



HAL
open science

Bursuram, musicien des dieux en Inde centrale

Nicolas Prévôt

► **To cite this version:**

Nicolas Prévôt. Bursuram, musicien des dieux en Inde centrale. *Terrains/Théories*, 2022, Des spécialistes du religieux à mi-temps ?, 15, 10.4000/teth.4590 . hal-04299056

HAL Id: hal-04299056

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04299056v1>

Submitted on 21 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Bursuram, musicien des dieux en Inde centrale

Le quotidien d'un Ganda entre mondes visible et invisible, entre servitude et services rituels

Nicolas Prévôt



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/teth/4590>

DOI : 10.4000/teth.4590

ISSN : 2427-9188

Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Ce document vous est offert par INIST - Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Référence électronique

Nicolas Prévôt, « Bursuram, musicien des dieux en Inde centrale », *Terrains/Théories* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 01 juillet 2022, consulté le 13 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/teth/4590> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/teth.4590>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juillet 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Bursuram, musicien des dieux en Inde centrale

Le quotidien d'un Ganda entre mondes visible et invisible, entre servitude et services rituels

Nicolas Prévôt

Introduction

- 1 Ayant entendu parler d'un vieux joueur de hautbois, je suis arrivé un jour de mars 2001 à Barkay, un village du Bastar. C'est dans cette région située au sud du Chhattisgarh (Inde centrale) que j'avais commencé mes recherches de doctorat, l'année précédente, sur un répertoire dédié à des rituels de possession, spécialité exclusive de la caste Ganda.¹ Alors que j'étais encore en quête du bon endroit où m'établir, le charme de ce village aux grands arbres entourant un étang tapissé de lotus et la gentillesse de cette famille m'invitaient à m'installer à Barkay. L'âge mûr de Bursuram, son apparente honnêteté et sa simplicité, son allure de sage et la taille remarquable de son hautbois, ont sûrement joué aussi dans mon choix – plus intuitif que scientifique (si tant est qu'on puisse opposer les deux termes) – de m'établir dans ce village alors que j'en avais déjà visité tant d'autres. Héritier par sa caste et par sa famille d'une tradition de « musiciens des dieux », Bursu deviendrait mon interlocuteur principal, mon informateur, bien plus, mon guru (au sens de maître de musique), puis mon père, comme il le dira plus tard. Sans en tirer grand prestige, les Ganda doivent leur réputation à leur rôle de musiciens, offrant leurs services pour les mariages et pour les fêtes villageoises en l'honneur des divinités locales. Mais, comme cela est assez courant au sein de la caste Ganda, Bursu n'est pas seulement musicien. À d'autres moments, il est aussi médium (par la possession) et devin-guérisseur. Cependant, il vit, non pas de la musique ni de ses savoir-faire rituels, mais, comme les autres Ganda, de quelques acres de terre et de labeurs divers, au gré des opportunités.
- 2 À travers la figure de Bursu, c'est cette multiplicité de rôles et d'identités que je décrirai dans cet article, en montrant de quelles manières les spécialistes rituels de très

basse caste comme lui passent constamment et presque quotidiennement d'une activité à l'autre, un peu à mi-temps entre le monde visible et le monde invisible. Il s'agira aussi d'interroger la catégorie de musicien, d'une part en réfléchissant à son rôle ou à ses rôles dans le dispositif rituel, d'autre part, en s'intéressant aux autres fonctions – extra-musicales – qu'il exerce. Tour à tour médium, devin, musicien, comment Bursu gère-t-il ses différents modes de relation au monde invisible ? Même si elles surviennent à des moments différents, comment comprendre que des situations, pourtant si différentes voire antinomiques, que celles de musiquant (joueur de hautbois) et de musiqué (médium) façonnent une même personne ? En d'autres termes, comment peut-on à certains moments jouer pour et avec les dieux et à d'autres, se trouver soi-même jouet des dieux ?

- 3 On verra que le pouvoir de la musique des Ganda réside dans sa nature même : lors des rituels de possession, la musique se décline en une multitude de motifs mélodico-rythmiques qui incarnent dans leur matérialité sonore, bien plus qu'ils ne représentent, autant d'esprits et de divinités.² Émanant de leurs instruments, mais aussi d'une certaine manière des musiciens eux-mêmes, les entités prennent ainsi forme par le sonore avant d'atteindre le corps des médiums. Mais alors, si cette musique est, par essence, divine (dieu) ou spirituelle (esprit), que sont donc les musiciens ? Si la musique n'est pas un simple accompagnement ou commentaire du rituel, ne faut-il pas repenser le statut et le rôle du musicien dans le rituel, derrière son apparente marginalité et au-delà de son très bas statut social ?
- 4 En 2015, après quatre ans d'absence et n'ayant pas de moyen de le joindre à distance, je n'étais déjà pas sûr de trouver Bursu vivant, car il était déjà très âgé, sans que personne, pas même lui, ne connaisse son âge. J'avais donc eu la joie de le retrouver, comme à chaque fois, désormais aveugle mais souriant au son de ma voix. N'ayant jamais l'air surpris de me voir arriver, il semblait à peine étonné de la présence, pour la première fois, de ma femme et de mes deux enfants, alors âgés de quatre et sept ans. J'étais heureux de lui présenter enfin sa belle-fille et ses petits-enfants et je crois qu'il en fut aussi touché. En revenant seul en 2019, je savais que je le verrais probablement pour la dernière fois. Il m'est apparu cette fois très faible et souffrant, ayant peine à respirer. J'avais la chance de passer un mois au village. Pour le ménager, je ne lui rendais cependant que de courtes visites quotidiennes sans grande conversation, malgré mon envie d'évoquer avec lui son passé, son enfance en particulier, dont je ne savais finalement que peu de choses. Quelques semaines après mon retour en France, c'est par un appel WhatsApp de ses enfants que j'ai appris sa mort. Je suis heureux de pouvoir lui consacrer et dédier cet article. L'usage du présent grammatical nous permettra de retrouver Bursuram de son vivant. « Grâce à toi, mon nom restera », me disait-il souvent. Au-delà de sa propre personne, il avait, je crois, pris conscience de l'intérêt de transmettre son savoir à un lointain étranger, devenu familier.
- 5 Il n'est pas difficile de trouver Bursu *mohoriya*, « Bursu le joueur de hautbois ». Que ce soit pour les rituels de possession ou les mariages, c'est ainsi qu'on le nomme dans son village de Barkay,³ plutôt que par son nom de famille, Bursuram Baghel. D'autres chercheront plutôt Bursu *sirha* ou Bursu *gunia*, le médium ou le devin. On vous indiquera sa maison, non loin de l'étang. Bien que très discret et plutôt méprisé du fait de sa caste, Bursu est une figure du village. À son chignon enroulé au-dessus du front à la manière du dieu Shiva, il a mêlé une longue mèche crêpée de sa femme Sukmati qu'il appelle parfois affectueusement Parvati (l'épouse de Shiva). Comme il me l'a confié un

jour, la mort de son fils aîné une dizaine d'années plus tôt l'ayant bouleversé, il devint comme fou, jusqu'à un rêve où Shiva lui ordonna de tout abandonner. Il partit alors dans la forêt pour se retirer dans une grotte. Il dit y être resté plusieurs semaines sans boire ni manger. Aussi lointain soit Shiva dans l'univers religieux de Bursu, comparé aux divinités locales, son identification au dieu ermite hindou est troublante, jusqu'à la fumée de son *chilom*.⁴ Autour de son bras droit, il s'est forgé un bracelet ou plutôt un brassard en forme de cobra, et en haut de sa canne de bambou, il a fixé un embout de bronze en forme de tête de cerf dont les cornes forment un trident (symbole de Shiva, tout comme le cobra et la *ganja*).

- 6 Bursu est de caste Ganda, celle des musiciens, mais son hameau en comprend d'autres, comme celles des vachers Rawat, des bouilleurs de cru Kalar, des forgerons Lohra, des fondeurs de bronze Ghasia, sans compter les Muria Gond, population tribale majoritaire dans cette région. Sans cesse remodelées, les maisons de terre du village se transforment au gré des moussons qui endommagent parfois un mur ou un toit et que l'on façonne de nouveau. Celle de Bursu – ou n'est-ce pas le cas pour les maisons ganda plus que les autres ? – me semble plus meuble que tout autre. Elle s'agrandit aussi au fil des naissances et des mariages, les fils mariés construisant leur propre maisonnette accolée ou à quelques pas du foyer natal. Le lieu des divinités familiales n'est pas moins mouvant. Chez Bursu, entre deux de mes visites, les divinités et les instruments sont passés d'une petite alcôve située dans la pièce sombre où l'on garde aussi le grain, à un petit temple érigé à l'extérieur de la maison. Matérialisées ou non par des effigies, elles sont désormais regroupées autour de la chaise à clous suspendue qui représente la déesse Pendraondin. Celle-ci est aussi figurée par une pierre levée à l'entrée du temple. Avant que son rôle de musicien des dieux ne prenne le dessus, il était aussi autrefois le médium qui incarnait Pendraondin et, tel un fakir⁵, s'asseyait sur ce trône le jour du « marché des dieux ». Mais, comme tout père de famille dans le monde hindou, Bursu reste avant tout prêtre en sa maison, prêtre des divinités de son lignage à qui il consacre une *puja* (rituel d'offrandes) une fois par semaine.

Un hindouisme local

- 7 Avant de revenir au personnage de Bursuram, je crois nécessaire de donner au lecteur quelques éléments d'information sur cette région de l'Inde centrale afin de la situer par rapport aux pratiques hindouistes pan-indiennes. Le Bastar est une région shivaïte où les grandes divinités du panthéon hindou sont bien connues des habitants, mais Bursu, comme les autres, se sent bien plus proche des divinités locales, que ce soit à l'échelle du village ou à celle, bien plus vaste, de l'ancien royaume que constituait le Bastar. Certes, elles se rapportent toutes de près ou de loin à Shiva et surtout aux Shakti, les puissances féminines qui en émanent, mais, vu de l'extérieur, le Bastar est peuplé de très basses castes et de tribus⁶ (majoritairement Gond) auxquelles on prête des pratiques animistes.⁷ Le Bastar est communément décrit comme une région arriérée et considérée comme telle (*backward*) par le gouvernement. Il s'agit d'un plateau de forêts denses où les hautes castes étaient peu présentes avant l'arrivée des Britanniques dans cette région peu accessible, au milieu du 19^e siècle. Cependant, les nationalistes hindous⁸ aujourd'hui au pouvoir ont bien compris leur intérêt à reconnaître et intégrer les tribus de l'Inde et les hors-varna⁹ auxquelles elles déniaient il y a peu le statut d'hindoues, quitte à transformer (« sanskritiser »¹⁰) leurs pratiques, à renommer leurs

dieux et à agrandir et métamorphoser leurs temples¹¹. En recourant au prosélytisme, ils espèrent élargir leur électorat tout en s'opposant aux chrétiens et surtout aux musulmans qu'ils présentent comme des minorités menaçantes. Les villageois restent cependant très attachés à leurs dieux et déesses locales auxquels les ancêtres divinisés se mêlent volontiers.

- 8 Nul besoin des nationalistes cependant, pour considérer les habitants du Bastar comme hindous. D'un point de vue anthropologique, les pratiques des tribus et basses castes locales se rapportent à une forme d'hindouisme local, caractérisée entre autres – comme cela a été décrit ailleurs en Inde¹² –, par le culte des déesses villageoises et des ancêtres et par la pratique de sacrifices. En Inde, chacun se tournant vers les divinités qui correspondent à sa position dans la hiérarchie sociale, les basses castes et tribus consomment de la viande et en offrent à leurs divinités, formes locales et mineures de grandes divinités hindoues panindiennes (alors que les hautes castes ont généralement tendance à être végétariennes comme les *grandes* divinités panindiennes auxquelles elles rendent un culte). Autre caractéristique de l'hindouisme des basses castes, les phénomènes de possession y sont très présents et donnent au panthéon une certaine immanence, par opposition à celui des castes plus élevées pour lesquelles le rapport aux divinités est plus transcendant. La musique est d'ailleurs un élément clé de cette immanence, d'où le rôle fondamental des joueurs de hautbois et timbales, aux côtés des médiums et des autres officiants¹³. Pour autant, l'ensemble de ces pratiques n'est quasiment pas institutionnalisé, si ce n'est à Jagdalpur, capitale du Bastar, où elles sont liées au palais et au temple royaux, et où exercent, pour ainsi dire, les seuls prêtres brahmanes de cet ancien royaume. Aussi n'existe-t-il pas de dichotomie entre religieux et laïcs, pas plus qu'il n'y a de clergé dans l'hindouisme. À l'instar de Bursu, les spécialistes rituels sont de simples villageois qui exercent au besoin comme prêtre, médium ou encore musicien ; les occasions ne manquant pas.

Au quotidien : les activités multiples d'un musicien ganda

- 9 Dès le lever du soleil, Bursu est accroupi dans la cour de sa maison, aux pieds de ses deux buffles, devant un petit feu qui s'épuise de lui-même à mesure que le soleil monte et réchauffe peu à peu son dos fourbu. Du fond de ses calebasses suspendues sous le toit de sa maison de terre, il sort, comme autant de trésors, des morceaux de bambou, de vieilles chambres à air, des bouts de ficelle ou des fils de fer qu'il ne cesse de recycler dans de nouveaux objets. Il possède pour outils qu'une fine hache et un couteau. Mais dans la même position accroupie, il est affairé tantôt à affûter une faucille, tantôt à tailler un manche de hache, à tresser des cordelettes, à confectionner des pièges, à se coudre un sac (dans une vieille chambre à air) ou encore à bricoler des instruments. C'est sans doute cette dernière activité qu'il préfère. Il peut passer des heures à retendre une timbale, à ligaturer une flûte fendue, à confectionner des anches ou à décorer un hautbois. C'est ainsi que je lui tiens souvent compagnie, profitant de ce moment calme et intime pour reprendre mes notes à ses côtés et lui poser de temps à autre une question.
- 10 Le statut de musicien professionnel n'existe pas au Bastar. Aussi spécialisés soient-ils, les musiciens, toujours de caste Ganda¹⁴, ne gagnent pas leur vie avec la musique, nous y reviendrons. Aussi cumulent-ils plusieurs moyens de subsistance ; Bursu n'y faisant pas exception. S'il a passé la main à ses fils pour le travail, il ne manque pas d'activités

pour autant. On vient fréquemment le consulter, de villages parfois éloignés, pour son expertise en matière d'invisible. Car on le connaît aussi en tant que médium *sirha*. Même s'il existe des médiums dans toutes les castes et probablement dans toute famille au sens large, ce sont les Ganda qui en comptent le plus grand nombre. Quelle que soit leur caste d'appartenance, certains médiums sont plus réputés que d'autres, en fonction de l'importance et du nombre de divinités auxquelles ils prêtent leur corps. On vient trouver tel *sirha* en particulier parce qu'il incarne telle divinité, avec qui l'on doit s'entretenir pour identifier la source d'un mal ou pour résoudre un problème personnel. En dehors du rôle de *sirha* dont je reparlerai plus loin, on vient aussi trouver Bursu pour ce qu'on appelle le *deo kam*, le travail (*kam*) lié aux esprits (*deo*)¹⁵ ; celui de la divination et des exorcismes, qui ne passe pas forcément par la transe, j'y reviendrai également. Dans un monde encore sans téléphone (les choses ont changé depuis), les patients viennent à lui et il se rend disponible autant que possible. Il fait ainsi profiter d'un savoir-faire qu'on ne monnaie pas, mais dont il peut espérer, en récompense, une bouteille de *mand*¹⁶, peut-être une mesure de riz, et le plaisir de partager les restes d'une libation, voire d'un sacrifice.

- 11 Le reste du temps, Bursu est occupé aux champs ou dans les bois, parti regrouper ses quelques chèvres ou bien mener un petit troupeau de vaches pour des familles qui en possèdent. Il n'est jamais bien loin, mais n'oublie pas de prendre avec lui un instrument pour passer le temps (v. photo). Ce qui pourrait passer pour un grand bâton de berger est une longue flûte double en bambou appelée *murlī*. Autrefois, il jouait même de la trompe à trous *baghdur*, elle aussi, droit comme un bâton, et devenue si rare même chez les vachers de caste Rawat dont elle reste emblématique¹⁷. Parfois, on peut croiser Bursu aux abords du village, avec dans son dos, au bout de son bâton, une petite cage de bambou construite de sa main. Elle renferme une caille sauvage, ronde et charnue dont le cri s'apparente à un long roucoulement, une sorte de ronflement continu sur une même hauteur. Il affectionne la compagnie de ce petit oiseau qui ne le quitte pas. Il se promène ainsi avec l'oiseau, afin, dit-il, qu'il s'habitue à sa compagnie, et peut-être à sa musique. Une fois apprivoisée et ronronnant volontiers, il place la cage en forêt au milieu d'un piège de sa fabrication, espérant ainsi attirer et capturer d'autres cailles ou quelque prédateur. Les oiseaux agrémentent parfois les repas, autrement réduits à une montagne de riz, quelques légumes et des piments à croquer. Bursu n'a plus l'âge ni les yeux pour tirer au lance-pierre, très apprécié des enfants et des jeunes hommes. Il s'est progressivement rangé dans la catégorie des « vieux » (*dokra*)¹⁸, avant même la disparition de sa femme, il y a quelques années.
- 12 Bursu *dokra* laisse aussi à ses fils le soin d'aller couper le bois dans la forêt avoisinante. Par plaisir autant que par nécessité, ils savent comme les autres tirer profit de la forêt par la cueillette essentiellement. Installés dans les petites maisons de terre qu'ils ont bâties autour de la non moins modeste maison parentale, les trois frères ont également pris le relais pour cultiver du riz sur leurs quelques acres de terre, ainsi qu'un peu de maïs et des légumes autour de la maison, qui ne suffisent pas à nourrir la grande famille. Ses quatre filles ont désormais leur vie auprès de leur mari dans des villages alentour. Outre la vente des récoltes aléatoires à des grossistes venus de la ville les jours de marchés, les maigres revenus de la maisonnée, proviennent d'emplois saisonniers ou à la tâche. Plus vaillants, ses enfants et petits-enfants sont métayers ou journaliers pour toutes sortes d'activités, souvent les plus rudes, dans des conditions de servitude au gré des opportunités et des chantiers : creuser des fossés et casser des cailloux pour construire des routes ou encore mouler et cuire des briques pour le

compte de plus riches, tous ces travaux que font les Ganda et que ne feraient pas les autres castes, à part les forgerons Lohra peut-être. En effet, les castes Ganda et Lohra, se renvoient mutuellement la réputation d'impureté¹⁹ qui les entache et les maintient au plus bas de la hiérarchie sociale.

- 13 Il y a quelques années encore, un vieux morceau de métier à tisser suspendu et abandonné dans un arbre derrière la maison de Bursu, témoignait d'une autre activité qui, associée à la musique, participait à l'identité multiple de cette caste.²⁰ Le tissage fait partie de l'histoire et de la culture des Ganda, hommes et femmes. Seuls quelques Panka l'exercent encore, des Ganda ayant renoncé à l'alcool et à la viande (ainsi qu'à la musique d'ailleurs), mais aussi à la fonction de musicien, pour tenter de rehausser leur statut en formant une caste à part.²¹

Devin-guérisseur : médiateur avec l'invisible

- 14 Bursu est de moins en moins sollicité comme médium du fait de son rôle de musicien, mais il reste très consulté en tant que *gunia* : devin, guérisseur, exorciste. Quels que soient les symptômes du plaignant, le *gunia* palpe son poignet, cherchant à détecter la manifestation de l'esprit malin ou la présence d'un charme en analysant le pouls de la personne, son flux énergétique. S'il n'y a pas d'esprit (*deo*), il s'agit alors d'une maladie (*bhimari*). Le *gunia* connaît des remèdes, la plupart à base de plantes. Bursu les a appris de son père, comme il tient de lui sa connaissance pratique de la musique, donc du monde invisible. Il sait aussi soigner à l'aide d'un fer rouge avec lequel il marque des points à certains endroits du corps. Quand ni les plantes ni le fer rouge n'ont de succès, les maladies se soignent à l'hôpital. Mais si un esprit est ressenti dans le flux vital qui passe dans le poignet, le patient est sous l'emprise d'un esprit malfaisant et il faut en libérer son corps. L'hôpital ne peut rien à cela et le mot *aspatal* fait sans doute plus peur aux villageois que celui de *deo* (esprit) ou de *bhut* (fantôme). Le terme généralement employé pour qualifier ces activités de médium ou d'exorciste est *deo kam*, ce que l'on peut traduire par « affaires divines » ou « travail avec les esprits ».
- 15 En murmurant des mantra (ou des invocations à une divinité), il fait asseoir le plaignant les jambes étendues au sol et, par ses gestes, guide l'esprit du ventre vers les pieds pour le faire sortir du corps. De temps en temps, des crachats puissants ponctuent ses phrases et prolongent ses mouvements, comme s'il aspirait le mal pour l'expulser le plus loin possible du corps. Si l'état du plaignant ne s'améliore pas, il s'agit alors d'identifier précisément qui est l'esprit résistant. Les maux sont souvent causés par une divinité lignagère ou un ancêtre dont le culte a été négligé ou à qui l'on a manqué de respect. Il se peut aussi que quelqu'un utilise une force (généralement celle d'un fantôme *bhut*) pour faire de la sorcellerie. Pour le savoir, il faut « interroger les dieux », ce qui peut se faire par la possession, ou bien très couramment, en comptant des grains de riz jetés sur une planche de manière aléatoire. Ce procédé que je ne détaillerai pas ici, lui permet d'éliminer un certain nombre de divinités et d'en sélectionner d'autres en rapport direct ou indirect avec le problème. Si une divinité est clairement identifiée comme responsable, le *gunia* ou la personne affectée dialogue directement avec elle par l'intermédiaire du *sirha* spécialiste de la divinité concernée pour savoir comment l'apaiser. C'est ainsi que Bursu prête sa voix de *sirha* à l'entité qui exprime directement sa colère. Elle demande réparation, par une offrande ou un sacrifice qui a parfois tout d'un caprice quand elle exige des mets farfelus. Quand on ne parvient pas à identifier

précisément l'origine des maux, il existe d'autres méthodes plus complexes, comme celle que Bursu et Angat m'ont donné la chance d'observer une fois. Elle consiste à transférer la force maléfique du corps d'un homme vers le corps d'un poussin puis, loin du village, du corps de ce poussin vers un dessin de poudre labyrinthique la menant vers l'intérieur d'une termitière, perdue en pleine forêt. On m'enjoint ce jour-là de ne surtout prendre aucune photographie de peur que le mal ne s'y introduise.

Les Ganda, de haut en bas

- 16 Le soir autour du feu, Bursu raconte volontiers, entre autres histoires, comment et pourquoi, il y a bien longtemps, les Ganda (la caste dont il fait partie) descendirent dans le Monde du Bas, celui des hommes,²² alors qu'ils vivaient tranquillement auprès de Shiva dans le Monde du Haut. Un jour, alors que, malgré leurs tentatives répétées, les hommes ne parvenaient pas à faire danser leur dieu Burha Deo²³, ils eurent l'idée de monter voir Shiva pour lui demander le service ponctuel de ses musiciens, les Ganda *mohoriya*. Ce dernier accepta. Une fois descendu, dès l'instant où le joueur de hautbois *mohori* fit vibrer l'anche de son instrument, la divinité toucha le médium et pénétra son corps. Il fut ainsi pris par le son, possédé par la divinité. Si les musiciens sont indispensables, c'est qu'une *puja* (rituel d'offrandes) ne suffit pas pour satisfaire un dieu : il ne réagit pas, il est même en colère, tant que les Ganda ne jouent pas. En entonnant l'air d'une divinité, son *par*, seul le musicien a le pouvoir de la faire danser et lui faire plaisir. « C'est ainsi. Ils jouent en Bas et les dieux dansent en Haut²⁴ ».
- 17 Mais ce jour-là, les Brahmanes – qui vivaient eux aussi dans le Monde du Haut – abusèrent de la naïveté des Ganda et prirent leur place ainsi que l'or que Shiva leur donnait en compensation de leur service. De surcroît, alors qu'ils auraient dû retrouver leur place là-haut après que les hommes les eussent empruntés à Shiva, les musiciens commirent l'irréparable. Alors végétariens, car vivant auprès de Shiva, ils se laissèrent tenter par la viande partagée ce jour-là par les hommes après le sacrifice offert à Burha Deo. Au retour, Bhagwan ne les laissa pas franchir le seuil. Il se mit en colère et refusa qu'ils reviennent souiller le Monde du Haut. Ainsi en furent-ils exclus à jamais, irrémédiablement impurs.
- 18 Au Bastar, les Ganda, mais c'est aussi le cas des forgerons Lohra, ne peuvent se départir de ce statut impur dont on sait à quel point, partout en Inde, il hiérarchise les relations²⁵. À Barkay, je vivais entre deux maisons, l'une kalar (caste des bouilleurs de cru), l'autre ganda (caste des musiciens)²⁶. Chacune m'avait intégré, de sorte que j'avais dans l'une et l'autre, un père, une mère, des frères et sœurs, ce qui rendait, et rend toujours, les relations parfois compliquées, voire tendues. Mon statut d'étranger me valait cependant une tolérance et m'autorisait cette double appartenance. Quand je rentrais chez les Kalar, qui se considèrent comme supérieurs aux Ganda, on me posait souvent la question : « Qu'as-tu mangé chez eux ? ». Mes hôtes kalar ne pouvaient parfois retenir une moue de dégoût, quand ils ne lâchaient pas un *tchii!* (« beurk ! »), amusé mais réprobateur. Je ne me vantais pourtant pas les fois où j'avais mangé chez eux un rat, une chauve-souris, une chouette ou, jour de sacrifice, du porc, voire même un peu de bœuf en cachette. La famille kalar ne mangeait quant à elle que du poulet ou de la chèvre les jours de fêtes. Leur fils Vijay, seul étudiant du village et fréquentant de plus hautes castes, était même strictement végétarien. Il était aussi important de vérifier que j'avais bien pris mon bain avant d'arriver chez eux. Et si les Ganda me

rendaient visite chez les Kalar, ils devaient rester dans la cour et ne se seraient pas permis d'entrer dans ma chambre. Inversement, jamais les Kalar ne sont venus me chercher chez les Ganda, probablement pour éviter de se souiller. Ils soulignaient bien qu'ils n'accepteraient jamais de nourriture de leur part, même pas de l'eau ; relations banales entre castes.

- 19 Au-delà de leur impureté présumée, on attribue aux Ganda des pratiques honteuses dont on se moque volontiers. Bursu n'a-t-il pas marié sa première fille avec un lamsena ? C'est ainsi qu'on désigne un homme pauvre venu vivre dans la famille de sa femme où il sera employé avant que celle-ci ne partent avec un homme kalar du village (dès lors rejeté et considéré comme ganda) ? N'a-t-il pas remarié sa dernière fille sans qu'elle ne reçoive de dot ? Enfin n'a-t-il pas marié son dernier fils sans faire de noces ? Voici ce qu'on m'a rapporté tout bas. Les divorces et les mariages illicites, assez courants chez les Ganda participent à leur mauvaise réputation et les marginalisent encore davantage. Ainsi les Ganda inspirent-ils, quoi qu'ils fassent, un certain dégoût, des moqueries, voire même de la crainte. En tant que spécialistes du rapport à l'invisible, la réputation de Bursu, de sa famille et plus largement celle des Ganda, est à double tranchant. Ainsi m'a-t-on quelques fois mis en garde, contre sa femme Sukmati en particulier, me confiant tout bas, les yeux écarquillés, que leurs grands sourires cachaient une identité de sorciers, capables de s'allier aux mauvais esprits pour jeter des sorts. La longueur de leurs nattes était d'ailleurs un signe de leur puissance maléfique. Et même si la femme de Bursu était morte, il en avait gardé la force dangereuse dans sa propre chevelure, tout le monde le savait. Bursu n'a pourtant jamais caché cette mèche de cheveux qu'il conservait si précieusement et intimement avec lui, mais arborait volontiers pour saluer la mémoire de sa bien-aimée « Parvati ».
- 20 Trois fois dans l'année, Bursu et son fils Angat parcourent le village de porte à porte pour recevoir, tout comme le prêtre, une part de grain de la part de chaque maisonnée du village, quelle que soit sa caste, en compensation du temps passé à servir les dieux.²⁷ Il serait très malvenu de leur part de tirer un profit de ces activités, comme ils peuvent le faire pour les mariages dont ils négocient le contrat. Les Ganda ont toujours été musiciens et ont toujours reçu des dons contre leur service religieux, que ce soit dans le monde (mythique) du Haut ou dans le monde (actuel) du Bas. Mais Bursu précise qu'on leur donnait là-Haut de l'or, bien plus qu'ils ne reçoivent maintenant en Bas. Ils doivent à présent se contenter de grain et d'alcool. La raison de cette dégradation tient à la faute qu'ils ont commise, sans compter la trahison des Brahmanes enrichis grâce à eux. Ainsi vivent-ils loin des dieux, désormais condamnés à leur basse condition dans le Monde du Milieu. N'ayant pas résisté à la tentation, ils mangent toujours de la viande. Mais la situation s'est encore empirée selon Bursu, puisqu'ils se contentent aujourd'hui d'une part de riz contre leur service rituel, alors qu'ils recevaient autrefois une part de viande. Heureusement, quand ils ne jouent pas pour les dieux, ils jouent aussi pour les hommes en d'autres circonstances : pour les funérailles, les levées de deuil, les mariages. Autant d'occasions de manger de la viande et de boire de l'alcool, autant de moments de convivialité. Homme ou dieu, on ne peut danser sans les Ganda.
- 21 Aussi bas soit son statut, par l'impureté qu'engendre son contact, et aussi discriminé soit-il d'ordinaire, le musicien jouit cependant du caractère faste (auspiceux) de la musique divine qu'il véhicule, et sa seule vision lors d'un rituel est de bon augure pour les villageois. C'est pourtant et paradoxalement la musique qui semble le maintenir au

bas de l'échelle sociale, peut-être du fait de l'impureté liée au contact avec le cuir des peaux de tambours et avec l'anche du hautbois, souillée par la salive.

Musicien des dieux

- 22 Héritée de sa caste Ganda, l'activité de *deota mohoriya*, « musicien des dieux », permet à Bursu et Angat d'échapper à la routine quotidienne, aux contraintes et à la diète de la maison. Car, contrairement à ce que les allures de *sadhu* de Bursu pourraient laisser penser, les *deota mohoriya* ne suivent pas de règles ascétiques, pas même avant les rituels. Au contraire, les rituels sont pour eux la promesse de beaucoup de réjouissances et de rencontres. Comme le dit Bursu avec humour, « quand les hommes n'ont pas mangé de viande depuis longtemps, ils organisent un sacrifice ». Les rituels sont en effet l'occasion de manger de la viande, de revoir famille et amis et de boire de l'alcool en abondance. Mais ces fêtes représentent aussi beaucoup de fatigue pour lui qui n'est plus tout jeune. Il laisse d'ailleurs à son second fils Angat la charge des mariages qui ne l'intéressent plus guère et qui, dit-il, ne sont plus de son âge, même si, eux, rapportent un peu d'argent. Si Bursu s'est tourné de plus en plus exclusivement vers les dieux, cela a peut-être aussi à voir avec la série de malheurs qui poursuit sa famille. À commencer par la mort tragique de son fils, l'aîné de neuf enfants, mordu par un cobra. Quelques années plus tard, celle de sa petite-fille, fille du même fils, qui, à l'âge de sept ans, a subi le même sort au même endroit. Jalousies, sortilège. Quoi qu'il en soit, Bursu craint la colère des dieux avant celle des hommes, s'il manque à ce qu'il considère plus comme un devoir qu'une obligation, ce qu'il résume par le mot *dharma*.²⁸ Heureusement, les dieux sont avec eux et son cadet prend la relève en tant que timbalier et pourra bientôt le remplacer au hautbois.
- 23 Un jour, alors que j'observe Bursu en train de parer son hautbois d'une tresse de cauris, je lui demande pourquoi il a collé deux gommettes rouges *bindi* en haut du tuyau de son hautbois, comme celles qu'arborent les femmes mariées à l'endroit du troisième œil. Je ne les avais pas remarquées auparavant. « Ce sont ses yeux ! ». Ses réponses, amusées et bienveillantes, sont toujours très courtes, comme s'il ne voyait pas quoi ajouter devant une telle évidence. « Les yeux de la divinité. ». Face à mon étonnement, il me rappelle, comme si je ne le savais pas déjà, que le hautbois est une divinité. Et il semble la voir concrètement incarnée dans son instrument. Je n'ai jamais vu d'autre musicien orner ainsi son *mohori*, cependant il n'est pas de hautbois sans petits pieds. Ceux-ci sont toujours moulés sur le pavillon de bronze de l'instrument, juste au-dessus d'un croissant de lune, autre référence divine. Pris d'une révélation, je pointe les pieds puis les yeux de son hautbois. Pour Bursu amusé par mon ignorance enfantine, cela va de soi.
- 24 Le hautbois de Bursu est en général posé à la verticale sur un petit autel aux côtés des représentations de divinités du lignage. Avant d'en jouer, il y verse toujours de l'eau en abondance pour qu'elle s'écoule par le pavillon à l'intérieur du tuyau.²⁹ Avant un rituel important, comme tout *mohoriya*, il le prépare, enduit son tuyau d'huile et fait briller son pavillon de bronze (avec une pâte de tamarin et de sable fin). Il le décore éventuellement. À propos des divinités, je me souviens qu'il me disait d'ailleurs : « Elles sont comme les humains, on les baigne, on les huile, on les habille, on les pare. ». Au cours des rituels, l'instrument s'emplit d'une énergie divine ce qui, de manière moins évidente, est aussi le cas des grosses timbales *nagara*. Pendant la *puja*, le prêtre

n'oubliera pas de leur apposer un point de vermillon (*tika*), de les asperger d'un mélange de grains de riz et d'eau, et de les parer d'une guirlande de jasmin, comme il fait pour toutes les divinités présentes. Si le hautbois en tant qu'objet est perçu à l'image d'une divinité (avec un corps, des pieds, voire des yeux), son identité reste cependant très floue. Bursu le rapporte tantôt à une déesse, tantôt à une autre. C'est sans doute parce qu'il est une divinité polymorphe, une sorte de divinité générique, au service de toutes les divinités. Et pour cause, à travers le corps du hautbois transitent les mélodies (les *par*) de toutes les divinités. Ainsi, en quelque sorte, l'instrument-dieu prend son identité à chaque fois que le musicien en joue. La divinité prend vie par le son, par le souffle et la vibration. Ce son est entendu comme le pouvoir (*shakti*) propre à l'instrument particulier qu'est le « hautbois des dieux » – *deo baja*³⁰. De facture semblable mais souvent moins décoré et de taille plus petite, on différencie clairement ce dernier du *bihao baja*, « instrument pour les mariages » (*bihao*). La distinction entre les deux instruments existe avant tout, de manière relative, aux yeux du musicien : l'un est plus grand que l'autre ; la taille fait la fonction. La règle n'est cependant pas absolue. Bursu possède deux hautbois pour les dieux, dont un est de taille particulièrement imposante. Il prend souvent les deux instruments avec lui, préférant le petit pour les processions car moins encombrant et plus léger. D'autres musiciens ne possèdent d'ailleurs qu'un instrument qu'ils utilisent dans les deux circonstances ; le *deota mohori* ne représente souvent pour eux qu'une activité très occasionnelle, parfois de remplacement, parce que le rôle de musicien rituel « officiel » est assuré par quelqu'un d'autre. C'est le cas à Barkay du cousin de Bursu, plus connu comme *sirha* que comme *mohoriya*.

- 25 Ainsi, le statut de l'instrument comme le rôle du musicien glisse-t-il aisément du profane au sacré. Certains musiciens – tout comme certains instruments – ont un rôle officiel et un fort degré de spécialisation, d'autres participent plus occasionnellement aux offices religieux. Ces musiciens plus occasionnels le font par plaisir et par dévotion, ou en cas de besoin pour remplacer un absent. À moins d'une incompétence patente, ils sont en général bien accueillis et participent aux réjouissances, des dieux comme des hommes. La musique participe ainsi à l'abondance des offrandes.

Au marché des dieux

- 26 L'activité de Bursu et Angat se concentre surtout pendant la saison sèche, de février à avril, période d'accalmie pour le travail agricole, période de convivialité pour les villageois, et d'activité rituelle intense qui requiert des musiciens spécialistes comme eux. Chaque village organise, à tour de rôle, son « marché des dieux » (*deo bajar*) pour lequel les dieux du village sont mis à l'honneur, et leurs parents et affins – divinités des villages voisins – conviés à la fête. Les *mohoriya* y sont indispensables pour honorer les dieux de tous, quelle que soit la caste ou tribu, et que ces dieux soient vénérés par tous les villageois ou à l'intérieur d'une caste, d'un clan ou d'une maisonnée seulement.
- 27 La veille d'un marché des dieux, ils jouent pendant le sacrifice et pour la possession qui suit. Le jour du marché, qui s'agrémente d'une fête foraine pour l'occasion, ils font « jouer les dieux » avant que ceux-ci ne dialoguent avec les hommes. Le lendemain, avant que les dieux invités ne repartent dans leurs villages respectifs, ils jouent encore de maison en maison pour les divinités de lignage qui regagnent leurs foyers respectifs. Tout au long des rituels, leur tâche consiste à ponctuer les grands moments du rituel

par des airs appropriés, mais surtout à entonner l'air ou les airs (*par*) correspondant à chaque divinité et reconnus de tous, tantôt pour déclencher leur possession, tantôt pour commenter ou influencer l'humeur des divinités incarnées. En fonction de la taille de la fête, souvent proportionnelle à la taille du village, les ensembles de hautbois-timbales sont plus ou moins nombreux, parfois sept ou huit simultanément. D'abord, parce qu'il en existe souvent plusieurs dans un même village, ensuite, parce que les cortèges de divinités venus des autres villages viennent avec leurs propres musiciens. Bursu et Angat se retrouvent alors accroupis aux côtés d'autres *mohoriya* pour honorer les dieux. Ils forment à eux tous une ligne de musiciens répartis en groupes distincts devant lesquels les possédés viennent en quelque sorte se faire musiquer³¹. Ils jouent tous ensemble, mais de manière indépendante et jamais synchronisée, comme pour souligner l'abondance des offrandes dont la musique fait partie.³²

- 28 Ceux qu'on appelle communément les *mohoriya* et dont tout le monde sait qu'ils sont de caste Ganda, incluent les *mohoriya* à proprement parler, c'est-à-dire les joueurs de hautbois *mohori*, mais aussi les timbaliers *nagarci*. Chaque ensemble, qui regroupe bien souvent des membres d'une même famille – père et fils, oncle et neveux, frères ou cousins –, se compose d'un hautbois *mohori*, d'une paire de grosses timbales en fer *nagara*, auxquels s'ajoute souvent une petite timbale de terre *turbuli*. Le hautbois lance chaque nouveau morceau, accompagné par la paire de timbales. La petite timbale est, elle, facultative ; elle apporte une stabilité en battant la pulsation ou un pattern rythmique basique et répétitif dont les bons musiciens peuvent néanmoins se passer. Elle permet cependant au novice d'intégrer l'ensemble en assimilant peu à peu le répertoire et en observant les interactions des musiciens avec les possédés. La place du novice est justement la place idéale de l'ethnomusicologue. Assimiler peu à peu le répertoire et observer les interactions des musiciens n'est-il pas un programme, voire un protocole de recherche idéal ? C'est en tout cas une méthode prônée et éprouvée depuis bien longtemps par les ethnomusicologues. Et c'est cette place que j'ai adoptée sans peine lors des rituels, sans que je puisse me souvenir si Bursu et son fils Angat m'y avaient convié ou si je leur avais demandé la permission.³³ Je crois que cela s'est fait d'une manière très informelle car le jeu de la petite timbale reste secondaire, là où le hautbois et les grosses timbales jouent un rôle crucial. Cette expérience m'a tout de même permis deux constats immédiats : le caractère non-initiatique de cette pratique – même si devenir un *mohoriya* est un long parcours – et le droit à l'erreur, même en jouant pour les dieux. Il peut arriver que les débutants s'entraînent chez eux, mais les musiciens ne se retrouvent jamais pour jouer en groupe en dehors des rituels (ce que nous appelons « répétition »). Lorsque j'étais dans l'erreur, on me reprenait simplement en me montrant la bonne manière de faire. Je me familiarisais ainsi progressivement avec cet immense répertoire. Par ignorance, par attrait et aussi par naïveté ou prétention, suivant le principe de bi-musicalité³⁴ cher aux ethnomusicologues, j'avais cru pouvoir apprendre à jouer pour les dieux en commençant directement par le hautbois pour saisir l'essence du répertoire et le caractère identificatoire des airs. C'était ignorer que les Ganda apprennent d'abord à jouer des timbales avant de passer éventuellement au hautbois, ce que je ne suis jamais vraiment parvenu à faire, pour des raisons moins techniques que culturelles. Car c'était également sous-estimer la grande complexité du répertoire, sa très grande flexibilité et l'extrême variabilité des airs. Cette variabilité semble d'ailleurs constituer un paradoxe au regard de leur caractère identificatoire ; ils sont pourtant reconnaissables presque instantanément par les villageois et surtout par les possédés.

29 L'ensemble du répertoire consiste en un grand nombre de « devises musicales »³⁵. Pendant le « jeu des dieux », les musiciens énoncent ces devises afin qu'elles touchent, pénètrent et habitent le corps des médiums, opérant ou achevant la transmutation d'homme en dieu ou esprit. Les uns après les autres, sans ordre préétabli, pour ne pas dire dans le plus grand désordre, les médiums se bousculent devant les musiciens, en se flagellant ou se mortifiant au son de leur devise, à l'aide d'accessoires divers propres à l'identité de chaque entité : bâton, fouet, chaîne avec ou sans clous, pic de fer, hache, etc. C'est le « jeu des dieux » (*deo khel*). Par la violence qu'ils s'infligent sans douleur (ni effusion de sang), les possédés prouvent ainsi qu'ils ne sont plus de simples humains mais bien des divinités. Ou plutôt, si l'on adopte la perspective émique, les dieux démontrent ainsi leur présence dans le corps des médiums, devenus jouets des dieux. Il est évident que ce répertoire n'a de sens qu'à chaque instant du rituel et que sa forme dépend en grande partie des interactions sur le vif avec les divinités et entre elles. La musique des Ganda ne peut donc être pensée comme un simple accompagnement du rituel, ni comme le verbatim d'un répertoire de pièces fixes pré-ordonnés. Un bon musicien, avant d'être un bon instrumentiste, est avant tout un fin spécialiste rituel, capable de décoder les interactions et les comportements des possédés, grâce à sa profonde connaissance du panthéon local, de la cosmologie et de la mythologie, mais aussi de toutes les histoires passées et contemporaines d'un village et ses alentours qui permettent d'en saisir les enjeux politiques.

Médium, jouet des dieux

30 Plus qu'à Shiva, c'est à Pendraondin, la déesse protectrice de la famille qui est aussi celle du village, que Bursu voue un culte et reste le plus attaché. Avant de devenir mohoriya du village, il l'incarnait même autrefois en tant que médium lors du marché des dieux, au son du hautbois que jouait alors son frère aîné. Contrairement aux sirha influencés par la ville, il n'a d'ailleurs pas coupé ses cheveux qui, lorsqu'ils sont détachés au moment de la possession, facilitent la manifestation de la puissance divine. C'est après la mort de son père Hiranman Baghel que Bursuram lui a succédé en tant que sirha de Pendraondin. Mais après quelques années, la déesse s'est tournée vers son cousin (patrilatéral) Sukhdar. Ce dernier s'est trouvé régulièrement possédé par Pendraondin et, lors des rituels collectifs, les villageois ont été convaincus de l'authenticité de ses possessions. Car c'est bien la divinité qui choisit de se manifester à travers tel sirha ou tel autre. Elle « harcèle » (*satato*) et « attrape » (*dharto*) une personne de son choix, toujours un homme. À force d'être possédé régulièrement en contexte rituel, celui-ci développe progressivement une habileté à provoquer la venue de la divinité quand les villageois le sollicitent, le plus souvent contre une bouteille d'alcool de mand (qu'ils boiront après). Il est dès lors tacitement considéré comme un sirha, un spécialiste de la possession, et plus seulement un possédé par inadvertance.³⁶ À observer le différend entre Bursu et son cousin – qui, à l'occasion, est lui aussi mohoriya –, il semble qu'il aurait pourtant bien aimé conserver son rôle de sirha. C'est que Pendraondin n'est pas n'importe quelle déesse ! Elle a un statut très important au sein du village. C'est désormais par le corps de Sukhdar qu'à la fin du marché des dieux, elle s'assoit sur la longue pique qui lui est réservée, et à ses pieds que les femmes du village viennent se prosterner. Cependant, Bursu ne pouvait pas jouer pour faire danser la déesse, tout en incarnant lui-même celle-ci. En effet, comme l'a bien montré Gilbert Rouget³⁷, la possession établit une distinction fondamentale et, semble-t-il universelle,

entre musiquants et musiqués. En d'autres termes, on ne peut jouer – musiquer – tout en étant possédé, ou se trouver possédé par sa propre musique. Si bien qu'une activité finit par prendre plus d'importance qu'une autre.

- 31 De toute façon, à la mort de son frère aîné, mohoriya réputé, Bursu devait le remplacer. C'est ainsi que son rôle de musicien est devenu plus important que celui de médium. Il n'est donc plus sirha pour les fêtes publiques du village. Cela ne l'empêche pas, dans le cadre domestique, d'invoquer Pendraondin en tant que gunia pour combattre les maux, ou de l'incarner en tant que sirha quand on a besoin de dialoguer avec elle. Bursu peut aussi incarner Chandagain, Banjarin Mata ou Powdadei Mararin. Les villageois recourent à ses services pour régler leurs problèmes de tous ordres, en s'adressant directement à une divinité. Pour une divinité qui ne l'a pas élu, c'est un autre médium qu'il faudra consulter. Il existe ainsi plusieurs médiums dans le village, dont une bonne majorité de Ganda, ce que Verrier Elwin avait déjà noté sans proposer d'explication³⁸. C'est probablement du fait de leur lien étroit avec le monde invisible, par la musique, que beaucoup de Ganda développent en plus la faculté d'être possédés après avoir été choisis par une divinité.
- 32 Ainsi Bursu peut incarner à lui seul plusieurs divinités. À l'inverse, d'autres sirha du village peuvent incarner la même divinité. En effet, beaucoup de maisons ou lignées vouent leur propre culte aux mêmes dieux. Mais lors des grands rituels, un seul sirha incarne telle ou telle divinité pour l'ensemble du village. En théorie. Dans la pratique, il peut arriver que plusieurs se déclarent au même moment, ce qui génère parfois des conflits. Ce fut vraisemblablement le cas entre Bursu et Sukhdar et une tension subsiste entre les cousins. En l'occurrence, c'est l'obligation pour Bursu de remplacer son père en tant que mohoriya qui donna à Sukhdar sa chance d'incarner Pendraondin. Dans l'intimité des rituels domestiques, les sirha sont capables de faire venir en eux la divinité, sans musique (ni alcool), par les seules techniques corporelles qu'ils ont acquises, accompagnées de formules (mantra) qui marquent ce passage d'une ontologie à une autre. Faut-il le répéter après Rouget³⁹, la musique n'est jamais l'unique déclencheur de la transe et n'est d'ailleurs pas indispensable à la possession, même si son rôle devient crucial dans les cérémonies publiques. Un jour où je posais à Bursu et son frère cadet Butlu des questions sur la possession ce dernier improvisa spontanément un dialogue fictif avec l'ancêtre Patthiar Dokra, autrement appelé Duma Deo. Il y jouait le rôle du sirha et Angat, le fils de Bursu, lui donnait la réplique dans le rôle du prêtre de la famille chargé de s'entretenir avec lui. Dans ce dialogue que j'ai enregistré⁴⁰, il est question de soigner Pilabai, la sœur d'Angat, donc la nièce de Butlu, malade pour les besoins de cette situation imaginaire que je n'ai jamais eu la chance d'enregistrer de manière audible au cours d'un rituel. Notons qu'il commence par appeler la déesse Durga et que c'est Duma Deo qui arrive à sa place.
- 33 Dans la position caractéristique des sirha (imitée volontiers par les enfants pour s'amuser), Butlu est assis en tailleur et à mesure qu'il parle, s'agite de plus en plus vivement en remuant la tête de gauche à droite et en secouant ses mains jointes de haut en bas sur ses chevilles croisées.
- Butlu (B) : Que tout vienne et soit comme il se doit. Une bouteille, trouve-moi, « glouglouglou » (kotl kotl), pour le sirha deux bouteilles (botl « bottle ») n'oublie pas !
- Angat (A) : Regarde, je fais brûler de l'encens [pour toi] !
- B : Ô Seigneur ! « Glouglouglou », pour le sirha, deux bouteilles n'oublie pas. Soigne le ventre qui fait mal !

A : Fais bien comme il faut !

B : J'ai fait comme il faut ! Ô Seigneur Déesse Durga ! Arrive bien ! Et parle bien, viens tout doucement ! « Glouglouglou », pour le sirha, deux bouteilles, n'oublie pas. Aujourd'hui, pour notre nièce qui a mal au ventre, nous faisons une divination, nous prions et espérons ton aide... Que sa guérison vienne, et conforte notre croyance. Cent azimuts, tous azimuts !

Make dek tuke dek make dek tuke dek, Regarde-moi, regarde-toi, regarde-moi, regarde-toi.

Make dek tuke dek make dek tuke dek, Regarde-moi, regarde-toi, regarde-moi, regarde-toi,⁴¹ glouglouglou, pour le sirha deux bouteilles n'oublie pas !

A : Sous quel nom es-tu venu, Grand Dieu ? [Angat pense alors que Butlu (jouant la comédie) est déjà possédé]

B : Je... la déesse Durga est en train de venir ! Elle n'a pas encore touché, elle n'a pas pris le cou, elle n'est pas arrivée dans l'estomac.

A : Durga est en train de venir !

Butlu s'ébroue de plus en plus rapidement en répétant les mêmes mantra que précédemment, après quoi il est cette fois possédé. Comme le font tous les sirha à ce moment de basculement, il passe alors de la position accroupie à la position à genoux, et s'exprime à présent en se frappant régulièrement la cuisse d'une main, et en levant le doigt de l'autre main, comme pour rendre son discours plus solennel.

A : Ô Grand Dieu, qui est arrivé là ?

B : Moi, c'est celui à la hache ! C'est Patthiar Dokra qui est arrivé.

[l'Ancêtre Patthiar Dokra a pour emblème la hache]

A : Tiens, et bien voilà ta hache ! [il lui tend]

B : Allez pujari (prêtre), fais brûler de l'encens !

A : Ô Grand Dieu ! Soigne bien le ventre de la sœur !

B : Tu me donneras deux bouteilles ?

A : Je te les donnerai, allez, de quoi auras-tu besoin, dis-moi !

B : Il faudra une noix de coco, de l'encens et sept sortes de fleurs. Écoute encore.

A : Je t'écoute.

B : Et puis il faudra un citron, et des fleurs

A : Oui

B : Pas besoin de poulet ni de chèvre, le ventre guérira !

A : Oui

B : Ça va guérir, d'accord ?

A : Oui. Il faudra tout ça ?

B : Oui, tout ça, tu me le donneras demain, d'accord ?

A : Oui

B : Qu'est-ce que tu vas me donner ?

A : Dans combien de temps ça va partir (le mal) ?

B : Trois jours.

A : Dans trois jours, ça va s'arrêter ?

B : Ça va s'arrêter. Trois, c'est de bon augure !

A : D'accord.

B : [Les dieux] Brahma, Vishnu et Mahesh sont avec moi.

A : Oui.

B : Oui, ils sont là, et moi aussi je suis là, celui à la hache. Allez, je pars hein ? C'est tout !

A : Il y a aussi Parat Deo ?

B : Il est là ! Il y a aussi Paratin Deo [esprit de sexe féminin]

A : Et Duma Deo ? [l'Ancêtre]

B : Oui, ... Duma Deo également. Celui qui fait « huu han ! ». Alors je m'en vais, d'accord ?

A : Allez, vas-y !

B : Je fais mon chemin ? « glouglouglou », pour le sirha deux bouteilles n'oublie pas !

A : Oui oui, elles sont de côté !

B : Quand je serai parti, le *sirha* va te les réclamer, d'accord ?

A : D'accord !

B : Allez, je pars après avoir pris la hache et bu le mand. Allez, j'y vais, hein ?

A : D'accord.

B : Viens à la maison pour boire du mand !

- 34 Cette scène rejouée, mais très peu forcée, se clôture par le départ de la divinité-ancêtre comme elle est arrivée : Butlu reprend la position accroupie et s'ébroue violemment comme pour s'étourdir, geste habituel pour entrer et sortir de la possession. Il termine la séance, comme il l'a commencée, en appuyant le dos de sa main sur le sol jusqu'au craquement de ses phalanges. Il penche ensuite la tête en arrière, comme épuisé, vidé. À ce moment précis, son corps est comment vide de tout esprit, comme si l'esprit visiteur l'avait quitté et qu'il devait retrouver le sien.
- 35 Il est question d'alcool, celui que le *sirha* attend en contrepartie du service qu'il rend, ce qu'il n'oublie pas de rappeler, aidé par la divinité qu'il incarne. Mais un médium ne doit pas boire ni avant ni pendant la possession. Sa crédibilité en dépend et une entrave à cette règle lui ferait perdre son statut de *sirha* aux yeux des villageois. C'est la véracité de la possession qui est en jeu. Possession et alcool sont donc, *a priori*, antinomiques. Lors des grands rituels collectifs, l'alcool est pourtant un élément fondamental et indispensable au même titre que la musique. Le *mand*, que l'on consomme tout au long de l'année et en abondance pendant les rituels, est tiré de la distillation des fleurs de l'arbre *moha* (*Madhuca Indica*). Hommes et femmes, tout le monde en boit, y compris les musiciens, à l'exception des *sirha*. À la différence de la nourriture qui maintient les castes séparées dans sa consommation, l'alcool est partagé par tous, à tout moment de la fête. Au quotidien comme pendant le rituel, avant d'en boire dans le creux d'une feuille habilement pliée, chacun en verse quelques gouttes sur le sol en offrande à la déesse terre et aux ancêtres et en s'adressant à eux pour les apaiser et se garder de leur agressivité.
- 36 Tout le temps du rituel, les plus soûls, ceux qu'on appelle « soûlards » (*matwar*) parce qu'ils le sont souvent en dehors des rituels, sont assimilés à des fantômes et distingués des *sirha* qui incarnent des divinités avec lesquelles un dialogue est possible. Et à ce titre, même s'ils font figure de trouble-fêtes, ils ont leur place dans le rituel car en tant qu'ancêtres, ils font partie du monde invisible. Ils représentent la partie inférieure du panthéon, l'ensemble des esprits qu'il faut parvenir à apaiser et amadouer (par l'alcool). Piments du spectacle, ils sont aussi des éléments sans lesquels la fête serait moins intéressante et moins amusante. Les jours de rituels, la frontière entre monde visible et monde invisible s'estompant, être soûl prend une teneur particulière et revient à communier avec les ancêtres, au point d'être possédés par eux. Mais il y a toujours une incertitude pour distinguer qui est véritablement possédé par une divinité et qui est « seulement » ivre. Les musiciens prennent donc les soûlards au sérieux au point de jouer pour eux, même s'ils viennent souvent troubler le jeu des « vrais » dieux (*asli deo*), incarnés par les seuls protagonistes sobres, les *sirha*⁴².

Musicien interprète

- 37 Au début de chaque cérémonie, du hautbois émanent les formes sonores des divinités qui remplissent l'espace ainsi consacré. Bursu ne cherche alors pas à déclencher la possession, la présence sonore des dieux se suffit à elle-même. Il « présentifie » ainsi les

entités en diffusant leur énergie (*shakti*) dans l'espace pour le rendre faste. Il commence d'ailleurs presque toujours par entonner Danteshwari, la déesse tutélaire du royaume, celle qui englobe toutes les autres. Plus tard au cours du rituel, lorsque les médiums se présentent devant lui pour « jouer », il appelle les divinités à se manifester en eux. Il les insuffle une à une de sorte qu'elles touchent et envahissent un à un leur corps. C'est à peu près en ces termes que nous le raconte le mythe d'origine des Ganda. Par conséquent, Bursu doit deviner et interpréter (musicalement) qui est qui parmi les possédés qui se présentent devant lui à tour de rôle. Il sait d'autant mieux décoder ces comportements qu'il fut longtemps médium lui-même, « musiqué » par d'autres, et reste médium dans un cadre privé. Par le jeu de leurs devises respectives, il sait réjouir et faire danser chaque esprit ou divinité. Pendant le « jeu des dieux », il cherche à les exciter ou au contraire à les calmer. Parfois, il lui faut même discréditer quelque faux *sirha* ou soûlard imposteur, en entonnant « l'air des soûlards » au lieu de la devise divine qu'il réclame prétentieusement. C'est le savoir-faire et le rôle des *mohoriya*, qui se trouvent ainsi au cœur d'enjeux de pouvoir, malgré leur très bas statut social et l'humilité qui régit leur comportement. Car il s'agit, pour les villageois, de s'assurer de la véritable identité des entités pour pouvoir *in fine* dialoguer avec elles, afin de résoudre des problèmes du village. Affaires éminemment politiques, donc. En tant que « musiciens de douze villages », Bursu a d'autant plus de responsabilités qu'il est sollicité par les divinités les plus importantes qui s'adressent à lui plutôt qu'à un autre *mohoriya* présent. Avec d'autres anciens ou figures respectées du village, à l'issue du « jeu » des dieux, il participe d'ailleurs lui-même au dialogue avec les dieux⁴³.

- 38 Autant dire que la musique est affaire de spécialistes, d'expertise rituelle autant que de talent⁴⁴. Les musiciens doivent non seulement connaître des dizaines d'airs mais être capables de les modeler, de les adapter sans cesse au caractère imprédictible des divinités, comme s'ils leur donnaient vie à chaque fois⁴⁵. Ainsi l'interprétation musicale devient une interprétation au sens de jugement, car la manière dont on joue un air traduit, d'une part, une interprétation de la possession – vraie, douteuse, ou fausse –, d'autre part elle s'adapte à la place de la divinité dans la hiérarchie du panthéon local. Aussi, l'interprétation peut-elle aller du plus grand respect dans le soin de l'exécution musicale, jusqu'à une certaine nonchalance musicale, voire à un jeu « bâclé » (*alwa jalwa*), ce qui revient à une forme de discrédit. Par le truchement de leur hautbois, lui-même instrument-dieu, les *mohoriya* commentent, provoquent, interprètent, influencent.
- 39 Ramlal, le prêtre (*pujari*) attitré du village est l'autre grand spécialiste des rituels. Comme dans tous les villages du Bastar, il a hérité de cette fonction par son père en tant que Gond. Sa fonction rituelle fait son identité et sa renommée locales. Cependant, comme Bursu et tous les spécialistes rituels, Ramlal ne l'exerce que ponctuellement et vit de l'agriculture. Il est chargé de donner un culte quotidien dans le temple de Maoli, la divinité protectrice de village (une forme locale et mineure de Danteshwari). Lors des cérémonies calendaires, il doit faire exécuter les sacrifices, adresser les offrandes aux dieux du village (*basti deo*), et en redistribuer les restes aux villageois. Cela se traduit par une multitude de gestes et de formules assez complexes. Pendant le marché des dieux, il est souvent secondé par d'autres prêtres liés plus spécifiquement à telle ou telle divinité, comme les divinités de lignage ou celles venues de villages voisins. Il a également un rôle d'interlocuteur pendant la phase du dialogue avec les dieux, mais il n'est pas le seul. Il est certes responsable de l'activité centrale que représentent le

sacrifice et les offrandes, mais sa charge rituelle est cantonnée à un rôle répétitif sans grande variation ni enjeu de pouvoir. Alors que le prêtre occupe une place centrale dans les descriptions ethnographiques des rituels hindouistes, ici sa position semble comparativement moins déterminante que celle du musicien qui, malgré son statut et contre toute apparence, détient un véritable pouvoir, celui de la musique dont nul ne met en cause la puissance (*shakti*). Musicien interprète, il est à tout instant, par la sentence de sa musique, juge de l'authenticité et de la nature de la possession et à même d'influencer les hommes mais aussi les dieux.

Conclusion

- 40 Multipliant les activités de subsistance et de servitude comme la plupart des Ganda, Bursu cumule en plus des charges rituelles connexes. Non pas par l'appât du gain car ces charges apportent tout juste une compensation, mais pour suivre son dharma, et parce que les rituels sont des fêtes, certes fatigantes mais conviviales et passionnantes. Dans la sphère domestique, son travail de gunia, à la fois devin, guérisseur et exorciste, l'amène à servir des personnes individuellement. En revanche, son activité de joueur de hautbois le place d'emblée dans la sphère publique, celle du rituel, fréquent mais par essence extra-ordinaire. Qu'il soit au service des dieux lors des grands rituels ou qu'il joue pour les mariages, malgré son très bas statut, il y occupe en tant que musicien une position clé et joue un rôle crucial pour la société villageoise. En tant que médium, il est amené à exercer autant pour les individus que pour la communauté, par la possession. Dans l'intimité de la maison, on vient le trouver pour s'entretenir avec une des divinités qu'il peut incarner. Sur la place publique, celle du marché des dieux, il abandonne son corps au « jeu des dieux » et prête sa voix aux divinités pour traiter de problèmes collectifs. Bursu nous a conté le mythe d'origine des Ganda qui fonde à la fois leur identité et leur bas statut de musiciens. Le soin qu'il prête à son instrument, le hautbois, permet de comprendre comment ce dernier devient divinité pendant les Marchés des dieux. À travers cet instrument-dieu à l'identité variable, il insuffle un à un les entités sous forme sonore dans l'espace et jusque dans le corps des médiums.
- 41 Situé au point de rencontre et de bascule entre visible et invisible, les spécialistes rituels ganda font figure de médiateurs entre hommes et dieux. Ils articulent les deux mondes en tant que devins-guérisseurs, créent en tant que musicien (musiquants) le passage entre les deux, quand ils ne passent pas eux-mêmes dans le monde parallèle en tant que médiums (musiqués). Leur proximité avec l'invisible les rend probablement, de fait, plus enclins que d'autres castes à être aussi médiums par la possession, se trouvant ainsi musiqués à leur tour. Aussi n'est-il pas étonnant, du fait de cette familiarité avec le monde invisible, de les voir fréquemment agir comme devins-guérisseurs-exorcistes également. Bursu est tout cela à la fois, ou plutôt tour à tour ; un peu comme si leur bas statut, les plaçant aux marges de la société, leur rendait plus accessible l'autre monde, incluant les morts, les ancêtres.⁴⁶
- 42 Aussi bas soit son statut social, le joueur de hautbois devient au cours des rituels villageois un personnage clé pour faire apparaître les divinités, mais aussi pour juger de la véracité de la possession par la qualité de son interprétation musicale. La figure du musicien est apparue comme centrale dans le rituel, au moins aussi importante que celle du prêtre. Ainsi, doit-il être pensé ou repensé, non pas comme un accompagnateur mais comme un véritable officiant, car, sans être le premier, j'espère avoir montré que

la musique n'est pas que décorative ou votive, mais bien au cœur d'enjeux à la fois cosmologiques et politiques. Jouer pour les dieux, la spécialité des seuls Ganda, est-il pour autant un privilège, si c'est bien la musique qui les stigmatise et les maintient paradoxalement au plus bas de la hiérarchie sociale ?

- 43 Bursu a rejoint le monde invisible en 2019. Parmi les fonctions qu'il a exercées – « à mi-temps » pour reprendre le titre de ce numéro – comme beaucoup d'autres Ganda, on se souviendra de lui comme Bursu mohoriya, le musicien « de douze villages ». Il eut neuf enfants dont quatre fils. Comme on l'a vu, son aîné, jouant déjà à ses côtés, était destiné à lui succéder lorsqu'il mourut d'une morsure de cobra.⁴⁷ Il fut remplacé par son cadet Angat qui accompagnait son père aux timbales et lui succède aujourd'hui en tant que joueur de hautbois. Du vivant de leur père, les deux autres frères, plus jeunes, n'ont montré aucun intérêt ni disposition pour la musique, pas plus pour la possession ou la divination d'ailleurs. La présence et l'autorité du père obligeaient jusqu'à présent Angat à faire son devoir, ce qu'il semblait faire de bon gré. Aussi bon musicien que son père, il semble toutefois montrer davantage d'enthousiasme – et d'intérêt économique bien sûr – à jouer dans les mariages. Il tend l'oreille aux dernières mélodies à la mode, amenées par le cinéma de Bollywood. Tout le monde ayant désormais accès à l'électricité, il rêve aussi, comme il l'a vu faire en ville, de remplacer son hautbois par un kesyo,⁴⁸ un orgue électronique (très basique) relié à des haut-parleurs, encore plus puissant et surtout moins épuisant. Les prochaines années diront si, malgré l'appât du gain, il poursuit son dharma au service des dieux.
- 44 Parmi les nombreux petits enfants de Bursuram, ce sont les fils de son aîné défunt et du second (tous deux musiciens), qui manipulent volontiers les instruments.⁴⁹ Et comme cela va de pair, ils s'amuse parfois à mimer les sirha en transe, semblant ainsi montrer un intérêt et une proximité avec l'invisible. Deviendront-ils mohoriya pour autant ? On peut difficilement imaginer quel sera leur avenir, même proche, alors que, en moins de vingt ans, la télévision a progressivement fait son apparition dans les familles et récemment dans la leur. Les forages et les pompes à eau font florès, accompagnés de nouvelles semences et d'engrais, marquant le début d'une agriculture intensive encouragée par le gouvernement, avec la perspective de plusieurs récoltes de riz ou de maïs par an. Ces conditions contraignent surtout les paysans à produire plus pour pouvoir rembourser leurs investissements. Et qui dit plus de temps passé aux champs, dit moins de temps pour les rituels (d'autant moins que les travaux agricoles s'étendent désormais à la période sèche). Très récemment et avant même que les habitants aient eu le temps de connaître les lignes fixes, les téléphones portables et même les smartphones ont fait leur apparition au village, bouleversant de manière fulgurante la perception du monde chez les jeunes.
- 45 Même si l'influence du nationalisme hindou a déjà fait son chemin et pénétré l'hindouisme local à travers des pratiques rituelles issues des hautes castes, les rituels et le panthéon du Bastar gardent une vitalité que rien ne semble pouvoir entamer. Savamment combinés, possession, musique et alcool, sont toujours les ingrédients essentiels des « marchés des dieux⁵⁰ ». Bursu n'est plus, mais nombreux sont les Ganda qui maintiennent ce lien étroit avec le monde invisible, en tant que musicien ou en tant que médium. Ils restent les spécialistes indispensables à chaque rituel pour rendre soudain audibles et visibles les dieux et les ancêtres. Passeurs entre le visible et l'invisible, leurs instruments ou leurs corps sont eux-mêmes des lieux de passages entre ces deux mondes qui interagissent sans cesse et qu'ils font interagir.

BIBLIOGRAPHIE

- BETEILLE André, *Caste, Class, and Power: Changing Patterns of Stratification in a Tanjore Village*, Bombay, Oxford University Press, 1966.
- DOURNON Geneviève, « Une flûte qui trompe », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 2, 1989, p. 13-32.
- DUMONT Louis, *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris, Gallimard, 1966.
- ELWIN Verrier, *The Muria and Their Ghotul*, Delhi, Oxford University Press, 1947.
- GHURYE Govind Sadashiv, *The Aborigines—« So-called »—And Their Future*, Poona, India, Gokhale Institute of Politics and Economics, 1943.
- HELFFER Mireille, *Castes de musiciens au Népal*, Disque 33T, LD20, Fascicule I, Paris, Musée de l'homme, Éditions du Département d'ethnomusicologie, 1969.
- HERRENSCHMIDT Olivier, *Les Meilleurs dieux sont hindous*, Lausanne, Suisse, L'Age d'homme, 1989.
- HOOD Mantle, « The Challenge of Bi-Musicality », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, 1960, p. 55-59.
- KINSLEY David, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, New Delhi, Motilal Banarsidass Publications, 1987.
- NARAYAN Badri, *Fascinating Hindutva: Saffron Politics and Dalit Mobilisation*, New Delhi, SAGE Publications, 2009.
- PREVOT Nicolas, « The “Bison Horn” Muria: Making it “More Tribal” for a Folk Dance Competition in Bastar, Chhattisgarh », *Asian Ethnology*, vol. 73, n° 1-2, 2014, p. 201-231
- PREVOT Nicolas, « Music, Spirits & Spirit in Bastar, Central India » in OTTEN Tina et SKODA Uwe (dir.), *Dialogues with Gods, Possession in Middle Indian Rituals*, Weißensee Verlag Berlin, 2014, p. 225-242.
- PREVOT Nicolas, *Un sacré bazar : Musique, possession et ivresse en Inde centrale*, Nanterre, Recherches sur la Haute Asie, Société d'ethnologie, 2022.
- RAPPOPORT Dana, « Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible », *L'Homme*, n° 152, 1999, p. 143-162.
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.
- SRINIVAS Mysore Narasimhachar, *Religion and Society Among the Coorgs of South India*, London, Oxford University Press, 1952.
- SRINIVAS Mysore Narasimhachar, « A Note on Sanskritization and Westernization », *The Far Eastern Quarterly*, vol. 15, n° 4, 1956, p. 481-496.
- TINGEY Carol, *Auspicious Music in a Changing Society: The Damai Musicians of Nepal*, New Delhi, Heritage Publishers, 1994.
- ZEMP Hugo (dir.), *Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales*, Le chant du monde, Harmonia Mundi, Collection CNRS – Musée de l'Homme, Paris, 1996.

NOTES

1. Entre 2000 et 2002, j'ai passé dix-neuf mois au Bastar, et y suis retourné régulièrement sur des périodes plus courtes par la suite.
2. Le lecteur est invité à découvrir en son et en images les différents répertoires et instruments de musique évoqués dans cet article, sur la page web accompagnant l'ouvrage PREVOT Nicolas, *Un sacré bazar : Musique, possession et ivresse en Inde centrale*. Nanterre, Société d'ethnologie, 2021 : <http://ethnomusicologie.fr/un-sacre-bazar-nicolas-prevot/>.
3. Le village de Barkay compte environ 1500 habitants au début des années 2000, répartis en différents quartiers et hameaux. Comme la plupart des villages du Bastar, Barkay est composé de Gond (population majoritaire à l'échelle du Bastar, considérée comme une tribu) et de castes diverses qui semblent souvent avoir une origine commune.
4. Pipe en terre utilisée pour fumer de la *ganja* (cannabis).
5. Les villageois n'utilisent pas le terme *fakir* devenu familier dans notre imaginaire occidental, mais le terme *sirha* que je traduis par médium. *Fakir* renvoie plutôt en Inde à des mendiants ou des ascètes itinérants musulmans (d'influence soufie).
6. Je reprends ici, sans discuter leur pertinence d'un point de vue anthropologique, les catégories *caste* et *tribu* (de l'anglais *caste and tribe*) utilisées par le gouvernement à la suite des colons britanniques pour répertorier et classer les populations.
7. Govind Sadashiv Ghurye s'est évertué à montrer que la distinction entre animisme (auquel les hindous « de caste » renvoient les « tribaux ») et hindouisme était très floue (GHURYE Govind Sadashiv, *The Aborigines – « So-called » – And Their Future*, Poona, India, Gokhale Institute of Politics and Economics, 1943).
8. Au sujet du mouvement nationaliste hindou (*hindutva*), lire, par exemple, NARAYAN Badri, *Fascinating Hindutva : Saffron Politics and Dalit Mobilisation*, New Delhi, SAGE Publications, 2009.
9. Les *varna* (litt. « couleurs ») ordonnent hiérarchiquement les castes en quatre catégories (*varna*), mais n'englobent pas la totalité de la population (DUMONT Louis, *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris, Gallimard, 1966). Les hors-*varna* sont ceux qui ne méritent même pas d'en faire partie de par l'extrême degré d'impureté que les gens des *varna*, en particulier les Brahmanes (qui se considèrent comme la *varna* la plus élevée), leur imputent. Ils correspondent à ceux que les Occidentaux ont appelé les « intouchables ».
10. Mysore Narasimhachar Srinivas fut le premier à aborder la question des différents niveaux dans l'hindouisme : *sanskritic* (hindouisme commun à tous les Hindous), *non sanskritic* (hindouisme de tradition orale, moins influencé par les textes (en sanskrit), et il créa le concept de *sanskritization* pour définir l'influence des premiers sur les seconds (Voir SRINIVAS Mysore Narasimhachar, *Religion and Society Among the Coorgs of South India*, London, Oxford University Press, 1952 & SRINIVAS Mysore Narasimhachar, « A Note on Sanskritization and Westernization », *The Far Eastern Quarterly*, vol. 15, n° 4, 1956, p. 481-496).
11. PREVOT Nicolas, « The “Bison Horn” Muria : Making it “More Tribal” for a Folk Dance Competition in Bastar, Chhattisgarh », *Asian Ethnology*, vol. 73, n° 1-2, 2014, p. 201-231.
12. À ce sujet voir DUMONT Louis, *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, op. cit. ; BÉTEILLE André, *Caste, Class, and Power: Changing Patterns of Stratification in a Tanjore Village*, Bombay, Oxford University Press, 1966 ; HERRENSCHMIDT Olivier, *Les Meilleurs dieux sont hindous*, Lausanne, L'Age d'homme, 1989 ; KINSLEY David, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, New Delhi, Motilal Banarsidass Publications, 1987 ; SRINIVAS Mysore Narasimhachar, *Religion and Society Among the Coorgs of South India*, op. cit.
13. PREVOT Nicolas, « Music, Spirits & Spirit in Bastar, Central India » in OTTEN Tina & SKODA Uwe (dir.), *Dialogues with Gods, Possession in Middle Indian Rituals*, Weißensee Verlag Berlin, 2014, p. 225-242

14. Quelques dizaines de kilomètres plus à l'ouest, on les appelle Mahar.
15. Dans la langue halbi (langue indo-aryenne de tradition orale), *deo* désigne aussi bien les grandes divinités du panthéon hindou que les dieux ou déesses locales et les esprits d'ancêtres, ces fantômes qui peuvent être malveillants et posséder un individu.
16. Le *mand* et un alcool distillé à partir de la fermentation des fleurs charnues de l'arbre *mahua* (*Madhuca Indica*).
17. À ce sujet voir DOURNON Geneviève, « Une flûte qui trompe », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 2, 1989, p. 13-32.
18. Depuis longtemps, la chasse n'est plus un moyen de subsistance au Bastar, sauf dans les régions où la forêt est encore assez dense.
19. Les uns comme les autres sont en contact avec des peaux animales, les premiers par les tambours, les seconds par les soufflets de forge.
20. Sans qu'on puisse l'expliquer, on retrouve l'association tisserands/tailleurs-musiciens ailleurs en Asie du sud comme au Népal avec la caste Damai (voir à ce sujet HELFFER Mireille, *Castes de musiciens au Népal*, Disque 33T, LD20. =, Fascicule I, Paris, Musée de l'homme, Éditions du Département d'ethnomusicologie, 1969 & TINGEY Carol, *Auspicious Music in a Changing Society: The Damai Musicians of Nepal*, New Delhi, Heritage Publishers, 1994).
21. Les Ganda fournissent aussi pour chaque village un gardien *kotwar*. Celui-ci joue moins le rôle de vigile que celui d'intermédiaire entre les visiteurs et le chef du village. Il est surtout le gendarme traditionnel pendant les rituels religieux. On le reconnaît à son uniforme – short, chemise et toque bleus – et à son bâton. Sans avoir besoin d'exercer ni violence ni menace, ce que d'autres ne manquent pas de faire, il régule la foule devant le cortège des divinités et surveille les interactions entre les protagonistes lors de la transe de possession, le « jeu des dieux » (*deo khel*).
22. En réalité, le monde des hommes, est plus souvent appelé « monde du Milieu » (*Manjpur*), tandis que le monde du Bas (*Khalepur*) désigne plutôt le monde souterrain, celui des morts et des ancêtres, et le monde du Haut (*Uparpur*), celui des dieux.
23. Au Bastar, Burha Deo est un avatar de Shiva, une forme locale et mineure de Shiva.
24. Bursu ajoute : les dieux dansent de loin et restent à mi-distance. Ils ne descendent pas complètement sur terre, sinon le médium *sirha* n'aurait pas la capacité de les recevoir dans son corps, qui se briserait en deux.
25. À ce sujet voir DUMONT Louis, *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, op. cit. Je précise que *ganda* (d rétroflexe) est sans rapport avec *ganda* qui veut dire « sale » dans beaucoup de langues d'Inde du Nord.
26. À ce sujet voir PREVOT Nicolas, *Un sacré bazar : Musique, possession et ivresse en Inde centrale*, Nanterre, Recherches sur la Haute Asie, Société d'ethnologie, 2022.
27. Ainsi, s'il faut qualifier le statut des *deota mohoriya*, j'emploierais plutôt celui de musiciens *spécialistes* – spécialistes du rituel en l'occurrence – que de musiciens *professionnels*.
28. Ce terme sanskrit désigne dans le monde hindou, à la fois « l'ordre cosmique », « la bonne conduite », et « le devoir » de chacun.
29. Sans qu'on ait trouvé une explication très convaincante (nettoyage ou purification symbolique, colmatage des fentes, amélioration du son), cette pratique pour les hautbois et parfois pour les clarinettes a été observée par des ethnomusicologues dans de nombreuses régions du monde parmi les musiciens populaires.
30. La langue (le *halbi*) nous donne le choix de l'interprétation : « hautbois des dieux », « hautbois pour les dieux », « hautbois-dieu ». Une juste traduction devrait respecter ce qui relève plus d'une polysémie que d'un manque de précision.
31. Pour reprendre le néologisme de Gilbert Rouget (ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990).

32. Une disposition observée dans diverses régions du monde selon des modalités variées, que certains ethnomusicologues appellent polymusique (voir ZEMP Hugo (dir.), *Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales*, 3 CD + livret, Le chant du monde, Harmonia Mundi, Collection CNRS – Musée de l’Homme, Paris, 1996 & RAPPOPORT Dana, « Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible », *L’Homme*, n° 152, 1999, p. 143-162.).
33. Avant de me prêter de temps en temps à ce rôle d’observant-participant, j’ai assisté à de nombreux rituels, en prenant des notes, en filmant parfois.
34. Mantle Hood fut le premier à la théoriser à travers la notion de bi-musicalité (HOOD Mantle, « The Challenge of Bi-Musicality », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, 1960, p. 55-59), grâce à laquelle le chercheur se forme une double culture musicale qui lui permet une perception « émiqne » du répertoire, mais aussi un regard et une écoute analytiques. Elle constitue une méthode très importante de l’ethnomusicologie, mais elle devient un idéal inaccessible et vain, dans les cas – nombreux – où la musique est tellement liée à toutes les autres sphères du social et que sa forme non fixe s’adapte à l’instant.
35. Pour reprendre la formule de Gilbert Rouget (ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, op. cit.).
36. Notons que, devenir médium, pas plus que devenir musicien des dieux, ne fait l’objet d’un rituel initiatique.
37. *Ibid.*
38. ELWIN Verrier, *The Muria and Their Ghotul*, Delhi, Oxford University Press, 1947, p. 12.
39. ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, op. cit.
40. Voir l’extrait n° 3 des illustrations sonores disponibles ici : <http://ethnomusicologie.fr/un-sacre-bazar-nicolas-prevot/>
41. « *Make dek take dek make dek take dek*, Regarde-moi, regarde-toi, regarde-moi, regarde-toi » : cette phrase répétée au milieu du *mantra* a pour but la transformation du *sirha* en divinité, par un tour de passe-passe ou un jeu de miroir qui jongle avec l’identité jusqu’à ce que celui-ci se retrouve « de l’autre côté », transformé en celle-là.
42. PREVOT Nicolas, *Un sacré bazar*, op. cit.
43. PREVOT Nicolas, « Music, Spirits & Spirit in Bastar, Central India », art. cit.
44. Vouloir « apprendre à jouer comme eux », n’a donc pas grand sens car pouvoir jouer nécessite une parfaite connaissance du rituel.
45. Le panthéon prend vie ainsi, « au moment du rituel, en chair et en son », ce qui conserve le polymorphisme des entités qui le constituent. La plupart des petits temples n’enferment pas de statuette, mais plutôt un mât ou une pierre levée, sans détail permettant de les identifier. Alors que les statuettes anthropomorphes ne concernent que les plus importantes, beaucoup de divinités existent d’ailleurs en dehors de toute représentation matérielle.
46. À l’opposé de cette hiérarchie sociale se trouvent les Brahmanes qui ont cette même proximité avec l’autre monde, mais celui des grandes divinités hindoues panindiennes.
47. Je n’ai connu que sa jeune fille qui a subi le même sort tragique alors qu’elle avait huit ou neuf ans.
48. La marque Casio a donné son nom à l’instrument.
49. Je me souviens que, alors qu’ils avaient à peu près quatre et six ans, leur grand-père leur avait confectionné un tout petit hautbois en bambou avec un entonnoir en plastique (matière encore rare il y a seulement quinze ans) en guise de pavillon.
50. PREVOT Nicolas, *Un sacré bazar*, op. cit.

RÉSUMÉS

À travers la figure de Bursuram, cet article interroge le statut, le rôle et la catégorie de spécialiste rituel, et en particulier celle des musiciens de caste Ganda, dans la région du Bastar en Inde centrale. Ces musiciens jouent pour les mariages et pour les rituels de possession, et sont bien souvent devins-guérisseurs et médiums également. Ils vivent, non pas de leurs savoir-faire rituels, mais souvent d'agriculture et de travaux journaliers aussi durs que variés. Ces activités religieuses qu'ils exercent un peu à mi-temps, à la fois par plaisir, par dévotion, par sens du devoir ou par obligation sociale et crainte des dieux, en font des spécialistes du monde invisible. L'article décrit la multiplicité de leurs rôles et identités, en montrant de quelles manières ils passent constamment et presque quotidiennement d'une activité à l'autre. Tout en décrivant les rapports entre musique et possession dans ce qui n'est autre qu'une forme locale d'hindouisme, il met en relief les passages, les glissements, les transformations et la fluidité qui caractérisent tout autant le mode de vie de ces spécialistes/officiants, que leur cosmologie et les entités qui constituent celle-ci, à commencer par le hautbois, instrument-dieu à identité variable. Il souligne également le paradoxe entre, d'une part, le bas statut et l'impureté conférée aux musiciens et, d'autre part, le rôle central et le pouvoir rituel qui leur est confié à travers la musique. Car interpréter la musique des dieux, c'est interpréter la possession en devinant qui est Qui, et c'est aussi juger de son authenticité. Situé au point de rencontre (sonore) entre visible et invisible, le musicien passe ou fait passer d'un monde à l'autre. Que ce soit en tant que musicien ou en tant que médium, il maintient ce lien étroit entre les hommes et le monde invisible, pour rendre soudain audibles et visibles les dieux et les ancêtres.

Through the figure of Bursuram, this article deals with the status, role and category of ritual specialists, in particular among the musicians of the Ganda caste in the Bastar region of Middle India. These musicians play for weddings and for possession rituals, and are often diviner, healer and medium as well. They live, not on their ritual skills, but on agriculture and daily labor made of varied heavy works. These religious activities which they carry out somehow as a part-time job, both out of devotion, out of social duty, as well as for fear of the gods and for pleasure, make them specialists of the invisible world. This article describes the multiplicity of their roles and identities, showing how they switch constantly and almost daily from one activity to another. While describing the relationship between music and possession in what is nothing else than a local form of Hinduism, it highlights the transitions, shifts, transformations and fluidity that equally characterize the way of life of these officiants, their cosmology and the entities that constitute it, starting with the shawm, a god-instrument with a variable identity. It also underlines the paradox between, on the one hand, the low status and impurity conferred on musicians, and, on the other hand, the central role and ritual power entrusted to them through music. Indeed, to perform the music of the gods comes down to interpreting possession by guessing who is Who, and to judging its authenticity. Located at the (sound) meeting point between the visible and the invisible, the musician passes – himself or the others – from one world to another. Whether as a musician or as a medium, he maintains this close link between men and the invisible world, making the gods and ancestors suddenly audible and visible.

INDEX

Mots-clés : musicien, devin, médium, hautbois, possession, hindouisme

Keywords : musician, medium, diviner, shawm, possession, hinduism

AUTEUR

NICOLAS PRÉVÔT

Nicolas Prévôt est Maître de conférences en ethnomusicologie/anthropologie à l'université Paris Nanterre. Membre du LESC-CREM (UMR 7186), il s'est intéressé dans les Balkans (Macédoine) à la classification locale des répertoires de fanfares rom et à leurs manipulations à des fins identitaires et idéologiques, avant de travailler en Inde centrale (au Bastar) sur les rapports structurels entre le répertoire sacré joué – par des ensembles hautbois/timbales – et le panthéon villageois. Dans les Balkans comme en Inde, ses recherches portent sur les ontologies du sonore ainsi que sur le statut et le pouvoir des artisans de la musique.