

Le geste divinisé. Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidentale)

Franck Bernède



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1830>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 143-166

ISBN : 2-8257-07-61-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Franck Bernède, « Le geste divinisé. Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidentale) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 02 avril 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1830>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Le geste divinisé. Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidentale)

Franck Bernède

- 1 Cet article concerne l'étude des relations entre gestes rituels et musicaux. En Himalaya, où nombre de cérémonies religieuses associent la musique et la danse, les publications qui prennent en compte l'aspect performatif des rituels restent encore extrêmement limitées, la majorité des recherches ayant été réalisées dans des perspectives ethnologique, sociologique ou linguistique. Parmi les nombreuses cérémonies de type oraculaire de l'Himalaya occidentale, le *jāgar* kumaoni dont il sera ici question, apparaît comme l'une des plus achevées sur le plan des interactions entre structures narratives, musicales et chorégraphiques. Loin d'occuper de simples fonctions ornementales, la musique et la danse s'y affirment comme co-constitutives de la structure rituelle. Prenant appui sur la description d'une séance type, on isolera la pluralité des gestes exprimés par les différents intervenants. On s'attachera à décrypter les techniques et les représentations symboliques auxquelles ils sont associés. Replaçant enfin cette lecture musicologique dans une perspective globale, on réfléchira au rôle joué par les procédés techniques et les stratégies musicales dans l'organisation spatio-temporelle du rituel¹.

Repères

- 2 Les Kumaoni regroupent sous le vocable de *jāgar* un ensemble de cérémonies qui peuvent être divisées en deux grandes classes : les cultes domestiques (*gharau-ka jāgar*) et les cérémonies de temples (*dhuni-ka jāgar*)². Ces rituels, dont les objectifs sont aussi bien religieux que thérapeutiques, se présentent en outre comme de puissants régulateurs des conflits sociaux et territoriaux. Ils ont pour objet la consultation de divinités villageoises (*gauri dyāpt*) ou de héros divinisés (*bir dyāpt*) par l'intermédiaire de médiums possédés. Immergées dans un hindouisme teinté d'influences tantriques, ces cérémonies sont

fortement imprégnées par le nathisme, un courant religieux qui a marqué aussi bien l'hindouisme que le bouddhisme tantrique et dont on note encore aujourd'hui la présence dans tout le sous-continent indien et au Tibet³. L'un de ses fondateurs, Guru Gorakhnāth, est ici présenté comme le maître des divinités villageoises, une fonction à laquelle s'identifient les bardes au cours des séances⁴.

- 3 Omniprésentes dans la vie religieuse des castes d'artisans intouchables du Kumaon⁵, les cérémonies de *jāgar* sont effectuées tout au long de l'année. Elles se déroulent le plus souvent dans la maison même des commanditaires, quelle que soit leur caste. La décision d'organiser une séance revient à un spécialiste aux fonctions bien délimitées auquel les populations s'adressent tout d'abord. Cet oracle, le *puchhyār*, détermine par le biais d'une transe non musicalisée, accompagnée de divers procédés de divination, la pertinence d'une telle séance.
- 4 Le *jāgar* domestique, seul pris en compte ici, met en scène un panthéon villageois regroupé sous l'appellation générique de « divinités qui dansent » (*nāchne wali dyāpta*). Celles-ci s'incarnent dans des médiums (*daṅgari*), appelés *dyāptau-ka ghoda*, « cheval, monture du dieu », ou encore *nāchanera* « celui / celle qui danse ».
- 5 La cérémonie s'organise autour d'une formation musicale appelée *huḍko bājā*⁶, du nom du tambour-sablier *hu ḍka* qui en est l'instrument principal. Elle rassemble quatre spécialistes. Le barde qui en est la figure dominante, cumule diverses fonctions, ce qui le rend malaisé à définir. Considéré comme le maître de toutes les divinités villageoises (*dyāptau-ka guru*), il est également l'initiateur des médiums qui les incarnent. Son statut nécessite une initiation de maître à disciple reçue en même temps que sa formation musicale dans le cadre familial. Le plus souvent de caste intouchable, sa fonction sacerdotale l'assimile néanmoins à un renonçant temporaire au cours de la cérémonie. Il est accompagné d'un joueur de plat en métal (*thāli-vala* ou *thāli-bājunera*) et de deux choristes (*hevāra*).
- 6 Le vocabulaire local permet de dresser le schéma structurel d'une séance type et de la subdiviser en six phases distinctes : le prologue (*naubat*), l'offrande de lumières et la récitation des noms divins (*saṅḍhyā*), le récit laudatif (*bhañau*), la danse de possession (*jāgar*), la consultation (*autāra hūṇa*) et la bénédiction finale (*asis*). Concomitantes aux actes rituels, la musique et la danse s'affirment comme des vecteurs privilégiés de communication avec les dieux. Parmi ceux-ci, Golū, divinité locale associée à la notion de justice est l'une des plus représentatives (fig. 1). Avant d'aborder la description de la cérémonie, on résumera tout d'abord brièvement la geste du dieu qui en forme la trame narrative :

« Le roi Jalrai de Champavath a sept femmes mais point d'enfant, il vénère les dieux, sans succès. Il voit une jeune femme dans un songe prophétique, la retrouve et l'épouse. Elle ne tarde pas à tomber enceinte et accouche d'un garçon. La jalousie des autres femmes les conduit à vouloir supprimer l'enfant par tous les moyens. Après bien des tentatives infructueuses, il est finalement enfermé dans une cage de fer et jeté dans la rivière Gori Ganga. Recueilli par une famille de pêcheurs qui ignore son ascendance royale, le jeune Goriyā / Golū (du nom de la rivière) affirme peu à peu ses origines. Prince de sang, il réclame comme il se doit un cheval à son père adoptif. En substitut, celui-ci lui façonne un cheval de bois que le héros va chevaucher jusqu'au palais de son géniteur. Là, il se fait reconnaître et, reprenant la place qui lui revient, ordonne l'exil des mauvaises reines. Parcourant sur son cheval de bois son royaume reconquis, il lutte contre l'injustice et finit ses jours retiré du monde »⁷.

Fig. 1 : Bas-relief représentant Golū *dyāpta*, temple de Chittai (district d'Almora).



La séance

- 7 Prologue à la séance, le *naubat* opère avant tout une transformation de l'espace domestique en un espace rituel. Il fait l'objet de règles strictes en matière d'occupation spatiale. A chaque intervenant revient une orientation cardinale qui n'est évidemment pas sans incidence sur le déroulement du rite et des événements musicaux. Ainsi, le barde et ses assistants s'installent face au Sud⁸. Le médium, ici une femme, dirige son activité vers le Nord, faisant face aux régions divines et à son maître, le barde. Le *naubat* consiste en diverses purifications : aspersions parmi lesquelles un mélange d'eau, d'urine de vache et de cendres (*vibhut pani*), établissement d'un feu de renonçant (*dhuṇi*)⁹ et du siège de la divinité (*dulaimcha*), préparation des ingrédients nécessaires aux offrandes (encens, lampes à huile, fruits, poudres de couleurs, etc.). Il comporte également une consécration des musiciens et de leurs instruments (fig. 2). Au plan musical, le *naubat*¹⁰ est un prélude instrumental au cours duquel sont exposées toutes les cellules rythmiques (*chāl*) qui seront jouées lors des différentes phases du rituel¹¹. Il constitue en somme la colonne vertébrale de la cérémonie, l'ossature rythmique sur laquelle s'appuient les mélodies chantées par le barde (cf. notation 1). De ces « cellules-mères » dérivent un certain nombre de variantes rythmiques qui, au-delà de leurs fonctions ornementales, constituent l'un des marqueurs sonores des lignages de musiciens.

Notation 1 : Cycles rythmiques (*chal*) joués pendant le *naubat*

1. Appeler les dieux (*hitau baja / shen chal*)
2. Aller lentement, en se promenant (*dhimi mathu mathu chal / khari chal*)
3. Aller un peu plus vite (*thodi si tej chal / ukai chal*)
4. Aller très vite, en galopant, en s'enfuyant (*tej yani dauda lagunera chal / terchi chal*)
5. Quand le dieu parle (*dyaptai-ki bolnera chal*)
6. Le nom des dieux (*dyapta-ka nam / thamna*)
7. Quand le dieu parle (*dvaptai-ki bolnera chal*)
8. Ramener dans le chemin (*kahim par galat ho to usko Josh dikha kar sahi par lane ki chal*) (à l'intention du *dangari* quand il commet des fautes)

- 8 Pour ainsi dire enchaînée au *naubat*, la phase *saṅḍhyā*¹² qui suit est une célébration de lumière (*arati*) accompagnée d'une invocation aux divinités. Après avoir reçu la bénédiction du barde, le médium effectue différents gestes rituels (*mudrā*) et s'auto-divinise par des impositions corporelles (*nyasā*). Il se purifie en absorbant l'eau lustrale (*bibhūt-pāni*) et en s'en aspergeant abondamment la tête. Il consacre et vénère enfin le siège du dieu (*dulaimcha*) avant de s'y asseoir¹³. Le commanditaire de la séance (*saukar*) complète ces diverses purifications en projetant de l'urine de vache sur les murs et l'assemblée. La psalmodie de la *saṅḍhyā* effectuée par le barde est un chant de louange au crépuscule qui invoque le nom des divinités du panthéon brahmanique, des grands dieux (*thūl dyāpta*) comme les appellent les bardes, des Nāth déifiés et des divinités villageoises (dieux du sol, génies des forêts, des montagnes, etc.)¹⁴. Non mesurée, elle se développe sur un faible ambitus mêlant lignes mélodiques au parlé-chanté, chaque phrase étant introduite par un rapide *glissando* ascendant. Elle est ponctuée par un jeu de frappes de tambour. Cette phase peut donner lieu à quelques tremblements passagers du médium, contraction des pieds, agitation des membres inférieurs, répondant aux appels en *glissandi* lancés par le barde au début d'une série de noms divins.
- 9 L'enchaînement entre la *saṅḍhyā* et la phase du *bhañau* qui le suit s'effectue sans marqueur particulier du point de vue rituel, mais se signale par une remarquable transition sonore. Un pont musical intitulé *syapaika jai chār* « semblable au serpent », suivi de la première intervention des choristes *hevāra*, en assure la jonction (cf notation 2).

Répété en boucle plusieurs fois, il introduit à la phase suivante, le récit laudatif (*bhaṇau*) chanté par le barde.

- 10 Alors que la *saṅḍhyā* instaurait un climat sonore pendant lequel le médium s'immergeait dans une profonde concentration (fig. 3), il va peu à peu s'animer de mouvements à l'écoute du récit. Celui-ci, exécuté sur une pulsation ternaire accompagnant la mélodie, débute par une mise en scène du cadre de l'histoire et de ses protagonistes (cf. notation 3). Tout d'abord immobile, la femme médium est peu à peu prise par la description, son regard se fige. L'entrée brutale du plat de laiton (*thāli*), venant renforcer l'intensité du jeu de tambour, coïncide avec des mouvements latéraux de la tête et à des tremblements. Elle baisse lentement les bras entre les jambes, puis les tend devant elle, les paumes face à l'extérieur. Ces mouvements sont associés au déploiement de la divinité dans son corps (fig. 4), perçu comme trop étroit pour l'accueillir¹⁵. Ils interviennent lors d'un changement mélodico-rythmique caractéristique opérant un glissement d'une pulsation ternaire à un rythme binaire (cf. notation 4). Soudainement projetée à genoux, le médium se balance d'avant en arrière, bras tendus et mains jointes. Cette posture introduit la première danse de possession, et prend place lors d'une brutale accélération du *tempo* et d'un renforcement de l'intensité sonore. Cette danse renvoie à l'union sexuelle du roi de Champavath et de Kālīnkā, lors de laquelle fut conçu Golū, la divinité invoquée dans la séance par le chant du barde. Elle est immédiatement suivie d'une série de gestes qui montrent qu'il prend vie dans le corps de sa mère : des mouvements des bras d'arrière en avant en forme de huit évoquent les différentes phases de la grossesse.

Notation 2 : Pont musical « comme un serpent » entre les phases *saṅḍhyā* et *bhaṇau*

(non mesuré)

Barde

Choristes

Hudka

Thali

Dyapta-ka nam / Thamma

Phase bhaṇau

B

C

H

T

Notation 3 : Motif mélodico-rythmique du récit laudatif (*bharṇau*)

Khari chal
♩ = 72

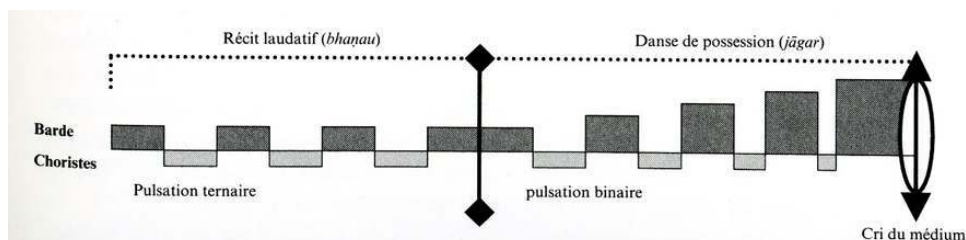
Notation 4 : Motif mélodico-rythmique de la danse de possession (*jāgar*)

Terchi chal
♩ = 132 en accélérant vers 152

- 11 Le texte chanté par le barde évoque ensuite tous les épisodes de l'histoire du dieu. A chacun d'entre eux correspondent des danses d'identification exécutées par le médium

sur la même structure mélodico-rythmique, auxquelles se rajoutent de nombreux ornements et variations instrumentales. Cette phase appelée *jāgar*, du nom même de la cérémonie, narre la geste de la divinité. Elle est fondée sur un jeu alterné entre parties mélodiques et récitatifs qui devient progressivement plus rapide jusqu'au cri du médium qui marque l'acmé et induit à la résolution annonçant la phase de consultation (cf. schéma 1).

Schéma 1



- 12 L'intrusion de la divinité dans le corps du médium, vécue comme un événement particulièrement douloureux, est exprimée par un cri d'une extraordinaire intensité. Aux yeux de l'assemblée, le dieu descend (*autāra gaim*), il s'incarne en pénétrant par la fontanelle. Cette descente est saluée par le barde qui entonne un chant de reconnaissance (cf. notation 5). Elle est rapidement suivie d'une très brève mélodie du médium, considérée par tous comme un chant divin (*dyāpteki gīt*) incompréhensible aux hommes. Le dieu manifeste ensuite sa présence par des gestes d'une extrême violence accompagnés d'effroyables contractions. Puis le médium se redresse et se prosterne devant le barde en gémissant. La divinité demande à recevoir des ordres : « Commande moi ! Commande moi ! *ādeśa ! ādeśa !* » alors que le rythme des instruments va en s'accélération. Les gestes exprimés sont alors en parfaite adéquation avec la structure rythmique. La mélodie monte brutalement d'un ton lorsque le médium se dénoue les cheveux et les emmêle. Le corps se balance à nouveau dans tous les sens (fig. 5). L'importance de cet acte est souligné par une nouvelle augmentation du volume sonore et une accélération du tempo. Le corps reste agité de soubresauts jusqu'à que des membres de l'assistance fassent une offrande (*pūjā*) au *guru*. Le plat de braises (*dhuṇi*) est alors posé aux pieds du médium. Il y plonge les mains (fig. 6) et s'appose au front des cendres sacrées (*bibhūt nyāsa*) au son des frappes régulières du tambour.

Notation 5 : Motif mélodico-rythmique du chant de reconnaissance de la divinité

Ukai chal

♩ = 132

Barde

Choristes

Hudka

Thali

B

C

H

T

- 13 L'incarnation (*Autāra hūna*) est le terme par lequel est désignée la phase de consultation. Elle se subdivise en plusieurs séquences souvent inextricablement mêlées : l'établissement du diagnostic, la cure, les prescriptions, la remise des nourritures consacrées (*prasāda*) et la bénédiction finale. La femme médium authentifie ses paroles par un procédé divinatoire. Elle saisit des grains de riz, qu'elle lance en l'air et rattrape, examine (fig. 7), puis les pose sur un plat qu'elle présente à l'assistance. Le dieu « flaire, renifle » littéralement son patient afin de cerner les causes de ses malheurs. Il lui pose des questions, écoute les réponses et détermine les causes. Le traitement des afflictions ou des conflits est bien souvent l'objet de débats houleux, de menaces (fig. 8) et de hurlements. Il est accompagné de prescriptions enjoignant des visites aux sanctuaires et des sacrifices d'animaux (chevreaux en particulier). Bien qu'entrecoupée de brèves interventions des instruments ponctuant la narration du barde, la phase de consultation proprement dite se détache nettement de l'ensemble de la séance par l'absence de musique et de danse.
- 14 La consultation achevée, le barde renvoie la divinité. Celle-ci est libre de retourner au mont Kailas, montagne sacrée entre toutes, auprès de son oncle paternel, Śivā-Mahādeva. Le dieu bénit alors les musiciens (fig. 9) et l'assistance par des attouchements et en les aspergeant une dernière fois d'eau lustrale. Il projette à nouveau des grains de riz, chassant de la sorte les mauvais esprits (*bhūta*) qui rôderaient encore (fig. 10). Le barde fait alors entendre un dernier chant appelé *asiś* ou *asirvād*, qui est une bénédiction de l'assemblée¹⁶. Bien qu'il existe de nombreuses variétés de *asiś*, leurs thèmes musicaux reprennent le plus souvent ceux qui ont été exposés pendant la séance. Lors de la bénédiction, la divinité danse une dernière fois, illustrant son retour vers les régions divines, délaissant alors son véhicule (fig. 11).

Fig. 2 : Consécration du tambour-sablier par le médium.



Fig. 3 : Le médium au début du *saṅḍhyā*.



Fig. 4 : Déploiement de la divinité dans le corps du médium lors du récit laudatif (*bhaṇau*)



Fig. 5 : Commande moi ! Commande moi !



Fig. 6 : Le médium plonge les mains dans les braises du *dhuni*.



Fig. 7 : Divination par les grains de riz.



Fig. 8 : Le médium menace ses patients pendant la phase de consultation.



Fig. 9 : Le médium bénit un musicien.



Fig. 10 : Projection de grains de riz pour chasser les bhut.

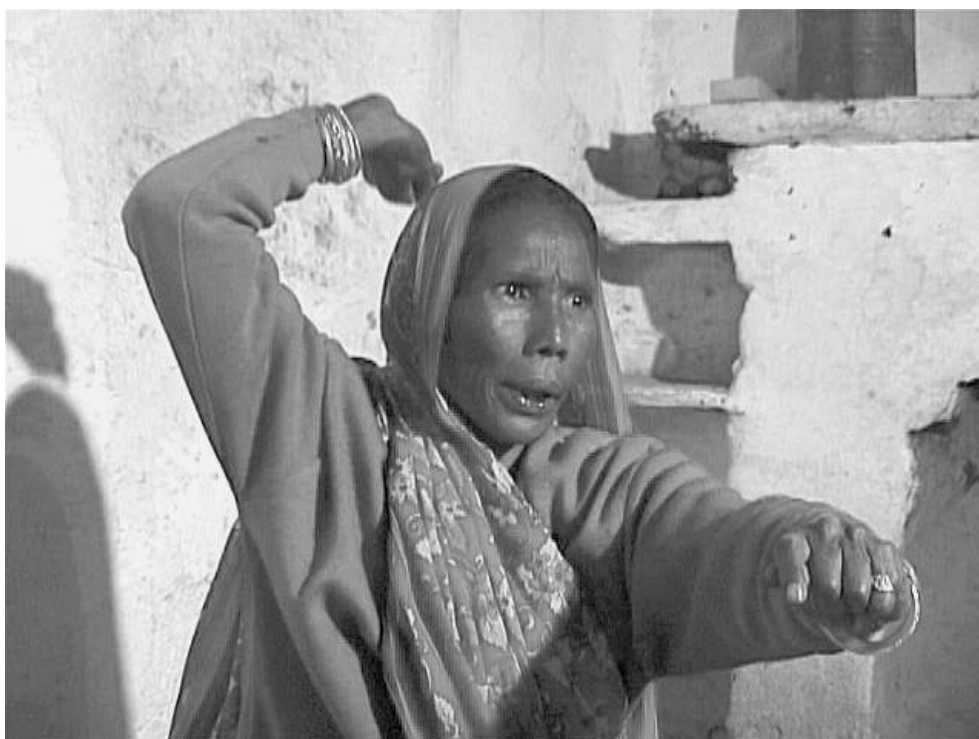


Fig. 11 : Le médium à l'issue de la séance.



Le geste musical

- 15 Le barde qualifie ses connaissances de *gañḍhārva vidyā* « savoir des musiciens célestes ». Si cette expression est largement utilisée dans le monde indien pour désigner l'ensemble des arts du spectacle¹⁷, elle qualifie ici non seulement l'intention de situer ce genre musical dans une sphère distincte des répertoires profanes¹⁸, mais aussi, semble-t-il, à rendre compte de modes comportementaux associés par le barde à sa fonction sacerdotale. Se pose maintenant la question des procédés techniques de ce savoir céleste. On s'emploiera à en isoler les composantes et à en décrire les caractéristiques techniques à travers l'analyse morphologique des phénomènes sonores et gestuels exprimés.

Les voix

- 16 La terminologie locale scinde en deux groupes les différents types de voix : le premier, *girishit*, associé localement à *giri*, la montagne, englobe un vaste champ sémantique. Il est à la fois pris dans le sens de vagabonder, rôder, mais également dans ceux de tranchant, affilé, pointu, aigu (comme un couteau, disent les bardes !). Il exprime l'idée d'un chant continu, mais semble également intégrer les notions de couleur, timbre et hauteurs. Dans le contexte du *jāgar*, *girishit* qualifie aussi bien le chant du barde que l'intervention des choristes. Le second terme, *miśhrit*, qualifie tout aussi bien la langue parlée que le parlé-chanté. Associé à la séparation des syllabes, il inclut ici, selon l'expression de John Leavitt (1985) le « langage brisé » du médium lors de la phase de consultation. Cette terminologie locale englobe les trois types de voix exprimés dans le *jāgar* : la voix parlée, le parlé-chanté, et les différents procédés de voix travesties. Chacun d'entre eux s'appuie sur des techniques de souffle et des registres vocaux contrastés qu'il convient, avant toute considération esthétique, de distinguer soigneusement.
- 17 En prenant appui sur une respiration abdominale, le barde développe son discours en voix de poitrine. Dans le parlé-chanté, il joue sur une forte compression du débit d'air qui lui assure non seulement le volume suffisant pour la récitation des longues phases narratives, mais aussi la projection nécessaire aux formules d'appels criés (*glissandi*). Quant aux parties mélodiques, fondées sur des formules métriques relativement courtes, elles ne requièrent que peu de réserve de souffle. Le barde bénéficie en outre d'intervalles de repos réguliers ménagés par l'intervention alternée des deux choristes. La configuration du style musical lui offre ainsi la marge suffisante pour l'exécution parfois très longue des *jāgar*¹⁹. Peu travaillée, la voix chantée utilise un timbre naturel parfois modifié par une technique de *vibrato serré* sur-nasalisé²⁰, réalisée par contraction du larynx. Ce procédé ornemental, généralement intégré au répertoire épique, est rarement utilisé lors des *jāgar*.
- 18 Particulièrement représentatif de l'esthétique musicale du Kumaon, le jeu vocal des choristes *hevāra* se retrouve tant dans le répertoire épique que cérémoniel. La locution kumaoni *hevār laguner*, « ceux qui font le 'HE' » par laquelle on les désigne, consiste en une prolongation à l'unisson de la dernière note chantée par le barde à la fin de chaque segment mélodique (cf. notations 3 et 4). Elle assure ainsi la jonction entre deux phrases musicales et donne au barde le temps de construire son discours tout en reprenant son souffle. Au plan symbolique, ce jeu vocal évite toute coupure sonore dans le déroulement de la cérémonie, dans laquelle, selon les interprètes, la mort (*mṛityū*) serait susceptible de se glisser. La voix de gorge employée, contrastant avec celle du barde, se caractérise par une absence systématique de *vibrato*. Cette recherche constante d'un son continu rappelle l'utilisation de couples d'instruments à vent dans d'autres aires culturelles de l'Himalaya (hautbois tibétains *rgya-gling*, trompettes naturelles *pvomgāh* et trompes *kāhān* des Néwar, ou encore trompes indo-népalaises *narsingha*). Ce procédé, en référence aux sources de la tradition classique indienne, a jadis été comparé à un bourdon vocal (Dominé-Datta 1976 : 26). La définition paraît néanmoins inappropriée. Conçu par les interprètes en réponse à la voix soliste du barde, il semble plus se rapprocher d'une variante du modèle de chant alterné, particulièrement répandu dans les communautés himalayennes (comme les Magar, Gurung, Tharu, Gāinē, Damāi, etc.). Bien que ce procédé soit dominant dans le jeu vocal des choristes, il n'est pas le seul. Ces derniers interviennent en effet à deux autres

moments de la séance : le chant de reconnaissance de la divinité et, de manière plus sporadique en prolongement de certaines phrases musicales énoncées par le barde lors du récit de divinité ; la technique de chant utilisée ne se différenciant pas de celle du barde, on ne s'y attardera pas ici.

- 19 Quant au jeu vocal du médium, il est plus complexe. Il utilise plusieurs registres contrastés incluant tout aussi bien la voix parlée, chantée, que les cris. Ces signatures sonores balisent des fonctions rituelles bien déterminées, justifiant de les présenter séparément.
- 20 Deux types de cris doivent tout d'abord être soigneusement distingués. En opposition aux ponts musicaux chantés par le barde qui expriment tout à la fois la jonction entre les parties et assurent une continuité du discours, ces cris témoignent au contraire de ruptures d'états. Associés à l'annexion du corps du médium par la divinité, ils interviennent à deux moments du rituel : d'une part entre le récit laudatif et la première danse de possession et, d'autre part, entre la fin de celle-ci et la consultation. Les cris sont de deux types. Le premier, sous forme de grognement en voix de poitrine et de gorge, rend compte de la naissance du dieu à l'intérieur du corps, conçu, on l'a vu, comme trop étroit pour le recevoir. Le second, qui coïncide à l'acmé de la possession, est en revanche effectué en voix de tête. Il correspond à la pénétration de la divinité par le sommet du crâne. Ce second cri constitue aux yeux de l'assemblée le premier signe manifeste de la présence du dieu. Si le premier cri intervient à la suite d'une absorption mystique fondée sur la récitation des noms divins psalmodiés par le barde, le second s'inscrit dans le prolongement immédiat de la danse extatique²¹. Le contraste des deux registres vocaux (voix de poitrine / voix de tête) peut être considéré comme un marqueur sonore particulièrement signifiant dans le processus de trans-personnalisation du médium.
- 21 Consécutive au second cri, la présence de la divinité se manifeste tout d'abord par une brève mélodie qui se distingue nettement des autres productions vocales par l'utilisation d'une technique en voix de tête. Aussi importante soit-elle, cette voix « travestie » n'intervient qu'une seule fois dans le cours de la cérémonie. Identifié à un chant divin, son cheminement mélodique s'organise sur une vocalise exclusivement constituée d'une succession de voyelles sur-nasalisées. Sa structure rappelle la psalmodie du barde émise lors de la phase *saṅdhyā* dont elle semble se faire l'écho. Bien que non accompagnée, elle se fonde, comme elle, sur un ambitus restreint. Cette mélodie contribue à authentifier la présence de la divinité dans le corps du médium.
- 22 Quant au discours attribué au dieu lors de la consultation, il prend appui sur une séparation systématique des syllabes. Ce langage divin (*dyāpteki bhaāsā*) s'articule sur une rythmique stéréotypée qui la démarque du langage courant. Les formules exprimées en une sorte de *staccato* vocal, jouent sur un jeu alterné de tensions et détentes à l'intérieur de chaque intervention. Ce discours est périodiquement entrecoupé de souffles et de gémissements qui s'organisent sur la même structure rythmique que le langage lui-même.

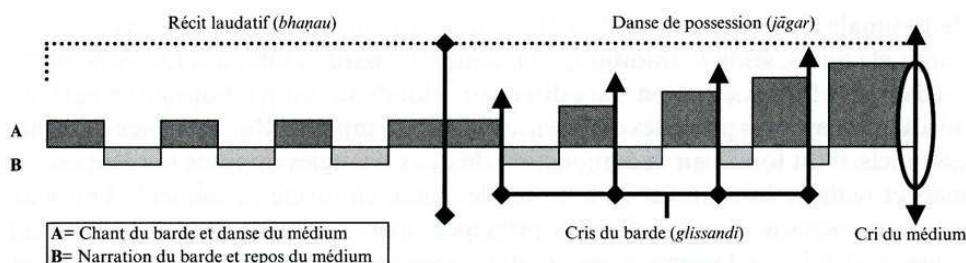
La danse

- 23 La danse est le domaine exclusif du médium. Ses mouvements s'insèrent dans un ensemble de gestes rituels dont ils ne forment qu'une partie. Ils s'inscrivent de plus dans une organisation spatio-temporelle qu'il convient de circonscrire. La présentation des

différents gestes attribués au médium ou à la divinité qu'il incarne nécessite une classification préalable. On peut les répartir en quatre groupes. On inclura dans le premier les gestes dévotionnels tels que les salutations, purifications diverses, ainsi que les *mudrā*. Dans le second, les gestes d'impositions (*nyasā*) qui sont mis en relation avec la divinisation du corps. Dans le troisième, les gestes dansés, correspondant à la représentation théâtralisée du récit de divinité. S'y ajoutent enfin ceux qui sont effectués lors de la consultation et qui sont également considérés comme relevant de la divinité elle-même devenue oracle. Les limites de ce travail n'autorisent pas une analyse détaillée de tous les gestes exprimés. Nous nous contenterons de présenter les plus caractéristiques.

- 24 Parmi les actes rituels effectués par le médium, certains gestes apparaissent comme plus particulièrement signifiants. Délaissant ici les attitudes dévotionnelles et les purifications diverses communes à l'économie générale de l'hindouisme, on relèvera deux classes de signatures rituelles contrastées, les *mudrā* et les *nyasā*, qui doivent être distingués. Alors que les premiers, comprenant plusieurs postures des mains, sont essentiellement destinés à plaire à la divinité, les seconds, que l'on retrouve en particulier lors du maniement des cendres du feu, sont mis en relation avec l'obtention d'un corps divin. D'autres gestes sont accomplis lors de la phase de consultation. Les plus caractéristiques sont ceux qui sont attachés aux procédés de divination. Ici, le médium souffle bruyamment sur son patient, l'asperge d'eau lustrale, claque des doigts autour de sa tête avant de se frapper les cuisses. Il souffle également sur des poignées de grains de riz, qu'elle jette derrière sa tête. Bien souvent difficiles à isoler et surtout à interpréter, car imbriqués avec ceux des danses, ces gestes divinatoires participent d'un ensemble de mouvements corporels fort répandus chez les différents officiants œuvrant dans les cérémonies de type oraculaire en Himalaya. Au plan technique, ils semblent présenter une certaine parenté avec les gestes d'auto-divinisation (*nyasā*) mentionnés plus haut. Les données comparatives font encore défaut pour en établir une nomenclature raisonnée.
- 25 Les modalités d'exécution des différentes phases de la geste divine se fondent sur un jeu alterné entre parties narratives et parties chantées, toutes deux produites par le barde. A chaque séquence chantée correspond un certain nombre d'attitudes corporelles et de danses effectuée par le médium, les séquences narratives du barde correspondant aux moments de repos du médium. La périodicité de cette alternance n'est constante que pendant la phase du récit laudatif. Elle s'accroît progressivement au cours de la phases *jāgar* qui suit (cf. schéma 2). Les séquences narratives étant ainsi de plus en plus réduites, elles laissent de moins en moins de temps au médium pour reprendre son souffle. Cette contraction de l'espace-temps, sous la juridiction du barde, trouve son acmé dans la crise, exprimée par le cri du médium, inaugurant la phase de consultation.

Shéma 2



- 26 A chaque déité correspondent des attitudes corporelles et des pas de danse qui illustrent tout à la fois ses traits de caractère et les actes qui lui sont attribués. Ces postures sont exécutées lors du récit laudatif et de la danse de possession (*jāgar*) qui suit. Elles sont parfois reprises comme intermèdes entre les différentes étapes de la consultation, ainsi qu'à l'issue de la séance. L'absence d'une chronologie cohérente des différentes phases du récit est l'un des faits les plus marquants dans l'organisation des différents tableaux. De plus, seuls les événements les plus importants aux yeux des interprètes (et sans doute de l'assistance) sont soulignés. Tout le monde connaît l'ensemble de l'histoire, et sa narration détaillée semble superflue (ce qui ne manque pas d'être une source de confusion pour l'observateur extérieur qui cherche vainement à en retracer les parties !). La structure générale des danses est indissociable du chant dont elles constituent l'expression théâtralisée. Cette pantomime utilise tout un lexique de postures relativement stéréotypées. La tradition orale attribue un certain nombre d'entre elles à chaque divinité dont on note les constantes d'un médium à l'autre. Golū est par exemple figuré par des sautilllements sur un pied, un bras en l'air, renvoyant au chevauchement de son cheval de bois et au brandissement d'une épée, symbole de la justice divine. Le divin berger Kāl Bhiṣṭ, autre divinité des *jāgar*, joue, lui, de la flûte...

Les instruments

- 27 Le tambour *huḍka* est l'inséparable compagnon du barde. Son jeu s'impose, on l'a dit, comme l'ossature rythmique des parties du rituel. Il s'affirme en outre comme une voix parallèle et complémentaire (voire de substitution) au discours du barde. Ce n'est pas tant sa seule valeur organologique qui retiendra ici l'attention, que la nature des relations entre les représentations symboliques attachées à sa fabrication et ses techniques de jeu.
- 28 Présent des rives de la Karnali à l'est (Népal) aux confins de la Sutlej à l'ouest (Inde), le *huḍka* tient une place unique dans l'identité sonore des cultures musicales de l'Himalaya occidental : seul instrument à tension variable de ces régions²², il aurait été remis, selon la tradition, au premier des bardes, Dharam Das, des mains du dieu Śiva Mahādeva. Son tracé directeur²³, fondé sur un symbolisme en parfaite adéquation avec ses procédés de fabrication, est exemplaire. Ramené à ses éléments essentiels, il est fondé sur la jonction de deux triangles opposés par leurs sommets et réalisés dans un fût de bois, ou de métal, en forme de sablier²⁴. Les deux cônes, associés à la bipolarité des principes, représentent le couple primordial (Śiva/Śakti). Ils sont soigneusement différenciés lors de l'évidage de la bille de bois par un amincissement des épaisseurs du cône inférieur représentant le pôle féminin. Un orifice, percé perpendiculairement à l'axe longitudinal à la jonction des deux triangles, manifeste le centre de l'instrument. La terminologie locale le qualifie de manière explicite ; « nombril » (*nābhi*), « semence, germe » (*bijā*) ou encore « son » (*nāda*), entendu ici comme primordial (c'est-à-dire encore non articulé)²⁵. Du point de vue mécanique, cet orifice favorise la régulation des pressions d'air imposées par la frappe des peaux. Il est mis en relation avec la respiration de l'instrument, considérée par les bardes comme autonome. Quant aux membranes, fabriquées dans des peaux en abdomen de chèvre, elles représentent respectivement les mondes des dieux (*deva lōka*) et des enfers (*yāma lōka*). Les répertoires épiques et cérémoniels pour lequel le *huḍka* est principalement utilisé, imposent le jeu de la peau supérieure²⁶.
- 29 La variété d'effets mélodico-rythmiques obtenus tient à l'originalité du système de fixation et de mise en tension des peaux. Elles sont rattachées entre elles par une

cordelette dont le laçage en V ou Y est noué à un anneau de bois ou de cuivre appelé *guru* ou *guru ghar*, la « maison du maître ». Le réseau ainsi formé se rejoint à la taille de l'instrument, duquel part également une bretelle que le musicien enfile à l'épaule gauche. Ce procédé permet le contrôle de l'ambitus et les modifications de timbres des résonances secondaires. Il favorise en outre nombre d'ornements comme différents types de *vibrato* réalisés par un jeu d'ondulation appliqué à la caisse par le poignet. La bretelle est bien souvent ornée de cloches et de grelots²⁷. Leur sonorité, actionnée par les mouvements de l'épaule, est considérée comme une protection contre les mauvais esprits (*bhūta*). On fixe parfois à la jonction de la caisse et des peaux un jeu de tenseurs mobiles, sortes de chevalets en bois (*ghodi*, du hindi *ghorā* qui signifie cheval). Ils sont destinés à accroître la tension, à rehausser la tonalité, augmentant la précision de l'attaque et clarifiant l'émission des résonances secondaires. Cet accessoire n'est utilisé que dans l'accompagnement des chants dansés, favorisant en plein air les appuis des pas et les postures adoptés par les danseurs. Quant à la technique de frappe de la main droite, elle repose, à l'instar de la plupart des membranophones du sous-continent, sur des syllabaires onomatopéiques codifiés par la tradition orale et qui varient d'une école ou plus exactement d'un lignage de barde à l'autre. Elle utilise différents types de doigtés qui reflètent la diversité des techniques. Sans entrer dans les détails, qu'il suffise de mentionner l'utilisation généralisée du couple majeur / annulaire et de l'index. Pour d'évidentes raisons de fragilité de la membrane, l'utilisation de la paume interne est proscrite. « Plus tu tapes moins ça sonne », me disait un barde, reflétant la conscience des rapports établis entre volume sonore et pression.

- 30 Praticué debout dans l'accompagnement des danses séculières et des répertoires saisonniers, l'instrument est en revanche joué assis lors de l'exécution des chants épiques et des cérémonies de possession. La position accroupie, jambe droite repliée sous les fesses, assure au barde confort et stabilité de jeu (fig. 12). Cette posture (*asana*) est associée à celle de guru Gorakhnāth auquel on l'a dit, le barde s'identifie. Ritualisée, elle est conçue comme une arme de protection (*kavāca*) contre l'assaut de *mantra* qui pourraient être lancés contre le barde par des mauvais esprits (*bhūta*) ou des membres de l'assemblée lors du rituel. Le barde tient son instrument dans la main gauche, au point de jonction des deux triangles formés par le fût. Grâce à la lanière passée à l'épaule, resserrant le réseau de cordelettes à chaque tension, il est à même de faire parler son tambour en variant la tension des peaux et donc le son de l'instrument en l'éloignant plus ou moins de son corps. La directivité des mouvements du tambour est associée au jeu de questions et réponses adressées à la divinité qui sont autant de signaux au médium.

Fig. 12



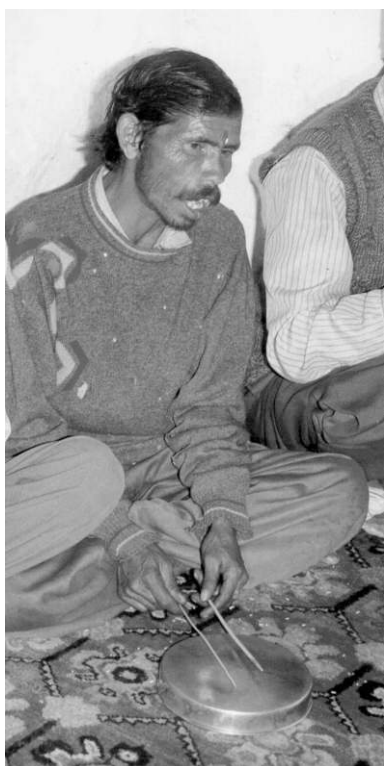
- 31 L'origine divine du tambour *hudka*, que Dharam Dās, le premier barde, reçut de son oncle paternel Śivā-Mahādeva, se reflète dans les représentations symboliques mises en relation avec les techniques de jeu des instruments. Ainsi, les musiciens mentionnent la présence de cinq divinités (*pañca dyāpta*) dans chacun des doigts de la main droite. Cette association symbolique, comme le montre le tableau ci-dessous, est mise en correspondance avec les cinq visages (*panca mukha*) de Shiva. Cette identification accuse et valorise l'aspect transformateur accordé au jeu du tambour, et accentue l'association faite par les bardes entre le *hudka* et l'archétypal tambour *ḍamaru*, l'un des attributs du dieu.
- 32 Bien que n'entrant pas dans les techniques de jeu employées lors des *jāgar*, on mentionnera un autre procédé d'utilisation du tambour-sablier *hudka* dont la valeur symbolique renforce le statut accordé à l'instrument. Délaissant sa fonction percussive initiale, le barde, tenant son *hudka* à hauteur du visage, chante à travers la membrane supérieure en une voix nasalisée. La projection de la voix, dirigée, non vers l'extérieur, mais vers l'intérieur de la caisse, est une adresse aux divinités et aux héros du passé. « Les brahmanes chantent les *mantra*, nous chantons les instruments », mentionnait un barde, identifiant l'intérieur de la caisse à un sanctuaire de temple. Cette technique est utilisée pour les chants épiques (*hudki baul*) exécutés lors de la transplantation du riz au Kumaon et des intermèdes (*phag*) d'épopées au Népal de l'ouest.
- 33 Inséparable compagnon du tambour, le plat de laiton (fig. 13) mérite une attention particulière. Utilisé pour la présentation de la nourriture dans la vie courante, le *thāli* est ici élevé au rang d'instrument de musique. Première étape dans l'apprentissage musical des futurs bardes, la pratique du *thāli* est destinée à se familiariser avec l'ensemble des cellules rythmiques exécutées dans les *jāgar*. Par cette mise en situation, elle permet au

postulant de se familiariser peu à peu avec le répertoire des chants qu'il accompagne. Posé au sol et frappé à l'aide de deux brindilles fraîchement coupées, sa technique joue sur une différenciation des timbres réalisées en distinguant les frappes au bord et au centre du plat. L'utilisation musicale de cet ustensile domestique est indissociable de sa fonction symbolique. En effet, le timbre métallique est directement associé à la présence de la divinité dans le corps du médium. Sa première intervention dans le *jāgar* coïncide d'ailleurs théoriquement avec l'évocation de la conception du dieu. Si le son du tambour-sablier est intimement associé au barde, ici entendu comme le *guru* des dieux, celui du plat de laiton est mis en relation avec la divinité. La conjonction des timbres obtenus par les deux instruments est une remarquable illustration sonore de la relation de soumission et de respect du disciple à son maître, manifestée par l'organisation rythmique des deux parties.

Fig. 13



Fig. 14



Conclusion

- 34 En prenant appui sur la pluralité des gestes musicaux exprimés dans le *jāgar* domestique, on a voulu insister sur l'importance des relations entre représentations symboliques et techniques de jeu. Nous l'avons vu, le geste musical est ici, par définition, divin. Ses moindres raffinements, manifestés par un large éventail de techniques vocales, instrumentales et de danses, trouvent leur sens dans les relations aux divinités, celles qui ont fondé l'institution bardique (Śiva-Mahādeva et Guru Gorakhnāth), et celles que cette institution permet de faire descendre (les divinités villageoises). En amont de toute perspective esthétique, les gestes exprimés trouvent leur raison d'être dans l'efficacité rituelle qu'ils exercent. Les techniques musicales, en conformité aux modèles d'inversions tantriques sous-jacents à l'économie du rite, engendrent tout à la fois une mise en situation et une résolution du chaos. Opératifs dans une sphère valorisant la puissance du divin, leur vocation première est la restauration d'équilibres perdus.
- 35 Les schémas analytiques proposés, dont on conviendra de ne jamais négliger les limites, car ne correspondant à aucune des catégories locales, ont laissé entrevoir de fines stratégies manifestant une volonté délibérée de contraction de l'espace-temps. Celles-ci apparaissent nettement dans la configuration du style musical lui-même, fondé sur une variabilité temporelle des jeux d'alternance. Ici, comme les modélisations ont tenté d'en rendre compte, les contractions spatio-temporelles interviennent tant au niveau des parties musicales (avec notamment la diminution des durées d'intervention des choristes), qu'à celui de l'activité du médium (réduction des moments de repos). L'ensemble des phénomènes, accompagnés d'augmentations du *tempo* et de l'intensité

sonore lors de la partie centrale du rituel (récit laudatif et danse de possession) semble marquer le passage d'un temps linéaire (exprimé par les alternances régulières lors de la phase *bhaṇau*) à un non-temps divin illustré par la mélodie où ne subsiste ni mesure ni consonne. Ainsi, les gestes musicaux se présentent ici comme des instruments privilégiés de plongée dans le « hors monde », justifiant l'appellation *gaṇḍharva vidyā*, « Savoir des musiciens célestes ».

BIBLIOGRAPHIE

- AGRAWAL C. M., 1992, *Gulu Devata*. Almora : Shree Almora Book Depot.
- BERNEDE Franck, 1994, « Un récit de divinité au Kumaon (Himalaya central), composition générale et fonction des interprètes », in N. Revel et C. Champion éd. : *Les littératures de la voix : les épopées*. Paris : Inalco : 69-72.
- BHATTACHARYA Narendra Nath, 1982, *History of tantric religion*. New Delhi : Manohar.
- BRETON Luc, 1989, « A propos du tracé directeur de l'instrument à cordes ». *Cahiers de Musiques traditionnelles 2* : « Instrumental » : 217-233
- BRIGGS G. W., 1982, *Gorakhnāth and the Kanphata Yogis*. Delhi : Motilal Banarsidass.
- BOUILLIER Véronique, 1997., *Ascètes et rois. Un monastère de kanphata Yogis au Népal*. Collection CNRS Ethnologie. Paris : CNRS Editions.
- DOMINÉ-DATTA Marie-Thérèse, 1976, « Himalaya : The epics of Kumaon », *The World of Music 1* : 23 à 28.
- FANGER Allen.C., 1990, « The *jāgar* : Spirit Possession seance among the Rajputs and Silpakars of Kumaon », in M.P. Joshi, A.C. Fanger & C.W. Brown eds. : *Himalaya : Past and Present*. Almora : Shree Almora Book Depot.
- GABORIEAU Marc, 1975, « La transe rituelle dans l'Himalaya central : folie, avatar, méditation », *Purusartha*. Seconde Partie : 147-72.
- HELFFER Mireille & GABORIEAU Marc, 1974, « A propos d'un tambour du Kumaon et de l'ouest du Népal : remarques sur l'utilisation des tambours-sabliers dans le monde indien, le Népal, le Tibet ». *Studia Instrumentorum Musicae Popularis III* : 75-79, 268-72.
- JOSHI Maheswar, 1994, « The Silpakaras of Central Himalaya : a diachronic study », in Maheshwar P. Joshi, Allen C. Fanger and Charles W. Brown eds : *Himalaya : Past and Present III*. Almora : Shree Almora Book Depot : 301-33.
- KRENGEL Monika, 1999, « Spirit possession in the central Himalayas : jagar-rituals : an expression of customs and right », in J. Assayag et G. Tarabout (eds.) *La possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire* : 265-288
- LEAVITT John Harold, 1985, *The Language of the gods : Discourse and Experience in a central Himalayan Ritual*. Thèse de doctorat (non publiée). Chicago : Université de Chicago.

QUAYLE Brendan, 1981, *Studies in the Ritual Traditions of the Kumaon Himalaya*. Thèse de doctorat (non publiée), Université de Durham.

TURNER A.C., 1931, *Census of India. United Provinces of Agra and Oudh*. Govt Press. Allahabad. Vol XVIII, Part I : 554.

PADOUX André, 1980, « Contributions à l'étude du mantrasastra II : nyasa – l'imposition rituelle des mantra », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* LXVII : 59-102., 1990, « The body in Tantric Ritual : the case of the mudras », in Goudriaan T. ed. : *The Sanskrit Tradition and Tantrism*, Leiden, E.J. Brill : 66-75.

Discographie

BERNÈDE Franck, 1997, *Bardes de l'Himalaya, Népal / Inde. Epopées et Musique de Transe*. 1 CD Le Chant du Monde, Collection CNRS / Musée de L'Homme CNR 2741080.

NOTES

1. La documentation réunie pour l'élaboration de ce travail prend appui sur un corpus d'enregistrements digitaux et de films vidéo réalisés par l'auteur entre 1989 et 2000 au Kumaon et dans l'extrême ouest du Népal. La description et les analyses proposées se fondent plus particulièrement sur deux séances de *jāgar* enregistrées et filmées à Almora (Kumaon, Uttaranchal, Inde du Nord) en mars 1999. La première dans la maison même du médium, une femme de caste Tamāta (chaudronniers), la seconde dans la maison d'un brahmane, les deux séances ayant été effectuées par les mêmes interprètes. Tous mes remerciements vont à Maheswar Joshi, Pascale Haag-Bernède, Mireille Helffer, Fernand Meyer, Marie Lecomte-Tilouine et Philippe Ramirez pour leurs commentaires et suggestions lors de l'élaboration de cet article.
2. Pour une présentation anthropologique du *jāgar*, on consultera les travaux de Gaborieau (1975), Quayle (1981), Leavitt (1985) et Fanger (1990). Sur la pluralité des formes de *jāgar*, cf. Kregel (1999 : 266-67). Pour une présentation sonore du *jāgar* domestique et des traditions musicales de l'Himalaya occidentale, cf. Bernède (1997).
3. Sur le Nathisme, cf. Bhattacharya (1982 : 286-88) et Briggs (1982 [1938]).
4. Selon la tradition, Dharam Dās, le premier maître de la lignée des bardes, aurait reçu de Guru Gorakhnāth la transmission initiatique des formules secrètes (*tantar mantar*) rendant effective la communication avec les divinités villageoises. Sur la légende de Dharam Dās, cf. Quayle (1981 : 129-30). Dans l'aire himalayenne, où les représentants de ce courant religieux semblent avoir toujours entretenu d'étroites relations avec les instances du pouvoir temporel (cf. Bouiller 1997), de nombreux mythes associent certains d'entre eux à la fondation de royautes, comme Chandanath à Jumla ou encore Ratanāth à Dang (deux districts au Népal de l'ouest). On ne s'étonnera donc pas de les retrouver dans le répertoire cérémoniel des bardes contemporains qui affirment être par ailleurs les descendants de musiciens de cour et généalogistes des rois.
5. Situé dans la partie septentrionale du sous-continent indien, le Kumaon (Etat de l'Uttaranchal) est limité au Nord par le Tibet chinois, à l'Est par le Népal, la rivière Mahakālī constituant depuis 1815 la frontière administrative entre les deux pays. A l'Ouest, il est séparé du Garhwal par la rivière Alakananda qui prend sa source à Badrinath (l'une des quatre sources du Gange) et au Sud par les forêts du Terai et la plaine indo-gangétique.
6. Le terme *bājā* est utilisé pour désigner les ensembles instrumentaux. En hindi, le verbe *bājā na* signifie faire résonner et par extension, jouer d'un instrument de musique.
7. Pour une version détaillée de la geste de Golū, cf. Agrawal (1982).

8. Le Sud correspond à la région des morts dans l'hindouisme. Cette direction cardinale des bardes lors du *jāgar*, assez généralisée, n'apparaît cependant pas comme exclusive. Il n'est pas rare de les voir se tourner vers l'Est, une orientation considérée comme faste par la tradition.
9. Préalablement allumé à l'extérieur, le feu de renonçant (*dhuṇi*), associé à guru Gorakhnāth, est partiellement transvasé dans un plat de métal (*thāli*) qui sera traité comme son équivalent durant la séance. Aucune prééminence ne semble accordée à l'original. Bien souvent exécuté dans des maisons de hautes castes (*thūl jā*), au centre desquelles se trouve le foyer domestique, l'introduction d'un feu de renonçant est particulièrement représentatif du courant saivait sous-jacente au *jāgar*.
10. Hormis son rôle de prélude instrumental dans le *jāgar* domestique, la forme musicale du *naubat* semble avoir été également employée comme signatures royales. Turner (1931 : 554) mentionne son exécution quotidienne jouée au tambour *ḍhol* par la caste des tailleurs-musiciens Auji devant le palais dans l'ancien état du Tehri-Garhwal.
11. Le nombre des cellules rythmiques (*chāl*) comme celui des formules mélodiques (*bhāg*) n'est pas limité. Il dépend essentiellement de l'habileté des musiciens.
12. Les *saṅḍhyā* sont des moments de jonction délicats où les rites viennent consolider l'ordre du monde. Au matin (*rattai byāṇā*) le rite d'offrande (*pūjā*) et au soir (*byāla*) l'offrande de lumières (*arati*). Si le *byāla saṅḍhyā*, effectué au crépuscule, considéré comme un moment particulièrement dangereux, semble être le plus favorable pour l'exécution du *jāgar* domestique, il n'est pas exclusif. Certaines séances peuvent être organisées pendant la journée (notamment le matin).
13. La position adoptée, accroupi, genoux en avant est particulièrement bien adaptée aux mouvements qui seront effectués dans la phase suivante. Elle favorise une grande mobilité de tous les membres.
14. Pour une liste des divinités invoquées, cf. Gaborieau 1975 : 150.
15. Ce déploiement de la divinité à l'intérieur du corps du médium s'effectue à partir de la région du cœur.
16. La récitation des formules de bénédiction *asis* est généralement l'apanage des hautes castes et en particulier des brahmanes de statut *Upadhyāya*. Au Népal, les *Jaisi brahmanes* (de statut dégradé) étaient jadis condamnés s'ils la pratiquaient (M. Lecomte-Tilouine, communication personnelle). On pourrait donc s'étonner de trouver ce répertoire exécuté par des bardes de classe intouchable. Cet apparent paradoxe se résout si l'on considère d'une part, que le barde est perçu au cours des *jāgar* par l'ensemble des communautés comme un renonçant, un statut hors strate sociale qui ne subit pas d'interdictions, et d'autre part, par les fortes connotations d'inversions tantriques omniprésentes dans le rituel.
17. Le terme *gaṅḍharva* est également en Himalaya le patronyme honorifique par lequel est désignée la caste des ménestrels Gaïné.
18. De manière significative, l'expression *gaṅḍharva vidyā* est également utilisée pour désigner le répertoire épique (*bharat*) qui repose sur une structure musicale similaire à celle du *jāgar* domestique. Plusieurs contours mélodiques et formules rythmiques sont d'ailleurs communs aux deux répertoires. Ils soulignent l'association faite par les bardes entre héros divinisés et dieux héroïques.
19. Bien que les *baisi jāgar* (22 jours) et *chaurasi jāgar* (84 jours) aient pour ainsi dire disparu, ils sont aujourd'hui représentés par un nombre équivalent de sections de possession au sein d'une même séance qui peut encore s'étendre sur plusieurs nuits consécutives.
20. La nasalisation de la voix ne peut être prise comme une particularité d'école ou une technique particulière car les voix sont naturellement nasales dans le langage courant. Dans ces conditions, la sur-nasalisation apparaît comme un procédé ornemental.
21. Cette distinction pourrait rappeler l'opposition entre enstase et extase proposée par Mircea Eliade, mais vécue ici par un même individu au cours d'une seule et même séance.

22. De nombreuses variétés de tambours-sabliers coexistent dans le monde himalayen. Leurs caractéristiques organologiques et leurs techniques de jeu permettent de les diviser en deux grandes classes : ceux qui sont à tension fixe comme les nombreuses variétés de *ḍamaru*, le *daba daba* néwar et le *dañghor* kumaoni appartiennent à cette première catégorie. Si les trois premiers utilisent des boules fouettantes, le quatrième, méconnu, est frappé à l'aide d'une baguette en bois. Même si leur conception autorise de légères modifications de timbre par pression des doigts sur le laçage, le *huḍka* est le seul qui permet la réalisation d'un ambitus qui peut s'étendre jusqu'à un intervalle de sixte. En ce sens, il se rapproche plus du jeu des tambours-sabliers de l'Inde du Sud, ce qui n'est pas sans poser des questions quant à son origine. Pour une présentation organologique des tambours-sablier dans le monde indien, le Népal et le Tibet, cf. Helffer et Gaborieau (1974).

23. J'emploie cette expression au sens où l'entend Luc Breton (1989 : 218), « Le tracé directeur donne forme à l'instrument, il le met dans un rapport d'analogie avec le monde et avec l'homme ; c'est donc la mesure de cette analogie qui en constitue la perfection ».

24. La fabrication de l'instrument est une œuvre collective qui réclame la participation de diverses corporations. Alors que le tournage des fûts est dévolu à la caste d'artisans du bois Chunara et le travail du métal aux chaudronniers Tamata, le tannage des peaux est, pour des raisons d'impureté rituelle, effectué par les tanneurs-musiciens Badi. La pose et le réglage final des membranes sur la caisse reste le domaine des musiciens.

25. *Nāda* est également le terme par lequel on désigne un petit sifflet porté autour du cou par les ascètes de l'ordre des Khanpata-yogi. L'un des signes de reconnaissance de l'ordre, il est utilisé lors des rituels quotidiens. Sa sonorité est identifiée avec le monosyllabe OM, « germe phonique » ontologique dans la tradition hindoue. *nāda* est aussi le nom par lequel on désigne le son primordial dans la cosmogonie shivaïte.

26. Le *huḍka* est parfois joué sur les deux faces dans certaines pièces festives (farandoles de mariages notamment). Cette technique est considérée comme une déviation par les anciens. Pour eux en effet, la peau inférieure, associée au monde des enfers et de la mort (*yāma lōka*) ne doit jamais être jouée.

27. Les cloches utilisées pour orner le tambour sont similaires à celles offertes dans les temples, principales donations des dévots dans les sanctuaires ou se déroulent les *jāgar* publiques (*dhuṇi-ka jāgar*).

RÉSUMÉS

Cet article traite de la divinisation du geste musical dans le contexte de la possession ritualisée. Il prend appui sur la description du *gharau-ka jāgar*, une cérémonie domestique de l'Himalaya occidental (Kumaon, Inde du Nord). A travers l'analyse des conduites musicales, comprises comme un savoir céleste, et vécues comme une ascèse par les interprètes, il s'attache plus particulièrement à mettre en lumière la nature des relations entre les représentations symboliques et leurs modalités opératoires. Ici, les techniques vocales, instrumentales et chorégraphiques, mises au service d'une contraction systématique des unités spatio-temporelles du rituel, agissent comme les agents privilégiés d'un passage du temps ordinaire ou linéaire, à un non-temps divin, justifiant aux yeux des bardes, l'appellation *gaṇḍharva vidyā*, « Savoir des musiciens célestes ».

AUTEUR

FRANCK BERNÈDE

Franck BERNÈDE, violoncelliste et ethnomusicologue, débute sa formation musicale sous la direction de son père, le violoniste et chef d'orchestre Jean-Claude Bernède. Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, à la Sibelius Akademia d'Helsinki (Finlande) et au Conservatoire National de Musique de Paris, il se spécialise dans la pratique des instruments anciens et participe aux productions d'ensembles spécialisés dans la littérature musicale des XVII^e et XVIII^e siècles comme le Concert des Nations (dir. Jordi Savall) ou l'Ensemble Baroque de Limoges (dir. Christophe Coin). Parallèlement à ses activités de concertiste, il étudie depuis une quinzaine d'années les traditions musicales de l'Himalaya. Il vit au Népal, où il concentre l'essentiel de ses activités à l'étude des relations entre musiques et rituels dans différentes aires géo-culturelles (Ouest du Népal, Kumaon indien, vallée de Katmandou). Il coordonne par ailleurs une compagnie musicale, le «Singhini», qui s'attache à la restauration et à la diffusion du patrimoine musical et chorégraphique de l'Himalaya. Il est membre de l'U.P.R. 299 du C.N.R.S. «Milieux, Sociétés et Cultures en Himalaya» (dir. Fernand Meyer).