

Sous la direction de  
Marie-José Jolivet et Diana Rey-Hulman

## JEUX D'IDENTITÉS

Études comparatives  
à partir de la Caraïbe

Éditions L'Harmattan  
5-7 rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris

1993

## Corps social, corps humains, corps des dieux.

À propos d'une caste de musiciens  
en Inde du Sud

par Gilles TARABOUT  
Ethnologue au CNRS

L'objet de la présente contribution est de préciser certains traits qui concourent à définir l'identité de musiciens en Inde du Sud.

Marquons tout de suite une différence par rapport à la Caraïbe qui inspire le recueil de ces études : là, l'identité des descendants d'Indiens émigrés s'affirme par le recours à des pratiques religieuses spécifiques, y compris pour ceux qui sont chrétiens, et par une référence à la civilisation de l'Inde-mère<sup>(1)</sup>. Malgré une certaine fidélité de ces rituels, et des principes qui organisent le panthéon, à ceux de leur terre d'origine (Desroches et Benoist, 1982), sur le plan de l'identité proprement dite c'est d'une indianité qu'il s'agit, définie par rapport à des non-Indiens. En Inde, même si une partie de l'identité se joue dans les rites, la question ne peut se poser dans les mêmes termes : le fait déterminant — absent de la Caraïbe — y est l'existence de castes.

Il n'est ainsi pas possible de parler en Inde de « musiciens » en général. Une telle catégorie n'est pas perçue : la pratique de la musique ne définit pas une identité commune. Cerner les traits qui entrent dans la « personnalité sociale » de musiciens implique donc de faire un choix, qui portera ici sur la caste hindoue des *mārār*, spécialistes du service musical dans les temples fréquentés par les castes supérieures de l'État du Kérala (côte sud-ouest de l'Inde). À ce niveau existe bien le sentiment d'une identité : notre problème sera

(1) Par exemple Singaravélou (1975) : 153 (« La religion reste l'élément essentiel de fixation de la culture indienne »), 183, 186 et *sq.*; Sully & Nagapin (1989) : 20 et *sq.*, 223, 248 (« La religion constitue la presque totalité de l'affirmation identitaire »). Sur la question de la caste dans les communautés indiennes émigrées, cf. Schwartz (1967).

donc d'étudier une « mârârité » — si l'on veut bien nous permettre une expression aussi dépourvue d'euphonie.

Le développement de ce propos suivra trois étapes : après un rappel très succinct de quelques notions sur la vision hindoue du monde, les mârârs feront l'objet d'une présentation d'abord générale, puis centrée sur l'exemple particulier d'un temple. Dans un troisième temps, on cherchera à circonscrire, à partir des éléments précédents, le rapport de ces mârârs au divin et à la société.

## L'Univers hindou

### La graine et l'arbre

— Cueille un fruit de ce grand banian, dit Uddalâka.

— En voici un, dit Svetaktu.

— Casse-le. Que vois-tu dedans ?

— Ces petites graines.

— Écrase une des petites graines.

— Voilà, c'est fait.

— Que vois-tu dedans ?

— Rien, dit le fils.

— Pourtant, dans cette subtile substance qui se trouve à l'intérieur de la petite graine, et que les yeux ne peuvent même pas percevoir, il y avait tout ce banian aux grandes branches.

(D'après la *Chândogya Upanisad*, VI-12-1-3, in Rajagopalachari, 1973 : 49).

Tirée d'un texte védique tardif (quelques siècles avant notre ère), cette parabole sur l'Univers qu'enseigne un sage à son fils est toujours pertinente<sup>(1)</sup>. La perspective, au-delà de la diversité des philosophies indiennes, est à peu près constante : le monde « manifeste » naît du « non manifeste » par un immense déploiement progressif dont les niveaux sont hiérarchisés, les aspects les plus « subtils » étant supérieurs aux aspects les plus « grossiers » (et les plus perceptibles), et les portant souvent en eux<sup>(2)</sup>.

(1) La version présentée ici provient d'un opuscule publié par un homme politique respecté, compagnon de Gandhi et ancien Gouverneur Général de l'Inde.

(2) Certains diagrammes l'illustrent visuellement : les niveaux les plus perceptibles du monde manifeste sont figurés par des réseaux de triangles, des cercles, des enceintes carrées concentriques, procédant d'une source ponctuelle centrale, point-semence qui est aussi le plus « subtil » de tous ces niveaux. (Rawson, 1973 ; Ramachandra Rao, 1987).

### Le son, la parole

Cette perspective devait être rappelée pour le présent propos, car elle ordonne, entre autres, les fait suivants :

— l'éther est le premier et le plus subtil de cinq « grands éléments », suivi, par ordre de « grossièreté » croissante, de l'air, du feu, de l'eau, et de la terre ; divers modes de qualification sont mis en rapport avec ces « grands éléments » : le plus subtil est la qualité sonore, qui correspond à l'éther ;

— dans le domaine sonore, le silence volontaire, celui qui n'est pas ignorance, est premier et les textes védiques l'associent à « l'inexprimable » : la formule énigmatique, l'Absolu (deux notions désignées par *brahman*, au neutre), la pensée (par opposition à la parole) ; ce silence est le propre de l'un des prêtres des sacrifices solennels, le *brahman* (au masculin), qui est celui qui « comprend la parole non dite » (Renou, 1978 : 91) et « porte en lui la connaissance parfaite du rite, la science sacrificielle » (Biardeau, 1981 : 26) ; ce même mot a donné le terme qui, dans l'hindouisme ultérieur — notre présent cadre d'étude — désigne la « classe » sacerdotale des brâhmanes (cf. *infra*) ;

— parmi les sons, la parole revêt une importance particulière : dans le védisme elle était au cœur des spéculations sur le sacrifice et sur les dieux (cf. Renou, 1978) ; dans l'hindouisme, les textes du Véda, transmis *oralement*, demeurent toujours la Parole exemplaire, la Connaissance totale ; la langue sanscrite, qui dérive de la langue des dieux et dont ces textes forment la couche la plus ancienne, est la langue parfaite, complète, supérieure à toutes les langues vernaculaires (Renou, 1978 ; Malamoud 1984, 1985 et 1987) ; des spéculations mettent en correspondance l'alphabet sanscrit avec les principes métaphysiques : cet alphabet est l'image de l'univers (Ramachandra Rao 1982 : 37 et *sq.*) ;

— autre marque de l'importance de la parole : des formules verbales efficaces, les *mantra*, d'origine védique ou non, sont constamment utilisées « tant pour représenter ou symboliser les entités divines et leur activité cosmique que pour servir de support ou de moyen à des pratiques métaphysico-religieuses de diverses sortes » (Padoux, 1986 : 1) ; ces formules peuvent être énoncées, murmurées, ou seulement mentales ; ce dernier mode de réalisation, le plus « subtil », est aussi le plus puissant ;

— les instruments de musique sont eux-mêmes, selon certains textes, issus de la parole : un récit védique montre la Parole quittant les dieux et se réfugiant dans les eaux, puis dans les arbres ; ces derniers « répartirent la Parole dans quatre objets différents : le tambour, le luth, l'essieu, la flûte. C'est pourquoi la Parole des arbres (qui est dans ces instruments en bois) est la plus puissante et la plus plaisante. Car c'est la Parole des dieux » (Malamoud 1985 : 82).

Quelle place accorder aujourd'hui à ces spéculations savantes tirées de sources anciennes ? D'une part, elles forment le cadre général où s'inscrivent explicitement tant la légitimité du statut des brâhmanes que certaines conceptions du culte et de la musique rituelle. D'autre part, elles sont toujours vivantes, au moins dans le milieu brâhmanique, et les musiciens que nous étudierons sont en relation étroite avec ce niveau de société.

#### Corps social, corps humains

La théorie brâhmanique de la société distingue quatre catégories hiérarchisées, héréditaires : les *varna* (« couleur »). Ces varnas sont issus, selon un hymne védique souvent cité, du sacrifice et du démembrement du « Mâle » primitif : de sa bouche naît le brâhmane, de ses bras le guerrier, de ses cuisses le travailleur (producteur, négociant), de ses pieds le serviteur (Lingat, 1967 : 45 et *sq.*). Davantage dévalorisés, les « intouchables » ou « hors-castes » ne sont pas mentionnés<sup>(1)</sup>.

La société apparaît ainsi comme un corps, dont les membres sociaux possèdent des « fonctions » distinctes, interdépendantes et hiérarchisées. Cette hiérarchie reflète pour partie celle que nous avons déjà vue : le brâhmane est la bouche ; de par sa condition « naturelle », il a qualité pour maîtriser, après initiation, la Parole védique (et le silence), donc la Connaissance, la science rituelle. Il en tire sa supériorité (Derrett, 1976 : 603). À l'opposé, le « Serviteur » est ignorance et « grossièreté » ; il n'a pas accès aux textes védiques, ni même aux rites que ceux-ci prescrivent, et de ce fait n'a pas droit à l'initiation conférant aux trois autres varnas la qualité de « deux fois nés ». C'est une hiérarchie dans le sens « d'englobement » des niveaux inférieurs, selon la notion logique développée dans les travaux de

(1) Pour un parallèle contemporain du mythe, cf. Randeria (1989 : 184 et *sq.*), qui décrit un partage coutumier de charognes animales corrélié à une hiérarchie de castes « d'intouchables ».

L. Dumont (1978) : ainsi les textes normatifs prévoient que les varnas supérieurs, et notamment les brâhmanes (qui savent « tout »), peuvent être amenés, en situation de détresse, à exercer les activités des varnas inférieurs, l'inverse étant exclu (Rocher 1975).

Malgré l'appellation de « castes » qui leur est parfois donnée, les varnas ne délimitent pas des groupes sociaux réels et servent plutôt de cadre de référence pan-indien pour penser les innombrables castes effectivement observées en Inde, appelées *jâti* (« espèces »)<sup>(1)</sup>.

Pas plus que les varnas, les *jâtis* ne peuvent être conçues indépendamment les unes des autres. Ce sont des groupes locaux ou régionaux, distingués par le statut, et en première approximation endogames (lorsque tel n'est pas le cas, les règles de mariage et de filiation en assurent néanmoins la perpétuation). Ce statut s'exprime avant tout au travers d'un « langage » défini par l'opposition pureté/impureté : « Qui ne l'utilise pas pour parler de soi et des autres n'appartient pas à cette société » (Herrenschmidt, 1989 : 245). Dans un tel « langage », les membres de chaque *jâti* sont pensés comme ayant une « nature » spécifique, dont la préservation suppose de respecter le mode de vie propre à la caste (nourriture, règles de purification, par exemple) et d'observer la réglementation minutieuse des échanges (alimentaires, sexuels) et des contacts avec des membres d'autres castes. Une éventuelle « pollution » par des inférieurs peut conduire, dans certains cas, à une dévalorisation permanente du statut. Les castes correspondent donc à des catégories différentes de « corps » humains, au sens étendu où ces corps sont constitués de qualités morales, sociales et religieuses<sup>(2)</sup>.

Les membres d'une caste sont ainsi qualifiés pour assurer certaines fonctions sociales, posséder des droits et des obligations spécifiques. À cet égard il faut distinguer la « vocation » traditionnelle d'une caste, vocation liée à un statut, des occupations différentes

(1) Sur les castes en tant que *jâti*, voir Herrenschmidt, 1989 : 251 et *sq.* ; Kolenda, 1976 : 593 ; Ramanujan, 1989 : 53. Ce dernier souligne que c'est là un exemple de la tendance à classifier qui est générale en Inde. La logique des « espèces » est une logique de contextes (ce qui est bon dans un cas ne l'est pas dans un autre), et le modèle d'ensemble relèverait de la grammaire — laquelle est au centre de la pensée traditionnelle (*ibid.*). Pour une synthèse (dans une perspective différente) sur le système des castes, cf. l'ouvrage classique de L. Dumont (1966).

(2) Sur l'observation concrète de la réglementation des échanges et la notion de « scandale », cf. Herrenschmidt, 1989 : 247 et *sq.*. Pour une discussion récente du rapport entre « corps » et caste, cf. Parry, 1989 : 492 et *sq.*

éventuellement pratiquées par certains de ses membres pour peu qu'elles ne soient pas jugées dégradantes. Selon une formule de A. Good (1982 : 37), « un Barbier n'est pas moins Barbier s'il se met simplement à pratiquer, disons, l'agriculture, plutôt que le rasage ». Par ailleurs, « la spécialisation héritée est une compétence totale : l'objet fabriqué par l'artisan est doté de toutes les propriétés qu'on en attend ; de même, seul le blanchisseur de caste sait à la fois nettoyer les vêtements et les débarrasser de toute pollution » (Reiniche 1979 : 15)<sup>(1)</sup>. Nous allons constater des faits analogues dans le domaine musical.

## Les mârârs

### Les musiciens au Kerala

Si le son est « subtil », ses spécialistes sont-ils de statut supérieur ? Hélas non. La cosmologie ne suffit pas à définir une sociologie. D'autres notions peuvent intervenir, par exemple le fait que la peau des tambours provienne d'animaux morts (les cadavres sont sources d'impureté). Pourtant les tambourinaires ne sont pas nécessairement de bas statut, encore que l'étymologie du mot « paria » (du tamoul *paraiyar*, « joueur de tambour *parai* ») suggère une telle tendance. L'observation montre des faits plus complexes : dans le seul Kerala, les musiciens peuvent être de tout statut. En voici quelques exemples :

— parmi les brâhmanes, un sous-groupe de statut comparativement dévalorisé avait pour vocation de présenter, devant une audience de brâhmanes, un divertissement rituel musical, dansé et théâtral. Les exécutants n'utilisaient pas de tambours, mais chantaient en s'accompagnant de percussions métalliques. En dehors de ce cas, il existe des brâhmanes qui jouent eux-mêmes de certains tambours, mais il s'agit là de pratiques individuelles, non de la vocation d'un groupe ; cela n'est possible que dans le cadre de concerts de musique classique ou dans l'accompagnement du théâtre épique *kathakali*. La

(1) Dans une étude consacrée aux relations traditionnelles de service M-L. Reiniche (1977), montre que ces relations ont pour modèle et projection l'acte sacrificiel. Elle souligne (1989 : 128n) que « toute occupation de caste, parce que monopole, a *de facto* une dimension religieuse — c'est-à-dire qu'elle est à la fois "parfaite" et orientée par une finalité globale ».

voix y demeure d'ailleurs le premier des instruments, et de toute façon c'est un prestige et non un statut qui est en jeu ;

— deux castes appartenant à une catégorie de statuts qualifiée « d'intermédiaire » (*antarâla*) entre brâhmanes et serviteurs, catégorie propre au Kerala, ont pour charge d'exécuter dans les temples une forme de théâtre sanscrit : l'une de ces castes, supérieure à l'autre, est formée des acteurs-chanteurs, l'autre regroupe les percussionnistes (hommes) et les actrices-chanteuses (paraître sur une scène est, pour une femme, dévalorisé) ; le tambourinaire est donc là comparativement infériorisé, alors même que l'instrument particulier qui est utilisé est considéré comme un « brâhmane » parmi les tambours, et qu'il est l'objet d'un « rite d'initiation » (Rajagopalan, 1968 : 21) ;

— à l'opposé de ces statuts élevés, bien des gens qualifiés « d'intouchables » pratiquent la musique. Il peut s'agir d'une activité personnelle (comme participer à certains orchestres de procession) ; c'est aussi la vocation de plusieurs castes, en particulier pour le service musical d'autres basses castes, et leur statut est alors localement expliqué par leur activité de tambourinaires (Moffatt, 1975, pour le pays tamoul). Mais les exemples précédents ont montré qu'on peut jouer du tambour et être de haut statut. D'autres facteurs interviennent donc : service de castes « inférieures », éventuelles autres charges polluantes. Par contre, certains instruments sont bien propres à ce niveau de société, et ne sont pas employés, ni même touchés, par des musiciens de statut supérieur — par exemple les tambours plats sur cadre.

Une opposition entre parole et tambours n'est donc pas dénuée de pertinence, mais ne suffit pas à déterminer une échelle de statuts des musiciens. Lorsque la musique fait partie des vocations de caste (il y a davantage de souplesse pour les activités personnelles), plus fondamentaux paraissent être le type de service musical effectué, son contexte rituel et le statut des « patrons », sans exclure l'existence d'autres critères extra-musicaux. Notons enfin que les femmes, à l'exception de celles qui sont de bas statut, ne sont pas instrumentistes, sauf pour ce qui est du maniement des petites cymbales en « métal de cloche ».

### Les musiciens mârâr

Les mârârs qui nous intéressent ici ont un statut médian. Leur spécialité est la musique rituelle dans les temples patronnés et

fréquentés par les castes supérieures. Cette musique comporte chant et pratique de divers instruments (mais pas d'instruments à cordes), dont plusieurs sortes de tambours<sup>(1)</sup>.

Sur le plan de la connaissance que l'on a d'eux, les mārārs partagent le triste lot d'autres castes de musiciens en Inde, à savoir de n'intéresser ni les musicologues en tant que caste, ni les anthropologues en tant que musiciens. Il faut remonter à 1909 pour en trouver une présentation un tant soit peu détaillée. Encore s'agit-il là d'une compilation d'articles antérieurs (Thurston et Rangachari 1909 : V, 5-13). Un travail précédent (Tarabout, 1986), mené dans une autre perspective, n'a recueilli et offert que quelques informations complémentaires, et il en sera nécessairement de même ici<sup>(2)</sup>.

Les mārārs font partie d'un ensemble (reconnu comme tel) de « serviteurs de temple » — appelés *ambalavāsi*, « ceux qui habitent le temple », même si dans la réalité, ils n'y résident que rarement — pour les sanctuaires des castes supérieures. Tous ces serviteurs de temple appartiennent à la catégorie « intermédiaire » des statuts, déjà mentionnée. Les mārārs sont situés plutôt vers le bas de cette hiérarchie, à un niveau inférieur à celui des acteurs et des musiciens du théâtre sanscrit évoqué. Leur statut est comparable (et comparé) à celui des *nāyar*, caste importante du Kérala rattachée au varna des « Serviteurs », mais assurant de fait la fonction de Guerriers<sup>(3)</sup>.

Ils sont végétariens<sup>(4)</sup> : il s'agit d'un régime alimentaire inspiré de l'idéal de « non-violence », associé à une certaine forme de pureté (rappelons-nous l'impureté de tout cadavre), et dont le modèle est le brāhmane. Cela entre pour partie dans l'évaluation de leur statut : selon une formule de J. Parry (1985 : 613), « un homme est ce qu'il

(1) Il ne peut être question de détailler ici ces instruments, ni les formations orchestrales. Pour des figurations simplifiées et de brèves descriptions, cf. Tarabout (1986).

(2) Les mārārs sont l'objet de courtes mentions dans Nagam Aiya, 1906 : II-370 ; Ananthakrishna Iyer, 1969 : II-144 et sq. ; Padmanabha Menon, 1933 : 146, 193, 231 ; Subbaraya Iyer 1908 : 338.

(3) En une sorte de synergie hiérarchisée avec les brāhmanes nampūtiri (le plus haut statut dans cette région), ces nāyars ont dominé, et dominent encore en partie, les différents aspects (rituels, politiques, économiques) de la vie traditionnelle du Kérala. Tel n'est pas le cas des mārārs, au statut certes comparable, mais numériquement peu importants et sans tradition martiale, qui n'ont jamais joué un quelconque rôle dominant.

(4) L'ouvrage de Thurston et Rangachari l'affirme. Toutefois, A. Leday signale qu'à l'heure actuelle, au moins, des mārārs sont non végétariens (communication personnelle).

mange ». Ce régime est mis localement en relation avec la possibilité d'accéder, pour les mārārs, à l'intérieur des temples.

Leur mode de filiation est matrilineaire. Selon un système qui a prévalu jusque vers la moitié de ce siècle, et qui s'appliquait également aux nāyars et aux « serviteurs de temple », tous matrilineaires, ils pouvaient entrer en unions hypergamiques avec les brāhmanes patrilineaires *nampūtiri* : un brāhmane entre en concubinage, légitimé par la tradition, avec une femme mārār, l'inverse étant prohibé ; la descendance est reconnue comme mārār.

D'importantes différences régionales existent entre le nord et le sud du Kérala ; pour le centre, qui nous intéresse ici, les droits et privilèges attribués traditionnellement aux mārārs étaient, selon Thurston et Rangachari (*op.cit.*, V-12) :

- le service musical des temples (des castes supérieures) ;
- le balayage de la cour du temple ;
- la confection de la litière funéraire pour les castes supérieures (brāhmanes seulement ?) ;
- la construction d'un dais temporaire en relation avec les rites funéraires des brāhmanes nampūtiri ;
- le droit aux restes du riz sacrificiel offert aux esprits des nampūtiris défunts ;
- le droit à une partie des offrandes aux divinités des temples.

Jouant sur une homonymie en *malayālam* (la langue vernaculaire), d'autres versions indiquent, pour d'autres régions du Kérala, que les mārārs, au lieu de construire un dais, remplissaient une fonction de barbier auprès des castes supérieures. Cette association entre barbier (activité entachée d'impureté), rôle funéraire (même remarque) et musique n'est pas en elle-même surprenante, et se retrouve pour de nombreuses castes du sud de l'Inde. Mais les mārārs du centre récusent dès le début du siècle avoir été barbiers, malgré l'existence d'indices suggérant un tel rôle antérieur<sup>(1)</sup>. C'est en tout cas essentiellement le service du temple qui va nous concerner dans les pages suivantes.

(1) Ce type de contradiction n'est pas exceptionnel, et peut témoigner d'une stratégie de la caste visant à abandonner les services jugés les plus dévalorisants. Sur la relation barbiers/musiciens, Goswami et Morab (1988 : 64) remarquent que dans l'État voisin du Karnataka (sauf dans deux régions) beaucoup de musiciens de temple sont barbiers. Observation concordante à propos du temple de Tiruvannamalai, au pays tamoul, par M-L. Reiniche (1989 : 107).

### Le service musical des temples

Un temple hindou est un complexe cultuel qui se présente comme une succession d'enceintes concentriques, pouvant contenir plusieurs autels et sanctuaires voués à des divinités secondaires, autour d'une (rarement plusieurs) chapelle centrale abritant la « maison de l'embryon » où se trouve la divinité principale. Cet espace est à l'image du déploiement du monde phénoménal qui a été présenté au début de ces pages, l'ensemble des enceintes procédant de « l'embryon » central. Il est structuré selon deux principes :

— un principe d'orientation : le nord et l'est sont des directions bénéfiques ; l'ouest et surtout le sud (direction présidée par le dieu de la mort) sont dangereux, néfastes ; l'orientation des sanctuaires et des actes rituels en tient compte ;

— un principe d'extériorité (et de tolérance à l'impureté) croissante : les zones périphériques du complexe cultuel peuvent être accessibles aux basses castes, et comporter des sanctuaires consacrés à des divinités redoutables — mais impliquées dans le bien-être ici-bas — pour lesquels des rites sanglants ou leur substitut sont nécessaires ; l'intérieur des enceintes successives est réservé aux castes de plus haut statut ; quant à la « maison de l'embryon » où la divinité principale, dans les temples « brâhmaniques », est végétarienne et davantage en relation avec l'universel, elle n'est accessible qu'aux seuls officiants brâhmanes.

Les grands temples peuvent comporter jusqu'à cinq rites d'hommage (*pūja*) quotidiens ; ces rituels incluent des ablutions, des onctions, des offrandes de fleurs, nourritures, parfums, lumières, musiques (Diehl, 1956 ; Reiniche, 1989). Dans ceux du Kérala, l'officiant principal est généralement un brâhmane nampūtiri, et le rituel suit des prescriptions dites lantriques qui supposent, entre autres, le recours aux *mantra*. Les mārârs sont associés à chacun de ces offices et se tiennent au pied de l'escalier qui mène au *sanctum*. Cet escalier (*sōpānam*) donne son nom au style vocal particulier parfois exécuté, les chants étant en *malayālam*. Le culte ordinaire comporte l'utilisation d'une conque marine, objet de multiples spéculations cosmologiques, et surtout des percussions (petites cymbales, différents tambours), chaque divinité possédant en principe son « indicatif » rythmique. La musique est en étroite correspondance avec les autres éléments du culte, comme le montre l'anecdote suivante :

Il y avait « un musicien tellement expert que le prêtre était incapable d'ajuster la récitation des hymnes à la musique du tambour du Mārâr, et tomba victime de la colère divine. On s'arrangea pour qu'un jeune Brâhmane officie comme prêtre ; comme il ne pouvait réciter les hymnes en accord avec les sons produits par le tambour, un esprit affamé le souleva du sol jusqu'à une hauteur de huit à dix pieds. Le père du jeune homme, apprenant ce qui était arrivé, se hâta au temple, entailla l'un de ses doigts, dont il offrit le sang à l'esprit. Le garçon fut alors relâché, et le vieil homme, qui était plus que l'égal du Mārâr, commença à réciter les hymnes. Les esprits, élevant le Mārâr haut en l'air, lui sucèrent le sang, et disparurent » (Thurston et Rangachari, 1909 : V-11 et sq.)

Le service musical comporte aussi une musique processionnelle. Ces processions sont de deux types :

— procession menée par l'officiant principal dans l'enceinte du temple mais à l'extérieur du *sanctum* pour offrir de la nourriture « sacrificielle » (en fait un substitut végétal) à des divinités inférieures ; le service de ces processions comme le service musical des *pūja* sont des charges héréditaires ;

— des processions hors du temple lors des fêtes ; à cette occasion, des orchestres extérieurs de musiciens peuvent être recrutés, au moins comme appoint ; ils peuvent appartenir à d'autres castes.

L'ensemble processionnel le plus fréquent au Kérala est celui des « cinq instruments » (*pañcavādyam*). Sa composition varie selon les régions (et les époques), mais comporte au moins la conque (complétée éventuellement par des trompes), des cymbales, et plusieurs sortes de tambours qualifiés de « divins » (*dēva vādyam*). Une autre formation (*pañṭi mēlam*) comporte cymbales, trompes, hautbois, tambours à fût cylindrique (*ceṅṭa*), et n'est utilisée que lors des processions extérieures au temple : elle est dite « de guerre », comme le sont les *ceṅṭa* (dans la terminologie locale : *asura vādyam*, « instruments asuriques », d'après le nom des *asura*, les « anti-dieux ». Cf. infra).

L'exemple du temple de Kalampu kavu et de ses desservants

L'ethnographie des fêtes de ce sanctuaire, observées en 1982-1983, a été présentée ailleurs (Tarabout, 1986 : 269 à 318). Le temple, situé dans une région rizicole du centre du Kérala, est un *kāvu*, « bosquet », terme qui désigne ici des sanctuaires de déesses, de dieux chasseurs, de serpents. Il se trouve effectivement en bordure de zone habitée, le long d'une « forêt » très symbolique et d'une rivière. La déesse *bhagavati* (végétarienne, protectrice et bienveillante) y est la

divinité principale ; à certains moments des fêtes, c'est cependant une forme partielle de cette déesse, alors violente et sanguinaire, qui est honorée — à l'extérieur du *sanctum* — sous le nom de *bhadrakālī*. D'autres divinités, secondaires, sont également consacrées.

Le temple appartient à trois Maisons *nampūtiri* ; un membre de l'une d'elles était, en 1982-1983, l'officiant. Il est fréquenté par les *nâyars* de quatorze « voisinages »<sup>(1)</sup>, et par des membres de castes de plus bas statut qui devaient autrefois rester en dehors du muret externe du complexe cultuel. Conformément à ce que nous venons de voir, seul le prêtre *nampūtiri* accède à la chapelle centrale, le reste du bâtiment principal du temple étant ouvert aux *mârârs* et aux autres « serviteurs de temple », ainsi qu'aux *nâyars* de statut supérieur. Le culte ordinaire ne fait déplacer que quelques dévots, en majorité des femmes, mais aux moments forts des fêtes il peut y avoir plusieurs milliers de participants, hommes et femmes.

Plusieurs charges sont attribuées localement, parmi lesquelles il faut mentionner l'oracle du temple, qui est un *nâyar*. Possédé par la déesse, qu'il incarne à certains moments du rituel, il a été « choisi » par elle et conserve cette fonction toute sa vie.

Quant au service musical du sanctuaire, il est détenu en titre par une Maison *mârâr*, localisée à quelques kilomètres à l'ouest. Le titulaire actuel ayant un emploi plus rémunérateur de garçon de bureau dans une entreprise voisine, il a concédé l'exécution du service à une autre Maison, apparentée, qui a déjà pour charges d'organiser une représentation de théâtre rituel et d'incarner un démon lors d'une mortification. Ces deux rôles particuliers ont lieu au cours de fêtes distinctes, qu'il faut maintenant présenter.

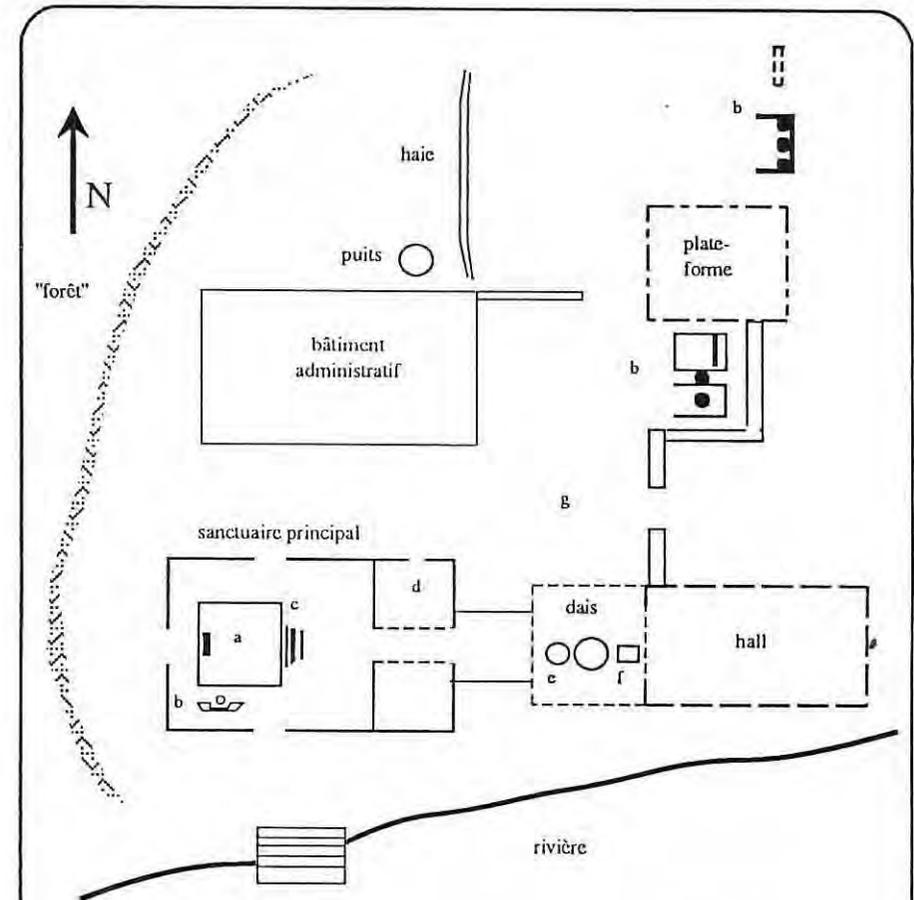
#### Les « quarante-et-un jours »

De mi-novembre à fin décembre, chaque après-midi durant quarante-et-un jours, les *mârârs* exécutent en plusieurs heures, sur la plate-forme intérieure nord-est du temple, un dessin rituel de la déesse dans sa forme guerrière de *Bhadrakālī* : elle y est figurée avec huit bras ; six mains tiennent chacune une arme différente, les deux autres une tête coupée d'*asura*<sup>(2)</sup> et un bol qui en recueille le sang. Les

(1) L'habitat est dispersé au Kérala et il est difficile d'y parler de « village » dans le sens d'agglomération rurale.

(2) Les *asura* sont des « anti-dieux » ; la traduction courante « démon », bien qu'elle soit impropre, sera utilisée dans le texte par commodité.

#### Plan simplifié du sanctuaire de Kalampu Kavû



#### Légende

- a. "maison de l'embryon"
- b. autels ou sanctuaires de divinités secondaires
- c. lieu où se tiennent les *mârârs* lors du service musical du culte
- d. plate-forme intérieure où sera tracé le *kalam* de *Bhadrakālī*
- e. lampes à huile
- f. tronc pour les offrandes en monnaie
- g. lieu où se déroule le théâtre rituel *mutiyêrru*

seins de Bhadrakāli sont deux tas coniques de grains. Ce type de dessin rituel est un *kaḷam*, mot qui signifie « aire » (aire à battre le grain, aire du champ de bataille, aire sacrificielle). L'artiste laisse filer entre ses doigts des poudres colorées pour réaliser traits et surfaces ; ces poudres sont au nombre de cinq (blanc, jaune, vert, rouge, noir) ; le rouge s'obtient en mélangeant de la chaux à du curcuma, mélange caractéristique utilisé dans d'autres rites pour réaliser, avec de l'eau, un substitut du sang qui en porte l'appellation. Le *kaḷam* de la Déesse en est donc un corps sacrificiel.

Après qu'a été installé un trône, au coin nord-ouest du *kaḷam*, et qu'on y a posé une épée en fer, arme de Bhadrakāli, l'officiant brāhmane effectue un culte rapide au coin opposé ; les mārārs chantent alors Bhadrakāli en la décrivant d'abord des pieds à la tête, pour « l'amener », puis dans l'ordre inverse, pour la « congédier » ; ce chant « présentifie » la Déesse, il en constitue un corps sonore. Le chant achevé, le dessin est effacé et la poudre est distribuée comme « grâce » aux dévots présents (à l'extérieur du temple) qui s'en marquent le front.

Le quarante-et-unième jour (fin décembre), ce rite est suivi la nuit par une représentation de théâtre rituel *muṭiyerru* (« porté, levé de la coiffe »), exécuté par les mārārs. Il s'agit d'une offrande votive (*vālipātu*). Le lieu de représentation est extérieur au bâtiment, mais intérieur à la cinquième enceinte. Au centre, une grande lampe à huile (dont la flamme instaure une présence divine indéterminée), et un tabouret. Les acteurs représentant des êtres non humains sont maquillés et portent des coiffes en bois sculpté, posées sur la tête après un bref rite d'aspersion. C'est en particulier le port de la coiffe de Bhadrakāli, très ornée et impressionnante, qui donne son nom au spectacle<sup>(1)</sup>.

Les entrées des personnages principaux se font face au sud — le choix de cette direction dangereuse marque le caractère redoutable des protagonistes. Les musiciens se tiennent sur le côté ouest. En une succession de scènes, le mythe de Bhadrakāli est raconté : comment l'*asura dārikan* obtient du dieu Siva puissance et pouvoir de régénération et menace ensuite l'équilibre des mondes ; comment le dieu Siva décide de créer Bhadrakāli de son troisième œil frontal, œil de feu, afin de détruire Dārikan ; comment la déesse, aidée d'une démo-

(1) Sur cette forme de théâtre rituel, voir aussi Vidyarthi (1976). La même appellation recouvre d'autres rites spectaculaires dans le sud du Kérala.

ne grotesque et d'un chef nāyar local, triomphe de Dārikan, le décapité, et lui permet par ce contact mortel, mais qui est aussi une grâce, de rejoindre le « paradis » de Siva.

Cette dernière scène est effectuée de la façon suivante : l'acteur qui incarne Bhadrakāli enlève la coiffe de Dārikan et, face au sud (direction des morts), la pose sur le tabouret : « Dārikan rejoint le paradis de Siva ». En même temps, mais à l'écart<sup>(1)</sup>, un coq est sacrifié. Bhadrakāli se tourne alors vers le nord (direction bénéfique). L'épée en fer du temple est apportée et posée sur le tabouret, où Bhadrakāli met alors le pied. Des dévots amènent leurs jeunes enfants, que Bhadrakāli prend l'un après l'autre sur son genou et qu'elle bénit : un geste de la main vers la flamme de la lampe puis au-dessus de la tête de l'enfant, sur laquelle elle pose ensuite une fleur rouge (fleur de victoire, selon une ancienne épopée tamoule) détachée de sa coiffe.

#### Mortification de Dārikan

Au cours d'une autre fête qui dure quatre jours entre mi-février et mi-mars, de multiples processions se déroulent. La dernière nuit ont lieu des mortifications particulières appelées *tūkkam*, « suspensions ». Auparavant, ce type de mortification se retrouvait — avec des variantes — à travers l'Inde. Le rite a été souvent supprimé à cause de son caractère cruel : il consiste en une implantation de crochets dans la peau du dos du dévot, qui permettent ensuite de l'élever en l'air et, dans certains cas, de l'y faire tourner.

A Kalampu Kavu la formule est moins dangereuse : l'implantation des crochets, identifiés aux canines de Bhadrakāli, est effective, mais ils ne servent pas à hisser en l'air le dévot. Celui-ci monte sur une plate-forme, soulevée au moyen de brancards par des porteurs qui l'emmènent tourner autour du sanctuaire, sans qu'il y ait réelle « suspension ». L'essentiel, selon les intéressés, est que le sang du dévot apparaisse (quelques gouttes).

A Kalampu Kavu, trois sortes de *tūkkam* costumés sont accomplis selon un ordre précis :

— d'abord le *tūkkam* « simple », figurant un guerrier nāyar ; c'est le privilège d'une famille nāyar de la localité ;

(1) Les sacrifices d'animaux, interdits depuis 1925 dans les temples publics de cette région, sont déconsidérés — même dans un temple privé comme c'est le cas ici — tout en étant parfois perçus comme rituellement indispensables.

— ensuite le *tūkkam* de Dārīkan, dont la charge est détenue par un mārār :

— enfin de multiples *tūkkam* figurant Garuda, l'aigle sacré, monture du dieu Vishnu ; ils sont effectués dans un tumulte et un désordre évoquant les « fins de monde » par des membres de basses castes.

Ces mortifications sont mises en relation avec le mythe de Bhadrakālī : au cours de la bataille qui l'oppose à Dārīkan, la Déesse a pour monture un « Vampire » qui se repaît du sang versé par les hommes et par Dārīkan ; son ivresse sanguinaire est cependant telle qu'il n'est pas rassasié ; arrive alors l'aigle de Vishnu, qui consent à donner de son sang afin de l'apaiser. D'autres versions montrent Bhadrakālī buvant elle-même le sang.

Au Kérala, de telles mortifications sont votives. Elles font suite à une promesse d'effectuer le rite si la divinité exauce un vœu : obtenir ou guérir un enfant, avoir un emploi dans l'administration... Ceux qui promettent n'accomplissent pas eux-mêmes la mortification, d'autres dévots le font à leur place pour une somme d'argent déposée auprès du temple. Il faut donc distinguer l'exécutant du commanditaire, lequel est un véritable sacrifiant. Dans le cas du *tūkkam* de Dārīkan à Kalampu Kavū en 1983, le sacrifiant n'était autre que le prêtre nampūtiri desservant le sanctuaire.

La préparation de la mortification de Dārīkan est l'objet d'un rite spécifique qui se déroule chez le sacrifiant. Le mārār qui incarnera Dārīkan se prépare dans une des pièces de la maison ; son costume est identique à ce qu'il est dans le théâtre rituel évoqué. Pendant ce temps, l'oracle nāyar arrive, possédé par Bhadrakālī et accompagné de musiciens mārārs ; il danse dans la cour, rend des oracles. Dārīkan apparaît à son tour sur le seuil et danse avec l'oracle. Tous deux reçoivent en cadeau des tissus neufs, puis l'oracle repart vers le temple. Resté seul, Dārīkan purifie maison et habitants par une sorte de cuisson : dans les pièces, il décrit autour des gens d'amples cercles avec une torche qui projette partout d'énormes flammes : de la résine pulvérisée est jetée sur la torche et prend feu brusquement. Après avoir distribué des fleurs rouges tirées de sa coiffe, il reçoit un autre tissu neuf, puis toute la maisonnée, sauf le sacrifiant, rentre dans l'habitation. Dārīkan va se placer face au sud en bordure est de la cour, et un intouchable égorge au-dessus de ses pieds un coq. C'est seulement ensuite qu'aura lieu, au temple, le *tūkkam*.

Dārīkan est donc au cœur de plusieurs relations sacrificielles. Dans le mythe, le théâtre, et la mortification proprement dite, il est une victime mangée par la déesse. Au cours du rite préparatoire décrit, il apparaît également comme un être protecteur de la maison (d'où il sort) et de ceux qui assurent le coût de sa mortification, qui le délèguent comme victime. Il est à ce titre une divinité inférieure (déjà, dans le mythe et le théâtre, il gagnait le paradis de Siva) ; cette divinité, il faut la nourrir en sacrifiant un coq.

Quant aux mārārs, leur relation au divin, et par conséquent aux autres hommes, apparaît plus complexe que ce que nous pouvions attendre du seul service musical. Il y a ainsi un certain paradoxe (dans le contexte hindou) à ce que, en principe végétariens, ils puissent sans déchoir recevoir du sang de coq au cours d'une incarnation<sup>(1)</sup>. Reprenons donc maintenant les informations disponibles, afin d'essayer de préciser le « portrait » de ces spécialistes.

### Le rapport au divin et à la société

Les mārārs sont d'abord décrits localement comme étant les musiciens de temple des castes supérieures (en fait, quelques autres castes peuvent aussi remplir cet office). Repartons donc de là et tournons nous d'abord vers la paire brāhmane/musicien qui effectue conjointement l'office.

#### Mārārs et brāhmanes

En haut, à l'intérieur de la « maison de l'embryon », le brāhmane, végétarien, au statut suprême, ceint de son cordon — signe de l'initiation, ce qui le qualifie pour les rites —, est Maître de la parole védique et des *mantra*, avec lesquels, entre autres, il « présentifie » la divinité. Il est le modèle même de la science du Son rituellement efficace, au plus haut niveau.

(1) Le sujet n'a pas été débattu avec Monsieur N., Mārār qui incarnait Dārīkan. Qu'il y ait « tension » entre les exigences alimentaires opposées de l'homme (végétarien) et du démon qu'il incarne (buveur de sang) transparait cependant d'une réflexion que fit, en aparté et comme pour se justifier, le prêtre nampūtiri (bien sûr strictement végétarien) qui assurait le coût de la mortification et du sacrifice de coq : « Cette année personne ne s'était proposé, il fallait bien que quelqu'un le fasse pour préserver la tradition ! ».

En contrebas, au pied de l'escalier du *sanctum*, à l'extérieur de celui-ci, les mârârs. Lors du service du culte, ils se nouent en travers de la poitrine un tissu roulé blanc, comparé au cordon brâhmanique. De statut comparativement inférieur, quoique végétariens eux aussi, ils n'ont pas part à la parole védique mais sont les Maîtres du son instrumental et de paroles « inférieures », comme le sont les chants en langue vernaculaire. Les mârârs sont donc comme les émules, infériorisés, du brâhmane dans sa maîtrise sonore<sup>(1)</sup>.

Ils ne paraissent cependant jamais assurer le rôle d'officiant principal, même pour des cultes à des divinités inférieures : de tels cultes peuvent être accomplis par certaines castes de « serviteurs de temple », ou par des nâyars, ou par d'autres, de plus bas statut. Les mârârs n'y interviennent qu'au titre de leur service musical et ils ne participent évidemment pas aux cultes rendus par les « inlouchables ». Il y a, ici, séparation entre fonction musicale et prêtrise, ce qui n'est pas forcément le cas dans d'autres parties de l'Inde, ni au Kérala pour des castes de plus bas statut<sup>(2)</sup>. Indispensables au bon déroulement des cultes, relevant dans une certaine mesure du modèle constitué par le brâhmane, les mârârs restent ici avant tout tributaires de leur fonction d'instrumentistes.

Cela pour la vocation qui les définit. Mais nous avons vu les mârârs de Kalampu Kavû aptes à dessiner un corps sacrificiel de la Déesse, et à « présentifier » celle-ci par un chant. C'est là une forme de prêtrise. Mais d'une part, dans le cas de ces musiciens, elle n'intervient qu'en association au culte principal (et avec intervention du brahmane). D'autre part cette capacité est un *savoir-faire*, transmis essentiellement ici par parenté<sup>(3)</sup>, qui n'est pas possédé par tous les

(1) Il s'agit bien entendu d'une « condition » inhérente aux membres de ces castes, que les intéressés soient ou non impliqués pratiquement dans un culte. Au pays tamoul, M.-L. Reiniche (1989 : 104) remarque également que le chantré (en langue tamoule) « est en somme la contrepartie du *sâstri* brahmane qui vient réciter les Vedas ».

(2) Observation inverse dans le sud du pays tamoul voisin, où les musiciens de caste *kam-pâr* « assurent plus spécialement les fonctions [d'officiant] *pûjâri* dans les temples de déesse » (Reiniche, 1979 : 243). Le même auteur (1989 : 106) signale que les chantres Oduvar « ont les qualifications de la prêtrise » et montre bien le lien qu'il faut établir entre ce fait et le développement des sectes, en particulier du sivaïsme, en pays tamoul ; l'absence d'un tel développement au Kérala est peut-être à la base du contraste observé quant au rapport prêtrise/musiciens.

(3) Récemment, la transmission de ce savoir-faire a été élargie par la création d'une institution gouvernementale où sont enseignés les « arts du temple ».

mârârs ; il l'est par contre également par d'autres castes, qui peuvent pratiquer le rite de façon autonome en dehors des temples (Kerala Varma Thampuram, 1936 ; Jones, 1982). L'opposition entre prêtrise et service musical, dégagée précédemment pour les castes supérieures, n'est donc pas contredite, mais doit être nuancée : certains mârârs acquièrent la capacité d'exercer un genre de prêtrise auxiliaire, sous forme d'une certaine mise en représentation extérieure (et sacrificielle) du divin.

Il faut enfin rappeler que la relation au brâhmane n'est pas seulement d'analogie : elle est aussi de service. En dehors même d'un éventuel rôle passé de barbiers, les mârârs assurent des services funéraires pour les nampûtiris, acceptent les restes du repas de leurs défunts. Un mythe d'origine de ces services veut qu'à la demande du philosophe Sankarâchârya (lui-même nampûtiri ; IX<sup>e</sup> siècle), les mârârs aient découpé en huit morceaux le cadavre de sa mère avant de les enterrer (Thurston et Rangachari, 1909 : V-10). Sans entrer dans la symbolique du récit, écho d'un mythe sivaïte pan-indien, il faut noter qu'il attribue aux mârârs l'acte violent dans ce démembrement au service d'un brâhmane.

### Mârârs et guerriers

Les mârârs ne sont donc pas uniquement du côté d'un modèle brâhmanique. Souvenons-nous, en outre, qu'à Kalampu Kavû ils sont amenés à incarner théâtralement déesse guerrière et démon, l'un d'eux assurant même la mortification de Dârikan et le rite qui lui est préalable. Sans être exceptionnel, ce n'est pas non plus un cas de figure général : tous les mârârs du Kérala n'ont pas ce rôle, qui peut ailleurs être effectué par d'autres. Mais que cela soit possible (sans déchoir) suffit à rendre ces faits pertinents. Les mârârs révèlent là une capacité à incarner, dans un cadre institutionnel, le divin (ce qui n'est pas le cas de toutes les castes).

Incarnation, mais peut-être pas possession, qui est à Kalampu Kavû l'apanage de l'oracle nâyâr. La différence peut paraître ténue, mais une anecdote répandue l'exprime avec clarté :

« Une fois, au cours d'une représentation, l'acteur-Bhadrakâli et l'acteur-Dârikan devinrent réellement possédés, et Bhadrakâli décapita pour de bon Dârikan après l'avoir poursuivi jusqu'au fond d'un puits. Depuis ce jour, des impuretés ont été placées à l'intérieur de la coiffe de la Déesse afin d'en diminuer la puissance ».

La possession paraît être la conséquence d'une proximité avec le divin que la représentation théâtrale instaure, et le port d'une coiffe-puissance permet le basculement. Mais l'histoire trace aussi une limite : ce ne *doit* pas être une possession. La différence se marque autrement : alors que l'oracle nāyar est choisi par la déesse, rien de tel pour le théâtre rituel où ce sont les mārārs eux-mêmes qui se répartissent les rôles sur la base d'une compétence technique<sup>(1)</sup>.

À la fin du spectacle de théâtre *muṭiyerru*, la distinction acteur/Bhadrakāli est pourtant ambiguë : il y a réel pouvoir de bénir les enfants présentés. Notons le caractère instrumental de cette relation au divin : par la coiffe portée, bien sûr, mais aussi par la pose du pied sur le tabouret où est appuyée l'épée consacrée. L'efficacité rituelle de l'incarnation dépasse ici la seule mise en représentation d'un mythe, et semble résulter d'un contact avec des supports matériels de la force divine — supports qui suffisent d'ailleurs à en constituer une image et une présence. L'acteur mārār serait alors comme « mené », « instrumentalisé » par eux, ce qui rejoint des données plus générales sur la possession (au moins au Kérala).

Le rite qui précède la mortification de Dārīkan doit être vu un peu différemment. Il y a certes prolongement de la capacité à incarner théâtralement et à être mu par des supports du divin. Mais le sacrifice du coq, dont on fait couler le sang sur les pieds du mārār incarnant Dārīkan, témoigne de la réalité d'une présence divine (même inférieure). Et celle-ci découle de la réalité de la mortification à venir : le sang de « l'acteur » sera effectivement versé pour la Déesse. Il n'est plus dès lors seulement « instrumentalisé » par des images-supports du divin, il est victime réelle d'un sacrifice : le démon mis à mort par Bhadrakāli et le dévot blessé pour la satisfaire se confondent.

Quoi qu'il en soit, les mārārs sont ici en perspective, non plus avec la prêtrise du brāhmane, mais avec la possession — donc, à Kalampu Kavū, avec l'oracle nāyar. Or les nāyars relèvent du modèle guerrier, modèle différent et inférieur à celui dont le parangon est le

(1) L'opposition est cependant moins tranchée qu'il n'y paraît : dans le nord du Kérala, des possessions « théâtralisées » sont accomplies par des spécialistes recrutés sur la base de leur savoir technique (au sein de castes données). De manière générale, c'est tout le champ des mises en représentation humaine du divin, en Inde, qui demanderait à être précisé, peut-être en révisant certaines catégories analytiques. Comparer avec le « bal indien » en Guadeloupe (Sully et Nagapin, 1989 : 183).

brāhmane. La comparaison des acteurs mārār avec l'oracle nāyar, sur le plan local de Kalampu Kavū, s'insère dans une similitude plus générale entre ces castes, comme l'attestent diverses formes de violence qui parcourent les activités des mārārs : violence dans le mythe d'origine des services funéraires, violence sacrificielle impliquée par le dessin rituel de Bhadrakāli, violence des incarnations, violence des formations orchestrales « de guerre » et du recours aux tambours « asuriques ».

Double positionnement possible, donc, en termes de « modèles » :

— maîtres du son rituel, les mārārs le sont cependant moins que le brāhmane, dont ils imitent le mode de vie « pur ». Comme lui, certains, avec le savoir-faire approprié, peuvent « présentifier » le divin sur un support, mais sans pouvoir assurer un rôle de prêtrise autonome :

— maîtres du son guerrier, marqués de violence, ce ne sont cependant pas des combattants comme les nāyars, dont ils ont par ailleurs pratiquement les mêmes coutumes. Comme eux, ils ont un rapport possible d'incarnation du divin, mais sans possession oraculaire instituée.

\*  
\* \*

Ce qui frappe, en définitive, c'est l'aspect plutôt instrumental de leur relation au divin. Leur qualification de chanteurs et d'instrumentistes leur confère leur place dans le culte, à quoi certains joignent un éventuel savoir-faire pictural et quasi sacrificiel. C'est aussi par leurs instruments qu'ils relèvent de la guerre, dont certaines processions se veulent l'image. C'est enfin, dans le cas particulier du théâtre rituel, par le port de coiffes investies de puissance qu'ils peuvent entrer dans la logique de l'incarnation/possession. Sous ces diverses facettes, il y a une même capacité à « présentifier » le divin par des représentations sonores, picturales, gestuelles : nous avons vu l'hindouisme faciliter ce passage de la maîtrise sonore aux autres arts, le son étant comme la semence des autres modes de qualification. Et réaliser physiquement le divin implique, dans ce contexte, de le manifester essentiellement sous ses aspects royaux, ou guerriers — voire « démoniaques ».

L'approche des mārārs qui vient d'être effectuée doit être replacée dans le cadre des relations de statut. Leur activité de musicien se situe à un niveau donné de la société, et dans des rapports définis avec d'autres castes ; ils ne font pas « de la musique » en général, mais seulement certaines musiques précises, pensées comme relevant de (ou compatibles avec) leur « condition » de mārārs. Cette condition n'est cependant pas dépourvue d'ambiguïté : participant du modèle brāhmanique comme de celui du guerrier, il y a une certaine logique à ce qu'ils soient rattachés, au Kérala, à une catégorie « intermédiaire » des statuts. Qu'une telle catégorie existe montre que la classification classique des castes en varnas, même s'il est impossible de s'en abstraire (Reiniche, 1989 : 116 et sq.), n'est pas localement perçue comme suffisante. Si la logique hindoue leur attribue plutôt le varna de « Serviteurs » (*ibid.*), il semble y avoir, sur le plan régional, une certaine gêne par rapport à leur fréquentation habituelle de l'intérieur des temples : c'est du moins l'explication qui en est donnée.

En tout état de cause il faut remarquer que l'activité technique n'est guère pensée de manière autonome dans l'hindouisme. Les artisans, par exemple, sont rattachés en Inde soit au varna des Serviteurs, soit aux « hors-castes » (c'est le cas au Kérala), non sans contestation de leur part (Reiniche, 1989 : 118 et sq.). Il y a « ambivalence de la position des artisans » (*id.* : 129). La diversité des castes de musiciens confirme, si besoin était, que la spécialisation technique s'inscrit d'abord dans un statut. Elle entre dans la définition identitaire d'une caste mais ne suffit pas toujours, seule, à déterminer un « corps de métier », encore moins une catégorie générale de techniciens.

### Bibliographie

- ANANTHAKRISHNA IYER L.K. (1969). — *The Cochin Tribes and Castes* (2 vol.). New-York/Londres, Johnson Reprint Corp. (1ère éd. : Madras, Iligginbotham/ Govt. of Cochin, 1909-1912).
- BIARDEAU M. (1981). — *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion.
- DERRETT, J. D. M. (1976). — « Rājadharmā ». *Journal of Asian Studies*, XXXV-4 : 597-609.
- DESROCHES M. et BENOIST J. (1982). « Tambours de l'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacré ». *Études créoles*, V, 1-2 : 39-58.

- DIEHL C. G. (1956). — *Instrument and Purpose. Studies on Rites and Rituals in South India*. Lund, Gleerup.
- DUMONT L. (1966). — *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*. Paris, Gallimard.
- DUMONT L. (1978). — « La communauté anthropologique et l'idéologie ». *L'Homme*, XVIII (3 & 4) : 83-110.
- GOOD A.K. (1982). — « The Actor and the Act : Categories of Prestation in South India ». *Man*, 17 : 23-41.
- GOSWAMI B.B. et MORAB S.G. (1988). — « Tribes and Castes as Functionaries in the Temples of Karnataka ». *Man in India*, 68-1 : 61-69.
- HERRENSCHMIDT O. (1989). — *Les meilleurs dieux sont hindous*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- JONES C. R. (1982). — « Kalameluttu : Art and Ritual in Kerala ». In WELBON & YOCUM, *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*. Delhi, Manohar, Studies on Religion in South India and Sri Lanka, vol. 1 : 269-294.
- KERALA VARMA THIAMPURAN (1936). — « Kali Cult in Kerala ». *Bull. of the Rama Varma Research Society*, IV : 77-97.
- KOJENDA P. (1976). — « Seven Kinds of Hierarchy in Homo Hierarchicus ». *Journal of Asian Studies*, XXXV-4 : 581-595.
- LINGAT R. (1967). — *Les sources du droit dans le système traditionnel de l'Inde*. Paris / La Haye, EPHÉ / Mouton, Coll. Le monde d'outre-mer, passé et présent, 1ère série, Études XXXII.
- MALAMOUD C. (1984). — « Hiérarchie et technique. Observations sur l'écrit et l'oral dans l'Inde brāhmanique ». *Langage et société*, sept. 84 : 115-122.
- MALAMOUD C. (1985). — « Féminité de la parole ». *Confrontation*, cahiers 13 : l'Inde. Paris, Aubic : 77-85.
- MALAMOUD C. (1987). — « Parole à voir et à entendre ». *Cahiers de littérature orale*, n°21 : 151-161.
- MOFFATT, Michael, 1975. Untouchables and the Caste System : a Tamil Case Study, *Contrib. to Indian Sociol., N.S. 9-1* : 111-122.
- NAGAM AIYA V. (1906). — *The Travancore State Manual*. Trivandrum, Government Press, (3 vol.).
- PADMANABHA MENON K.P. (1933). — *A History of Kerala*. Ernakulam, Cochin Government Press, vol. III.
- PADOUX A. (1986). — « Introduction ». In *Mantras et diagrammes rituels dans l'Hindouisme* (Table ronde), Paris, éd. du CNRS : 1-9.
- PARRY J. (1985). — « Death and Digestion : the Symbolism of Food and Eating in North Indian Mortuary Rites ». *Man*, 20-4 : 612-630.
- PARRY J. (1989). — « The End of the Body ». In FEHNER M. (éd.), *Fragments for a History of the Human Body* (Part 2). *Zone*, vol. 4 : 490-517.

- RAJAGOPALACHARI C. (1973). — *Upanishads*. Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan.
- RAJAGOPALAN L.S. (1974). — « Folk Musical Instruments of Kerala ». *Sangeet Natak* 33 : 40-55.
- RAMACHANDRA RAO S.K. (1982). — *Sri-Chakra. Its Yantra, Mantra and Tantra*. Bangalore, Kalpatharu Research Academy.
- RAMANUJAN A.K. (1989). — « Is there an Indian Way of Thinking? An Informal Essay ». *Contrib. to Indian Sociol.*, N.S. 23-1 : 41-58.
- RANDERIA S. (1989). — « Carrion and Corpses : Conflict in Categorizing Untouchability in Gujarat ». *Arch. europ. sociol.*, XXX : 171-191.
- RAWSON Ph. (1973). — *Tantra. Le culte indien de l'extase*. Paris, Seuil (trad. de *Tantra. The Indian Cult of Ecstasy*. Londres, Thames & Hudson, 1973).
- REINICHE M-L. (1977). — « La notion de "jajmāni". Qualification abusive ou principe d'intégration ? » *Purusārtha* III : 71-107.
- REINICHE M-L. (1979). — *Les Dieux et les hommes. Étude des cultes d'un village du Tirunelveli. Inde du Sud*. Paris, EHESS / Mouton (*Cahiers de l'Homme*, N.S. XVIII).
- REINICHE M-L. (1989). — *Tiruvannamalai, un lieu saint sivaïte du sud de l'Inde : 4. La configuration sociologique du temple hindou*. Paris, Publ. de l'EFEO, vol. CLVI.
- RENOU L. (1978). — *L'Inde fondamentale*. Paris, Hermann.
- ROCHER L. (1975). — « Caste and Occupation in Classical India : the Normative Texts ». *Contrib. to Indian Sociol.*, N.S. 9-1 : 139-151.
- SCHWARTZ B. M. (éd.) (1967). — *Caste in Overseas Indian Communities*. San Francisco, Chandler Publications.
- SINGARAVELOU (1975). — *Les Indiens de la Guadeloupe*. L'auteur.
- SUBBARAYA IYER N. (1908). — « The Antarallas of Malabar ». *Indian Antiquary* V : 334-338.
- SULTY M. et NAGAPIN J. (1989). — *La migration de l'Hindouisme vers les Antilles, au XIXe siècle, après l'abolition de l'esclavage*. Les auteurs.
- TARABOUT G. (1986). — *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temple au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*. Paris, Publ. de l'EFEO, vol. CXLVII.
- THURSTON E. et RANGACHARI K. (1965). — *Castes and Tribes of Southern India*. New-York, Johnson Reprint Corp (7 vol.). (1ère éd. : Madras, Government Press, 1909).
- VIDYARTHI G. (1976). — « Mudicuttu, Rare Ritual Theatre of Kerala ». *Sangeet Natak* 42 : 51-63.

