de chants montreront comment celle-ci est pensée à la fois comme une activité royale, majestueuse et faste, propres à « appeler » et à « réveiller ».

Majesté instrumentale

Un premier exemple, extrait d'un chant à Bhagavati (*Bhagavati pāṭṭu'*), conte le mariage de la déesse avec le héros Palakan (appelé ici Ponmakan « fils d'or ») [1]. L'action se tient au sud de Kollam (ville

1. Le mythe chanté par les Maṇṇān suit l'intrigue du poème classique tamoul du « Roman de l'Anneau » (*Cilappatikāram*), écrit par le prince Ilango Adigal et

actuelle de Quilon), lieu où est célébré leur union. Le chanteur maṇṇān Shankaran récite ici l'arrivée royale de l'époux, assis sur un éléphant majestueux, et accompagné de porteurs de bannières, d'oriflammes et d'ombrelles scintillantes :

Pour mettre la guirlande autour du cou de la déesse [= pour se marier]*, il est venu en procession*	dēviye māla veykkuvānāyi eḻunneḷḷunnu
[il y a] des gens bien vêtus pour jouer du ceṇṭa	ceṇṭa koṭṭunninalla ariṣōr puna makkaḷu'
Les ceṇṭa *ont commencé à jouer* [« frapper »], *chanter et danser à l'avant de la procession royale.*	ceṇṭa koṭṭum pāṭṭum kaḷitirumumbil tuṭaṇṇi
Pour jouer du maddaḷam, *des gens bien vêtus*	maddaḷam koṭṭunnina ariṣavār puna makkaḷu'
Ils ont commencé à jouer du maddaḷam *et à chanter devant la royauté*	maddaḷam koṭṭu' pāṭṭu' tirumumbil tuṭaṇṇi
Les paṇikkar[2] *dansent avec leurs épées et leurs boucliers*	paṇikkanmārāle nalla paricamuṭṭam kaḷiyōṭe
Les kuṟup[3] *avec leurs jets de lance*	kuṟuppanmārāle nalla kuntēṟōṭu'
Des personnes pour sonner la conque śaṃkhu *et la trompe* koṃpu'	śaṃkhum koṃbum ī tunnina ariśōr punamakkaḷu'
Ils ont commencé à sonner la conque śaṃkhu, *le hautbois* kuḻal *et les cymbales* tāḷam	śaṃkhum koṃpum kuḻal tāḷam viḷituṭaṇṇi
(...)	(...)
Larges et imposants avec les attributs de la bonne armée, ils allèrent droit vers la grande porte de Kollam Sud.	āla bhāram nallatōru paṭakṛtattōṭeyum tekkum kollam pōr paṭiykkalnemare cennu

Les instruments cités dans le chant mènent la procession royale. La conque *śaṃkhu* et le tambour à deux peaux *maddaḷam* sont considérés au Kerala comme des instruments royaux. De même, le tambour cylindrique *ceṇṭa* et la trompe *koṃpu'* étaient utilisés, jusqu'au siècle dernier, dans l'armée. Enfin, le hautbois *kuḻal* participe aujourd'hui aux processions effectuées à l'extérieur des temples. Ces différents instruments ne relèvent pas de l'activité musicale traditionnelle des Maṇṇān qui se contentent ici de les évoquer dans leur chant. Ils mentionnent notamment les spécialistes (*paṇikkar*, *kuṟup*) intégrés à

---

daté entre le VIe et le VIIIe siècle. Kaṇṇaki, l'héroïne du poème, est associée ici à la déesse. Son époux Kovalan (dans le texte classique), porte le nom de Palakan dans le chant des Maṇṇān.

2. Titre de maître d'armes chez les Nāyar, utilisé par ailleurs par de nombreuses autres castes de plus bas statut.

3. Caste exerçant, au Kerala, l'activité militaire des gymnases (*kaḷari*).

la procession. La description souligne le caractère royal de la musique lorsque celle-ci mène les processions. Elle est considérée comme un attribut participant de la majesté de l'événement.

On retrouve ce même type de représentation dans la partie du chant intitulée « La dot donnée par la mère à la déesse Bhagavati » *(Bhagavatikku' ammakoṭukkunna strīdhanam*). Le chant décrit le détail du trousseau de mariage de l'héroïne et mentionne notamment qu'elle reçoit de son père les objets précieux suivants :

[Version du chanteur Maṇṇān Premanandan (Peringottukara)]

Un tulām [mesure équivalent à 10 kg] *de vaisselle et mille pièces d'or* putuppaṇam[4] *sont gardées à part pour ma fille* [de la part de] *sa mère.*	oru tulām pāttiravum orāyiram connam putuppaṇavum eṉṯe mōḷkkāyi amma nīkkivekkunnu
Deux tulām *de vaisselle et deux mille pièces* putuppaṇam *sont notées et gardées pour ma fille Kāḷi*	raṇṭu tulām pāttiravum itarāyiram connam putuppaṇavum eṉṯe mōḷ kāḷi mōḷ kāḷi mōḷkkāyi eḻutivekkunnu
Trois tulām *de vaisselle et trois* [récipients ronds] vaṭṭaka *pour [cuire] le riz sont la dot pour ma fille Kāḷi.*	mūnnu' tulām pāttiravum muccōr vaṭṭakayum eṉṯe mōḷ kāḷnina kīttu strīdhanam tanne.
Quatre tulām *de vaisselle, une salle de théâtre et des grandes pièces sont la dot pour ma fille.*	nālu tulām pāttiravum nāṭaka śālaneṭum taḷaṇṇaḷ eṉṯe mōḷ kāḷi kīttu strīdhanam tanne.
Cinq tulām *de vaisselle et les « cinq éléments »* [5] *sont les biens* [donnés] *à ma fille.*	añcu tulām pāttiravum pañcabhūtiyañcu' eṉṯe mōḷ kāḷikku mutalutanne
Six tulām *de vaisselle et un temple ancien est extrait pour ma fille Kāḷi en guise de dot.*	āṟu tulām pāttiravum aṟutteṭutta pāḷaṃbalām eṉṯe mōḷ kāḷi kīttu strīdhanam tanne
Sept tulām *de vaisselle et sept pièces* [pour les entreposer] *sont notés et gardés pour Kāḷi* [de la part de] *sa mère.*	eḻu tulām pāttiravum eḻutina māṭakam kāḷikkāyi amma eḻutivekkunnu

4. Pièces d'or utilisées par le roi Vīra Rāja. Dans la tradition matrimoniale des brahmanes, il s'agit d'un apport supplémentaire à la dot (L.S.Rajagopalan, communication personnelle).

5. *Pañcabhūta* : la terre, l'eau, le feu, l'air et le ciel (ou éther) sont les cinq éléments constitutifs de l'univers et du corps humain. Ils composent aussi les offrandes de la pūja où ils sont symbolisés respectivement par de la pâte de santal, de l'eau consacrée, une mèche enflammée, de l'encens et des pétales de fleurs.

Huit tulām *de vaisselle et huit divinités gardiennes*[6] *sont la dot pour ma fille Kāḷi*	eṭṭu tulām pāttiravum aṣṭadikkpālakaru' enṯe mōḷ kāḷikku strīdhanamānnu'
Neuf tulām *de vaisselle, des instruments* koṃpu' *et* kuḻal *sont la dot pour ma chère fille.*	oṃpatu' tulām pāttiravum koṃpuṭe kuḻal vādyam enṯe pānam mōḷ kāḷi kīttu strīdhanam tanne
Dix tulām *de vaisselle et les contributions* (poli) [posées sous] *le* pantal *sont mises de côté pour ma fille* [de la part de] *sa mère.*	pattu' tulām pāttiravum pattin pantal polivaravu' enṯe mōḷ kayyiṭṭamma nīkkivekkunnu

Parmi les somptueux objets composant la fortune de la déesse, les instruments de musique comme la trompe *koṃpu'* et le hautbois *kuḻal* sont de valeur comparable à des monceaux de pièces d'or, un espace de théâtre ou des réserves pour entreposer le riz. Cette énumération faite sur le mode rhétorique de l'accumulation, fait des instruments de musique des objets synonymes de prospérité. Là encore, il ne s'agit pas pour les Maṇṇān de faire explicitement référence à un répertoire différent du leur (orchestres royaux ou de temple) mais de considérer la musique à travers ses instruments les plus « fastes », l'associant ainsi au domaine de la prospérité.

Dans le même champ sémantique, d'autres épisodes montrent comment la musique accompagne de manière privilégiée les hauts faits de la déesse. Voici comment le chanteur Maṇṇān Pittambaram relate la victoire de la déesse sur le démon Dārikan (*asura*) au cours de la pièce « Chant de marche » (*nāṭattu' pāṭṭu'*) consistant à inviter la divinité à se déplacer jusqu'au kaḷam. La déesse est ici appelée Bhairavi, Kāḷi, puis Kuṟuṃba :

Bhairavi qui est née du troisième œil de Śiva *a marché sur la terre, a joué du hautbois* [« a appelé avec un tuyau »] *et pris du nectar de lait comme nourriture.*	īśar mukkaṇṇil janicca bhairavi pār naṭannatum kuḷal viḷiccatum pālinōṭāy' amṛtu tinnatum
La fille a orné Kālan d'une guirlande et *Kāḷi est venue dans le kaḷam* *La mère Kuṟuṃba et son escorte* (gaṇam), *chaque troupe* (gaṇam) *est venue et s'est assise*	kālatē makaḷ mālapūṇṭatum kāḷi vannatum kaḷattil kuṟuṃba ammayum gaṇaṇṇaḷ kūṭṭavum gaṇaṇṇaḷōrōnnum vanniṭṭu' irippiṭam
Battant les cymbales creuses (kuḻittāḷam) *et polies et chantant avec leurs boucles d'oreille pendantes*	niṟamvaruttiya kuḻittāḷam koṭṭi ñaḷikaṇṭalum kulukki pāṭumbōḷ

6. Ces divinités sont situées aux huit directions (quatre points cardinaux et quatre directions intermédiaires).

La lune qui était dans le troisième œil du Seigneur	ariyar mukhaṇṇil amarum ancili
L'entrée fut faite avec fierté dans les yeux saints, elle combattit contre le démon	ñaḷittaraṇṇēṯṯam tirukaṇṇil peṭṭu arakkanōṭavaḷ veṭṭikuṭiccavaḷ
Elle aspira et but le sang dans un bol, elle grimpa sur la plate-forme érigée	kiṇṇattile ninnam īṯṯikuṭiccavaḷ ērtaṭṭum māḷika mukaḷil ēṟunnu
Se tenant au sommet de la plate-forme, elle chanta avec joie. Elle jouait en jonglant.	ērtaṭṭinmēl ninni sumittē pāṭi avar ānnakoṇṭummānam āṭikaḷiccammē
« Tattaka taka taka tittaka tika tika »[7] *font le* cinnam *et la trompe* koṃpu' *qui accompagne d'une manière vivante.*	tattaka taka taka tittaka tika tika iṃbamottoru koṃbukaḷum cinnam
Elle coupa la tête du petit Dārika et jeta sept cent mille pièces, rugit	ceṟiya dārikan talayaṟuttavaḷ eḷunūṟāyiram taṟukkeṟiññu
et vint face au Seigneur [Śiva] *en jouant pour faire savoir qu'elle était la noble Kuṟuṃba Bhairavi.*	tirumuṃbil kaḷiccalaṟi vannatum śrī kuṟuṃbayennaṟika bhairavai

Parmi la liste des instruments mentionnés, figure d'abord le *kuḷal* (« tuyau ») probablement un hautbois si l'on se réfère à l'instrument kéralais *kuṟuṃkūḷal*. La déesse produit ici elle-même la musique. L'instrument constitue en quelque sorte un attribut sonore de la divinité[8]. Le chant mentionne ensuite la trompe *cinnam*, un instrument rarement joué de nos jours, généralement associé aux processions d'autorités religieuses (*svamiji*)[9]. La musique de *cinnam* et de trompe *koṃpu'*, fête ici la victoire de la déesse, un événement mythologique marquant l'arrivée d'une période faste.

La majesté instrumentale est par ailleurs décrite par les Puḷḷuvan dans certaines pièces de leur répertoire. Voici par exemple, l'extrait final d'un chant non mesuré entonné peu après les différentes pūja effectuées autour du kaḷam :

7. Syllabes sans signification imitant le jeu des instruments mentionnés.

8. Notons cependant que l'instrument *kuḷal* n'est jamais représenté comme attribut divin dans les kaḷam de déesse. Au moment de la transe finale, les possédés portent en réalité d'autres attributs sonores : une ceinture munie de grelots (*aramaṇi*), une épée (*vāḷ*) sur laquelle sont fixées des sonnailles, ainsi qu'un gros anneau renfermant des grenailles métalliques (*cilaṃpu'*).

9. L.S. Rajagopalan (communication personnelle). Le terme désigne aussi le barrissement de l'éléphant : *cinnam viḷi* (« appel de la trompe »). En malayalam, l'action de souffler dans un instrument se dit « appeler » (*viḷikkuka*). Chummar Choondal (s.d.) a par ailleurs mentionné l'usage d'un « hautbois *chiinam* » dans sa description des instruments des Paniya, population *Ādivāsī* du Kerala. Le lien entre ces deux instruments n'a pas été établi par les folkloristes.

Les [tambours] paṟa, tuṭi et tappu' ; *les* [cymbales] tāḷam ; *les* [tambours] maddaḷam, iṭakka et ceṇṭa ;	paṟa tuṭi tappu' tāḷam maddaḷam iṭakka ceṇṭa
Les pots pulḷuvan qui sont « frappés » et la [pulḷuvan] vīṇa, *Différents* [instruments] *jouant fort sont ajoutés au* pantal.	pulḷuva kuṭaṇṇaḷ vīṇa koṇṭu' ōrōrō ghōṣaṇṇaḷ cērttu koṇṭu' pantalil
Venus dessous pour jouer [danser], *tous les magnifiques serpents viennent à présent.*	nēre iṟaṇṇi kaḷikkuvān māhānāgaṇṇaḷ ēvarum varika ippōḷ

Nombreux sont les instruments qui sont convoqués pour compléter les offrandes déjà effectuées. Le tambour cylindrique *paṟa*, proche du *ceṇṭa*, est généralement associé, au Kerala, à différents cultes à la déesse comme par exemple le *pana* (Tarabout 1986 : 340). Le tambour sablier *tuṭi* est notamment joué par les Pāṇan. Le *tappu* est un tambour sur cadre utilisé dans les rites spectaculaires *paṭayaṇi* (*ibid.* : 226-241)[10]. Quant aux tambours *maddaḷam*, *iṭakka* et *ceṇṭa*, ils composent, on l'a vu, les différentes formations orchestrales de temple. Bien que ces tambours, très divers, ne soient en réalité pas joués durant les rituels aux serpents, le chanteur les mentionne aux côtés de ses propres instruments pulḷuvan. Là encore, il s'agit de magnifier l'événement qui est en train de se dérouler : les divinités, qui se manifesteront plus tard par possession, sont invitées en grande pompe à se rendre sur l'aire rituelle au son majestueux des instruments de musique.

Le chant précise enfin l'intensité particulière que produisent les instruments. Le terme *ghōṣam* signifie un « son fort, son tonitruant, réverbération, proclamation, pompe, splendeur, festivité, battement de tambours » (M.P. : 357). Cette recherche d'intensité, on va le voir, est à la fois un moyen de souligner le caractère faste de l'événement et d'annoncer ce dernier à une grande distance.

Esthétique de l'annonce

Si les instruments de musique apparaissent le plus souvent en tête des processions, c'est pour leur capacité à annoncer à distance l'événement qui est en train de se tenir ou à venir (mariage, procession

10. L'instrument fait partie par ailleurs de l'orchestre funèbre *paṟaimēḷam* des Veṭṭiyar (tōṭṭi) au Taminadu (J. et J.L. Racine 1995, J. Racine 1996) et les orchestres accompagnant certains cultes hindous à la Martinique et à la Réunion (Monique Desroches, 1996 et 1997).

mobile de divinités, etc.)[11]. Dans certains cas, la facture des instruments vise précisément à optimiser l'intensité des sons. C'est le cas par exemple du tambour *ceṇṭa*, qui participe à l'un des orchestres de processions à l'extérieur des temples (*ceṇṭa mēḷam*).

Le timbre recèle aussi une dimension saillante évidente. Josiane Racine (1996), à partir d'un exemple tamoul, a mentionné certaines propriétés sonores de l'orchestre *paṟaimēḷam* joué par la caste des *Veṭṭiyar* lors des processions funèbres ou des sorties de divinités de temple. Placé toujours en tête, cet orchestre se compose de tambours sur cadre *tappu* à la sonorité particulièrement « claire » si on la compare à l'orchestre des barbiers, second ensemble situé au centre des processions et composé de tambours *tavil* à la sonorité « grave » (J. Racine, 1996 : 208). L'orchestre de tête « aux puissantes sonorités, joue au plus loin des chars, dont il annonce à la ronde l'avancée (...) » (J. et J.L. Racine 1995 : 463).

Si la facture instrumentale des tambours *ceṇṭa* ou *tappu* permet de mettre en œuvre une annonce, elle n'en est pas la condition nécessaire. Dans le cas du rituel aux serpents (*pāṃpin tuḷḷal*) par exemple, le cortège qui déplace les divinités de leur bosquet jusqu'au kaḷam (*eḻuneḷḷippu*)[12], est toujours mené par le joueur de vièle puḷḷuvan. Cet instrument, bien que de très faible intensité, annonce aussi musicalement un événement faste. Les Puḷḷuvan voient dans le son de la vièle un moyen efficace de communiquer avec les puissances divines. Nous avons vu, par exemple, comment Narayanan faisait claquer la corde de son instrument près de l'oreille d'une possédée restée anormalement silencieuse afin que celle-ci réponde à ses questions (chapitre 2). Le geste vise précisément à attirer l'attention de la divinité et ce, de manière auditive. Il en va de même pour les chants dont les Puḷḷuvan ne manquent pas de souligner l'efficacité pour « appeler » les divinités à se manifester. Lorsque les possessions tardent à venir, par exemple,

11. On pense, par exemple, au *kēḷi* (de *kēḷkkuka* « entendre, écouter »), séquence préliminaire à la représentation de théâtre kathakaḷi, consistant pour les tambourinaires de l'orchestre (*ceṇṭa* et *maddaḷam*) à déambuler dans la ville pour annoncer l'événement.

12. « Accueillir des dignitaires ou rendre propice les divinités par une procession de jeunes filles portant des assiettes contenant une lampe, des fleurs, du riz » (M.P. : 474).

Narayanan a l'habitude de s'adresser aux autres membres de sa famille : « *On doit chanter plus ! Energique s'il vous plaît ! Oh, ceci peut être fait ! Si les serpents ne dansent pas* (āṭuka), *on aura du chant jusqu'au lendemain matin !* ». La musique, en tant média privilégié de la manifestation divine, requiert une certaine intensité sonore. Les chants de transe (*tuḷḷal pāṭṭu'*) accompagnant les possessions abondent en commentaires sur la puissance sonore. Par exemple, la pièce « Ô serpents, balancez-vous ! » (*iḷaku' nāgē* rappelle notamment que : « *Lorsqu'on entend le son tonitruant*[13] *du pot puḷḷuvan, le serpent vient là, accourt et danse* ». La musique, de par sa forte intensité sonore, est directement audible par les puissances divines qui viennent « danser » (*āṭuka*) c'est-à-dire se manifester par possession[14]. L'objectif visant à donner à entendre la musique est par ailleurs exprimé par les musiciens en terme de distance parcourue et de proéminence.

Entendre au loin

Un premier extrait de chant pour la déesse (*Bhagavati pāṭṭu'*), exécuté par Maṇṇān Shankaran, montre comment la musique, en tant que phénomène auditif, a la capacité intrinsèque de traverser les distances. La scène se situe peu avant le mariage de la déesse. Son amant Palakan effectue un voyage en bateau depuis le Nord de Kollam jusqu'au Sud où sera célébrée leur union. Une flûte de roseau permet aux amants de se réveiller mutuellement.

Traversant le Kuttanad et le pays Pandiya [nom de régions]	kuṭṭanāṭu' pāṇṭiyan nāṭum kaṭannōnallo
En allant vers le saint banian [arbre],	pōḻatte veḷḷinalla tiruvarayālkkal celluṃbōḷ
Il prit un roseau d'or [« tuyau »][15]	ponninālе īrkuḻalu' eṭuttōnallo

13. « *puḷḷuvan kuṭattinṯe muḻakkam kēṭṭāl āṭi ōṭi atāvarunnu nāgam* ». Le terme *muḻakkam* signifie « tonnerre, grondement, écho, un son bruyant comme celui du tonnerre » (MP : 899).

14. Sur le vocabulaire de la possession, et notamment son lien à la gestuelle, voir Tarabout (1998 : 272-274), (1999 : 317-319).

15. Le terme *kuḻal* traduit plus haut par « hautbois » (en référence à l'actuel instrument de temple kéralais *kurumkuḻal*) signifie « tuyau ». Dans le présent contexte, il s'agit plutôt d'une flûte. Le terme est précédé du participe *īṅki*signifiant« entendu ». L'instrument est donc désigné par l'expression « tuyau entendu ».

Il nettoya la tige et fit sa louange	tanturutti tatam onnu' pukaltti kantannine
Il ferma le côté « mâle » et souffla [« appela »] *par le côté « femelle »*	ānbhāgam potti penbhāgam viliccōnallo
À la moitié du premier sommeil de beauté, lorsque la flûte est jouée	onnimbam nidrayāle īrankulal vilikkum nēram
Elle peut être entendue à un kātam [unité de distance] *au loin*	oru kātam valivattam kēlkkākunnu
Lorsque durant le second sommeil de beauté, la flûte est jouée,	rantimbam nidrayāle īrankulal vilikkum nēram
[le son] peut être entendu à deux kātam *au loin.*	iru kātam valiyottu' kēlkkākunnu
Lorsqu'il a joué pour la quatrième fois, lorsqu'il a soufflé dans la flûte,	nālum mūlēmān kulal vilikkunna nērattu'
[le son] a pu être entendu jusqu'au Sud de Kollam	tekkum kollattēykkotu' kēlkkākunnu
Là-bas, elle [la déesse] *est assise et l'entend*	atineyonnannineyatā kēttiriykkunnallo
(...)	(...)
Lorsque dans son sommeil de beauté, la flûte est jouée,	mattimbam nidrayāle īrankulal vilikkānāyi
[elle s'aperçoit cependant] *que personne n'est venu dans le palais.*	en kōviykkal tāne ālum illāte vannu

La déesse, en tournant la tête, aperçoit un bourdon, auquel elle confie la mission de chercher l'instrument et de lui rapporter.

(...)	(...)
Lorsqu'elle a la flûte d'or entre les mains	ponninālе īrankulal kayyil kittiya nērattu'
Un sourire vint aux lèvres, de couleur rouge corail, de la déesse	pavilavāyil puñcirikontu' ciriccu dēvi
Prenant la flûte ainsi,	ponninālе īrankulal etuttu kantannine
Elle nettoya la tige et fit sa louange	tanturutti tatam onnu' pukaltti kantu
Fermant le côté « mâle », elle souffla du côté « femelle »	ānbhāgam potti penbhāgam viliccōnallo
À la moitié du premier sommeil de beauté, lorsque la flûte est jouée	onnimbam nidrayāle īrankulal vilikkum nēram
[le son] peut être entendu à un kātam *au loin*	oru kātam valivattam kēlkkākunnu
Lorsque durant le second sommeil de beauté, la flûte est jouée,	rantimbam nidrayāle īrankulal vilikkum nēram
[le son] peut être entendu à deux kātam *au loin.*	iru kātam valivattam kēlkkākunnu
Lorsque la flûte est jouée quatre plus trois fois : sept fois	nālum mūnnu'ēlāman kulal vilikkunna nērattu'
[le son] peut être entendu en plein océan et réveille les gens	nettāttum natukkatalil kēttu' unarākunnu
Il [Palakan] *était en haut de l'arc* [?] *du bateau de mariage ; le très cher fils d'or l'entendit et se réveilla.*	kalyānakappalinte dhanu kombattu' irikkunnu ārōmal ponmakan kēttu' unarākunnu

Conçue ici comme un moyen efficace de réveiller l'un après l'autre les amants, la musique parcourt les distances. Sa capacité à attirer l'attention participe ici au réveil de la divinité, effet soudain

sur lequel je reviendrai plus loin. Dans les processions (décrites ou réelles), on l'a vu, la musique vise à annoncer les événements prospères et fastes. Son intensité présumée permet aussi d'appeler les divinités au cours l'action rituelle, en attirant leur attention de manière auditive. La conception des musiciens s'est encore précisée dans ce dernier chant : la musique est définie principalement par la réception que l'on en fait. La langue malayāḷam utilise à ce titre plus volontiers la forme verbale passive : la musique est entendue, elle vient à ses auditeurs. Sa propriété intrinsèque est précisément d'être entendue de loin.

D'autres commentaires chantés montrent que cette propriété est étroitement liée à sa nature faste. Ils abondent notamment dans les chants de contribution (*polipāṭṭu'*) entonnés à la fois par les Maṇṇān et les Puḷḷuvan. Cette séquence rituelle consiste pour les commanditaires à « tourner » leurs maux. Chaque détail de l'action est décrit dans le chant lui-même. Par les présents faits aux spécialistes, la famille se libère des infortunes et s'assure une prospérité future. Maṇṇān Kunjan conclut ici son chant de contribution en commentant son efficacité en terme de prospérité :

En ce lieu, les dons sont faits.	iviṭatte poliklākunnu [= polikaḷ ākkunnu]
Comme une lampe dressée au sommet d'une montagne,	kunnattu vacca viḷakkupōle
Comme le son d'une cloche nouée dans le cou d'un bœuf,	kāḷakaḷuttil keṭṭiya maṇiyōśa pōle
Comme un collier de grelots noué dans le cou d'un corbeau,	kākkakaḷuttil keṭṭiya maṇihāram pōle
cela est bon,	nannāyi varika
le moment auspicieux dû à cela	tānō tanmuhūrttam
captive l'attention [est proéminent].	vaśippatallō

Les événements fastes, nous dit le chanteur, impliquent une visibilité et une proéminence auditive. Ainsi, la musique est considérée comme un moyen privilégié pour capter l'attention. Cette propriété est généralement décrite à travers le « réveil » de l'auditeur. On a vu, par exemple, comment les deux héros du récit des Maṇṇān (Roman de l'Anneau) se réveillaient l'un après l'autre au son d'une flûte de roseau. Une même conception se retrouve parmi les Puḷḷuvan, notamment au début de leurs chant « Ô les huit serpents ! » (*aṣṭanāgaṅṅaḷē*) :

[Version de Puḷḷuvan Narayanan] :

Ô les huit serpents ! Sous le magnifique pantal *monté et décoré,*	aṣṭa nāgaṅṅaḷē keṭṭi (y) aṇiññoru
du lait et de la poudre de riz, « cinq » nectar[16],	dṛṣṭikalarnneḷum pantalatil
des noix de coco, du riz soufflé, du miel et du jagre. Chacun à profusion, face à vous, je vous les offre.	pāḷum poṭiyumē pañcāmṛtukkaḷum
	nāḷikēram malar tēn guḷavum
	ēva ōrōnnu ñān niṅṅaḷuṭe muṃbil
	āvōḷam āvōḷam [veccu ñān] pūjikkunnu
Jouant [« frappant »] *et appelant, je chante en ce moment réveillant soudainement mes serpents.*	koṭṭiviḷiccu ñān pāṭunna nerattu' ñeṭṭi
	uṇṇarttu' ente nāgaṅṅaḷū

Le chant réveille les divinités qui l'ont entendu. L'aspect « soudain » de l'expérience musicale participe de son caractère proéminent.

Ces premiers commentaires de musiciens, intégrés dans le texte même des chants, ont permis de souligner une manière unifiée de penser la musique. Royale et faste, elle appelle et annonce à distance. Parce qu'elle est censée traiter les maux et les infortunes, la musique manifeste la prospérité. L'expérience d'écoute est comparée à celle du réveil, c'est-à-dire la sortie du sommeil. Cette métaphore marque précisément un changement d'état : les maux évacués par l'intervention des spécialistes dans une médiation avec les divinités laisse place à un temps prospère.

Au-delà de la métaphore, les musiciens pāṇan ont mis en œuvre une expérience concrète de ce processus de transformation. Leurs tournées de chants se tiennent chaque année durant le mois Cancer (*karkkaṭakam*), mois de mousson considéré comme le plus « néfaste » du calendrier, et ont la particularité d'avoir lieu la nuit. C'est dans ce contexte d'obscurité que le répertoire des « chants de réveil » (*tuyiluṇarttu' pāṭṭu'*) vise précisément à annoncer la prospérité familiale. Les familles bénéficiaires, endormies, sont réveillées en pleine nuit par les Pāṇan pour une courte séance de chant au seuil des maisons. Cette expérience concrète du réveil participe du service de traitement des maux. Parce que celui-ci se tient effectivement dans l'obscurité, les Pāṇan ont par ailleurs développé une pleine maîtrise de l'effet sonore.

16. Un mélange composé de banane, lait, jagre, miel et sucre candie.

TOURNÉES NOCTURNES : « FAIRE SORTIR L'ANCIENNE DÉESSE »

Le contexte nocturne des tournées implique pour les chanteurs de développer certaines techniques d'appel afin de réveiller les familles. Contrairement aux tournées de porte-à-porte des Puḷḷuvan (chapitre 3), les interactions avec les bénéficiaires sont réduites à leur strict minimum. Les Pāṇan sont le plus souvent « attendus » par les familles et se font rarement refouler, la part d'aléatoire étant ici assez réduite. Leur passage dans les maisons n'a lieu en effet qu'une fois par an et ce, durant le seul mois du Cancer. Pour les Pāṇan, le travail dure généralement un mois, voire moins lorsque la fatigue est trop intense. Ils se présentent généralement dans les maisons situées aux alentours de leur habitation, leur « territoire » de chant. Ainsi, chaque famille bénéficiaire peut s'attendre à être réveillée dès lors que le mois du Cancer a démarré. Si les interactions verbales entre les chanteurs et les familles sont souvent limitées, certains gestes codifiés sont là pour établir un lien d'échange explicite entre les protagonistes. Les habitants, par exemple, déposent systématiquement une petite « lampe à huile faste » (*paḷḷiviḷakku'*) au pas de leur porte dès lors que sont arrivés les chanteurs. Ce geste de bienvenue est par ailleurs décrit précisément dans le texte des chants entonnés par les Pāṇan.

Du fait de la rareté du passage des chanteurs, les familles ne souhaitent en aucun cas manquer cette séance de chant [17]. Elle consiste en effet à évacuer de la maison (et de ses habitants) les influences néfastes. Plus précisément, il s'agit de faire sortir l'« ancienne Bhagavati » (*Jyēṣṭa bhagavati*), déesse de la pauvreté, pour y faire rentrer la « bonne déesse » (*śrī bhagavati nallamma*), celle qui dispense la prospérité et l'harmonie familiale. La métaphore est aussi énoncée telle quelle dans le texte des chants. Certaines familles rencontrées [18] expliquent que cette période de l'année est généralement consacrée

17. Les seuls refus viennent de la part des familles en période de deuil.

18. Majoritairement des shudra Nāyar, des malafoutiers (*īḻava*) et des charpentiers (*āśāri*). Certains pāṇan se rendent aussi chez les forgerons (*mūśśēri*), les bijoutiers (*taṭṭan*), les brahmanes d'origine tamoule (*paṭṭar*) et les brahmanes malayalis (*naṃpūtiri*). Tout dépend de la composition sociale de la circonscription où ils travaillent.

au « grand ménage de leur demeure », au sens propre et figuré. D'autres affirment avec grand enthousiasme que les Pāṇan travaillent pour leur « bien-être », voire pour celui de l'« humanité ». Autrement dit, les Pāṇan agissent et sont perçus comme des passeurs opérant des transformations dans le vécu familial : chasser les influences néfastes et annoncer la prospérité à venir.

Si le service, par son efficacité et sa rareté, assure aux chanteurs de n'être jamais refoulés, l'aléatoire du réveil participe pleinement de son efficacité. Les familles ne savent jamais exactement quel jour les chanteurs pāṇan viendront à elles, ni à quelle heure précise de la nuit. Cette part de hasard vise à garantir la soudaineté de la rencontre, nécessaire pour que les bénéficiaires du service soient en effet réellement endormis lorsque les chanteurs se présentent devant la maison. Il s'agit bien de faire expérimenter concrètement et de manière réelle le réveil et ce, par une activité musicale.

Une rencontre au seuil de la maison

Au premier jour du mois du Cancer, Pāṇan Ramakrishnan et son épouse Omana s'apprêtent pour leur tournée nocturne de chants de réveil. À vingt et une heures, Ramakrishnan se saisit de son tambour à tension variable *uṭukku'*[19] dont il teste le cordage. Après quelques frappes, il s'installe pour son dîner que vient de lui servir Omana. Pendant ce temps, elle prend en main la lampe à pétrole restée dans la cuisine et l'allume en vue du départ. Celle-ci sera transportée durant la tournée et restera allumée jusqu'au lendemain matin. Bien qu'il s'agisse de leur première nuit de tournée, les deux chanteurs montrent déjà des signes de fatigue. Ramakrishnan, joueur de tambour *ceṇṭa* le reste de l'année[20], vient de terminer une saison musicale au temple

19. Ce tambour de petite taille, qui tient dans la main, a remplacé peu à peu le tambour *tuṭi*, un autre tambour sablier à tension variable de taille légèrement plus grande. Les chanteurs expliquent avoir adopté l'*uṭukku'* précisément pour sa plus grande commodité de transport. Les tournées impliquent en effet de se déplacer de maisons en maisons et de parcourir d'assez longues distances à pied. D'usage plus rare aujourd'hui dans le contexte des chants de réveil, le tambour *tuṭi* apparaît cependant dans d'autres formations kéralaises (rituels à Viṣṇumāya, processions d'édifices, etc.).

20. Depuis quelques années, les Pāṇan ont connu une ascension sociale remar-

voisin. Omana, mère au foyer, a dû écourter sa nuit de la veille pour la préparation du mariage d'une de ses parentes. Comme chaque année, le mois du Cancer correspond pour eux à une intense activité musicale. De nombreuses familles du voisinage s'attendent à les recevoir sur le seuil de leur maison pour une séance musicale d'une vingtaine de minutes leur annonçant prospérité et harmonie familiale. Les chanteurs recevront dans chacune des maisons des dons en argent, de la nourriture et des vêtements.

À vingt-deux heures, Ramakrishnan et Omana s'habillent pour le départ. Unni, un beau-frère, arrive d'une maison voisine avec son tambour *uṭukku'* soigneusement emballé dans un sac. Ramakrishnan décroche un long bâton logé sous la véranda de la maison. Cet accessoire de tournée servira « à battre les chiens » qu'ils pourraient éventuellement rencontrer sur la route. Omana sort de la maison, munie de la lampe à pétrole, de parapluies et d'un grand sac de tissu dans lequel elle transférera les dons de nourriture. Ramakrishnan ferme la maison à double tour. En ce mois de mousson, la pluie est torrentielle. Omana distribue les parapluies et confie la lampe à son époux. Sur la route, la jeune femme avance lentement, évite les flaques en retroussant son sari. Ramakrishnan la guide de ses pas, la lampe d'une main et le bâton à chiens de l'autre. Son tambour *uṭukku'* est enveloppé dans un sac de marché, les petites cymbales (*kuḻittāḷam*), qui serviront à marquer les cycles rythmiques, sont protégées dans le sac d'Omana. Après quelques centaines de mètres, le groupe se trouve face au temple à Śiva du village, étape préliminaire du parcours. Face à l'entrée, les trois chanteurs entonnent un premier chant de réveil, accompagné du tambour *uṭukku'* joué par Ramakrishnan. Cette pièce, intitulée « Chant de la noble déesse Bhagavati » (*Śīpōti pāṭṭu'*) est chantée en guise d'hommage familial à la divinité principale du village et sera reprise plus tard sur le seuil des maisons. À cette heure de la nuit, les portes sont fermées et les habitants du village à l'intérieur de leurs maisons.

Après cette courte pause, le groupe reprend sa route pour encore une bonne demi-heure de marche. Ramakrishnan et sa famille arrivent enfin au hameau où, ce soir, ils ont décidé de chanter. Ils se dirigent

---

quable en pratiquant certains instruments de temple (tambour *ceṇṭa*, hautbois *nāgasvaram* et tambour *tavil*) jusqu'ici réservés aux castes *aṃpalavāsi* (« serviteurs de temple »), une des conséquences de l'ouverture de l'espace du temple aux intouchables qui n'y avaient pas accès.

vers une première maison, passent la barrière de clôture et se présentent devant la véranda. Ramakrishnan frappe plusieurs coups rapides sur son tambour *uṭukku'*. D'une voix forte, il s'exclame en s'adressant aux habitants situés à l'intérieur de la maison : « *Nous chantons devant la porte, s'il vous plaît ouvrez !* ». Très rapidement, et pendant que Ramakrishnan commence le premier chant d'appel (« *Nārāyaṇa* ») sur un mode récitatif, le père de famille ouvre sa porte sans dire un mot. La relation d'écoute engagée, Omana et Unni s'assoient sur le pas de la porte, déposent la lampe à pétrole face à eux et préparent leurs instruments (cymbales et second *uṭukku'*). L'appel terminé, Ramakrishnan les rejoint sur le sol pour commencer la séance de chant.

Ainsi, les différentes pièces du répertoire se succèdent les unes aux autres sans interruption. Peu à peu, les autres membres de la famille bénéficiaire rejoignent le salon, pièce principale sur laquelle donne la porte d'entrée. Certains s'installent sur le canapé pour écouter les chanteurs depuis l'intérieur de la maison, d'autres s'assoient sur le sol, adossés contre la porte d'entrée laissée entrouverte. Les trois chanteurs, restés sur le seuil, sont salués par la maîtresse de maison qui apporte après quelques minutes une petite lampe à huile (*paḷḷiviḷakku'*) qu'elle dépose soigneusement à l'entrée. Tout au long de la séance, les membres de la famille bénéficiaire s'installent pour écouter et se déplacent de temps à autre dans la maison. Hormis ce va et vient, les échanges de paroles sont rares : les musiciens viennent de sortir leurs hôtes d'un profond sommeil. Après le dernier chant, la maîtresse de maison remet une dizaine de roupies à Ramakrishnan, ainsi qu'une mesure de riz et une chemise à son épouse. Les trois chanteurs remplissent le sac d'Omana puis se lèvent en annonçant « *Prospérité dans la maison !* ». Le père de famille referme sa porte et tous retournent se coucher.

Une suite de chants

Le répertoire de chants de réveil (*tuyiluṇarttu' pāṭṭu'*) se compose en général de cinq pièces nommées par leur incipit textuel ou en référence à leur contenu narratif. L'ensemble constitue le scénario habituel d'une séance au porte-à-porte [21] :

21. Certains Pāṇan sélectionnent seulement un ou deux chants afin de réduire leur temps de passage dans chaque maison et maximiser ainsi leur revenu journalier.

1. Appel « Nārāyaṇa » (nom du dieu Viṣṇu étendu sur le serpent mythique Ananta)

Ce premier chant non mesuré consiste en une courte récitation en solo exécutée par le chanteur principal, généralement le père de famille. Cette pièce peut être aussi appelée *kāltara*, littéralement « pierre pressée, aplanie », probablement en référence au mode d'énonciation : cette introduction fournit, à la manière d'une pierre aplanie, le support de la mélodie chantée qui lui succède. Le texte consiste à appeler les habitants de maison déjà endormis, à les inviter à écouter les chants et à formuler l'objet du service. Précédée d'une ou plusieurs frappes de tambour *uṭukku'*, cette partie préliminaire est récitée à haute voix face à la porte d'entrée de la maison hôte. C'est en entendant cet « appel » du pāṇan que les habitants sont invités à se réveiller.

Raman, un autre chanteur pāṇan rencontré, fait précéder cette pièce d'une récitation vocale. Le texte commente l'action qui va se tenir et instaure une relation d'écoute avec les bénéficiaires :

En réveillant de cette manière avec un début,	aṇṇine ñeṭṭi eḷunēṯṯu'
la lampe divine est installée	paḷḷi viḷakkuṁ koḷuttiveccu'
Lorsque je chante avec la noble Bhagavati,	śīpōtiyē koṇṭu' pāṭuṁbōḷ
Pour la noble Bhagavati, vous vous asseyez et écoutez	śīpōtikku' vārttu' irunnu'
attentivement le chant !	pāṭṭu' kēḷkkunnē

Un autre chanteur, Unnikrishnan, intègre aussi dans le texte la raison de sa visite :

Ô Nārāyaṇa [Viṣṇu] *!*	nārāyaṇā
Je demande la permission de battre le tambour et de chanter pour rendre louange au noble Nārāyaṇa	nārāyaṇā svāmiye koṇṭu' koṭṭippāṭi stutikkān viṭakoṇṭēn
Notre Tiruvaraṅkan[22] *du nom de Cēramān.*	nammuṭe oru cēramān tiruvaraṅkan
Ô dans la réserve ou dans la chambre[23]*, se tient celui qui ne parvient à se réveiller du sommeil divin*	maccilō arayilō eḷunnilla paḷḷi nidra
et qui est allongé avec pour couche Ananta [nom d'un serpent mythique] *!*	anantaśayanam koṇṭu kiṭakkunna

22. Nom du pāṇan originel.

23. À l'intérieur de la maison, il s'agit de la pièce où sont disposées effigies, peintures et photos des divinités et ancêtres de la famille. Le terme désigne aussi la réserve où sont stockés les aliments. En malayalam, un même vocable recouvre les champs sémantiques de la prospérité et du culte des divinités.

Ô gens réveillés d'un frisson, la lampe divine est installée !	mālavarum ñeṭṭi eḷunēṯṯu paḷḷi viḷakkum koḷuttiveccu'
Lorsque je chante avec la noble Bhagavati,	śīpōtiyē koṇṭu' pāṭumbōḷ
le chant de Bhagavati est entendu.	śīpōtiyuṭe pāṭṭu' kēṭṭu'
Faites sortir l'ancienne Bhagavati [la déesse de la pauvreté et de l'infortune]*, celle-ci s'en est allée.*	pēkkutannu' jyēṣṭā bhagavati puṟam pōyi
La noble Bhagavati [déesse de la prospérité] *s'est installée à l'intérieur.*	śrī bhagavati akaṃ vasiccu
Les graines de paddy, l'or, les vêtements	nelluvittu' ponnu' puṭayāṭa
et les bijoux se sont accrus.	ābharaṇaṇṇaḷ varddhiccu'
Ô noble Viṣṇu, que ce lieu puisse prospérer avec éclat à la manière du gōpuraṃ *de Śiva* [dans les temples, tour d'entrée de grande taille].	viṣṇu bhagavān śivaṃ gōpuraṃ pōle ī sthānam tēṟi teḷiññirikkaṭṭe
Longue vie aux enfants et à la famille étendue !	santati taṟavāṭum palanāḷēkkum

Le chanteur Unnikrishnan se présente ici explicitement comme le descendant du pāṇan originel Tiruvaraṅkan. Venu chasser la mauvaise Bhagavati (*jyēṣṭā Bhagavati*) de la maison, il propose de « donner à entendre » son chant, action par laquelle la famille obtiendra la prospérité.

Un autre chanteur pāṇan, du nom de Balan, qualifie précisément cette écoute à travers l'activité de réveil. Il conclut généralement son appel de la façon suivante :

La lampe divine est installée	paḷḷi viḷakkum koḷuttiveccu'
Que finissent les maux et les fautes,	pāpam dōṣam tīrkkaṇam
Une fois les yeux ouverts,	kaṇṇu tuṟannu'
les périodes [difficiles] doivent prendre fin	kaṇṇukayum kālakkēṭu' kaḷiyēṇam
Avec des oreilles aiguisées, au moment où [vous] écoutez,	cekiṭōrttu' kēḷkkum nēram
l'ancienne Bhagavati [la déesse de la pauvreté et de l'infortune]*, doit sortir.*	ō pōti puṟam pōkaṇam
Le paddy, les graines, l'or, les vêtements,	nellu' vittu' ponnu' puṭayāṭa
et les ornements se sont accrus	ābharaṇam varddhiccu'
À la manière du gōpuraṃ *de Viṣṇu, que ce lieu et cette famille* [puissent prospérer] *ainsi pour longtemps !*	viṣṇu bhagavāṇṭe gōpuraṃ pōle ī sthānavum taṟavāṭum palanāḷēkkum ennu'
[Je] *fais sortir du sommeil en chantant !*	tuyil pāṭi uṇarttunnu

Si le chant est efficace pour apporter la prospérité, l'écoute nécessite cependant « des oreilles aiguisées ». En tant qu'acte performatif, le texte ne suffit pas, seul, à faire du chant un service efficace. Celui-ci doit être *entendu* par le bénéficiaire, expérience à travers laquelle

l'ancienne Bhagavati est en effet chassée de la maison. Cette écoute, faite les « yeux ouverts », c'est-à-dire au moment du réveil, est expérimentée de manière réelle par les bénéficiaires.

2. *« Chant de la noble (déesse) Bhagavati du (dieu) Śiva » Śīpōti pāṭṭu'* [24]

Cette deuxième pièce, chantée collectivement sur un rythme mesuré, explicite en détail la relation de réciprocité qui s'instaure entre les chanteurs et la famille. Le texte décrit la maîtresse de maison en train de préparer les différentes nourritures (riz, mangues, noix d'arec, etc. stockées dans les réserves de la maison) en vue de les offrir aux Pāṇan en contrepartie de leur chant. Les dons sont complétés de vêtements et d'objets de valeur (comme les anneaux de cheville) puis sont « tournés » (*uḻiyuka*) par la maîtresse de maison avant d'être remis aux spécialistes en guise d'honoraires [25].

3. *Réveil* (uṇarttal) [26]

La troisième pièce, plus narrative, conte le sommeil du dieu Mahāviṣṇu, étendu sur le serpent mythique Ananta ou, dans certaines versions, sur la feuille d'un grand arbre. Le chanteur décrit notamment la posture du dieu et la profondeur de son sommeil. Certains chanteurs font précéder cette pièce d'une courte récitation explicative : « *Vous devez écouter* [l'histoire contant] *le réveil du dieu, le jour présent est du à ce don* ». Le chanteur fait en effet référence au mythe d'origine de la caste pāṇan pour expliquer la raison de sa venue. La suite de ce mythe est contée dans la quatrième pièce.

---

24. Dans la mythologie, la déesse (appelée Bhadrakāḷi sous son aspect terrifiant) est née du troisième œil de Śiva pour mettre à mort le démon Dārikan (un « anti-dieu » *asura*). Elle est souvent considérée comme sa « fille ».

25. Hormis du riz, des vêtements et quelques dizaines de roupies, les Pāṇan ne reçoivent en réalité aucun objet de valeur. La description détaillée des dons vise surtout à influer sur l'intention du bénéficiaire. L'accumulation décrite dans le texte n'est pas sans rappeler le chant *nāvēṟu'* des Puḷḷuvan (chapitre 3).

26. Pièce encore appelée *Bhagavatam*, terme formé sur *Bhagavā* « béni, glorieux, adoré, Seigneur suprême », un des noms du dieu Viṣṇu.

4. « En faisant le don » **varam koṭukkal**[27]

Une fois que le premier pāṇan Tiruvaraṅkan a réveillé le grand dieu, ce dernier lui remet différents dons (*varam*). Le chant, exécuté sur un rythme mesuré, raconte avec humour la manière dont ce pāṇan originel sacage chacun des dons reçus (éléphant, bœufs, terrain pour cultiver, etc.) alors qu'ils auraient pu lui assurer une source de revenu. Peu habile dans les travaux manuels, le pāṇan est finalement contraint par le dieu à aller chanter au porte-à-porte le répertoire des chants de réveil. Ce récit chanté est parfois entrecoupé de courtes récitations (*kāltara*) rappelant, par exemple, la nature faste de la séance ou la grandeur du dieu Viṣṇu.

5. « En chantant le nom » **(pērupāṭal)**

Cette dernière pièce du répertoire est un chant personnalisé. Le bénéficiaire, dont le nom est mentionné dans le texte lui-même, est libéré de ses maux par une énonciation chantée. Elle s'adresse aussi bien aux adultes qu'aux enfants. Ainsi, la forme du texte s'adapte à l'identité de son bénéficiaire qui est comparé à une divinité : Rāma pour les hommes, Bhagavati pour les femmes et Kṛṣṇa pour les enfants[28].

Version de Pāṇan Ramakrishnan (Peruvallur), chant personnalisé pour une femme :

---

27. *Varakam* : « désir, vœu, envie, bénédiction » (M.P. : 945).

28. Il s'agit d'un procédé de « *textualization* du contexte » (S.Blackburn, 1992 : 44), observé précédemment dans le chant *nāvēṟu* des Puḷḷuvan (chapitre 3). Certains pāṇan mentionnent aussi le nom du temple le plus proche et sa divinité principale, et spécifient que celle-ci « se réveille » à la fin du chant. Enfin, lorsque les chanteurs connaissent bien les familles chez qui ils se rendent, ils peuvent ajouter la mention suivante : « *Que les travaux relatifs à la profession* [nom du bénéficiaire] *soient éclaircis !* » (toḷilōṭu naṭapaṭi kāyyaṅṅaḷ teḷivuṇṭāyirikkaṭṭe).

Le [pāṇan] *Tiruvaraṅkan venu,*	tiruvaraṅkan vannu'
Lorsqu'il chante le nom et l'étoile de naissance de tous les gens	pērum nāḷum pāṭuṃbōḷ ellāvaruṭēyum
Tous les maux ennemis de sorcellerie[29]	śatru bandhanam dōṣāṅṅaḷ
sont évacués et s'en vont	ellam oḻiññu pōkkunnu
Telle [la bénéficiaire] *la bonne mère Bhagavati* [déesse de la prospérité], *je chante le nom de* [nom]	śrī bhagavati nallammaye pōle [nom] pēr pāṭunnu
Lorsque je chante le nom et l'étoile de naissance,	pērum nāḷum pāṭuṃbōl
L'amorce de l'inimitié sera partie	śatru nāṃbalam pōyiriykkum
L'effet néfaste de la planète Saturne, pour un an,	orāṇṭatte śani nāṃbalā dōṣam
doit disparaître de son corps.	dēhattīnnum pōnnirikkaṇam
Les affaires liées [aux documents] *écrits*	akṣara kāryaṅṅaḷkkum
doivent s'éclaircir.	teḷivuṇṭāyirikkaṇam
Le mauvais-œil des étrangers [à la famille] *et les disputes*	kaṇṭavaruṭekaṇṇum kaṭiyum
doivent partir de son corps.	dēhattīnnum pōnnirikkaṇam
Elle [la bénéficiaire] *devra vivre cent ans.*	nūṯṯāṇṭum vāṇirikkēṇam
Il faut atteindre l'âge de cent ans.	nūṟuvayassum tikaññirikkaṇam
Comme la noble déesse Parvati,	śrīparvvatidēviye pōle
Elle [la bénéficiaire] *devra vivre et resplendir* [= vivre heureuse]	teḷiññu' vāṇirikkēṇam

Fixité

Les enregistrements effectués sur le seuil des maisons, ont permis de dégager les règles d'organisation des chants de réveil. Les pièces, identifiées par leur texte, sont communes aux différentes familles pāṇan. Si les variations textuelles sont relativement minimes, le contenu musical est cependant plus fluctuant. On l'a vu, les familles se répartissent en différents villages plus ou moins éloignés et ont rarement l'occasion de se fréquenter entre elles. Cette situation d'éclatement des familles de spécialistes et corrélativement des cellules de patronage, favorise sans aucun doute une certaine diversité stylistique (chapitre 1).

La forme musicale, responsoriale, implique au moins deux chanteurs mais reste relativement restreinte : les familles effectuent leur tournée au maximum à trois, c'est-à-dire un couple accompagné d'un enfant ou d'un autre parent. La formation solo, elle, n'existe pas. Le chanteur principal, généralement le père de famille, assure le jeu du petit tambour sablier à tension variable *uṭukku'*, tandis que sa femme

29. Le terme *bandhanam* signifie « qui attache, emprisonne ; un lien, puissance magique » (M.P. : 793).

marque les temps forts des cycles (*tāḷam*) avec des petites cymbales de métal (*kuḻittāḷam*). Chaque chant se présente en effet comme la combinaison d'un profil mélodique (ou mélodie-type) avec un cycle rythmique. Cependant, les Pāṇan ne disposent pas véritablement de « stocks » dans lesquels ils peuvent puiser et multiplier les combinaisons. Une même famille utilise au maximum deux ou trois possibilités de combinaisons. Cette faible variété s'explique d'abord par le caractère ponctuel de cette activité musicale. Lorsqu'il s'agit de chanter seulement un mois par an, les musiciens ne sont pas enclins à renouveler leurs ressources musicales. D'autre part, la variation, telle que nous l'avons abordée à travers les discours de musiciens puḷḷuvan (chapitre 6) n'est pas recherchée pour elle-même dans les tournées de chants de réveil. La notion de « forme » (*rūpam*) formulée par les Puḷḷuvan se fonde sur une conception croisée de leurs réalisations graphiques (*kaḷam*) et musicales, autrement dit sur certains principes de composition communs à ces deux savoir-faire. Les Pāṇan, eux, ont pour particularité de se définir comme uniquement « musiciens » (chapitre 1). S'ils ne cherchent pas à varier leurs chants, c'est aussi parce que leur répertoire ne s'inscrit pas dans des logiques rituelles combinant le visuel et le sonore.

Enfin, les mélodies et les rythmes utilisés ne sont jamais nommés de manière explicite Parce que les Pāṇan pratiquent par ailleurs certains répertoires orchestraux de temple (hautbois *nāgasvaram*, tambour *tavil* et/ou tambour *ceṇṭa*), ils connaissent souvent parfaitement les terminologies et les concepts dominants, comme par exemple les *rāga* carnatiques. Le procédé consistant à transférer des terminologies d'autres genres musicaux ne présente que peu d'intérêt classificatoire pour les Pāṇan. Lorsqu'on demande aux chanteurs comment ils nomment les mélodies et les rythmes, ils établissent généralement une correspondance stricte avec les termes d'appellations (et les concepts) propres au jeu des instruments de temple qu'ils pratiquent tout au long de l'année.

L'aube

La tournée de Ramakrishnan et sa famille se poursuit jusqu'au petit matin, juste avant l'aube. Vers cinq heures, la voix lointaine du muezzin se fait entendre depuis la mosquée. Les chanteurs reprennent

la route principale pour rentrer chez eux. Sur le parcours, le temple à Śiva s'illumine. Les chanteurs s'y arrêtent pour se recueillir, mains jointes, face à la porte de la divinité encore fermée. Ramakrishnan aide son épouse à charger l'énorme sac de nourriture sur sa tête. Tous n'ont qu'une hâte, aller se coucher. Les haut-parleurs tonitruants du temple diffusent un chant de dévotion. L'heure de fin de veille des Pāṇan est comme annoncée, celle du réveil de tous les habitants du village largement entamée. Aux premiers bruits d'agitation du matin, les chanteurs installent leurs nattes pour dormir. La lampe à pétrole, posée tout près, est laissée allumée jusqu'à leur réveil, plus tard dans la matinée.

Nous avons vu jusqu'ici que le statut de la musique des Puḷḷuvan, Maṇṇān et Pāṇan était fluctuant. Pour la saisir dans ses différents états, il a fallu tenir compte de la diversité des relations de patronage (rituel, tournée, radio), des différents supports (instruments, dessins de sol, concepts), et de la possibilité pour la musique de se resserrer – autour de la voix par exemple – ou au contraire de se distribuer, comme dans l'espace du temple. Dans ce dernier chapitre, la musique se donne à voir dans un nouvel état, celui du son lui-même. C'est paradoxalement dans cet état, que la musique dévoile le plus clairement ses propriétés majestueuses, fastes et proéminentes qui assurent son efficacité dans le processus de traitement des maux. Dans ce dernier état, les pratiques et les discours des musiciens se renvoient l'un à l'autre pour définir la musique « en soi ». Les propriétés des sons sont énoncées et commentées pour elles-mêmes dans le texte des chants (cas des Puḷḷuvan et des Maṇṇān) ou bien considérées comme des moyens d'opérer une transformation soudaine : passage de l'infortune à la prospérité, du sommeil au réveil, de la nuit au jour, de l'obscurité à la lumière.

Conclusion

Aléatoire se dit « d'un événement futur ou s'accomplissant – car ce qui est accompli n'a plus rien d'aléatoire », écrit Marcel Conche (1999 : 11). « L'aléatoire représente l'incertain, l'indéterminé, le flou de l'avenir » (*ibid.* : 30) et « se dit de ce qui est dans la dépendance du cours du temps » (*ibid.* : 32). Dans le contexte kéralais, l'aspiration au bien-être et à la prospérité recèle un caractère incertain et les maux et infortunes que sont la maladie, l'infertilité ou la dispute familiale surgissent lors de circonstances diverses dont il faut maîtriser l'imprévisibilité. Les puissances divines constituent les principales entités à travers lesquelles la prospérité et corrélativement l'origine présumée de certains maux (*dōṣam*) sont définies. Ou comme l'a écrit Jean Molino, « En situation d'incertitude (...), il vient toujours un moment où il faut laisser faire les dieux » (1987 : 144).

Dans le cas qui vient d'être étudié, la gestion de l'aléatoire est dévolue à des musiciens de caste, médiateurs privilégiés auprès des puissances divines. L'activité de ces spécialistes est double : conduire de manière appropriée le culte aux divinités et traiter efficacement des maux et des infortunes. La définition de leur compétence est fonction des divinités invoquées (serpents *nāga*, déesse Bhagavati, divinité Cāttan), du contexte temporel au cours duquel ils agissent (par exemple, lors du mois néfaste du Cancer) et de la relation sociale qui les unit aux familles bénéficiant de leur service. L'analyse croisée des mythes d'origine des castes de spécialistes a révélé en effet que leur activité naît de la nécessité pour les familles de plus haut statut de se débarrasser de leurs « maux d'impureté » (*tīṇṭāl dōṣam*), de leurs afflictions d'origine divine, et de certaines influences néfastes (paroles, mauvais-œil, oiseaux nocturnes, « mauvaises » planètes, etc.). Dans ce dispositif de traitement, la musique occupe une place de premier plan. Nous avons vu au cours de cette étude que cette efficacité tenait à l'énonciation performative d'un texte (chant personnalisé *nāvēṟu'* des Puḷḷuvan), au statut accordé à la voix (verbalisations syllabiques et

onomatopées, sonorités divines/asuriques) ou à la manière d'attribuer aux sons eux-mêmes des propriétés majestueuses et fastes, propres à capter l'attention et à « réveiller ». Ainsi, les *musiques de l'aléatoire* telles qu'elles sont pratiquées par les musiciens itinérants kéralais, ont pour visée principale la maîtrise des infortunes présentes et futures.

Si, dans la société de castes, l'aléatoire fait l'objet d'une prise en charge par des spécialistes, les musiciens eux-mêmes ne manquent pas d'expliciter une telle compétence et ce, à différents moments de leur activité. Dans le cadre rituel, le musicien se définit explicitement comme le médiateur privilégié entre les commanditaires et les divinités. Certaines phrases prédéterminées, on l'a vu, visent précisément à asseoir son autorité dès le début de l'action rituelle. Ses compétences sont vastes : mettre en œuvre des savoirs musicaux et graphiques, informer la famille du déroulement séquentiel du rituel et veiller à sa bonne exécution. Il assure dans ce cadre un rôle de pédagogue et est le seul à pouvoir conduire la transe et la divination. Enfin, il reçoit les maux « tournés » par les commanditaires, geste qui conclut un long processus rituel destiné à libérer la famille des maux causés par les divinités de leur domaine.

Dans le cadre d'une tournée de chant au porte-à-porte, il s'agit pour la chanteuse pul̤luvan de faire signifier à ses patrons potentiels tout le bénéfice qu'ils retireront de son chant et en quoi ce traitement leur est indispensable en terme de prospérité. Parce qu'elle agit sans commande préalable, et que ses « patrons » ne sont encore que potentiels, elle se doit de rappeler, le plus souvent avec humour, qu'elle vient tout simplement pour leur bien-être. L'activité de chant au porte-à-porte se déroule elle-même dans un cadre de rencontre imprévisible nécessitant de la part du spécialiste tout un travail parallèle. Sa capacité à développer dans l'interaction différentes techniques d'approches (appels, questions, enchères, etc.) lui permet précisément d'ajuster les demandes potentielles des familles à sa proposition de service. Le caractère imprévu et soudain du service est par ailleurs recherché pour lui-même lors des tournées nocturnes des Pāṇan. Les chanteurs rappellent explicitement qu'une expérience d'écoute, faite la nuit dans un profond sommeil, a la vertu concrète de libérer les auditeurs de leurs maux et des influences néfastes qui pourraient les affliger. Le réveil en musique, dont le moment précis n'est jamais déterminé à l'avance, fait expérimenter concrètement aux auditeurs le processus de transformation qui s'opère dans le vécu familial : libération des maux et

annonce de la prospérité à venir. Ainsi, lors des tournées au porte-à-porte, l'aléatoire est à la fois l'objet des activités musicales et un cadre de rencontre entre spécialistes et bénéficiaires.

Les musiques que nous avons étudiées, quant à elles, ne sauraient être considérées comme aléatoires. Les musiques *de* l'aléatoire auxquelles nous rattachons celles des castes étudiées ne doivent pas être confondues avec les musiques aléatoires bien connues des spécialistes de musique contemporaine. Comme le fait remarquer Jean-Yves Bosseur, le mot « aléatoire » a été employé de manière abusive, précisément à propos de pièces qui ont la particularité de laisser « l'interprète décider de la configuration de son choix dans une combinatoire donnée » tout en lui ménageant une certaine « liberté d'improvisation » (1996 : 14). « En effet, il ne s'agit pas d'événements liés à une quelconque variable aléatoire mais de choix humains, or comme l'a montré le mathématicien Emile Borel, l'homme est absolument incapable d'imiter le hasard, tout au plus peut-il calculer certaines de ses modalités lorsque celles-ci lui sont apparentes » (*ibid.*).

Dans le cadre de l'analyse des logiques d'organisation mélodiques et rythmiques du répertoire puḷḷuvan, nous avons été confrontés à des règles de combinaisons qui apparaissaient au départ relativement imprévisibles. La mélodie (*rūpam*, *īṇam*, anglais *tune*) et le rythme (*tāḷam*) sont laissés au libre choix du chanteur qui dispose d'un stock d'une dizaine de mélodies et de cycles rythmiques dans lequel il puise. Alors que le texte reste fixe, les données musicales sont variables et à chaque fois renouvelées laissant au chanteur une liberté de combinaison à chaque exécution. L'expression musicale d'un texte varie au hasard de l'inspiration du moment selon un double principe d'interchangeabilité et de variabilité. Plus précisément, les musiciens puḷḷuvan ont élaboré une véritable théorie : la variation de « formes » (*rūpam*). Les chants, identifiés par leur texte, se fondent sur des formes mélodiques et rythmiques interchangeables, l'acte musical constituant une opération de combinaison à partir de différents stocks de possibles. Cultivée pour elle-même, la variation relève d'une démarche créative de la part du musicien, d'une recherche explicite de « beauté » (*bhaṃgi*) participant de l'efficacité de l'action rituelle. Ainsi, l'impression relative d'imprévisibilité que donnent au premier abord les chants puḷḷuvan tient non pas à des variables aléatoires mais

précisément à des choix esthétiques. Mieux qu'une « musique aléatoire », c'est une musique à « combinaisons variables ».

Les musiciens itinérants nous invitent à traiter de l'objet « musique » de manière singulièrement diverse dès lors que l'on s'attache à décrire le plus précisément possible les pratiques et les discours in situ. Précisons que ces différents *états* de la musique – entendus comme des ensembles indissociables de pratiques et de discours – correspondent à un changement à la fois dans la manière dont elle s'actualise et dans les catégories qu'on lui applique. Nous avons suivi *en situation* la façon dont *les acteurs eux-mêmes* délimitent les contours de la musique, mais aussi comment la musique elle-même advient de manière différente selon les moments et selon les lieux.

Si l'approche ethnomusicologique suppose nécessairement une distance objective d'analyse, il semble aussi qu'elle ne puisse faire surgir son objet d'étude que par une confrontation de perspectives et de points de vue subjectifs. Ainsi, dans le cas des musiciens itinérants, aura-t-il fallu déplacer l'analyse du patronage aux savoirs et savoir-faire pour ensuite envisager les conceptions du sonore. Ce parcours a pris en compte tour à tour les points de vue contrastés des musiciens eux-mêmes, des familles commanditaires, des fonctionnaires de la radio d'État, des musiciens de temple ou encore des musicologues indiens. Ces variations du niveau d'analyse permettent de revenir sur certains découpages préconçus et d'aborder l'objet musical autrement. Nous pensons, par exemple, au quadrillage, souvent artificiel qui est fait du paysage musical de l'Inde en « genres » distincts (classique, *folk*, *tribal*, film, etc.). Plutôt que de considérer les musiciens itinérants comme des spécialistes de répertoires « *folk* », il est apparu plus pertinent de montrer comment cette catégorie leur était appliquée de l'extérieur, principalement par les musicologues et les fonctionnaires de la radio d'État. En effet, ce découpage des musiques en genres relève moins de choix méthodologiques pour rendre compte de la diversité du paysage musical, que de logiques de pouvoir - fondées principalement sur des rapports hiérarchiques de caste – visant à attribuer une valeur culturelle supérieure au genre « classique » au détriment des autres (*folk* et *tribal*).

Le cas des musiciens itinérants permet aussi de reconsidérer sous un angle nouveau certains partages méthodologiques utilisés dans la discipline, notamment la distinction entre texte et contexte, et de redis-

cuter le découpage hiérarchique que l'on opère généralement entre ces deux dimensions. Nous avons montré, par exemple, comment le chant *nāvēṟu'* des Puḷḷuvan, par le procédé de personnalisation et de « textualisation du contexte » (Blackburn 1992 : 44) qu'il met en œuvre, fait de cette pièce un véritable « service à la demande » dont la forme mouvante, relève moins de « microphénomènes propres à chacune des exécutions spécifiques » ou « variations individuelles » (Nattiez, 2001 : 108) que d'un principe de variation inhérent à la relation de patronage et intégré en tant que tel à la pratique musicale des Puḷḷuvan.

En second lieu, la posture méthodologique adoptée dans cette étude a la vertu de relier des réalités ethnographiques qui ont été traitées jusqu'ici séparément, comme par exemple la performance musicale en *live* et les réseaux de production médiatique. En partant de l'analyse du rituel, nous avons d'abord montré que la musique se fond dans un tissu complexe de relations incluant des familles, des divinités et d'autres supports comme les dessins de sol. Elle participe ainsi en tant que « variable » du rituel conditionnant les interactions entre les acteurs ou avec les divinités. Lorsque cette musique se trouve enregistrée à la radio puis réinterprétée par d'autres dans le cadre de l'industrie de la cassette *folk*, son statut se modifie radicalement. Elle se trouve réifiée « pour elle-même » et devient un objet appréciable en soi. La confrontation de ces différents états de la musique permet de mettre en lumière les processus actuels de transformation des musiques et les conflits de valeur qu'ils engendrent. Alors que les musiciens itinérants développent un travail réflexif sur leur créativité « artistique » personnelle, les réseaux de la AIR et de la cassette, ont plutôt tendance à unifier leur répertoire qu'ils voient comme une forme « *folk* » parmi d'autres, voire à le dépersonnaliser, en remplaçant ses interprètes d'origine. Seule la mise en perspective entre ces moments permet de comprendre la transformation et les enjeux sociaux qui la sous-tendent, notamment la construction d'une unité nationale « kéralaise ».

En troisième lieu, notre démarche a permis de lier des réalités ethnographiques qui ne l'étaient pas auparavant comme les théories musicales de basses castes et la musicologie classique indienne. Les musiciens itinérants, lorsqu'ils empruntent des terminologies d'autres

genres musicaux, entendent par ce biais se positionner dans un paysage musical contrasté et idéologiquement dominé par la musicologie classique. Nous avons tenu à traiter sur un même niveau d'analyse les logiques de *transfert* qu'effectuent les musiciens Puḷḷuvan, et la manière dont les musicologues indiens emploient ces mêmes concepts dans leur démarche d'analyse des répertoires dits *folk*. Ainsi, l'approche croisée des classifications musicales et des méthodes universitaires de la musicologie indienne a permis de révéler les rapports de pouvoir qui participent de la production et de la circulation des savoirs musicaux en Inde. D'autre part, elle invite l'ethnomusicologue à réfléchir à son propre décentrement sur un terrain où coexistent différentes musicologies. Cette démarche montre enfin que l'étude des théories musicales en Inde ne peut se contenter d'appréhender le seul point de vue du « haut » – qui ne donne qu'une vision partielle de la réalité – et que ce dernier doit être aussi situé à travers les rapports de pouvoir entretenus vis-à-vis du « bas ». Partant des conceptions des musiciens, notre démarche est aussi en mesure de rendre compte de leurs propres capacités d'interprétation de leur position subalterne et d'expliquer la situation de dénégation générale de leurs savoirs.

D'autre part, en confrontant des réalités empiriques différentes, cette étude permet de révéler une certaine diversité des conceptions du sonore à l'échelle d'une même localité. Nous avons rendu compte de la manière dont sont produits les différents espaces sonores du temple hindou kéralais, en identifiant précisément la manière dont se répartissent, se combinent ou se juxtaposent les sonorités instrumentales à différents lieux et occasions rituelles. Ainsi, on a vu les musiques se distribuer en des lieux précis (centre, périphérie) ou au contraire se juxtaposer de différentes manières à l'échelle de la procession, de l'action sacrificielle et de la pūja quotidienne. Une telle juxtaposition sonore est cependant propre aux cultes des divinités qu'il s'agit précisément de glorifier par l'accumulation. Cette juxtaposition sonore est à l'inverse impensable pour les musiciens itinérants, notamment les Pāṇan, qui définissent la musique par ses propriétés intrinsèques : faite de sons majestueux, fastes et propres à capter l'attention, elle est exploitée concrètement pour ses potentialités à créer un effet de transformation soudaine capable de traiter des maux et infortunes. Ainsi, les différents usages de la musique traduisent des conceptions et des intentionnalités bien différentes, souvent liées au type d'action

rituelle mené et à l'efficacité recherchée. Ces premières observations invitent à élargir l'investigation à d'autres traditions coexistant à celles des musiciens itinérants, ce qui permettrait de procéder à la reconstitution de toute une culture sonore locale.

Enfin, traiter l'objet musical par un jeu de perspectives, permet d'établir des connexions les plus inattendues - notamment entre la musique et l'image, ou encore entre instruments de musique et figurations visuelles. Nous avons pu accéder ainsi au cœur des pratiques étudiées, mettant en lumière leur enracinement profond dans la multisensorialité, question qui a encore été peu explorée en ethnomusicologie (parce qu'elle aurait défini et confiné son objet au seul domaine de l'ouïe ?). Nous avons découvert comment les musiciens itinérants donnent à voir et à sentir la musique en dehors de toute exécution sonore, et déploient de nombreuses procédures dans leurs rituels où la musique est donnée autant à voir qu'à entendre. Qu'il s'agisse d'instruments ou de dessin de sol (*kaḷam*), la musique s'actualise à travers et en interaction avec eux, ensemble de supports matériels que l'ethnomusicologue se doit de considérer. Sur ce point précis, l'enjeu pourrait être formulé de la manière suivante : quelle est la véritable place des « outils matériels de la musique », pour reprendre l'expression de S. Arom (1982), dans le processus musical ? Doit-on considérer ces outils comme des éléments « extérieurs » à la substance musicale ou comme des supports qui interagissent avec elle ? Les musiciens kéralais nous ont permis d'esquisser des premiers éléments de réponse. Les intersections visuel/sonore constituent des procédures concrètes permettant aux musiciens de penser et mettre en œuvre certains principes de composition (comme la variation) efficaces du point de vue de l'action rituelle. Nous considérerons ici l'intersection comme un état du fait musical.

S'il semble bien difficile de circonscrire l'objet musical, cette étude s'est contentée de l'envisager de manière la plus pragmatique possible, dans l'action même, en situation d'interaction et en fonction des lieux et des acteurs impliqués. La musique, semble-t-il, ne se laisse pas raconter d'une seule manière. Laissons aux musiciens le privilège d'en commencer l'histoire et nous montrer comment ils en renouvellent sans cesse les significations.

Glossaire

Par convention, la liste des termes est présentée dans l'ordre suivant l'alphabet occidental

A

aiśvaryam : prospérité, santé physique et mentale.
aṃpalavāsi : « ceux qui vivent dans le temple », terme regroupant les castes de statut intermédiaire assurant différents services rituels.
aramaṇi : « cloche de taille », ceinture à grelots portée notamment par les possédés par la déesse.
aśuddha : impur.
aṣtanāga : les « huit serpents » mythiques.
asura : « ennemi des dieux », démon - Asurique : relatif aux *asura*.
āṭṭam : « jeu, danse ».
āyilyam : neuvième maison lunaire sous le signe du serpent.
āyurvēda : médecine traditionnelle.
āśāri : caste des charpentiers.
ārppu : cri rythmé réalisé par les hommes dans certains contextes rituels.

B

bhajan : chant dévotionnel.
bhagavān : « béni, glorieux, adoré », un des noms du dieu Viṣṇu.
bhagavati : au Kerala, nom de la déesse hindoue sous son aspect serein.
bhadrakāḷi : la déesse sous son aspect terrifiant.
bhāvana : « imagination, concept ».
bhūta : divinités secondaires, esprits néfastes.

C

caṃpaṭa : cycle rythmique de huit temps.
caraṭu' : fil noué au poignet, censé protéger des influences néfastes.

citrakūṭam : « beau mont », petite construction de pierre figurant les divinités serpents.
cuṇṇāṃbu' : chaux.
ceṅṅila : gong.
ceṇṭa : tambour cylindrique à deux peaux frappé avec deux baguettes légèrement courbées
ceṇṭa mēḷam : orchestre composé de tambours *ceṇṭa* et généralement de hautbois *kuṟuṃkūḻal*

D

dakṣiṇa : honoraires rituels.
dōṣam : faute, mal, défaut.
dēva : dieu (en opposition à *asura*).
dēvī : déesse.
dēśam : « pays », pour désigner un village par exemple.
dhanam : richesse.
ḍamaru : petite tambour sablier à boules fouettantes, attribut du dieu Śiva.

E

eḻuneḷḷippu' : procession, cortège rituel.

G

gaṇapati : divinité des commencements.
garuḍa : aigle mythique, monture du dieu Viṣṇu.
guruti ou **gurusi** : substitut de sacrifice sanglant, composé d'eau mélangée à de la poudre de curcuma et de chaux éteinte.

H

harikāṃbōji : nom d'un rāga de musique carnatique.

I

ilattāḷam : paire de cymbales.
illam : « maison », demeure familiale des brahmanes *naṃpūtiri.*
iḻāṟa : tambour sablier frappé avec une baguette sur sa face droite et frotté avec une tige recourbée sur sa face gauche.

iṭakka : tambour sablier à tension variable joué avec une baguette légèrement recourbée.
īṇam ou **īṇakkam** : « son, mélodie ».
īḻava : caste des récoltants d'alcool de palme (malafoutiers).

K

kaṇṇaki : héroïne du poème tamoul « Roman de l'anneau » ; souvent identifiée à la déesse.
kaṇṇyār kaḷi : théâtre populaire pratiqué au Kerala dans le district de Palghat.
kaṇyā : caste d'astrologues.
kathakaḷi : théâtre classique du Kerala.
kanni : « vierge, fille non mariée ».
kanyākanmār : « vierges ». Dans les rituels domestiques aux divinités serpents, désigne les jeunes filles possédées.
karkkaṭakam : mois du Cancer (juillet-août), temps néfaste.
karmmam : action, rite.
kalā : art.
kalākāran : artiste.
kaḷ : alcool de palme.
kaḷam : « aire », dessin rituel réalisé sur le sol au moyen de poudres colorées.
kaḷattil kammaḷ : « celui qui dirige dans le (dessin de sol) *kaḷam* », désigne le préposé à la pūjā.
kāraṇavan : ancêtre, oncle maternel, chef de famille, père, frère aîné, personne âgée et vénérable.
kālan : le Temps, le Trépas. Nom d'un *bhūta*.
kāvu' : « bosquet », désigne les sanctuaires d'Ayyappa, de serpents et de la déesse.
kiṇṭi : vase à bec verseur d'usage rituel généralement en cuivre. Peut notamment être utilisé comme figuration de la déesse.
kīrtanam : chant dévotionnel, composition de musique carnatique.
kuṭam : « pot ».
kuṃbhāran ou **kuśavan** : caste des potiers.
kurava : cri rituel ululé et réalisé par les femmes généralement lors des évènements fastes.
kuḻittāḷam : petites cymbales creuses.
kuṟatti : femme de caste *kuṟavan*.
kuṟavan : caste de bas statut, généralement travailleurs agricoles.
kuṟup : titre parmi les Nāyar. Désigne aussi une caste de bas statut spécialiste de certains cultes à la déesse.

kuruṃkūlal : petit hautbois.
kuruvaṭi : bâtons métalliques munis de sonnailles, attribut de la divinité Cāttan.
kūṭiyāṭṭam : théâtre sanskrit du Kerala.
kūra : tissu rituel fixé sur les dais de cérémonie.
kṛiti : composition de musique carnatique.
koṃpu' : grande trompe semi-circulaire appartenant aux instruments de temple.
kōmaram : oracle.
kaikoṭṭukaḷi : « jeu de frappe et de main » ; ronde chantée et dansée par les femmes du Kerala.
kṣētra vādyam : désigne l'ensemble des instruments de temple.

M

maññа : curcuma.
maṇṇāraśāla : nom d'un temple aux serpents situé près de Haripad (District d'Allepey).
maddaḷam : tambour cylindrique à deux peaux.
mantra : « hymne, invocation », formule rituelle efficace.
mahābhārata : épopée indienne.
marumakkattāyam : système de filiation matrilinéaire.
malayāḷam : langue du Kerala.
māppiḷa ou māppiḷḷa : relatif aux musulmans du Kerala.
mārār : caste de serviteurs de temple, généralement musiciens.
māttu' : « change », linge rituellement pur.
mithunam : « paire », mois des Gémeaux (juin-juillet).
mṛdaṃgam : tambour cylindrique à deux peaux appartenant à la formation classique carnatique.
muṭiyērru' : théâtre rituel dédié à la déesse, exécuté par la caste des Mārār.
muṇṭu' : vêtement, pièce de tissu nouée autour de la taille.
murukkāl : chique composée de bétel, de chaux éteinte et de noix d'arec.
mūttappan : aïeul, ancêtre.
mōhanam : nom d'un rāga de musique carnatique.
mōhiniyāṭṭam : danse classique du Kerala.

N

nantuṇi : luth à deux cordes joué notamment par la caste des Maṇṇān.
naṃpūtiri : nom de caste brahmane.
nāga : serpent.

nāga dōṣam : « maux de serpents ».
nāgasvaram *ou* **nādasvaram** : long hautbois composant l'orchestre du *periya mēḷam*.
nāṭu' : « pays », pour désigner une région ou un Etat.
nāyar : caste shudra dominante au Kerala.
nāvēru' : chant personnalisé exécuté par les Puḷḷuvan et destiné à chasser le mauvais-œil et les « mauvaises paroles ».
nūrum pālum : mixture composée de poudre de curcuma et de lait, nourriture des divinités serpents.

O

ōṇam : fête « nationale » du Kerala, associée au mythe du roi Mahābali.

P

pañcavādyam : orchestre de temple composé de « cinq instruments ».
pantal : dais de cérémonie.
parayan : caste de très bas statut, travailleurs agricoles.
pāṭṭu' : chant, musique vocale.
pāṃpin tuḷḷal : « tremblement, agitation des serpents », rituel domestique aux divinités serpents.
pāyasam : mets sucré.
pāla : arbre à sève laiteuse.
pīṭham : « siège, trône », peut notamment figurer la déesse.
pīśāccu' : goule.
puḷḷuvan kuṭam : monocorde à tension variable joué par la caste des Puḷḷuvan.
pūjā : « offrande, adoration ».
pūjāri : le préposé à la pūjā.
pūvāṭṭam : « danse des fleurs ». Dans le rituel domestique aux divinités serpents, séquence rituelle dédiée à la déesse.
periya mēḷam : « grande assemblée », orchestre composé d'un ou plusieurs hautbois *nāgasvaram* et d'un tambour *tavil*.
pērupāṭal : « en chantant le nom », chant personnalisé exécuté par les Pāṇan.
potuvāḷ : caste de serviteurs de temple, généralement musiciens.
porāṭṭu' kaḷi ou **purattu' nāṭakam** : « jeu frivole, comique », théâtre de farces populaire, exécuté notamment par les Pāṇan.
pratima : image réfléchie, figuration divine.
pradakṣiṇa : circumambulations rituelles.

prasādam : « clarté, joie, faveur ». Offrandes pour la divinité consommées ensuite par le dévot.
prēttan : mauvais mort.

R

rakṣassu' : ogre, démon.
rāga : entité mélodique dans les traditions classiques.
rāmāyaṇa : épopée indienne.
rīti : manière, style.

S

sarasvati : déesse du verbe et des arts.
sarppa : serpent.
subrahmaṇyan (ou murukan) : dieu guerrier, fils de Śiva et Parvati, dont le culte est très répandu en pays tamoul.
setṯu muṇṭu' : vêtement féminin composé de deux pièces de tissu.
sōpāna : chant dévotionnel des temples du Kerala, généralement accompagné de tambour *iṭakka*.
śankarābharaṇam : « ornement faste », nom d'un rāga de musique carnatique.
śaṃkhu : conque, attribut du dieu Viṣṇu.
śastrīya saṅgīta : « musique, chant de traité » ; désigne l'ensemble des musiques classiques.
śuddha : pur.
śrīkōvil : dans le temple hindou, salle abritant les divinités principales ; saint des saints.

T

tavil *ou* **takil** : tambour cylindrique à deux peaux composant l'orchestre du *periya mēḷam*.
taṟavāṭu' : « autorité sur le sol » ; maison ou domaine familial.
tāḷam : cycle rythmique ; désigne aussi par extension les cymbales marquant le rythme.
timila : tambour sablier frappé à mains nues.
tīntāl : cycle rythmique de seize temps dans la musique hindousthanie.
tīṟiyuḷiccil : « tournoiement de la flamme », danse sacrificielle.
tuṭi : tambour sablier à tension variable frappé avec une baguette légèrement recourbée.

tuyiluṇarttu' pāṭṭu' : « chant de réveil », nom du répertoire chanté par la caste des Pāṇan.
tuḷasi : plante médicinale.
tuḷḷal : « tremblement, agitation, sautillement », un des termes désignant la possession.
tōṭi : nom d'un rāga de musique carnatique.
tōrram pāṭṭu' : récitation rituelle, généralement dédiée à la déesse.

U

uṭukku' : petit tambour sablier à tension variable, joué notamment par les Pāṇan et par les dévots du dieu Ayyappan.
uliyuka : « frotter, masser, tourner », évacuer les influences néfastes par un mouvement circulaire, avec une lampe par exemple.

V

varam : don, bénédiction, présent.
vādyam : « instrument de musique ».
vāḷ : épée, attribut de la déesse.
viṣṇumāya : « Illusion de Viṣṇu », autre nom de la divinité Cāttan.
viḷakku' : lampe à huile.
vīkkan ceṇṭa : « *ceṇṭa* battu » ; tambour composant certains orchestres de temple ou encore celui du théâtre rituel *muṭiyērru'*.
vīṇa : luth dans les traditions musicales classiques. Vièle monocorde jouée par la caste des Puḷḷuvan.
veḷan ou vaṇṇān : caste des blanchisseurs, autre nom des Maṇṇān.
veḷiccappāṭu' : oracle.

Bibliographie

La liste sélective des ouvrages et articles consultés apparaît sous deux rubriques : références en langue malayalam, puis en langues occidentales. La présentation suit l'ordre alphabétique par nom d'auteur.

1. RÉFÉRENCES EN MALAYALAM

Achyutha Menon Chelnat. (1943), *Kāḷi-Worship in Kēraḷa*, vol.I, parts 1, 2, University of Madras.

Appukuttan Nayar K. (1974), "Koṃpuvādyam", *Kēḷi*, 47, p. 5-6.

Balakrishnan Nair Chirackal T. (1993)[1e éd. 1979], *KēraḷabhāṣāgānaṅṅaḷNāṭanpāṭṭukaḷ*, vol.1, Trichur : Kerala Sahitya Akademi.

Bhargavan Pillai G. (1975), *Pāṇappāṭṭukaḷ (gavēṣaṇagrantham)*, Kottayam : National Book Stall.

— (1979), *Porāṭṭunāṭakavum marrum*, Kottayam : National Book Stall.

— (1981), *Malabārile pāṇappāṭṭukaḷ*, Kottayam : National Book Stall.

— (1998), « Pāṇanmāruṭe vaṃśīyasaṃgītam nūttāṇṭukaḷilūṭe », *Kēḷi*, 60, p. 28-32.

Chettallur K.R. (1999), « Nāgārādhanayum puḷḷuvan nāṭṭile puḷḷuvan pāṭṭu' », in *Nāṭṭakappolima lēkhanaṅṅaḷ*, Palakkad : District Panchayat, Nehru Yuva Kendra, p. 29-44.

Choondal Chummar (1971 a), « Puḷḷuvar pāṭṭu'. Kariṃkuṭṭan », *Kēḷi*, 8 (29), p. 14-21.

— (1971 b), « Puḷḷuvar pāṭṭu' », *Kēḷi*, 8 (27), p. 31-40.

— (1979 a), *Maṇṇan (janatāpaṭhanam)*, Calicut : Poorna Publications.

— (1979 b), *Nāṭankala*, Trivandrum : Charithram Publications

— (1981), *Puḷḷuvar (janatāpaṭhanam)*, Trivandrum : Charithram Publications.

— (s.d.), « Kaṇṇakitōttam », *Bhāṣāsāhiti*, 9, p. 51 sq.

— (1993), *Nāṭōṭiviruttam (kēraḷattile cila nāṭōṭināṭakaṅṅaḷe munnirutti oru paṭhanam)*, Kannur : Samskrithi Publications, Samskrithi Cultural Studies n° 2.

Gopala Menon Komarath (1988), « Kuṟumkuḷal », *Trichur Pooram Souvenir*, Tiruvambady Devaswom, 3 p.

Gopinathan K. (1989), « Puḷḷuvan pāṭṭinṟe katha », *Kēḷi*, 4, 19-34.

Kottarattil Sankunni (1998) [1e éd. : 1909-1934], *Aitihyamāla*, Kottayam : Current Books.

Madhavan Pillai (1999) [1e éd. : 1976], *N.B.S. Malayalam English Dictionary*, Kottayam : Sahitya Pravarthaka, National Book Stall.

Nambyar A.K (1997a), « Malayanum nāṭōṭi saṃgītavum », *Kēḷi*, 55, p. 11-17.

Nambisan A.S.N. (2000), *Tāḷaṅṅaḷ tāḷavādyaṅṅaḷ*, Trichur : Kerala Sahitya Akademi.

Omchery Leela (1997), « Sōpāna saṃgītam », *Kēḷi*, 55, p. 30-36.

Radhakrishnan Chettur (1999), « Nityanidrayilāṇṭupōya 'uṇarttupāṭṭum' pāṇsamudāyavum », in *Nāṭṭakappolima lēkhanaṅṅaḷ*, Palakkad : District Panchayat, Nehru Yuva Kendra, p. 15-25.

Rajagopal C. (2000), « Kaḷattil sarppaṅṅaḷ tuḷḷuṃbōḷ », *Mātṛbhūmi*, May 4th, 1 p. [article de presse].

Rajagopalan L.S (1995a), « Kēraḷattile nāṭōṭi saṃgītam", *Saṃskārakēraḷam*, Government of Kerala, Department of Cultural Publications, 9 (3), p. 28-31.

— (1995b), « Tiruvaraṃgattu' pāṇanār », *Kuttankulangara Ulsavam*, Silver Jubilee Souvenir, 2 p.

— (2001a), « Tuyiluṇarttupāṭṭu' », *Kathakaḷi Club Souvenir* (Trichur), p. 71-79.

— (2001b), « Nāṭōṭi mēḷaṅṅaḷum tāḷaṅṅaḷum », *in* Komarath Gopala Menon (ed.), *Kēraḷattile tāḷamēḷaṅṅaḷ*, Trivandrum : International Center of Kerala Studies, p. 36- ?.

Svami R. (1995), « Puḷḷuvanum puḷḷuvattiyum malayāḷattanimayuṭe ujjvalapratīkam », *Śṛūtivāṇi*, october, 1 p. [article de presse].

Variyar P.S. (1986), « Kēraḷattile kṣētravādyaṅṅaḷ », *Kēḷi*, p. 51- 67.

Vettiyar Premnath (2000) [1e éd. 1971], *Nāṭanpāṭṭukaḷ*, Trichur : Kerala Sahitya Akademi.

Vishnunamboodiri M.V. (1977a), *Puḷḷuvappāṭṭum nāgārādhanayum (pāṭṭukaḷum paṭhanavum)*, Kottayam, National Book Stall.

— (1977b), « Puḷḷuvappāṭṭum nāgārādhanayum », *Kēḷi*, 81, July, p. 15-29.

— (1977c), « Puḷḷuvappāṭṭum nāgārādhanayum », *Kēḷi*, 82, August, p. 7-17.

— (1978), *Kēraḷattile nāṭōṭivijñānyatinnoru mukhavura (paṭhanam)*, Kottayam : National Book Stall

Visvam K. (1982), « Kaṇiyārkaḷi pāṭṭukaḷ», *Kēḷi*, 135, p. 9-12 et 19.

— (1979), *Poṟāṭṭukaḷi*, Trivandrum : Kerala Grandhasala Sahakarana Samghom Ltd.

2. RÉFÉRENCES EN LANGUES OCCIDENTALES

Agrawala Vasudeva S. (1970), *Ancient Indian Folk Cults*, Varanasi : Prithivi Prakashan.

Allen Matthew H. (1998), « Tales Tunes Tell : Deepening the Dialogue between "Classical" and "Non-Classical" in the Music of India », *Yearbook of Traditional Music*, 30, p. 22-52.

Ananthakrishna Iyer L.K (1981) [1e éd. 1912], *The Cochin Tribes and Castes* (2 vol.), New Delhi : Cosmo Publications.

Appadurai Arjun, Korom Franck J. et Mills Margaret A. (eds.) (1991), *Gender, Genre, and Power in South Asian Expressive Traditions*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

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

Assayag Jackie (1992), *La colère de la déesse décapitée. Traditions, cultes et pouvoir dans le Sud de l'Inde*, Paris : CNRS Editions.

Arnold Alison E. (1993), « Aspects of Production and Consumption in the Popular Hindi Film Song Industry », *Asian Music*, 24 (1), p. 122-136.

— (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent* (+ 1 CD), vol. 5, New York : Garland Publishing.

Austin John L. (1962) [1e éd. 1955], *How to do Things with Words*, Oxford : The Clarendon Press.

Babb Lawrence A. et Wadley Susan S. (eds.), *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia : University of Pennsylvannia Press.

Babiracki Carol (1991), « Tribal Music in the Study of Great and Little Traditions of Indian Music », *in* B. Nettl and Ph.V. Bohlman (eds), *Comparative Musicology and Anthropology of Music* : *Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 69-90.

Babiracki Carol (2001), « "Saved by Dance" : The Movement for Autonomy in Jharkhand », *Asian Music*, 32 (1), p. 35-58.

Balakrishnan Shyamala (1969), "Folk Music in the Life of Tamilnad", *Sangeet Natak*, 12, p. 40-49.

— (s.d), « Folk Music of Tamilnad vis-a-vis Classical Karnatic Music », *Indian Music Journal*, Delhi Sangita Samaj, 4 p.

Baruah U.L. (1983), *This is All India Radio*, New-Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting (Government of India).

Bech Terence (1975), « Nepal, the Gaine Caste of Beggar-Musicians », *The World of Music*, 17 (1), p. 28-35.

Beck Brenda E.F. (1972), « The Study of Tamil Epic : Several Versions of Silappadikaram Compared », *Journal of Tamil Studies*, 1, p. 23-38.

Bhat Gururaja P. (1975), *Studies in Tuḷuva History and Culture*, Udupi : Manipal.

Bhattacharya Ashuntosh, Parmar Shyam, Upreti Mohan (1967), « Folk-lore. Notes on the Forum on Problems of Preservation in Folk-lore Studies », *Sangeet Natak*, 4, p. 88-97.

Bhattacharya Sudhibhushan (1968), *Ethnomusicology and India*, Calcutta : Indian Publications, Folklore Series n° 14.

— (1970), « The Role of Music in Society and Culture », *Sangeet Natak*, 16, p. 65-72.

Blackburn Stuart H. (1991), « Epic Transmission and Adaptation. A Folk Ramayana in South India », *in* Joyce B. Flueckiger and Laurie J. Sears (eds.), *Boundaries of the Text. Epic Performances in South and Southeast Asia,* University of Michigan, Center for Southern and Southeast Asian Studies, p. 105-125.

— (1992), « Context into Text : Performance and Patronage in a Tamil Oral Tradition » *in* Joan L.Erdman (ed.), *Arts Patronage in India. Methods, Motives and Markets*, New Delhi, Manohar, p. 31-45.

— (1996), « Performers as Audience : Shadow Puppetry in Kerala, South India », *in* Clara Brakel (ed.), *Performing Arts of Asia. The Performer as (Inter) Cultural Transmitter*, Leiden : IIAS, Working Papers Series n° 4, p. 23-34.

— (1998), « Looking Across the Contextual Divide : Studying Performance in South Asia », *South Asia Research*, 18 (1), Special Issue : The Performing Arts of South India (ed. Stuart H. Blackburn), p. 1-11.

Blackburn Stuart H. and Ramanujan A.K. (eds.) (1986), *Another Harmony. New Essays on the Folklore of India*, Berkeley : University of California Press

Blackburn Stuart H., Claus Peter J., Flueckiger Joyce B., Wadley Susan S. (1989), *Oral Epics in India*, Berkeley : University of California Press.

Blacking John (1973), *How Musical is Man ?*, Seattle : University of Washington Press.

Borel François (1989), « Une vièle éphémère. L'*anzad* touareg du Niger », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 2 : Instrumental, p. 101-124.

Bosseur Jean-Yves (1996), *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris : Minerve, coll. « Musique Ouverte ».

— (1998), *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris : Minerve, coll. « Musique Ouverte ».

Booth Gregory D. (1990), « Brass Bands : Tradition, Change, and the Mass Media in Indian Wedding Music », *Ethnomusicology*, 34 (2), p. 245-262.

— (1991), « Disco *Laggi* : Modern repertoire and Traditional Performance Practice in North Indian Popular Music », *Asian Music*, 23 (1), p. 61-84.

— (1997), « The Madras Corporation Band : A Story of Social Change and Indigenization », *Asian Music*, 28 (1), p. 61-86.

Bromberger Christian et Chevallier Denis (eds.), *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Brunner Hélène (1986), « *Mandala* et *yantra* dans le sivaïsme agamique. Définition, description, usage rituel » in A.Padoux (ed.), *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme*, Paris : Editions du CNRS, p. 11-35.

Caillat François (1977), « Pour ne pas être sans objet, l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous ? », *Musique en Jeu*, 28 : Ethnomusicologie (eds. B. Lortat-Jacob et J.-J. Nattiez), p. 2-25.

Caldwell Sarah (1999), *Oh Terrifying Mother. Sexuality, Violence and Worship of the Godess Kāḷi*, Oxford : Oxford University Press.

Capwell Charles (1986), *The Music of the Bauls of Bengal*, Ohio : The Kent State University Press.

Chevillard Jean-Luc (1996), « Récits chantés de pêcheurs du Tamilnad », *Puruṣārtha*, 18 : *Traditions orales dans le Monde indien* (éd. Catherine Champion), Paris : EHESS, p. 159-169.

Choondal Chummar (1975), « Nantuṇi », *Journal of the Madras Music Academy*, 46 (1-4), p. 96-99.

— (1977), « The Folk Arts of Kerala », *Malayalam Literary Survey*, 1 (3-4), p. 177-185.

— (1978), *Studies in Folklore of Kerala*, Trivandrum : College Book House.

— (1988), *Towards Performance (Studies in Folk Performance, Music, Martial Arts and Tribal Culture)*, Trichur : Kerala Folklore Academy.

— (1980 a), *Kerala Folk Literature*, Trichur : Kerala Folklore Academy.

— (1980 b), « Ballads of Kerala », *Sangeet Natak*, 55, p. 41-58.

— (1980 c), « Ballads of Kerala », *Malayalam Literary Survey*, 4 (1), p. 25-28.

— (s.d.), « Some Observations on Ethnomusicology : A Case Study on Paniya Tribe of Kerala », document non publié, 4 p. dactylo.

— (1978), *The Many Faces of Murukan : The History and Meaning of a South Indian God*, The Hague : Mouton.

Conche Marcel (1999), *L'aléatoire*, Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques ».

Corbin Alain (1990), « Histoire et anthropologie sensorielle », *Anthropologie et sociétés*, Les cinq sens, 14(2), p. 13-24.

— (1994), *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris : Flammarion.

Daniélou Alain (1956), « Ethno-musicology », *The Journal of the Madras Music Academy*, 28, p. 47-60.

Daniélou Alain et R.S. Desikan (1961), *Le Roman de l'Anneau (Shilappadikāram)*, Paris : Gallimard/Unesco, Connaissance de l'Orient, 224 p. [Traduction française du poème du Prince Ilangō Adigal].

Dasgupta Alokeranjan (1993), « The King and The Tribal Bard. Patterns of Protest By two Minorities », *in* H. Brückner, L. Lutze, A. Malik (eds.), *Flags of Fame. Studies in South Asian Folk Culture*, Delhi : Manohar, p. 469-479.

Day C.R. (1977), *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, New-Delhi : D.R. Publishing Corporation.

De Certeau Michel (1990) [1e éd. : 1980], *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris : Gallimard.

Desroches Monique (1996), *Tambours des dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Paris-Montréal : L'Harmattan.

Desroches Monique et Benoist Jean (1982), « Tambours de l'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacré », *Études créoles*, 5 (1-2), p. 39-58.

— (1997), « Musiques, cultes et société indienne à la Réunion », *Anthropologie et Sociétés*, 21 (1), p. 39-52.

Deva B. Chaitanya (1974), *Indian Music*, Delhi : Indian Council for Cultural Relations.

— (1987), *Musical Instruments of India. Their History and Development*, Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers.

Devi Vinjamuri Seetha (1985), *Folk Music of Andhra Pradesh*, Madras, New-Delhi : Sangeet Natak Akademi.

Dournon Geneviève (1989), « Une flûte qui trompe. Parallèle entre deux aérophones indiens », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 2 : Instrumental, p. 13-32.

Dumont Louis (1966), *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris : Gallimard.

Erdman Joan L. (ed.) (1985), *Patrons and Performers in Rajasthan. The Subtle Tradition*, Delhi : Chanakya Publications.

— (ed.) (1992), *Arts Patronage in India. Methods, Motives and Markets*, New-Delhi : Manohar.

Emerson Robert M., Fretz Rachel I., Shaw Linda L. (1995), *Writing Ethnographic Fieldnotes*, Chicago and London : The Univerity of Chicago Press.

Farrell Gerry (1999)[1e éd. 1997], *Indian Music and the West*, Oxford University Press.

Fawcett F. (1990) [1e éd. 1901], *Nayars of Malabar*, Delhi/Madras : Asian Education Series.

Fergusson James (1971), *Tree and Serpent Worship*, Delhi : Oriental Publishing.

Freeman John R. Jr. (1991), *Purity and Violence : Sacred Power in the Teyyam Worship of Malabar*, Ph.D.Dissertation, University of Pennsylvania.

Fuller C.J (1976), *The Nayars Today*, Cambridge University Press.

S.N. (1986) [1978], *Folk Arts Directory – Nāṭōṭi dṛśyakalāsūcika*, Trichur : Kerala Sangeeta Nataka Akademi.

Gaborieau Marc (1974), « Classification des récits chantés. La littérature orale des populations hindoues de l'Himalaya central », *Poétique*, 19, p. 313-332.

Geertz Clifford (1986), *Savoir local, savoir global : les lieux du savoirs*, Paris : PUF.

— (1996) [1988], *Ici et Là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris : Editions Métaillé [Trad. française D. Lemoine].

— (1998), « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture » [Trad. française A. Mary], *Enquête*, 6, p. 73-105.

George David E.R. (?), *India : Three Ritual Dance-Drama (Raslila, Kathakali, Nagamandala)*, Chadwyck-Healey/Cambridge and Alexandria : Theatre in Focus.

Gopinath T. (1991), « Pulluvan pattu racing towards the history book », *Indian Express*, October 20, p. 1 et 4 [article de presse en anglais].

— (s.d), « Manthravada », article non publié, 9 p.

— (s.d.), « The Riddle of Chaattan Seva », article non publié, 11 p.

Goswami B.B, Morab S.G. (1988), « Tribes and Castes as Functionaries in the Temples of Karnataka », *Man in India*, 68 (1), p. 61-69.

Gough E. Kathleen (1961), « Nayar : Central Kerala », in D.M. Schneider and K. Gough eds, *Matrilineal Kinship*, p. 298-404.

Grandin Ingemar (1989), *Music and Media in Local Life. Music Practice in a Newar Neighbourhood in Nepal*, Linköping (Suède) : Linköping University, Linköping Studies in *Arts and Science* 41.

Greene Paul D. (1999), « Sound Engineering in a Tamil Village : Playing Audio Cassette As Devotional Performance », *Ethnomusicology*, 43 (3), p. 459-489.

Grimaud Emmanuel (2004), *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris : CNRS Éditions, coll. « Monde Indien ».

Groesbeck Rolf (1999a), « "Classical Music", "Folk Music", and the Brahmanical Temple in Kerala, India », *Asian Music*, 30 (2), p. 87-112.

— (1999 b), « Cultural Constructions of Improvisation in *Tāyampaka*, a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India », *Ethnomusicology*, 43 (1), p. 1-30.

Groesbeck Rolf et Palackal Joseph J. (2000), « Kerala », *in* Arnold Alison E. (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia :*

the Indian subcontinent (vol. 5), New York : Garland Publishing, p. 929-951.

Guillebaud Christine (2003), « L'innesto fra musiche classiche e popolari : l'esempio della categorizzazione nel Kerala (India meridionale) », *in* Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, vol. III : Musica e culture, Turino : Einaudi, p. 616-642.

— (2004a), « Musique et société en Asie du Sud », *L'Homme*, N° 171-172 « Musique et anthropologie » (B. Lortat-Jacob et M. Olsen, eds), p. 499-512.

— (2004b), « De la musique au dessin de sol et vice-versa. Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques », *Cahiers de Musiques traditionnelles* 17 : Formes musicales, p. 217-240.

— (2005a), « Le croisement des musique classiques et populaires. L'exemple de la catégorisation au Kerala (Inde du Sud) » *in* Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. III : Musiques et cultures, Paris : Actes Sud, p. 672-699 [rééd. française].

— (2005b), « Ce qu'on en dit et ce qu'on en fait. Entretien avec Regula Burckhardt Qureshi », *Cahiers de Musiques traditionnelles* 18 : Femmes, p. 253-273

Helffer Mireille (1977), « Une caste de chanteurs-musiciens : les Gaine du Népal », *L'Ethnographie*, 73, p. 45-75.

— (1989), « Organologie et symbolisme dans la tradition tibétaine. Le cas de la clochette *dril-bu* et du tambour *ḍamaru/cang-te'u* », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 2 : Instrumental, p. 33-50.

— (1994), *Mchod-Rol. Les instruments de la musique tibétaine* (+1 CD), Paris : CNRS Editions, coll. « Chemins de l'Ethnologie », 456 p.

Helffer Mireille et Macdonald A.W. (1966), « Sur un sāraṅgi de Gāine », *Objets et Mondes*, 6 (2), p. 133-142.

Hennion Antoine (1992), « Institutions et marché : représentations musicales à propos d'une audition de variétés », *in* Centre de Sociologie de l'Innovation (ed.), *Ces réseaux que la raison ignore*, Paris : L'Harmattan, p. 89-110.

— (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métaillé.

Henry Edward O. (1976), « The Variety of Music in a North Indian Village : Reassessing Cantometrics », *Ethnomusicology*, p. 49-66.

— (1977a), « The Ethnographic Analysis of Four Types of Music Performance in Bhojpuri-Speaking India », *Journal of the Indian Musicological Society*, 8 (4), p. 5-22.

— (1977b), « Music in the Thinking of North Indian Villagers », *Asian Music*, 9 (1), p. 1-12.

— (1988), *Chant the Names of God : Musical Culture in Bhojpuri-Speaking India*, San Diego State University Press.
— (1991), « *Jogs* and *Nirgun Bhajans* in Bhojpuri-Speaking India : Intra-Genre Heterogeneity, Adaptation, and Functional Shift », *Ethnomusicology*, 35 (2), p. 221-242.
— (2000), « Folk Song Genres and Their Melodies in India : Music Use and Genre Process », *Asian Music*, 31 (2), p. 71-106.
— (2002), « The Rationalization of Intensity in Indian Music », *Ethnomusicology*, 46 (1), p. 33-55.
Herrenschmidt Olivier (1982), « Quelles fêtes pour quelles castes ? », *L'Homme*, 22 (3) : Les fêtes dans le monde hindou (éd. G. Toffin), p. 31-55.
— (1989), *Les meilleurs dieux sont hindous*, Lausanne : L'Age d'Homme.
— (1995), « Le point de vue brahmanique sur le sacrifice », *Revue du MAUSS semestrielle* « À quoi bon (se) sacrifier ? Sacrifice, don et intérêt », p. 60-75.
— (1996), « "L'inégalité graduée" ou le pire des inégalités. L'analyse de la société hindoue par Ambedkar », *Archives européennes de sociologie*, 37(1), p. 3-22.
Hood Mantle (1960), « The Challenge of Bi-Musicality », *Ethnomusicology*, 4 (2), p. 55-59.
Howes David (1990), « Les techniques des sens », *Anthropologie et sociétés* : Les cinq sens, 14(2), p. 99-115.
— (ed.) (1991*), The Variety of Sensory Exprience. A Sourcebook ine the Anthropology of the Senses*, University of Toronto Press.
Humphrey C. and Laidlaw J. (1994), *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford : Clarendon Press.
Isaac L. (1972), « The Nagasvara. Its Origin and Evolution », *Journal of the Madras University*, 44 (1-2), p. 167-182.
Jackson William (2000), « Religious and Devotional Music : Southern Area », *in* Alison E. Arnold (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent*, vol. 5, New York : Garland Publishing, p. 259-271.
Jairazbhoy Nazir A. (1977), « Music in Western Rajasthan. Continuity and Change », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9, p. 50-60.
— (1993), « South Asia. India » *in* Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology : Historical and Regional Studies*, New York-London : Norton, The New Grove Handbooks in music, p. 274-293.
Jeffrey Robin (1976), *The Decline of Nayar Dominance : Society and Politics in Travancore, 1847-1908*, Brighton : Sussex University Press.
Jones Clifford R., (1982), « Kaḷameḻuttu : Art and Ritual in Kerala », *in* Guy

R.Welbon, Glenn E. Yocum (eds.), *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*, New-Delhi : Manohar, p. 269-294.

Junzo Kawada (1998), *La voix. Etude d'ethno-linguistique comparative*, Paris : EHESS [traduit du japonais par Sylvie Jeanne].

Kapadia Karin (1996), *Śivaand Her Sisters. Gender, Cast and Class in Rural South India*, Delhi : Oxford University Press.

Kapferer Bruce (1991) [1e éd. : 1983], *A Celebration of Demons. Exorcism and Aesthetics of Healing in Sri Lanka*, Washington : Berg and Smithsonian Institution Press.

Karnataka State Gazetteer (1973), South Kanara District, Bangalore, p. 98-99.

Kerala Varma Thampuran M.H. (1936), « Kali Cult in Kerala », *Bulletin of the Rama Varma Research Institute*, 9 (1), p. 63-71.

Kippen James R. (1988), *The Tabla of Lucknow : A Cultural Analysis of a Musical Tradition*, Cambridge University Press.

Klari Sasidharan (1998), « Sopana Music », *Malayalam Literary Survey*, 20 (2-3), p. 155-158.

Knight Roderic (2001), « The Bana. Epic Fiddle of Central India », *Asian Music*, 32 (1) : *Tribal Music of India*, p. 101-140.

Kothari Komal (1966), « Problems of Preservation in Folk-lore Studies », *Sangeet Natak*, 3, p. 5-15.

— (1968), *Indian Folk Musical Instruments*, New-Delhi : Sangeet Natak Akademi.

— (1972), *Monograph on Langas : A Folk Musician Caste of Rajasthan*, Borunda, Jodhpur : Rajasthan Institute of Folklore.

— (1973), « The Langas. A folk-musician Caste of Rajasthan », *Sangeet Natak*, 27, p. 5-26.

— (1990), « Patronage and Performance », *in* N.K. Singh and Rajendra Joshi (eds.), *Folk, Faith and Feudalism*, Jaipur / New-Delhi : Rawat Publications, Institute of Rajasthan Studies, p. 55-66.

Krishna Ayyar K.V. (1928), « Chathan : A Devil or a Disease ? », *Man*, 28, p.151-153.

Kurup K.K.N. (1972), « Kalampattu. A Type of Spitit Worship in North Malabar », *Folklore*, 13 (9), p. 321-323.

— (1977), *Aspects of Kerala History and Culture*, Trivandrum : College Book House

L'Armand Kathleen et Adrian (1978), « Music in Madras : The Urbanization of a Cultural Tradition » *in* Bruno Nettl (ed.), *Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change*, Urbana : University of Illinois Press, p. 115-145.

Lalande André (ed.) (1962), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF.

Leavitt John and Hart Lynn M. (1990), « Critique de la raison sensorielle. L'élaboration des sens dans une société himalayenne », *Anthropologie et sociétés* : Les cinq sens, 14(2), p. 77-98.

Lévi-Strauss Claude (1958), « L'efficacité symbolique » in *Anthropologie structurale*, Paris : Plon.

— (1962), *La pensée sauvage*, Paris : Plon.

Lortat-Jacob Bernard (éd.) (1987), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : SELAF.

Lortat-Jacob Bernard (1994), *Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*, Paris : Hermann, Savoir lettres.

— (1995), « L'oreille de l'ethnologue », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 8 : Terrains, p. 159-172.

— (1996), « 'La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique...' Une réponse à Jean-Jacques Nattiez », *EM – Annuario degli Archivi di etnomusicologia*, 4, p. 165-183.

— (1998), « Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme*, 146 : Geste, musique et poésie, p. 87-112.

Malamoud Charles (1984), « Hiérarchie et technique. Observations sur l'écrit et l'oral dans l'Inde brāhmanique », *Langage et société*, Sept. 84, p. 115-122.

— (1985), « Féminité de la parole », *Confrontation*, 13 : L'Inde, p. 77-85.

— (1987), « Parole à voir et à entendre », *Cahiers de littérature orale*, 21, p. 151-161.

— (1989), *Cuire le Monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris : La Découverte.

Malik S.C. (ed.) (1999), *Dhvani. Nature and Culture of Sound*, New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts.

Manuel Peter (ed.) (1988), *Popular Music in India*, New-Delhi : Manohar.

Manuel Peter (1992), « Popular Music and Media Culture in South Asia : Prefatory Considerations », *Asian Music*, 24 (1), p. 91-100.

— (1993) *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*, University of Chicago Press.

Marcus Scott L. (1992), « Recycling Indian Film Songs : Popular Music as a Source of Melodies for North Indian Folk Musicians », *Asian Music*, 24 (1), p. 101-110.

— . (1995a), « On Cassette Rather Than Live : Religious Music in India Today », *in* Lawrence A.Babb and Susan S.Wadley, *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia : University of Pennsylvannia Press, p. 167-185.

— (1995b), « Parody-Generated Texts : The Process of Composition in

Biraha, A North Indian Folk Music Genre (India) », *Asian Music* 26 (1), p. 95-148.

Mehra J.D. (1956), « Snake Worship Among the Nayars of South India », *Man in India*, 36 (2), p. 132-139.

Mehta R.C. (ed.) (1994), *Music Research. Perspectives and Prospects-Reference Indian Music*, Bombay Baroda : Indian Musicological Society.

Merriam Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston : Northwestern University Press.

Molino J. (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, p. 37-62.

— (1987), « Le sens du hasard », *Ethnologie Française*, 17 (2-3) : Hasard et Sociétés (C. Bromberger et G.R. Giordani eds.), p. 137-144.

Moore Melinda A. (1983), « Taravad, Land and Relationship in a Matrilineal Hindu Society », Ph D Thesis, Depmt of Anthropology, University of Chicago.

— (1985), « A New Look at the Nayar Taravad », *Man*, 20 (3), p. 523-541.

Nambyar A.K (1997), « Malayan and his music », *Malayalam Literary Survey*, 19 (3), p. 57-68.

— (1999), « Surviving Folk Arts and the Social Analysis of their Origin and Development », *in* P.J. Cherian (ed.), *Essays on The Cultural Formation of Kerala (Literature, Art, Architecture, Music, Theatre and Cinema)*, Kerala State Gazetteer, Vol. 4 (part 2), Thiruvananthapuram : Kerala State Gazetteers Department, p. 35-64.

Nattiez Jean-Jacques (1976), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : UGE.

— (1995), « Musiques, structures, cultures », *EM-Annuario degli Archivi di Etnomusicologia*, 3, p. 37-54.

— (2002), « Musique, esthétique et société », *L'Homme*, 161, p. 97-110.

Neff Deborah L. (1987), « Aesthetics and Power In *Pāmbin Tuḷḷal* : A Possession Ritual of Rural Kerala », *Ethnology*, 26, p. 63-71.

— (1994), « The Social Construction of Infertility : The Case of the Matrilineal Nayars in South India », *Social Science and Medicine*, 39 (4), p. 475-485.

— (1995), *Fertility and Power in Kerala Serpent Ritual*, Ph.D thesis, University of Wisconsin-Madison,.

Nettl Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology : Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana : University of Illinois Press.

— (1993), « Words and Song, Language and Music : An Enduring Issue in Ethnomusicology », *in* Bonnie C. Wade (ed.), *Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective*, New-Delhi : AIIS and Oxford IBH Publishing Co., p. 107-119.

Neuman Daniel M. (1990) [1e éd. : 1980], *The life of Music in North India.*

The Organization of an Artistic Tradition, Chicago : The University of Chicago Press.

Noble Pepita (1984), « Worship of Naga. Cult of the Underworld Lords », *The India Magazine*, 16 (4), p. 52-63.

Olivier de Sardan Jean-Pierre (1995), « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », *Enquête* 1 : Les terrains de l'enquête, p. 71-109.

Omchery Leela (1969), « The Music of Kerala. A Study », *Sangeet Natak*, 14, p. 12-23.

— (1999), « Music of Kerala. Forms and Instruments », P.J. Cherian (ed.), *Essays on The Cultural Formation of Kerala (Literature, Art, Architecture, Music, Theatre and Cinema)*, Kerala State Gazetteer, Vol. 4 (part 2), Thiruvananthapuram : Kerala State Gazetteers Department, p. 155-176.

Omchery Bhalla Deepti (1990), « An Introduction to the Musical Instruments of Kerala », *in* L. Omchery & D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Delhi : Sundeep Prakashan, vol. 3 : p. 115-164.

— (1990), « Gita Govinda and the Temple Music and Dance of Kerala », *in* L. Omchery, D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Delhi : Sundeep Prakashan, vol. 3 : p. 61-65.

— (1990), « The Talas of Kerala », *in* L.Omchery, D.Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Delhi : Sundeep Prakashan, vol. 5 : p. 1-17.

Padmanabha Menon K.P (1986) [1e ed. 1937], *History of Kerala*, New-Delhi : Educational Services.

Padoux André (ed.) (1986), *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme*, Paris : CNRS Editions.

— (ed.) (1996), « L'oral et l'écrit. Mantra et *Mantraśāstra* », *Puruṣārtha*, 18 : *Traditions orales dans le Monde indien* (ed. Catherine Champion), Paris : EHESS, p. 133-145.

Panikkar K.M (1918), « Some aspects of Nayar Life », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 48, p. 254-293.

Panikkar T.K (1983), *Malabar and its Folk*, New-Delhi : Asian Educational Services.

Parmar Shyam (1972), « Evaluating Folkloristic material », *Journal of the Indian Musicological Society*, 3 (4), p. 21-23.

Parpola Asko (1999), « The iconography and Cult of Kuṭiccāttan : Field Research on the Sanskritization of Local Folk Deities in Kerala », in J. Bronkhorst and M.M. Deshpande (eds), *Aryan and Non-Aryan in South Asia. Evidence, Interpretation and Ideology*, Cambridge, MA, Harvard Oriental Studies, p. 175-205.

Payyanad Raghavan (1980), « Some Folk Beliefs of Kerala », *Malayalam Literary Survey*, 4 (1), p. 15-18.

M.C. Pillai and M.V. Subramonyan Namboodiri (1991), *The Serpent temple Mannarassala*, Harippad : Manasa Publication [livret publié par le temple].

Pocock, D. F. (1973), *Mind, Body and Wealth : A Study of Belief and Practice in an Indian Village*. Oxford : Blackwell.

Poduval Vasudeva R. (1990), « The Folk Music of Kerala », *in* L. Omchery, D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts* (vol. 2), Delhi : Sundeep Prakashan, p. 99-102.

Powers Harold S. (1980), « India. Subcontinent of : I », *in* Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London : Macmillan Publishers, vol. 9, p. 69-141.

Prasad N.K. (1982), « State as Patron of Performing Arts. Recruitment of Performing Artists for Different State Agencies », *Sangeet Natak*, 64-65, p. 26-31.

Prasad Onkar (1985), *Santal Music : A Study in Pattern and Process of Cultural Persistence*, New Delhi, 133 p.

— (1987), *Folk Music and Folk Dances of Banaras*, Calcutta : Anthropological Survey of India, 160 p.

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

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

— (1991), « Whose Music ? Sources and Contexts in Indic Musicology », *in* Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds), *Comparative Musicology and Anthropology of Music* : *Essays on the History of Ethnomusicology*, University of Chicago Press, p. 152-168.

— (1995), « Recorded Sound and Religious Music : The Case of Qawwālī », *in* Lawrence A. Babb and Susan S. Wadley (eds.), *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia : University of Pennsylvannia Press, p. 139-166.

— (2000), « Confronting the Social : Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music », *Ethnomusicology*, 44 (1), p. 15-38.

Racine Josiane (1996), « Chanter la mort en pays tamoul. L'héritage reçu et le stigmate refusé », *Puruṣārtha*, 18 : *Traditions orales dans le Monde indien* (éd. Catherine Champion), Paris : EHESS, p. 199-218.

Racine Josiane et Racine Jean-Luc (1995), *Viramma : une vie paria. Le rire des asservis. Pays tamoul, Inde du Sud*, Paris : Plon/Éditions Unesco, coll. « Terre Humaine ».

Raghavan M.D. (1947), *Folk Plays and Dances of Kerala*, Trichur : The Rama Varma Archaeological Society.

Ragahavan V. (1957), « The Popular and Classical in Music », *The Journal of the Madras Music Academy*, 28, p. 100-106.

Raheja Gloria Goodwin (1988), *The Poison in the Gift. Ritual, Prestation, and the Dominant Caste in a North India Village*, University of Chicago Press.

Rajagopalan L.S. (1967), « Thayambaka », *The Journal of the Madras Music Academy*, 38, p. 83-102.

— (1971), « Thimila », *The Journal of the Madras Music Academy*, 42, p. 165-171.

— (1972), « The suddha maddala of Kerala », *The Journal of the Madras Music Academy*, 43, p. 119-133.

— (1973), « The kombu vadya of Kerala », *The Journal of the Madras Music Academy*, 44, p. 170-177.

— (1974 a), « Folk musical instruments of Kerala », *Sangeet Natak*, 33, p. 40-55.

— (1974 b), « The Mizhavu », *The Journal of the Madras Music Academy*, 45, p. 109-117.

— (1977), « Idakka », *The Journal of the Madras Music Academy*, 48, p. 164-170.

— (1980), « The Pulluvans and their music », *The Journal of the Madras Music Academy*, 51, p. 72-80.

— (1988a), « The kurum kuzhal of Kerala », *Sangeet Natak*, 88, p. 39-43.

— (1988b), « Injhan jinjhan jheee », *Trichur Pooram Souvenir*, Tiruvambady Devaswom, 2 p.

Ramachandra Rao S.K. (1982), *Srī-Chakra. Its Yantra, Mantra and Tantra*, Bangalore : Kalpatharu Research Academy.

Raman V.P. (1979), « The Music of the Ancient Tamils », *in* Gowrie Kuppuswamy, M. Hari Haran (eds.), *Readings on Indian Music*, Trivandrum : College Book House, p. 80-99.

Ramanathan S. (1979), *Music in Cilappatikaram*, Madurai : Kamaraj University.

Ranade Ashok D. (1998), *Essays in Indian Ethnomusicology*, New-Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers.

— (2000), « Transmission of Nonclassical Traditions », *in* Alison E. Arnold (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent* (vol. 5), New York : Garland Publishing, p. 468-477.

Rappoport Dana (1999), « Chanter sans être ensemble. Musiques juxtaposées pour un public invisible », *L'Homme*, 152, p. 143-162.

Rath Govinda C. (1995), « Caste Communications in Folk Music : Continuity and Change in Musical Performance », *Journal of the Indian Anthropological Society*, 40 (1), p. 41-50.

Ratnam L.K. Bala (1946), « Serpent Worship in Kerala », *Man in India*, 26 (1), p. 52-64.

Ravi Varma L.A. (1971), « Yātra-Kaḷi and Bhadrakāḷi-Pāṭṭu. A Study », *Bulletin of the Rama Varma Research Institute*, 11 (part. 1), p. 13-32.

Ravindran Nair G. (1993), *Snake Worship in India*, New-Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting (Government of India), 45 p.

Ray Sukumar (1988), *Folk-Music of Eastern India. With Special Reference to Bengal*, Shimla : Indian Institute of Advanced Studies, Calcutta : Naya Prokash.

Reck Carol S. and Reck David (1982), « Nāga-kālam : A Musical Trance Ceremonial of Kerala (India) », *Asian Music*, 13 (1), p. 85-96.

Reck David B. (2000), « Musical Instruments : Southern Area », *in* Alison E. Arnold (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent* (vol. 5), New York : Garland Publishing, p. 350-369.

Renou Louis (1947), *Anthologie sanskrite*, Paris : Payot.

— (1978), *L'Inde fondamentale*, Paris : Hermann.

Roche David (2001), « The Dhak. Devi Amba's Hourglasss Drum in Tribal Southern Rajasthan, India », *Asian Music*, 32 : *Tribal Music of India*, p. 59-100.

— (2000), « Music and Trance », *in* Alison E. Arnold (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent* (vol. 5), New York : Garland Publishing, p. 288-295.

Roseman Marina (1988), « The Pragmatics of Aesthetics : The Performance of Healing Among the Senoi Temiar », *Social Science and Medicine*, 27(8), p. 811-818.

— (1991), *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest. Temiar Music and Medicine*, Berkeley : University of California Press.

Rouget Gilbert (1990) [1re éd. : 1980], *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

Sambamurthy P. (1931), *Catalogue of the Musical Instruments Exhibited in the Government Museum*, Bulletin of the Madras Government Museum, New Series, vol. II/3, 25 p.

— (1942-1963), *South Indian Music*, 6 vol., Madras : The Indian Publishing House.

— (1952-1971), *A Dictionary of South Indian Music and Musicians*, 3 vol., Madras : The Indian Publishing House

Sambamurthy P., Misra B.K., Tarlekar G.H., Biswas Anil, Lobo Antsher, Krishnaswami S. (1969), « Folk Musical Instruments of India-Exhibition and Seminar-November 1968 », *Sangeet Natak*, 11, p. 2-32.

Sankaran T. (1990), « The Nagaswara Tradition », *in* L. Omchery, D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Delhi : Sundeep Prakashan, vol. 5 : p. 33-40.

Sankaran T. and Allen Matthew (2000), « The Social Organization of Music and Musicians : Southern Area », *in* Alison E. Arnold (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent* (vol. 5), New York : Garland Publishing, p. 383-396.

Santosh H.K. (1998), « Origin. Myths of the Lower Castes and Tribes in Kerala. A Comparative Study », *Malayalam Literary Survey*, 20 (1), p. 87-94.

Selva Rosita (de) (1994), « Contraindre, ou le rôle funèbre du *jādu paṭuā*, peintre-magicien (Bengale, Inde) », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 13 : Le Deuil et ses rites III, Paris, EPHE, p. 43-87.

Selva Rosita (de) (1996), « Quand "donner à voir" est "écrire ». Les récitatifs des Paṭuā montreurs d'images du Bengale (Inde) », *Puruṣārtha*, 18 : *Traditions orales dans le Monde indien* (ed. Catherine Champion), Paris : EHESS, p. 171-197

— (2000), « "Faire parler les peintures", Rajasthan et Bengale », *in* Annie Montaut (ed.), *Le Rajasthan, ses dieux, ses héros, son peuple*, Paris : INALCO, Publications Langues'O, p. 233-265.

Servan-Schreiber Catherine (1999), *Chanteurs itinérants en Inde du Nord : La tradition orale bhojpuri*, Paris, Montréal : L'Harmattan.

— (2003), « Tellers of Tales, Sellers of Tales. Bhojpuri Peddlers in Nothern India », in C. Markovits, J. Pouchepadass and S. Subrahmanyam (eds.), *Society and Circulation. Mobile People and Itinerant Cultures in South Asia 1750-1950*, Delhi : Permanent Black, p. 275-305.

Schafer Murray (1979), *Le paysage sonore*, Paris : J.-C. Lattès.

Shyamala N. (1960), *Folk Music and Dance of Tamilnad*, Mémoire de M.Litt. Degree, Madras University, non publié.

Sinha Binod Chandra (1979), *Serpent Worship in Ancient India*, New-Delhi : Books Today.

Slawek, Stephen M. (1988), « Popular *Kīrtan* in Benares : Some "Great" Aspects of a Little Tradition », *Ethnomusicology*, 32 (2), p. 77-92.

Sreedhara Menon A. (1979), *Social and Cultural History of Kerala*, New-Delhi/Bangalore : Sterling Publishers.

Subbaraya Iyer N.S. (1991), « The Antarallas of Malabar », *in* L. Omchery, D. Omchery Bhalla (eds.), *Gleanings of Indian Music and Arts*, Delhi : Sundeep Prakashan, p. 147-156.

Tarabout Gilles (1986), *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temples au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*, Paris, EFEO, vol. CXLVII.

— (1993a), « Corps social, corps humains, corps des dieux. A propos d'une

caste de musiciens en Inde du Sud », *in* Marie-José Jolivet et Diana Rey-Hulman (eds.), *Jeux d'identités. Etudes comparatives à partir de la Caraïbe*, L'Harmattan, p. 235-258.

— (1993b), « Quand les dieux s'emmêlent. Point de vue sur les classifications divines au Kerala », *Puruṣārtha*, 15 : *Classer les dieux ? Des panthéons en Asie du Sud* (eds. Véronique Bouiller et Gérard Toffin), Paris : EHESS, p. 43-74.

— (1994), « Violence et non-violence magiques. La sorcellerie au Kérala », *Puruṣārtha*, 16 : Violences et non-violences en Inde (E. Meyer, G. Tarabout et D. Vidal eds.), Paris : EHESS, p. 155-185.

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

— (1997), « Maîtres et serviteurs. Commander à des dieux au Kérala (Inde du Sud) », *in* A. de Surgy (ed.), *Religion et pratiques de puissance*, Paris : L'Harmattan, p. 253-284.

— (1998), « Des gags dans le culte. Remarques sur la bouffonnerie rituelle au Kerala *suivi de* Notes sur théâtre et possession, ou petite collection d'historiettes », *Puruṣārtha*, 20 : *Théâtres indiens* (éd. Lyne Bansat-Boudon) Paris : EHESS, p. 269-299.

— (1999a), « Corps possédés et signatures territoriales au Kerala », *Puruṣārtha*, 21 : *La possession en Asie du Sud. Parole, corps, territoire* (J. Assayag et G. Tarabout eds.), Paris : Ed. de l'EHESS, p. 313-355.

— (1999b), « Ideas of Development, Identities, and the Definition of 'Culture' in Kerala », communication non publiée. Colloque annuel du South Asian Anthropology Group, Londres.

— (2000), « "Passions" in the discourses on Witchcraft in Kerala », *Journal of Indian Philosophy*, 28, p. 651-664.

— (2001), « Ancêtres et revenants. La construction sociale de la malemort en Inde », *in* Brigitte Baptandier (éd.), *De la malemort en quelques pays d'Asie*, Paris : Karthala, p. 165-199.

— (2002), « Elaborations indiennes du temps », in Jacques le Goff, Jean Lefort et Perrine Mane (eds), *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, Somogy Editions d'Art, p. 193-204.

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

Tarabout Gilles et Vitalyos Dominique (1996), « Les (petites) vertus de la farce. Imaginaire et société dans un théâtre populaire au Kerala », *Puruṣārtha*, 18 : *Traditions orales dans le Monde indien* (éd. Catherine Champion), Paris : EHESS, p. 343-366.

Thompson Gordon R. (1991), « The Cāraṇs of Gujarat : Caste identity, Music, and Cultural Change », *Ethnomusicology*, 35 (3), p. 381-391.

— (1992), « The Bāroṭs of Gujarati-Speaking Western India : Musicianship and Caste Identity », *Asian Music*, 24 (1), p. 1-18.

— (1995), « What's in a hāḷ Evidence of Raga-like Approaches in a Gujarati Musical Tradition », *Ethnomusicology*, 39 (3), p. 417-432.

— (2000), « Regional caste Artists and Their Patrons », *in* Alison E. Arnold (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent* (vol. 5), New York : Garland Publishing, p. 397-406.

Thurston E. (1975) [1re éd. : 1907], *Ethnographic Notes in Southern India* (2 vol.), New Delhi : Cosmo Publication.

Thurston E., Rangachari K.(1965) [1re éd. : 1909], *Castes and Tribes of Southern India* (7 vol.), New-York : Johnsons Reprint Corporation.

Tingey Carol (1992a), « Sacred Kettledrums in the Temples of Central Nepal », *Asian Music*, 23 (2), p. 90-104.

— (1992b), « Musical instrument or ritual object ? The status of the kettle-drum in the temples of Central Nepal », *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 1, p. 103-109.

— (1994), *Auspicious Music in a Changing Society : The Damāi Musicians of Nepal*, London : SOAS, Musicology Series 2.

Toffin Gérard (1998), « Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal) », *L'Homme*, 146 : Geste, musique et poésie, p. 113-142.

Tripathi Durgadatta (1990), « The 32 Sciences and the 64 Arts », *in* L. Omchery, D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts* (vol. 2), Delhi : Sundeep Prakashan, p. 1-26.

Uchiyamada Yasushi (1995), *Sacred Grove (Kaavu) : Ancestral Land of "Landless Agricultural Labourers" in Kerala, India*, London School of Economics and Political Science, Ph. D. Thesis, 309 p.

Uma K. (1990), « Music in some of the leading Temples of Kerala and Tamilnad », *in* L. Omchery and D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts* (vol. 3), Delhi : Sundeep Prakashan, p. 171-237.

Upadhyaya Susheela P. (1997), « Nagamandala. A Ritual to appease the Serpent Spirits », *Sunday Morning*, March 16, 1 p. [article de presse].

Upadhyaya Padmanabha U. and Susheela S (1984), *Bhuta Worship. Aspects of A Ritualistic Theatre*, Udupi : The Regional Resources Centre for Folk Performing Arts of Karnataka, Rangasthala Monograph Series 1.

Venkatasubbiah A. and Müller E. (1990), « 64 Arts », *in* L. Omchery, D. Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Delhi : Sundeep Prakashan, vol. 1 : p. 23-33.

Venkitasubramonia Iyer S. (1967), « The Panchavadya », *The Journal of the Madras Music Academy*, 38, p. 136-141.

— (1969), « Some Rare Talas in Kerala Music », *Sangeet Natak*, 14, p. 5-11.

Vettam Mani (1998)[1964], *Purāṇic Encyclopaedia. A Comprehensive Work with Special Reference to the Epic and Purānic Literature*, Delhi : Motilal Banarsidass Publishers.

Vishnunamboodiri M.V. (1993), « Folk Songs and their Classifications », *Malayalam Literary Survey*, 15 (4), p. 73-80.

— (1994), « Narrative Songs », *Malayalam Literary Survey*, 16 (1), p. 64-75.

Wade Bonnie C. (1972a), « By Invitation Only : Field Work in Village India », *Asian Music*, 3 (2), p. 3-7.

— (1972b), « Songs of Traditional Wedding Ceremonies in North India », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4, p. 57-65.

— (1992), « Arts Patronage in India », in Joan L.Erdman (ed.), *Arts Patronage in India. Methods, Motives and Markets*, New-Delhi : Manohar, p. 181-193.

— (ed.) (1993), *Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective* (+ 1 cassette audio), New-Delhi : AIIS and Oxford & IBH Publishing Co.

Wade Bonnie C. (ed.) (1998), *Imaging Sound : An Ethnomusicological Study of Music, Art and Cutlture in Mughal India*, University of Chicago Press.

Wade Bonnie C. and Pescatello Ann M. (1977), « Music "Patronage" in Indic Culture : The *Jajmani* Model », in *Essays for a Humanist. A Offering to Klaus Wachsman*, New-York : The Town House Press, p. 277-336.

Wadley Susan S. (1993), « Beyond Texts : Tunes and Contexts in Indian Folk Music » *in* Bonnie C. Wade (ed.), *Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective*, New-Delhi : AIIS and Oxford é IBH Publishing Co., p. 71-106.

Wallis Roger and Malm Krister (1984), *Big sounds from small peoples. The Music Industry in Small Countries*, London : Constable.

Walsalam Edith R. (1976), *Folk Music and Dance in Kerala*, Master of Letters, University of Madras, non publié.

Weisethaunet Hans (1998), *The Performance of Everyday Life : The Gāine of Nepal*, Oslo : Scandinavian University Press, Acta Humaniora.

Wolf Richard K. (2000), « Music in Seasonal and Life-Cycle Rituals », *in* Arnold Alison E. (ed.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia : the Indian subcontinent*, vol. 5, New York : Garland Publishing, p. 272-287.

— (2001a), « Three Perspectives in Music and the Idea of Tribe in India », *Asian Music*, 32 (1) : *Tribal Music of India*, p. 5-34.

— (2001b), « Mourning Sounds and Human Pasts among the Kotas of South India », *Asian Music*, 32 (1) : *Tribal Music of India*, p. 141-183.

— (2001c), « Emotional Dimensions of Ritual Music Among the Kotas, a South Indian Tribe », *Ethnomusicology*, 45 (3), p. 379-422.

Zarrilli Philip B. (1993)[1990], « Ayyappan Tiyatta », *in* Farley P. Richmond, Darius L. Swann and Philip B.Zarrilli (eds.), *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Delhi : Motilal Banarsidass Publishers, p. 151-165.

Discographie

A Musical Journey through India 1963-64, par Nazir A. Jairazbhoy, Los-Angeles : Department of Ethnomusicology, University of California, Booklet and audio cassettes, 1988.

Bengale. Chants des « fous », Enregistrements et texte de présentation de Georges Luneau, 1 CD CNRS/Musée de l'Homme : LDX 274715, Collection « Le Chant du Monde », 1990 [1re éd. 33 T, 1979].

Caste de musiciens au Népal, Mireille Helffer (ed.), 1 disque 33 T CNRS/ Musée de l'Homme, Editions du département d'ethnomusicologie : LD 20, 1969.

Flûtes du Rajasthan, Enregistrements et texte de présentation de Geneviève Dournon, 1 CD CNRS/Musée de l'Homme : LDX 274645, Collection « Le Chant du Monde », 1989 [1re éd. 33 T, 1977].

Inde. Musique tribale du Bastar, Enregistrements et texte de présentation de Geneviève Dournon, 1 disque 33 T (réed. CD) CNRS/Musée de l'Homme : LDX 74736, Collection « Le Chant du Monde », 1980.

Inde. Rajasthan. Musiciens professionnels populaires, Enregistrements et texte de présentation de Geneviève Dournon, 1 CD Ocora/Radio France : C 580044, 1994.

Inde. Percussions rituelles du Kerala, *vol. 1 : Kshetram Vadyam*, vol. 2 : *Tayambaka*, Enregistrements et texte de présentation de Rolf Killius, 2 CD Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP) : LIV-LV/VDE 971-972, 1998.

Inde Centrale. Traditions musicales des Gond, Enregistrements et texte de présentation de Jan Van Alphen, 1 CD Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP) : XX/VDE 618.

Inde du Sud-Kerala. Le Thayambaka (Sankarankutty Mattanur), Enregistrements et texte de présentation de Jean-Paul Auboux, 1 CD Ocora/Radio France : C560047, 1997.

Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala, Enregistrements et

notice de Pribislav Pittoëff, 1 CD CNRS/Musée de l'Homme : LDX 274910, Collection « Le Chant du Monde », 1990.

Mēḷaṅṅaḷuṭe mēḷam. Pañcāri mēḷam (Pakkākuḷam appumārārum saṃghavum), 3 vol., Trichur : Kerala Samgita Nataka Akademi, S.d. [3 cassettes audio].

*Mēḷaṅṅaḷuṭe mēḷam. Paṇṭi mēḷam (Tṛppēkkaḷum accutamārārum saṃghavum),*1 vol., Trichur : Kerala Samgita Nataka Akademi, S.d [1 cassette audio].

Népal/Inde. Bardes de l'Himalaya. Épopées et musiques de transe, Enregistrements et texte de présentation de Franck Bernède, 1 CD CNRS/Musée de l'Homme : LDX-2741080, Collection « Le Chant du Monde », 1997.

North India. Folk Music, enregistrements de Manfred Junius, 1 disque UNESCO, coll. « Music and Musicians of the World », 1972.

Pañcavādyam. Pallāvūr kuññukkuṭṭamārār & party, 1 CD Magnasound (India) LTD, Mumbai, 1989.

Rajasthan. Les musiciens du désert, Enregistrements et texte de présentation de Georges Luneau, 1 disque Ocora/Radio France : C558523, 1988 [1re éd. 1982, rééd. 1985].

Filmographie

Jumel Chantal (1996), *Kalamezhuttu pattu*, CNRS Audiovisuel, Atelier Ecoutez Voir.

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes qui, à différentes étapes de l'élaboration de ce manuscrit, m'ont fait bénéficier de leurs commentaires précieux : Jean-Yves Bosseur, Gérard Colas, Marc Gaborieau, Emmanuel Grimaud, Mireille Helffer, Olivier Herrenschmidt, Bernard Lortat-Jacob, Regula Qureshi, Gilles Tarabout.

J'adresse toute ma reconnaissance à L.S. Rajagopalan pour l'intérêt porté à cette recherche et pour son aide à la traduction mot à mot, du malayalam à l'anglais, de l'ensemble des chants présentés.

Ce livre n'aurait bien sûr jamais vu le jour sans la collaboration de nombreux musiciens. Ma reconnaissance va d'abord à Puḷḷuvan VK Narayanan, ainsi qu'à Maṇṇān Shankaran et Maṇṇān Kunjan, aujourd'hui disparus, et dont la mémoire a marqué le présent travail. Merci à Puḷḷuvatti Parvati pour sa force de caractère et ses rires ; Sudarman pour avoir supporté, toujours avec humour, mes innombrables questions ; Sree Susha et Narayanankutti pour m'avoir fait « *French Puḷḷuvatti* ». Merci à Puḷḷuvatti Padmavati et sa famille, P.P. Narayanan, Ramakrishnan et Ambika, Sundaran, ainsi que Shantakumari pour m'avoir fait partager leurs activités quotidiennes. Ma gratitude s'adresse aussi à Pāṇan Unnikrishnan et Karthyayani, Balan et Shantakumari, Ramakrishnan et Omana, pour m'avoir permis de les accompagner lors de leurs tournées de chant nocturnes, alors que bien d'autres s'y étaient refusés. Je remercie vivement Maṇṇān Premanandan, Pittambaran, Velayudhan et Tilakan pour m'avoir consacré un temps plus que précieux.

Merci à Sukumari Menon pour son enthousiasme ; Geeta et Ravi pour leur accueil à la station *All India Radio* de Trichur ; T.V. Ramani, Nitya Achutan et Anthony Cheruvathoor pour leur aide sur le terrain.

En France, je remercie Rosalia Martinez et les membres du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CNRS-LESC) pour leur soutien intellectuel et logistique ; Catherine Finetin du Centre de « Modélisation, Analyse spatiale, SIG » (CNRS-SIS-CEIAS) pour avoir réalisé les cartes et les plans. Ma reconnaissance s'adresse enfin à Philippe Jobet pour sa générosité et la qualité de son travail sur le DVD-rom, ainsi qu'à Vincent Rioux, Victor Stoïchita et Anne-Florence Borneuf pour leurs commentaires éclairés. Ce document multimédia a enfin bénéficié du soutien du Ministère de la Culture, du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CNRS-LESC) et de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE).

Table

AVERTISSEMENT 7

INTRODUCTION : Les États de la musique 11
Des partages hérités 12
De la nécessité de considérer la musique dans tous ses états 16
Au croisement des pratiques musicales et des itinéraires 18
Patronages, supports de la musique et sonorités 20

PREMIÈRE PARTIE : **Musiques à la demande** 25

CHAPITRE PREMIER : Question de patronage 27
De la musique comme catégorie « éclatée » 27
Des musiques de spécialistes 29
Des musiciens éparpillés 37
Logiques spatiales du patronage 40
Les musiques de l'infortune 44
Le premier puḷḷuvan et la première puḷḷuvatti 44
« En l'absence du perumaṇṇān... » 49
Le chanteur originel pāṇan 53
Terrains croisés 56
Se regarder mutuellement, chacun de sa place 56

CHAPITRE 2 : La musique comme variable du rituel 63
Les séquences rituelles 64
Un rituel aux serpents 66
Préparatifs 66
Mise en œuvre d'une action commune 68
Mise en œuvre de savoir-faire spécialisés 70
Ouverture instrumentale et tracé du kaḷam 70
Déléguer les gestes de pūja 72
Les relations impliquées par la pūja 73
Transférer collectivement les divinités 73
Actions sacrificielles 75

Séance de chant (*pāṭṭu'*) 76
Interagir avec les divinités 77
Conduire la transe et la divination 78
Évaluer l'action à travers des rôles 79
L'action rituelle pour le Nāgabhūta 81
« Tourner et évacuer » 81
Faire danser les bhūta 82
Chant de contribution (*polipāṭṭu'*) 85

CHAPITRE 3 : « Chasser la langue » (*nāvēru'*) ou l'aléatoire au seuil des maisons 89
Une tournée de chant 91
Cibler le chant : les bénéficiaires du service 93
Appels et jeux d'intention 95
Trouver l'interlocutrice 97
L'ethnographe prise au jeu 98
Informer le patron de l'objet du service 99
Nāvēru', un chant efficace 101
Du contexte au texte : incorporations 102
Afflictions et infortunes 104
« Tourner » les maux 106
Le don, transfert et maximisation 107
Louange et facétie 110
« Autour » du chant : conversations 114
Nouvelles familiales et bilan de tournée 114
Repères de tournée : statuts et généalogies 116

CHAPITRE 4 : La musique « pour elle-même ». Le patronage radiophonique et ses opérations 119
All India Radio Trichur, une antenne locale de production musicale keralaise 119
L'indexation des genres et des musiciens 120
Une production d'émissions compartimentée par section 121
Implantation des studios et de leurs spécialistes : un circuit de production 122
Auditions et évaluations musicales 124
Constitution d'un jury : les critères de connaissance du spécialiste 124
Le système de notation : définition d'un genre musical « indigène » 125
L'audition : un patronage centralisé 128

Une musique indigène « authentique » et contrainte 129
Catégorisation musicale et évaluation par genre 131
La programmation 134
Les logiques sous-jacentes à l'engagement contractuel 134
Règles de rémunération et définition du statut d'« artiste » . 136
Réflexivité des musiciens 138
L'univers esthétique de l'enregistrement en studio : l'espace-temps formaté du musicien 139
Archivage des bandes et politique de conservation interne 141
Annoncer, diffuser et évaluer les émissions musicales 143
Une appréciation esthétique ? 143
D'une fonction à l'autre 145
Les médiateurs de la conservation et autres réseaux de la musique enregistrée 146
Musiciens, chercheurs et promoteurs 147
L'industrie de la cassette « folk » 150

DEUXIÈME PARTIE : **Les supports de la musique** 157

CHAPITRE 5 : Des instruments aux multiples usages 161
L'instrument figé et fixateur 161
Identifier le maṇṇān 163
Reconnaître un puḷḷuvan 164
Du musicien à l'instrument 167
L'instrument sur mesure 167
Le pot des Puḷḷuvan : un contenant personnalisé 169
« Prêt à partir ! » : pièces mobiles et objets itinérants 170
La partie pour le tout : l'instrument, la musique et la prospérité ... 173
Des objets figurants 173
Le sonore en question 174
Quand les divinités se manifestent 181
Figurer la déesse 181
Un corps anthropomorphe 182
La voix de la déesse 185
Le luth « qui boit du whisky » : alimentation divine et esthétique musicale 189
L'instrument suspendu 190
La vièle comme support de prédiction 197

CHAPITRE 6 : De la musique au dessin de sol et vice versa – Un répertoire de formes sonores et graphiques 201

À la découverte d'un répertoire 201
Une question de géométrie ? 202
Une musique d'individualités ? 204
Principe de la forme variée 209
Des formes créatives : « tester » des possibles 212
Les entités visuelles 212
Esthétique et efficacité rituelle 213
Combiner et agencer 216
Qualifier l'intersection entre le visuel et le sonore 218
Un cas de synesthésie ? 220
Des équivalences de composition 221
Transversalité des rythmes spatio-temporels 223

CHAPITRE 7 : Nommer – Des musiciens et des musicologues 229
Des classifications terminologiques 230
Personnalisations 230
Nommer selon des champs référentiels 234
« À la manière de... » : transfert terminologique et création conceptuelle 237
La musicologie indienne est-elle « musico-centrique » ? 243
Portrait d'une musicienne-musicologue 244
La musique classique comme outil musicologique 247
Théorie analysée ou analysante ? 253

TROISIÈME PARTIE : **Les sons et leurs propriétés** 259

CHAPITRE 8 : Syllabes et onomatopées ou comment la voix devient la matrice de toutes les musiques 263
« Par la bouche » : vocaliser le rythme 263
Verbaliser l'alternance et le geste 265
Décaler et graduer pour mieux réaliser 268
Compétence sonique : de l'art d'imiter vocalement les sons 272
Usages de l'onomatopée descriptive 275
Seuls les grands dieux ont une voix 276
Le fort et le faible : l'ambivalence du ceṇṭa 281

CHAPITRE 9 : Musiques à distribuer – Quand la musique s'empare de l'espace 285
Les espaces musicaux du temple hindou 285
Des musiques du centre 286
Orchestres de la périphérie 289

Ensembles mixtes 290
Vie rituelle et musicale à Mannarasala 293
Un temple aux serpents 293
Un culte brahmanique 294
Des services proposés 295
Les acteurs de la musique 296
L'affluence des sons dans un temple en fête 298
Répartition des musiques dans l'aire du śrīkōvil 300
Affluence des dévots et silence musical 302
La jungle et les services ambulants 304
Musiques à juxtaposer 305
Musiques ambulatoires 305
L'ambivalence du temps sacrificiel 308
Construction d'une homogénéité musicale dans la pūja 311

CHAPITRE 10 : De l'effet sonore – Les sons en eux-mêmes et leurs propriétés 315
La musique au devant de la scène 315
Majesté instrumentale 316
Esthétique de l'annonce 321
Entendre au loin 323
Tournées nocturnes : « Faire sortir l'ancienne déesse » 327
Une rencontre au seuil de la maison 328
Une suite de chants 330
Fixité 335
L'aube 336

CONCLUSION 339

GLOSSAIRE 347

BIBLIOGRAPHIE 355

REMERCIEMENTS 377

COLLECTION MONDE INDIEN
SCIENCES SOCIALES – XVe/XXIe SIÈCLE
dirigée par Marc Gaborieau

Philippe RAMIREZ, *De la disparition des chefs. Une anthropologie politique népalaise*, 2000.

Amirah MOHAMMAD-ARIF, *Salam America. L'Islam indien en diaspora*, 2000.

Daniela BERTI, *La Parole des dieux. Rituels de possession en Himalaya indien*, 2001.

Frédéric LANDY et Basudeb CHAUDHURI (sous la dir.), *De la mondialisation au développement local en Inde. Questions d'échelles*, 2002.

Marie-Caroline SAGLIO-YATZIMIRSKY, *Intouchable Bombay. Le bidonville des travailleurs de cuir*, 2002.

Véronique BOUILLIER et Gilles TARABOUT (sous la dir.), *Images du corps dans le monde hindou*, 2002.

Mathieu CLAVEYROLAS, *Quand le temple prend vie. Atmosphère et dévotion à Bénarès*, 2003.

Christèle DEDEBANT, *Le Voile et la Bannière. L'avant-garde féministe au Pakistan*, 2003.

Emmanuel GRIMAUD, *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay*, 2004.

Olivia AUBRIOT, *L'Eau, miroir d'une société. Irrigation paysanne au Népal central*, 2004.

Britrigtte STEINMANN (sous la dir.), *Le maoïsme au Népal. Lectures d'une révolution*, 2006.

Ce volume a été composé
par PCA - 44400 Rezé

Achevé d'imprimer en juin 2008
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery – 58500 Clamecy
Dépôt légal : juin 2008 – Numéro d'impression : 806086

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire du label Imprim'Vert®