



Des gags dans le culte. Remarques sur la bouffonnerie rituelle au Kérala

Gilles Tarabout

► To cite this version:

Gilles Tarabout. Des gags dans le culte. Remarques sur la bouffonnerie rituelle au Kérala : (suivi de Notes sur théâtre et possession, ou petite collection d'historiettes). Lyne Bansat-Boudon. Théâtres indiens, EHESS, pp.269-299, 1998, Purusartha n°20. hal-00525290

HAL Id: hal-00525290

<https://hal.science/hal-00525290>

Submitted on 11 Oct 2010

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

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

[Publié in *Théâtres indiens*, dir. Lyne Bansat-Boudon, Paris, EHESS (coll. Puruṣārtha n°20), 1998, pp.269-299]

/p.269/

DES GAGS DANS LE CULTE

REMARQUES SUR LA BOUFFONNERIE RITUELLE AU KÉRALA *

Suivi de Notes sur théâtre et possession, ou petite collection d'historiettes

Gilles Tarabout (CNRS-CEIAS)

There is a saying :

"A little nonsense now and then is relished by the wisest men"

L.S. Rajagopalan (1997 : 1)

En comprenant ces métamorphoses et en écoutant leurs paradoxes, je me consacre à humer la vie, à l'aspirer, à lui baiser les pieds.

Adonis, *Le corps du soleil* (trad. Anne Wade Minkowski, 1990)

LA COMEDIE DANS LE RITUEL : ELEMENTS D'UNE PROBLEMATIQUE

La question des articulations réciproques entre théâtre et rituel est sans doute l'une de celles qui ont été le plus abondamment traitées. Parmi les diverses approches qui en ont été proposées, une perspective évolutionniste s'est longtemps imposée. Un exemple :

"Toute espèce de sacrifice, qu'il soit agraire, totémique ou aux ancêtres, pourvu qu'il soit mimé, pour des raisons de magie imitative ou contagieuse, donne lieu à un théâtre possible, la tragédie retenant un peu de l'élément sacré, la comédie n'apparaissant que quand la foi s'est perdue et que les gens ont cessé d'avoir [sic] une signification" (Bastide 1977 : 79)¹.

Prise à la lettre, la formule ne trouverait sans doute plus guère de défenseurs aujourd'hui dans les milieux universitaires, que ce soit à propos du théâtre ou du rituel. Elle est pourtant encore largement présente, implicite, non seulement dans /p.270/ les stéréotypes journalistiques, mais encore dans bien des exposés plus récents. L'idée selon laquelle l'origine du théâtre est à rechercher dans des cérémonies religieuses demeure vivace : au début était le rite. Cette position connaît des nuances. Ainsi l'ethnomusicologue André Schaeffner propose la notion de pré-théâtre, en précisant qu'il ne s'agit pas d'un "théâtre avant le théâtre, historiquement parlant". Mais il affirme aussitôt après :

"Le chemin le plus direct d'un théâtre à un autre, l'historien le découvrira moins aisément que l'ethnologue. Ce dernier a l'avantage d'avoir observé actes et institutions où s'ébauche ce que l'on a coutume de placer dans le domaine exclusif du théâtre. Inversement, analysant le *nô* japonais ou la tragédie grecque ou le drame wagnérien, on relèverait des vestiges de rituel [...] explicables par la permanence de vieilles prescriptions religieuses. Ainsi balance-t-on entre pré-théâtre et néo-rituel" (Schaeffner 1965 : 27).

"Ebauche", "vestiges"...le théâtre semble encore porter les lambeaux d'une hypothétique chrysalide rituelle, dont l'ethnologue serait l'entomologiste éclairé. Or, systématisée, une telle vue paraît arbitraire, en tout cas indémontrable au moyen des seuls matériaux ethnographiques. Les présupposés évolutionnistes ne sont-ils pas superflus ? De la même façon que tout acte peut être l'objet d'une ritualisation, il peut être théâtralisé. Ce sont donc des modes de l'agir, où la question d'une quelconque antériorité paraît largement dépourvue de sens, qu'il s'agit d'étudier. Au cours de ces dernières années la problématique s'est ainsi considérablement modifiée. A titre d'exemple, pour Caroline Humphrey et James Laidlaw (1994), la délimitation de ce qui est rituel ou non dépend essentiellement de la forme d'intentionnalité des participants. De son côté, Richard Schechner (1983 : 150) considère que ce qui distingue le rite du théâtre (ou de l'action ordinaire) est le contexte d'exécution, non une propriété de l'acte lui-même. Sans pouvoir entrer ici dans le détail des points de vue qui ont récemment contribué à renouveler ce champ d'études, notons que, pour ce qui est du théâtre, une telle redéfinition a été largement le fait d'artistes, de créateurs s'interrogeant sur leur activité (Schechner, par exemple, qui est une figure marquante des "performance studies" aux Etats-Unis, est metteur en scène)².

En son temps, Michel Leiris avait déjà enrichi de son approche esthétique d'écrivain, et d'un goût avoué pour le théâtre, son travail d'ethnologue³. S'intéressant aux cultes de possession des esprits *zār*, en Ethiopie, il en avait alors souligné toute la dimension dramaturgique. Son étude (1996 [1958]) montre en particulier que les possédées (ce sont le plus souvent des femmes qui sont initiées à ces cultes) exécutent notamment de brèves saynètes parodiques et tiennent des tribunaux burlesques. Les différents *zār* seraient alors, à la limite, autant de rôles à endosser :

"Certains *zār* apparaissent comme préposés à certaines fonctions et font effectivement, aux yeux à tout le moins de l'observateur profane, figure de véritables *dramatis personae* dont les rôles seraient assumés par les possédés" (Leiris 1996 : 1011).

/p.271/

Cette démarche, orientée par une perception esthétique du rite, s'affranchit de tout évolutionnisme. Mais la possession y apparaît en fait théâtrale à un double point de vue. Parallèlement à sa dramatisation proprement dite, clairement énoncée par Leiris comme une vision "de l'observateur profane", elle est comme infectée par un doute interne, que ressentent les intéressées. Il y a perception d'un risque : que la possession soit feinte, qu'une simulatrice fasse "du théâtre". L'observation au Kérala le suggère de son côté, ce doute paraît en effet inhérent à la pratique même de la possession -c'est pourquoi des procédures rituelles de contrôle sont souvent prévues. Mais il porte sur des personnes. Il importe de ne pas l'assimiler à un scepticisme hypothétique sur le pouvoir des rites, en général, ou sur celui des Puissances mises en jeu par ceux-ci, comme cela est impliqué dans l'hypothèse présentée par Roger Bastide sur l'origine de la comédie, cette dernière "n'apparaissant que quand la foi s'est perdue".

Les pages qui suivent s'efforcent, entre autre, de contester un tel lien causal entre cette forme de scepticisme (à distinguer du doute sur la "réalité" d'une possession particulière) et le recours à la comédie. Elles voudraient aussi, par la même occasion, se démarquer de la position commune aux approches précédentes, évolutionnistes ou non, qui toutes partagent le sentiment d'une continuité, voire d'une ambiguïté, entre théâtre et rituel.

Non qu'il s'agisse de nier la possibilité d'une telle ambiguïté, du moins si l'on s'en tient au plan d'une observation extérieure purement descriptive -la vision "de l'observateur profane". Le Kérala, qui sera notre cadre de réflexion, en offre lui-même une multiplicité d'exemples. En se restreignant à la seule question, limitée, des rapports entre jeu théâtral et possession divine, le culte du *teyyam* présuppose ainsi, de la part des spécialistes qui incarneront des divinités, un entraînement préalable, de l'ordre de l'art dramatique : mémorisation et récitation de la geste du dieu, apprentissage de danses. La possession elle-même est alors l'occasion de déployer une virtuosité appréciée en tant que telle, et les possédés se recrutent sur une base contractuelle (ce qui permet à l'un d'eux, excellent "technicien" mais militant marxiste, de tenir son rôle d'oracle tout en confiant -en privé- ne pas y croire, cf. Ashley 1993 : 71). A l'inverse, l'acteur-danseur incarnant Bhadrakālī⁴, dans le théâtre *muṭiyēṛru* n'est pas dit possédé mais rend néanmoins la Déesse suffisamment présente pour assurer de sa protection les enfants qui lui sont amenés à la fin du spectacle (Tarabout 1986 : 301-4 ; 1993a). Et l'une des séquences dansées du *paṭayāṇi* s'achève par une perte de conscience du danseur figurant le Trépas, tétanisé des pieds à la tête, alors que toute possession est niée par les intéressés (Tarabout 1986 : chap.5).

Très fréquemment donc, la possession apparaît théâtralisée, des personnages de théâtre sont traités comme des divinités, et des acteurs "jouent" la possession. De telles

interférences semblent spécifiquement liées au fait qu'est alors en cours une "présentification" -on lui préférera le terme "d'incarnation"- et en particulier, ici, une incarnation de figures de type divin. Possession et théâtre seront donc considérés, dans la suite du texte, comme deux "registres" d'un tel processus d'incarnation. Il ne s'ensuit pas pour autant, si l'on veut bien quitter un instant le point de vue "profane", que ces registres soient confondus aux yeux des participants, ni que la distinction établie par eux soit exactement celle "d'y croire" ou non. Pour le montrer, la réflexion s'appuiera dans les pages suivantes sur l'observation de saynètes comiques intégrées à des cultes. En contraste délibéré avec le reste du /p.272/ rituel, elles témoignent d'une rupture voulue, d'un jeu possible, entre (au moins) deux registres nettement distingués du processus d'incarnation-figuration théâtrale et possession.

Des discontinuités du même ordre ont été repérées par d'autres auteurs, et analysées en tant que telles dans des travaux récents. L'étude menée par B. Kapferer (1975, 1983) sur des exorcismes spectaculaires dans le Sud-Ouest de Sri Lanka (comparables à un exorcisme du Kérala, lui-même assez proche du *paṭayāni*) offre une réflexion particulièrement stimulante à cet égard, même s'il apparaît difficile de suivre certaines des conclusions avancées. Pour faire bref, et sans pouvoir rendre ici justice à l'ethnographie et au détail des analyses de cet auteur, les diverses farces présentées au cours de la deuxième partie de ces rituels se voient attribuées par Kapferer une efficacité propre dans la progression de l'exorcisme, efficacité due à leur nature explicitement théâtrale ; elles ne sont donc pas là uniquement pour déridier l'atmosphère ou favoriser une catharsis (interprétations habituelles de ce type de faits). L'idée est féconde : elle reconnaît dans le déroulement de l'ensemble du rituel des différences de registre, distinguées nettement par les protagonistes, et utilisées de façon délibérée pour manifester un jeu d'oppositions (selon l'auteur, entre une vision "normale" du monde et la vision distordue qu'en aurait le patient). L'interprétation de la fonction de ces saynètes, telle qu'elle est proposée, appelle cependant des réserves : selon B. Kapferer, le comique permet une distanciation d'ordre thérapeutique par rapport au monde des puissances "surnaturelles" dangereuses qu'il s'agit d'exorciser (une position déjà critiquée par W. Mey, 1988). Exorciser quelqu'un reviendrait à lui faire retrouver une vision du monde "rationnelle", où les "démons" sont subordonnés au pouvoir des humains : dans la partie finale de l'exorcisme, le rire se chargerait alors de démystifier le pouvoir attribué à tort à ces Puissances par le ou la malade. Une telle position n'est guère crédible, non seulement pour ce qu'elle dit du rapport "normal" des hommes au panthéon, mais aussi quand à la dynamique même de l'exorcisme : la cure serait une prise de conscience du caractère infondé de certaines peurs, un effort de rationalisation (Kapferer paraît projeter là, indûment, une conception de type psychanalytique). Elle suppose en outre que la nature du comique est de renvoyer, par un jeu d'incongruités, à un "monde objectif et rationnel" (Kapferer 1983 : 217). Elle se fonde, enfin, sur une conception quelque peu monolithique du vécu individuel de la "vérité", et il n'est pas mauvais de se rappeler à ce propos la réflexion de Paul Veyne pour qui les vérités "sont des pratiques et non des lumières"

(Veyne 1983 : 100), et donc plurielles : "La coexistence en une même tête de vérités contradictoires n'en est pas moins un fait universel" (*id.*, 94).

La série d'exemples qui va être présentée tend à suggérer que certains rituels reposent sur une telle pluralité non contradictoire de relations aux Puissances divines, et que la figuration bouffonne éventuelle de celles-ci n'implique en soi aucun scepticisme quant à leur pouvoir. Auparavant, toutefois, il n'est pas inutile de préciser dans quel contexte terminologique s'inscrit, au Kérala, la perception de ces faits.

TREMBLEMENTS, DANSES, JEUX

Le terme le plus couramment employé en *malayālam* pour désigner la possession est sans doute *tullal*, "tremblement, agitation, sautaillement sur place", ce qui /p.273/ correspond à l'évocation de la gestuelle masculine de la possession telle qu'elle est habituellement pratiquée (il existe des variantes). Lorsque des femmes sont dites être en état de possession, elles effectuent des mouvements stéréotypés généralement différents, basés sur des rotations plus ou moins amples et violentes du buste et de la tête, chevelure dénouée : parfois cette gestuelle est néanmoins appelée aussi *tullal*, mais elle est plus fréquemment qualifiée de *muṭiyāṭṭam*, "danse des cheveux, de la coiffe".

Dans les deux cas, le signe essentiel de manifestation de la possession est un frisson, un tremblement : c'est pourquoi le terme *tullal*, dont c'est l'un des sens, est d'emploi aussi général. Un tel symptôme est explicitement la conséquence d'une intervention divine directe -et c'est bien cette notion qui différencie, aux yeux des intéressés, la possession de la représentation théâtrale. Autre expression caractéristique, mentionnée dans un manuscrit de "magie"⁵ pour désigner la possession oraculaire : "la divinité viendra, tremblera et parlera" (*devasa vannu ilakiccollum* ; le verbe *ilakuka*, "bouger, trembler, avoir une attaque, un accès", est également particulièrement approprié aux possessions expliquant la maladie, le malheur).

Ce frisson n'est pas de mise pour un acteur. Il faut signaler cependant du strict point de vue du vocabulaire, une extension assez récente (XVIII^e siècle) du terme *tullal*, employé par le poète Kunjan Nambyar pour désigner des formes de monologues dansés (et souvent comiques) dont il fut le créateur : le mot est alors pris dans une acception générale de "danse". Un tel glissement était d'autant plus facile qu'en sens inverse le vocabulaire de la danse est systématiquement utilisé à propos de la possession.

La "danse", *āṭṭam* ou *āṭṭu*, entre en effet dans les appellations aussi bien de spectacles théâtraux (par exemple le théâtre sanskrit *kūṭiyāṭṭam*, "danse en groupe") que de cultes de possession (ainsi le *teyyāṭṭam*, "danse des dieux"). La possession elle-même peut se dire parfois "danser la divinité" -c'est l'expression la plus courante au pays tamoul voisin. Autre variante kéralaise : dans certains cultes, la possession de l'oracle incarnant le dieu est appelée *nr̥ttam*, ce qui, dans la dramaturgie sanskrite, renvoie au genre de la "danse pure" (par opposition au *nāṭyam*, désignant ce qui relève du théâtre, et au *nr̥tyam*, qui participe du

théâtre et de la danse), alors même que, dans les cas observés, il ne s'agit que d'une brève circumambulation sautillée, l'essentiel de la possession étant un tremblement assis.

Le vocabulaire de la possession, inextricablement imbriqué à celui de la danse, est donc avant tout un vocabulaire du geste⁶. Il traduit, dans le champ sémantique, les ambiguïtés localement attribuées à la représentation humaine de figures divines. Mais si la terminologie tendrait ainsi à suggérer que possession et théâtre, considérés comme deux registres de l'incarnation, sont en continuité, puisque pouvant tous deux relever de la danse, d'autres aspects du vocabulaire marquent au contraire un contraste distinctif. Nous avons vu que le "tremblement" distingue déjà la possession de la représentation théâtrale. Symétriquement, toute une série de dénominations du théâtre (*nāṭyam*, *nāṭakam*) ne s'applique pas aux possessions. Il en est de même des mots désignant le "jeu". Le terme sanscrit *līlā* est surtout d'usage dans les commentaires se référant au jeu divin cosmique, à la fois activité spontanée et illusion, ce qui confère ainsi une sorte de profondeur théologique aux divers jeux humains (cf. Sax 1995). Ces derniers sont au Kérala généralement désignés par le mot *kaḷi*. Ce terme, dans le domaine qui nous concerne, peut s'appliquer à de nombreux jeux dansés, ainsi qu'au théâtre (par exemple *kathakaḷi*, "jeu d'une /p.274/ histoire"). Par contre, il n'est pas employé dans le contexte des possessions. Il importe donc d'éviter de considérer *a priori* n'importe quelle activité rituelle (et en particulier la possession) comme relevant d'un "jeu"⁷.

En bref, dans cet ensemble terminologique, théâtre et possession apparaissent simultanément proches et distincts. Et s'ils partagent de communes références à la danse, ils ne sont pas confondus.

LES LIMITES DE L'ÉTUDE

Les quelques exemples présentés le sont dans une perspective restreinte par rapport aux questions théoriques évoquées. Il s'agit, avant tout, de prendre acte de l'existence de ces saynètes : elles n'ont fait l'objet d'aucune mention antérieure (à l'exception du premier cas qui sera exposé). Par là même, aussi insignifiantes puissent-elles paraître, elles doivent amener à élargir le champ des réflexions sur les rapports entre théâtre et possession, et plus largement entre théâtre et rituel : une théorisation éventuelle à ce sujet aurait à en tenir compte. L'analyse restera cependant bien en deçà d'un tel objectif.

D'une part, la question de la "fonction du rire" dans un exorcisme, en général, souvent abordée dans des problématiques d'ordre psychologique (catharsis) ou cognitif ("court-circuit" entre catégories de pensée, Bastide 1970 -voir aussi Douglas 1975), ne sera pas ici discutée. L'interrogation portera plutôt sur les modes concrets de recours à la comédie dans les rituels considérés. D'autre part, aucune approche comparative ne sera tentée avec des faits du même ordre, soit dans d'autres régions, soit avec le rituel védique (par exemple le Mahāvratā). Enfin, il ne sera guère possible de procéder à une étude fine des saynètes elles-

mêmes, par insuffisance des matériaux recueillis. Les faits dont il s'agit ont été notés fortuitement, au cours d'observations qui portaient sur d'autres aspects des cultes étudiés : ils n'ont pas fait l'objet d'une recherche spécifique. Ils sont de plus souvent brefs, de l'ordre de quelques minutes dans un ensemble cérémoniel de plusieurs heures (voire de plusieurs jours), et se déroulent fréquemment dans un brouhaha général. Dans ces conditions, la moindre défaillance de magnétophone ne pardonne pas : elles n'ont pas pardonné. Inutile d'espérer reconstituer après coup des dialogues. Les saynètes ont parfois un énorme succès dans l'instant, on rit beaucoup. Mais ce sont aussi des non-événements : il n'y a pas grand' chose à en dire. L'une des réponses, obtenue non sans mal, fut une fois en anglais : "*it's a joke* !". Cela doit nous rappeler qu'il faut éviter de prendre trop au sérieux ces farces (voir aussi Mey 1988)...Mais davantage de détail n'aurait pas nui !

Les faits rapportés, observés au cours de divers séjours répartis entre 1982 et 1994, se réduisent ainsi pour l'instant à quelques notations : bien peu pour pouvoir réellement étudier les saynètes, peut-être suffisamment pour soulever quelques questions.

LES SOUS-DOUÉS DE LA *PŪJA*

L'existence de saynètes comiques intégrées au culte est loin de représenter, faut-il le préciser, un cas fréquent. N'imaginons pas les hommages religieux constamment parsemés de bouffonneries ! Mais lorsque de telles comédies existent, elles /p.275/ peuvent s'articuler sur les autres pratiques rituelles de diverses façons. Sans que cela constitue une typologie, il est possible de distinguer le cas où une mini-séquence théâtrale est exécutée "en parallèle" au culte, et celui, plus habituel, où il y a alternance. Le déroulement "en parallèle" semble rare, et n'a été observé qu'une fois. Il est suffisamment significatif, par rapport à la problématique évoquée précédemment, pour être présenté en premier. Il s'agit d'une parodie de *pūja* (le rite d'hommage rendu à une divinité), ce qui en soi n'est pas exceptionnel⁸ : ce qui l'est, c'est qu'elle soit effectuée en même temps que la *pūja* elle-même.

Le contexte rituel d'ensemble est un exorcisme exécuté dans le sud du Kérala (ancien royaume du Travancore) par des *Vēlan*, spécialistes réputés (au moins autrefois) pour leur pratique des envoûtements. Considérés encore au début du siècle comme étant de statut très inférieur, ils sont (étaient) blanchisseurs pour des castes de bas statut⁹. La cérémonie est un *pallippāna*¹⁰, parfois également appelée *vēlan pravṛtti*, "travail, enchantement [fait par les] *Vēlan*". La séance décrite a eu lieu en septembre 1982 à Trivandrum (la capitale du Kérala), malheureusement hors de son contexte habituel, puisqu'il s'agissait d'une présentation *ad hoc* effectuée dans le cadre des programmes "culturels" gouvernementaux organisés à l'occasion de la fête d'*ōṇam* en août-septembre¹¹. En voici brièvement les éléments pertinents pour le propos.

Sur un espace de terre battue, deux édifices éphémères faits d'un assemblage de lamelles tendres de tronc de bananier piquées de fragments de feuilles de cocotier sont disposés : l'un est une "hutte de flèches" (*śarakūṭam*)¹², l'autre une "tombe" (*kīṭaṇṇu*). Sept

percussionnistes (utilisant un petit tambour dit *para* -le terme est très générique) s'installent au sud de l'axe est-ouest formé par les deux constructions. Après une circumambulation cérémonielle effectuée par le "sacrifiant" du rite, celui qui en assume la dépense et en recevra le bénéfice, un long chant commence : il s'agit du "Chant de l'ombre poignardée" (*niḷalkūttu pāṭtu*), appelé encore ici "Récit chanté de la douleur de Kunti" (*kunti dukham ōtukapāṭtu*).

L'histoire se réfère aux protagonistes de l'épopée du Mahābhārata. Elle est répandue au Kérala (dans la moitié sud au moins) en relation avec les pratiques d'envoûtement et d'exorcisme : un envoûteur est obligé, à la demande des Kauravar, de "poignarder l'ombre" des Pāṇḍavar, ce qui leur fait perdre conscience ; mais les héros sont sauvés par le contre-charme de la femme de l'ensorceleur¹³.

Lorsque le chant s'achève, deux personnages en cheval-jupon font irruption, dansant et faisant les pitres, ce qui provoque immédiatement l'hilarité de l'assistance. Coiffés d'un chapeau conique en lanières de feuilles de cocotier, brandissant des feuilles, en pantalon, chemise ou maillot de corps (à l'opposé de la tenue rituelle ordinaire, torse nu, la taille ceinte d'une étoffe non cousue), ils sont ridicules avant même d'avoir fait quoi que ce soit, et sont immédiatement identifiables comme des êtres ignorants, "de la forêt". Ce sont en effet des *bhūtan*, Puissances dangereuses qui peuvent être à l'origine de divers maux et forment souvent l'armée des grandes divinités¹⁴. Ici, ce sont des *bhūtan* de l'armée de Śivan, des Śivabhūtan.

Ils se débarrassent rapidement de leur simulacre de monture, et se mettent à imiter la *pūja* que commence à effectuer l'officiant principal (*pūjāri*) -lequel demeure absolument imperturbable. Les Śivabhūtan ne sont vraiment pas doués. Ils ont beau regarder en se penchant par-dessus l'épaule du *pūjāri*, essayer de copier ses gestes, tout ce qu'ils font est de travers. Ils s'orientent face au sud au lieu de l'est, placent le cordon d'officiant (en feuille de cocotier au lieu de tissu) de façon /p.276/ inversée, ne savent pas quoi faire de leurs offrandes. Chaque erreur étant un irrésistible "gag", l'assistance a davantage les yeux rivés sur eux que sur ce que fait effectivement le *pūjāri*. Après la *pūja*, ils n'interviendront cependant plus guère, se contentant d'assister de loin aux principales étapes du rite : l'un des Vēlan (différent du *pūjāri*) s'assied dans la "hutte de flèches" où il sera possédé par la déesse Aṭavi ; simultanément, un autre, après avoir étouffé un coq, tombe comme inanimé. Son corps est enserré dans un tissu, ainsi que pour un cadavre, et placé dans la "tombe". Il y "ressuscitera" dans le temps même où la possession de l'autre protagoniste par Aṭavi atteint son paroxysme. Une brève bénédiction finale conclut l'ensemble.

La dynamique générale de l'exorcisme apparaît ainsi relativement simple : la "résurrection" d'une victime grâce au pouvoir protecteur d'Aṭavi constitue une sorte de mimodrame rituel, dont le "Chant de l'ombre percée" était comme l'annonce. Ce qui nous retiendra ici est cependant limité à l'intervention des deux bouffons. Une difficulté doit être abordée au préalable : ces pitres étaient-ils ici parce que la séance était arrangée comme spectacle pour un public citadin ? Le fait qu'il y ait eu réel sacrifice de coq, une pratique en

décalage avec les intentions "culturelles" du festival (et interdite dans les temples contrôlés par l'Etat depuis plusieurs décennies), suggère que "l'adaptation" a pu être, dans ce cas, relativement limitée. Ce n'est cependant guère plus qu'un indice. Fort heureusement, la compilation établie au début du siècle par E. Thuston et K. Rangachari apporte un élément de réponse. Ces auteurs (1909 : VII, 358) citent N. Subramani Iyer, qui écrit (ma traduction) :

"Vēlan Pravṛtti, ou Ōṭuka¹⁵, peut durer onze jours ou peut être achevé, en version réduite, en trois jours, ou même en un seul lorsqu'il y a urgence. Un Puranadi¹⁶ fait le bouffon, et joue le rôle de serviteur domestique pour l'occasion. [Le rite] s'appelle Paḷlipāna s'il est fait dans les temples, Paḷlipēru [Paḷlippēppu] dans les palais, et Vēlan pravṛtti ou Śatru eṭuppu ["enlever l'ennemi"] dans le cas des gens ordinaires".

Il y a donc près d'un siècle, la possibilité de condenser le rituel en une séance plus ou moins brève, afin de l'adapter à différentes situations, était prévue. Et un élément de comédie y était explicitement inclus, quoique l'indication d'Iyer sur le rôle du bouffon diffère de l'observation effectuée (où il ne joue pas le rôle de "serviteur domestique"). Par ailleurs, le reste du texte, qu'il n'est guère possible de citer ici dans son ensemble, résume les onze jours de *paḷlippāna* en des termes qui suggèrent une structure du rituel très semblable à celle observée en 1982. Dès lors, et malgré les lacunes évidentes de l'information, il est possible d'admettre que la participation des bouffons à la séance observée n'était pas un artefact résultant de sa programmation "culturelle".

Ce simple constat, et la place particulière de la parodie dans l'économie générale du *paḷlippāna*, doit inciter à réfléchir sur ces interprétations qui voient dans la comédie et les pitreries rituelles une distance prise par rapport aux être "surnaturels" eux-mêmes (Bastide), pourvue, le cas échéant, d'une vertu thérapeutique (Kapferer). Nos burlesques Śivabhūtan sont en effet ridicules, mais sans que cela suppose par ailleurs en quoi que ce soit de traiter à la légère les *bhūtan*, en général, en tant que source potentielle de danger : toute la procédure "sérieuse" de l'exorcisme vise au contraire précisément à en écarter la menace, notamment au moyen de la possession ultérieure par Aṭavi, point focal de l'ensemble du rituel.

/p.277/



Pallipāna à Trivandrum (1982) : les Śivabhūtan

Entrée avec cheval-jupon

L'un des *bhūtan* cherche à copier les gestes du *pūjāri* ;
à gauche, *śarakūṭam*



/p.278/ Il est ainsi tout à fait essentiel de ne pas confondre distanciation dans la façon de procéder à l'incarnation (en l'occurrence son registre théâtral comique) et scepticisme sur le pouvoir attribuable aux Puissances incarnées.

PREMIÈRES REMARQUES

Il n'est pas indifférent que les bouffons soient des *bhūtan* : c'est même un trait pratiquement systématique des saynètes étudiées. Êtres de la forêt, frustrés et ignorants (dans l'imaginaire de la société des castes), ils sont, pour cette raison même, des êtres ambigus : idiots et dangereux (on serait tenté de dire : et *donc* dangereux), grotesques et terrifiants. Cela en fait, selon les contextes de leur évocation, des Puissances qu'il faut apaiser par des offrandes ou un culte, aussi bien que des supports idéaux du comique dans de nombreux genres théâtraux du Kérala (y compris dans les formes classiques : *Kūṭiyāṭṭam* et *Kṛṣṇanāṭṭam* sanskrits, *Kathakali*)¹⁷. Ils sont mis en parallèle, dans le monde humain, avec les castes de statut comparativement infériorisé -ce qui rend peut-être significative la

précision de N. Subramani Iyer indiquant que ce sont des barbiers "Puranadi", de statut inférieur à celui de leurs patrons Vēlan, qui font les bouffons (information non disponible en ce qui concerne la séance observée). Leur rôle dans le rituel serait l'homologue, en quelque sorte, de leur position dans les relations sociales¹⁸.



Tullal des serpents (1983) : saynète des oiseaux *korri*

/p.279/

Fête de Cāttan : parade burlesque (temple des Tīramaṇṇār, Irinjalakuda, 1994)

1. Les êtres de la forêt :



2. Śivan bénit la foule :



/p.280/

Fête de Cāttan : le *tirayāṭṭam* (temple des Tīramaṇṇār, Irinjalakuda, 1994)

1. Danse initiale derrière le rideau :



2. L'homme le plus âgé du lignage danse Cāttan Noir :



/p.281/

Fête de Cāttan : saynète de l'Aïeul, Mūttappan (temple des Tīramaṇṇār, Irinjalakuda, 1994)





Fête de Cāttan : culte rendu au Chasseur de la Montagne (Kanadi Devasthanam, 1994) : le Chasseur donne ses injonctions à l'un des membres de l'assistance :

/p.282/

En outre, l'ignorance foncière des *bhūtan* fait qu'ils sont tout à fait incapables, seuls, d'effectuer correctement un culte. Nous le verrons, il leur faut un guide. Mais il est facile d'imaginer les conséquences d'un rite qu'ils exécuteraient effectivement : rite défectueux, voire inversé, il serait néfaste¹⁹, et il n'y aurait vraiment plus de quoi rire. L'évocation de ces Puissances, en dehors des contextes où elles reçoivent directement un culte, impose donc une certaine distanciation : elles ne doivent pas être rendues trop présentes du fait même de leurs caractéristiques. La séparation entre acteur et personnage n'est pas nécessairement un "dénî d'existence" de ce dernier, mais peut, dans certains cas, être une sécurité -d'autant plus requise que la Puissance à figurer sera redoutable.

Pourquoi, dans ces circonstances, et en s'en tenant à la logique du *pallippāna*, évoquer des *bhūtan* ? Notons, d'abord, que le *pūjāri* reste absolument impassible, quoi que fassent les deux pitres. Il mène le culte comme si ces derniers n'existaient pas : image de ces récits de sacrifices constamment menacés par des forces chaotiques et dont le succès dépend de la concentration de l'officiant ? Une autre saynète nous montrera en tout cas que l'idée d'une mise à l'épreuve de cette détermination peut être explicitée. Remarquons ensuite que l'attention de l'assistance est inévitablement détournée de la vraie *pūja* et se fixe sur sa parodie : façon de dévier un possible mauvais oeil ? Des textes brahmaniques classiques, pour leur part, affirment qu'altérer et rendre confus une procédure rituelle bien connue, en en faisant un rite de "sorcellerie", distrait en même temps l'attention des forces (occultes) opposées à sa réalisation, ce qui fournit secret et sécurité contribuant au succès (Türistig 1985 : 91). Il ne faut donc pas exclure que les bouffonneries du *pallippāna* puissent avoir, en tant que telles, leur raison d'être proprement rituelle.

Enfin, et ce n'est pas de la moindre importance, la simultanéité de la *pūja* et de sa parodie place l'ensemble du rite au sein d'un jeu de miroirs. Si la *pūja* est désignée explicitement comme modèle et oriente donc la relation spéculaire, si la parodie, ici,

contrairement à ce que voudrait B. Kapferer, n'est pas nécessairement une démystification de ce qui est parodié, il n'en reste pas moins que la conjonction du rite et de sa distorsion bouffonne instaure une logique de reflets. David Shulman, dans un entretien personnel, était tenté de replacer ce fait dans le contexte plus large des effets de miroirs si fréquents dans la littérature du sud de l'Inde. Peut-être est-on en effet en droit d'y voir l'expression, dans le domaine du rite, d'un trait fondamental de culture, ce qu'évoque par exemple le linguiste Jean-Luc Chevillard à propos de récits chantés au pays tamoul :

"Il y a ce mélange à la fois solennel et grotesque de deux langues, entre lesquelles celui qui se voudrait philologue de l'oral ne peut choisir, puisqu'elles coexistent dans cet univers ; il y a le réel d'une culture en duel" (Chevillard 1996 : 167).

D'autres types de saynètes comiques sont insérées dans les cultes du Kérala sans, cette fois, parodier la *pūja* dans le moment même où elle se déroule. Leur examen permettra de mettre en valeur les variations qui existent en ce domaine, ainsi qu'un certain nombre de constantes.

/p.283/

LA QUÊTE DU *BHŪTAN*

La saynète qui suit, décrite dans un précédent travail (Tarabout 1986 : 186-8), ne sera ici que brièvement résumée. Observée en 1982, puis en 1994, elle conclut une fête d'un quartier de Trivandrum organisée en l'honneur du dieu Tampurān ("Seigneur") par un groupe de familles Nāyar (haut statut local) apparentées entre elles, mais où participent d'autres castes de la localité.

Un *gurusi*, "sang" (en fait un substitut végétal de sacrifice sanglant), est effectué le dernier matin à l'extérieur du sanctuaire de Tampurān par un officiant Kaṇiyān (astrologues et exorcistes de bas statut)²⁰. Il fait face à une pyramide éphémère de lamelles de bananier piquées d'éclats de feuilles de cocotier -dispositif qui rappelle la "hutte de flèches". Dans cette pyramide, un masque en *pāla* (gaine foliaire d'aréquier) figure un *bhūtan*. Selon l'information recueillie en 1994, il s'agit d'Aṛukolan, "Massacre". Le rite accompli, l'officiant quitte son cordon rituel tandis qu'un autre membre de sa famille sort le masque de la pyramide et se l'attache devant le visage. Le "jeu du masque" (*kōlamkaḷi*) commence. L'assistance est clairsemée, car la nuit précédente a été entièrement occupée par une procession. Mais, malgré la fatigue, le moindre gag fait rire.

C'est que, dès le début, Massacre manifeste une stupidité vraiment extraordinaire. A la question "d'où viens-tu ?", posée par l'ex-officiant, il répond "du ciel" tout en pointant du doigt vers le sol. Systématiquement, le voici qui confond les directions cardinales. A chaque fois son interlocuteur "n'est pas satisfait" et corrige. A travers ses bourdes successives, ses fautes de langage qui sont autant de calembours, le *bhūtan* parvient à préciser ses intentions : il veut se rendre au Kailāsam, la demeure de Śivan. L'ex-officiant

entreprend alors patiemment de lui indiquer comment propitier le dieu. Mais Massacre continue à accumuler erreur sur erreur. Il épluche la feuille de bananier qui doit servir de support aux offrandes, au lieu de la lisser pour l'étaler. Il la place par-dessus l'offrande, et non dessous. Toujours, ses fautes sont rectifiées. Chaque erreur fait rire, l'effet comique étant accentué par la voix ridiculement suraiguë avec laquelle parle le *bhūtan*. La dernière étape consiste en un rite d'apaisement : Massacre, la tête recouverte d'un tissu blanc provenant du sanctuaire de Tampurān, est béni en recevant du paddy jeté en pluie sur lui par le *pūjāri* de Tampurān (différent de l'ex-officiant Kaṇiyān) . Il en recueille ensuite dans sa main, et répand alors à son tour la semence en l'air, tout autour de lui, afin de contenter l'ensemble des *bhūtan* (indéterminés) qui, invisibles, peuplent les alentours. Le masque, toujours couvert du tissu, est enlevé, et sera ensuite jeté.

L'invraisemblable bêtise du *bhūtan* est donc, là encore, source inépuisable de comique. Alors que le dialogue et les instructions données au maladroit permettent par ailleurs de réaffirmer les principes de l'ordre du monde qui serait sinon, au propre comme au figuré, sens dessus dessous, la saynète vise dans le même temps à obtenir la satisfaction de Massacre avant de pouvoir le congédier. Bien plus, le registre théâtral est alors finalement abandonné, puisque c'est Massacre -une fois contenté- qui effectue le rite d'apaisement concluant la fête, comme le ferait un officiant. Peut-être faudrait-il définir à ce propos un troisième mode d'incarnation, ni théâtre ni possession mais "image agissante" ? Nous retrouverons ce point plus loin. Quoi qu'il en soit, la distanciation comique qui caractérise la première phase de la figuration de Massacre n'implique, en elle-même, aucun /p.284/ "scepticisme" quant à l'existence des *bhūtan*, car sinon la bénédiction finale n'aurait guère de sens.

Il faut également noter que, dans cette saynète comme dans la précédente, le *bhūtan* cherche à rendre un culte. C'est un "dévot" -malheureusement ignare. En cela il peut représenter la condition générale de tous ceux qui, dans la société humaine, ne sont pas convenablement instruits (quant au rituel), c'est-à-dire, pour chacun, ceux que l'on considère comme étant de plus bas statut que soi. Convenablement guidé (et l'ex-officiant, ici, est un instructeur comme l'est un guru), le salut ne lui est cependant pas interdit²¹. "Aller au Kailasam" évoque ainsi l'image d'une quête spirituelle. Celle-ci est cependant quelque peu ambiguë (surtout s'agissant de Massacre !), car l'expression est également dans nombre de récits un euphémisme pour désigner la mort. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre la quête similaire du "pèlerinage à Bénarès", entreprise par deux personnages non moins redoutables que Massacre, dans la saynète que voici²².

THÉÂTRALISATION DE LA MORT

Le contexte est cette fois une cérémonie destinée à propitier les divinités-serpents, le *sarppam* (ou *pāmpin*) *tullal*, "tremblement, agitation des serpents"²³. Les grandes lignes de ce rituel, connu dans l'ensemble du Kérala, peuvent être ainsi résumées : dans la cour de la

maison de la famille assumant le coût de la cérémonie, des bardes réalisent au moyen de poudres colorées un dessin sur le sol. Ce dessin, appelé *kaḷam*, littéralement "aire"²⁴, figure alors le plus souvent un entrelac de serpents (il en existe de nombreuses sortes). Des femmes -généralement de la famille payant le rituel- s'asseyent sur le *kaḷlam*, cheveux dénoués, tenant dans leurs mains jointes une fleur d'aréquier. Leur possession par les divinités-serpents est induite par la musique et le chant des bardes, assis à côté du *kaḷam*. Parcourues de tremblements, elles effacent le dessin, en le balayant avec la fleur d'aréquier ou par d'amples rotations de leur chevelure. Puis elles parlent : par leur bouche, les serpents révèlent leur nom et leurs exigences. Le processus est parfois long, étalé sur plusieurs nuits, et nécessite de nombreux *kaḷam* successifs avant d'arriver à un résultat jugé concluant. Les cérémonies sont publiques, et peuvent attirer une assistance nombreuse.

En février 1983 un *sarppam tullal* mené par des bardes Pulluvan²⁵ était organisé chez un brahmane Ilayatu de la région de Palghat, pendant trois nuits. La troisième nuit comportait successivement deux *kaḷam* : un premier de serpents, un deuxième figurant le Trépas, Kālan ("le Noir", "le Temps"). Ce sont les cérémonies liées à ce deuxième et ultime dessin qui nous retiendront. Entre le culte initial au *kaḷam* et la possession finale des femmes, deux brèves saynètes se sont déroulées à cette occasion (ce n'est pas nécessairement de règle dans ce type de cérémonie). Tout d'abord des enfants du voisinage, la tête encapuchonnée dans un tissu blanc plié pour former comme un bec, arrivent en sautillant accroupis : ce sont des oiseaux *korri* ("héron"), qui cherchent à picorer les offrandes²⁶. Leur bousculade joyeuse s'achève lorsque deux danseurs pénètrent dans l'aire entourant le *kaḷam*. L'un est déguisé en "Bhūtan" (c'est son nom), l'autre figure le Trépas²⁷ - de façon grotesque d'ailleurs, puisque le Trépas, par exemple, le visage barbouillé de suie, porte autour du cou un pneu de bicyclette usagé. Ils esquissent quelques pas /p.285/ dansés puis dialoguent avec le barde. Celui-ci leur pose les questions traditionnelles : "d'où venez-vous ?", "que venez-vous faire ?". Parfois la réponse n'est qu'un simple grognement, et le barde rétorque, sarcastique : "c'est tout ce que vous avez appris à faire ?". On finit par apprendre que le Trépas et Bhūtan vont se rendre à Bénarès. "Allez-vous emmener avec vous quelqu'un d'ici ?". Ils reçoivent chacun des offrandes, notamment une noix de coco fraîche dont ils boivent l'eau sur place :²⁸ "Etes-vous satisfaits ?". Bhūtan et le Trépas acquiescent et s'en vont, contentés. La possession oraculaire des femmes assises sur le *kaḷam* peut maintenant commencer : ce sera la dernière de l'ensemble des trois nuits.

Une fois de plus, un *bhūtan* (et en outre, ici, le dieu de la mort) démontre sa capacité à susciter le rire, par les réponses qu'il fournit comme par ses mimiques -ceci, il faut à nouveau le répéter, sans que le pouvoir des Puissances évoquées soit réellement mis en cause puisque c'est le *kaḷam* du Trépas, autour duquel son incarnation théâtrale humaine fait le pitre, qui est le noeud du rituel. L'assistance est hilare, sauf les femmes assises sur le *kaḷam*. Or il s'agit dans le cas présent d'un enjeu explicite : les clowns doivent tenter de les faire rire et de les déconcentrer²⁹. C'est une mise à l'épreuve, une forme d'ordalie par la farce. Impassibles, ces femmes démontreront qu'elles ne sont déjà plus elles-mêmes.

Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse du Trépas suggère, comme cela a été noté dès la

présentation du *paḷlippāna*, que le recours à un jeu distancié est peut-être favorisé par la nature même de cette Puissance terrifiante : la mort se théâtralise afin de pouvoir être rendue présente et, à travers son image, satisfaite. L'évoquer ainsi exige en tout cas moins de contraintes rituelles qu'une possession, particulièrement dangereuse dans le cas du Trépas, et peut ainsi s'effectuer plus soupagement. Mais la rendre comique, au-delà d'un salubre exutoire par rapport aux peurs qu'elle implique, ne nie en rien son pouvoir. Et à suivre la délicieusement absurde "Upanishad de la grenouille" inventée par le Pandit Gananath Sastri, selon L. Siegel (1987 : 91sq.), la Mort elle-même n'est pas étrangère à l'affaire :

"OM ! OM ! OM ! Gloire à Yama ! Salutation à toi, ô Mort !
Sans toi, il n'y aurait pas de rire."

Une dernière série d'exemples montrera comment, dans un même culte, peuvent se combiner de façon complexe et diversifiée les deux principaux registres d'incarnation précédemment définis.

CONTREPOINT THEATRAL

Le culte concerné est celui de Cāttan, divinité utilisée par des "magiciens" pour attaquer les "ennemis" d'un client, ou pour les en protéger³⁰. Dans le centre du Kérala, à proximité de la ville de Trichur, des sanctuaires consacrés au dieu connaissent une prospérité croissante en offrant leurs services à une classe moyenne en expansion. Chacun de ces temples organise une fête annuelle. L'observation s'est déroulée en 1991 et 1994 dans un sanctuaire où la fête comportait trois *kaḷam* et trois séances de possession oraculaire, se succédant durant deux jours et demi.

/p.286/

Pendant la deuxième nuit, quatre effigies représentant le dieu et les ancêtres de la famille qui tient le temple sont paradées et honorées hors du sanctuaire, en plusieurs processions. Les dévots, pour la plupart, sont passablement éméchés, car la consommation d'alcool, dont le dieu est également friand, fait ici partie des traditions de la fête. Déjà enthousiasmée par la virtuosité des puissants orchestres de tambours, cymbales, hautbois et trompes, la foule accueille par de bruyants éclats de rire un défilé burlesque qui, à un moment, accompagne le cortège. Il s'agit d'un groupe de bouffons (*komāḷi*) déguisés, ivres pour la plupart, où l'on reconnaît en tête Śivan et Parvati, puis Hanumān, un Voyant mythique, le Rāja de Pandalam (ancienne petite principauté du sud du Kérala), quelques *bhūtan* et monstres assez indéterminés (visage noirci, à l'exception de l'un d'eux portant un masque en caoutchouc qui semble sorti de l'un des films de "La Guerre des Etoiles"), un "chinois", ainsi que divers personnages masqués figurant des gens de la montagne et de la forêt. Un "tigre" se déplace à quatre pattes, par bonds incertains sous l'effet de l'alcool.

La parade comique permet ici de rendre visible des divinités et leur suite, dans un registre qui s'affirme en contraste marqué et évident avec le culte qui pourrait, par ailleurs, être rendu à Śivan, ou avec toute éventuelle possession par d'autres divinités de sa suite. Cette forme de théâtralisation fait seulement voir les Puissances concernées : elle remplit une fonction d'imagerie. Ce faisant, les actes des figures évoquées sont aussi mis en scène : Śivan, dans une tenue rappelant les chromos pieux, bénit la foule. Mais ils n'ont potentiellement pas d'autre efficacité que celle qui pourrait être attribuée, au mieux, à une icône animée. C'est une imagerie agissante³¹. Par comparaison, une possession au Kérala est avant tout conçue comme une intervention directe de la Puissance incarnée, même si, pour en signer la réalité, il y a nécessairement usage d'une représentation imagée au moins minimale : imagerie effectuée volontairement par les hommes et intervention divine directe attribuée à la volonté propre d'une Puissance ne s'excluent pas dans l'idée même que les intéressés s'en font.

Nous serions ainsi en présence de trois registres possibles des processus d'incarnation : registre théâtral, registre de l'image agissante, registre de la possession. L'exemple de la saynète de Massacre indiquait déjà qu'il était possible de passer du premier au second : Massacre est d'abord "joué", puis il devient icône active dans le rite final d'apaisement (il y a bénédiction effective, mais non possession). La fête de Cāttan présente d'autres exemples d'une telle combinatoire de registres différents.

Après les processions, devant un *kaḷam*, un culte est offert à Cāttan et aux ancêtres de la famille qui possède le temple. Cette *pūja* est effectuée en cinq phases successives, séparées les unes des autres par un chant rituel, et précède une possession oraculaire. Entre la troisième et la quatrième phase, un groupe de Vēlan, appelés localement dans ce cas Tīraṃaṇṇār, exécute le *tīrayāṭṭam*, "danse du Tīra"³². Quatre danseurs costumés, sommairement grimés, apparaissent à la lueur d'une torche derrière un rideau de scène, à l'apex du *kaḷam*. Ils figurent trois dieux, Cāttan Noir (*karucāttan*), Chef de la Montagne (*malavāḷi*), l'Ancien (*mūppan tīra*), et une déesse -selon les versions, la mère divine de Cāttan, Parvati, ou sa mère nourricière, Kūḷivāka. Un bref jeu avec le rideau (*tīraśśila*) rappelle les techniques de scène de théâtres plus savants. Une fois cet écran écarté, les dieux apparaissent pleinement et dansent, cérémonieux, tournant parfois lentement sur eux-mêmes, ou /p.287/ simulant une joute. Il n'y a ici aucun élément comique, seulement une mise en scène d'un ballet divin où, malgré la simplicité des mouvements de danse, l'esthétique théâtrale est explicite : "c'est comme du Kathakalī", dira un participant. Il peut d'ailleurs y avoir plaisir non dissimulé dans le jeu même de la danse. Lors d'une exécution du *tīrayāṭṭam* au cours d'une fête organisée chez les Tīraṃaṇṇār (observée en 1994), l'aïeul du lignage, que ses descendants disaient âgés de 104 ans, dansait Cāttan Noir, les yeux brillants de joie tandis que ses petits-fils l'aidaient à tourner sur lui-même...

Il s'agit là aussi d'une forme de parade mais, à la différence de celle de Śivan et Parvati, les danseurs sont complètement intégrés à la *pūja* rendue à Cāttan. Ils demeurent du reste présents autour du *kaḷam* lorsque leur danse est achevée, et reçoivent un peu plus tard une part spécifique de la nourriture offerte à Cāttan, le *prasādam*, distribuée par l'oracle de Cāttan, alors possédé (ils en recevront également le jour suivant, en ayant à nouveau spécialement

revêtu leur costume). Leur présence rituelle est donc reconnue indispensable, mais demeure d'ordre essentiellement visuel : aucun des personnages n'agit à proprement parler dans le culte, sauf à titre de récipiendaire privilégié de *prasādam*.

A la suite du *tirayāṭṭam*, une brève saynète est jouée par les Tīraṁaṇṇār. Un homme s'avance, portant un masque noir pourvu de vraies dents, ce qui le place immédiatement dans la même imagerie que celle des *bhūtan* : c'est Mūttappan, l'"Aïeul", qui entame un dialogue comique avec le joueur de tambour. Il semble, sans qu'il ait été possible de disposer de davantage de détails, que le tambourinaire "guide" Mūttappan dans l'ascèse qu'il veut effectuer : une thématique qui serait alors très proche des quêtes menées par les *bhūtan*. Or, lorsque ces mêmes Tīraṁaṇṇār organisent leur fête chez eux, la saynète est alors immédiatement suivie d'un autre événement : un membre de la famille devient possédé, de façon institutionnalisée, par Mūttappan. Il est l'ancêtre divin, et c'est ce dernier qui s'adresse à ceux qui sont présents et leur accorde sa protection. Ce possédé ne porte, lui, aucun masque, et il n'a plus rien de grotesque. Interrogé, l'un des participants prend soin de préciser que l'autre, le précédent Mūttappan, était là seulement "pour rire".

Dans ce dernier cas, il y a donc dédoublement dans la façon d'incarner Mūttappan. La pluralité des corps qui le figurent ne doit pas étonner : c'est une caractéristique très générale de la réalisation concrète des Puissances divines en Inde (Tarabout 1993b : 57sq.). Ce qu'il faut souligner, c'est que la saynète crée comme un contrepoint théâtral à la dynamique principale du rituel. Celui-ci apparaît ainsi non linéaire, se déroulant sur plusieurs plans à la fois³³ et recourant à des modes différents de relation au divin. Un tel contrepoint recourt délibérément aux effets de miroir. Il est consciemment mis en œuvre dans le dernier ensemble de cérémonies de la fête de Cāttan pour basculer de "l'imagerie" à la possession, ce qui renforce l'impact de cette dernière.

Le culte concernant Cāttan proprement dit est en fait achevé. Les effigies des dieux et des ancêtres sont ramenées à l'intérieur du temple. Les Tīraṁaṇṇār rendent alors un culte à leur propre divinité, Malanayāṭi, "Chasseur de la Montagne", subordonnée à Cāttan. Succédant immédiatement à cette *pūja*, une nouvelle saynète fait intervenir le *bhūtan* Grand Chef (*perumvāli*), personnage au masque noir difforme à qui le tambourinaire pose des devinettes. Les réponses de Grand Chef sont bien entendu ridicules et déclenchent les rires de l'assistance. Puis c'est au tour du Chasseur de la Montagne d'entrer en scène. Il le fait dans le registre théâtral, en /p.288/ un dialogue comique avec Grand Chef et quelques autres personnages de la montagne (certains des masques de la parade de Śivan). La saynète achevée, le Chasseur reste seul.

Il ceint alors la ceinture de grelots qui, au Kérala, est portée par les possédés institutionnels (c'est-à-dire dont la possession est désirée, rituellement réglée, et remplit souvent une fonction oraculaire). Puis il médite en tenant entre ses mains une lampe à huile -dont la flamme est lumière divine. C'est le moment, clairement marqué et signifié, d'une métamorphose : l'homme n'est plus un acteur, mais un possédé. Nous sommes devant le Chasseur en personne. Alors que dans le registre théâtral le dieu était présenté comme étant plutôt bonhomme, le voici maintenant presque agressif. Les mouvements sont décidés,

brusques. Il s'empare du poignard ayant reçu l'hommage de la *pūja*, décapite un coq dont il boit le sang en suçant directement l'artère jugulaire sectionnée. A pas rapides, il se dirige vers ceux qu'il choisit. Il pointe son index, ou le coq décapité, sur son interlocuteur, lui met le poignard sous la gorge ou le lui passe à plat sur le torse, s'exprime avec autorité. La bouche rouge de sang, il exige de l'argent, promet sa protection. Les réactions de ceux qui sont présents sont diverses : parmi les badauds, de fortes têtes, appartenant à des castes de statut comparativement supérieur, continuent à rire (un peu nerveusement peut-être ?), comme si la saynète précédente se poursuivait ; mais ceux que le Chasseur interpelle ne manifestent guère un tel détachement, et certains, fortement impressionnés, prennent visiblement ses paroles très à coeur.

PROPOSITIONS FINALES

Les faits qui viennent d'être rapidement rapportés témoignent amplement de l'inanité des conceptions voyant dans le théâtre, et plus particulièrement dans la comédie, une sorte de sous-produit de l'incrédulité vis-à-vis des Puissances qui y sont représentées. Cela n'est évidemment en rien contradictoire avec le fait que la sécularisation ou la folklorisation de rituels puisse, effectivement, donner naissance à des formes théâtrales, reconnues comme telles par tous ou par une fraction seulement de l'assistance -par exemple par un public citoyen. Dans un tel cas, "l'incrédulité" (qui a bien le droit d'exister) exclut alors nécessairement le registre de la possession, pour ne laisser disponible que celui du théâtre. Mais il n'est pas nécessaire d'en faire l'hypothèse pour justifier, *a priori*, de pratiques théâtrales, même burlesques. Ce faisant, une interprétation de la dynamique thérapeutique des exorcismes en termes de distance comique par rapport aux Puissances exorcisées semble bien fragile.

Au-delà d'une critique de ce type de points de vue, la présente contribution a aussi voulu explorer quelques concepts susceptibles d'aider à la réflexion dans le domaine. Théâtre et possession (et imagerie agissante) seraient différents registres d'un même processus d'incarnation, selon l'expression employée ici. De ce fait, des recouvrements sont possibles. Mais ces registres ne sont pas pour autant confondus, et leur contraste peut être utilisé consciemment, en un contrepoint délibéré qui fait des rites étudiés un mode de relation complexe au divin, une manipulation de Puissances recourant à divers degrés de distanciation dans l'incarnation. Dans les cas où la figuration théâtrale devient intervention divine, ce qui est possible, c'est alors par /p.289/ une mutation signalée rituellement, non par une transition imperceptible : la distinction est maintenue. Cette discontinuité va de pair avec la possibilité, pour une Puissance divine, de se manifester en plusieurs corps, sous plusieurs aspects (et, dans les cas particuliers cités, selon plusieurs registres d'incarnation). Les saynètes apparaissent plus que comme de simples ornements, encore que rire ne soit pas désagréable (cela reste malgré tout le but explicite de ces gags !) : elles ont souvent une raison d'être proprement rituelle de par leur nature théâtrale elle-même. Et, fréquemment, elles apparaissent comme le seul moyen

d'incarner sans risque, et sans leur rendre un culte, des Puissances terrifiantes, Massacre, le Trépas.

Dernière remarque. Au Kérala, le monde de la montagne, de la forêt, des *bhūtan*, est un monde extraordinairement riche d'évocations, diverses selon les contextes. Tour à tour lieu de l'innocence insouciant (Tarabout & Vitalyos 1996), de la venue du divin dans la vie des hommes (Tarabout 1991), des périls occultes, il apparaît ici comme le monde du grotesque. Ces multiples facettes ont pour fond commun de renvoyer à du non-réglementé, du non-ordonné, aux antipodes de ce que se doit d'être la société humaine -ainsi, dans la parade de Śivan, des "amoureux" se promènent-ils enlacés. A ce propos, le lecteur appréciera sans doute d'ailleurs que, dans les gags évoqués, la tenue volontairement non-rituelle des êtres de la forêt consiste souvent à porter un pantalon et une chemise fantaisie, la tenue du parfait touriste... Que les bouffonneries renvoient à un renversement ou à l'abolition temporaire des codes sociaux est d'ailleurs un leit-motiv des interprétations sur le comique rituel³⁴ Les *bhūtan* sont, à l'évidence, tout désignés pour un tel rôle ! Mais, comme nous le rappelle David Shulman (1985 : 209) à la suite de James Peacock, de telles apparentes inversions ou transgressions des normes ne sont-elles pas là pour mieux maintenir "l'enchantement de la forme" ?

NOTES

* Une première version de ce texte a bénéficié d'une lecture amicale et attentive de Lyne Bansat-Boudon, que je remercie. Comme diverses notes l'indiquent, je suis également redevable de nombreuses informations complémentaires à plusieurs amis. Bien entendu, les interprétations, et les erreurs, sont miennes.

¹ Le texte a d'abord été publié en portugais, en 1945, édition revue en 1971 par R. Bastide. L'édition française (1977), posthume, a été établie à partir de la seconde édition portugaise et des manuscrits en français de l'auteur.

² Le développement d'un regard dramaturgique sur le rituel doit évidemment beaucoup, après les intuitions fondatrices d'Antonin Artaud, à Jerzy Grotowski -une vision qui se trouve au fondement du cours qui vient de lui être attribué (1997) au Collège de France.

³ Voir l'excellente introduction de Jacques Mercier à la réédition récente (1996) de l'étude de Leiris sur la possession.

⁴ Tous les mots translittérés le sont en suivant l'orthographe du *malayālam*, la langue du Kérala, quelle que soit l'origine des termes et leur orthographe dans d'autres langues indiennes (dont le sanskrit). Cela s'applique également aux noms de divinités (par exemple, ici, Bhadrakālī).

/p.290/

⁵ Le texte utilisé, sans titre, est la copie d'un manuscrit possédé par un astrologue du nord du Kérala, Shri Karian Narayanan (village de Kuttikol), copie effectuée par l'assistant de W. Ashley qui me l'a ensuite aimablement communiquée. La traduction a été effectuée par Shri L.S. Rajagopalan. Que tous soient vivement remerciés.

⁶ Peu de "psychologie" dans tout ceci : c'est seulement au niveau des commentaires que les interlocuteurs souligneront, par exemple, le fait que les possédés ne sont plus conscients de ce qu'ils disent et font.

⁷ Un exemple de cette position in L. Lutze 1984 : vii.

⁸ Sans que cela soit pour autant une pratique courante ! Cependant des parodies se retrouvent non seulement dans les rituels évoqués ici, mais également dans des formes théâtrales. Dans le théâtre sanskrit *kūṭiyāṭṭam*, par exemple, la façon de représenter le 3^e acte de *Pratijñā-Yaugandharāyaṇam*, pièce attribuée à Bhasa, comporte une fausse *pūja* effectuée par Yaugandharāyaṇa, ministre qui, pour des raisons propres à l'intrigue, se fait passer pour fou. Il achève la "*pūja*" en jetant sur les spectateurs, dans l'amusement général, des paquets de cendres préparés à l'avance, et se roule lui-même dans les cendres répandues à terre en éclatant de rire (information communiquée par Heike Moser, que je remercie).

⁹ Sur les *Vēlan* autrefois, cf. Thurston & Rangachari 1909 : VII, 342-59 ; Ananthakrishna Iyer 1909 : I, 155-70. Sur les chants exécutés par des *Vēlan*, cf. Viswambharan 1978, Anandakuttan Nair 1980, Viswanatha Kurup 1989.

¹⁰ L'expression signifie littéralement "*pāna* du sanctuaire". Les *pāna* sont des cérémonies de glorification de la déesse pratiquées dans la moitié sud du Kérala (deux rites différents sont évoqués dans Tarabout 1986 : 280-98, 340-7 ; en *malayālam*, cf. Achyutha Menon 1959 : II-1sq.). Sur le *palippāna*, cf. Thurston & Rangachari 1909 : VII-358. Brève mention in Sreedhara Menon 1975 : 588 ; Choondal 1980 : 19 ; Achyutha Menon 1959 : II-5sq. Ce dernier auteur, dont l'étude concerne surtout la partie centrale du Kérala, signale que dans cette région il s'agit d'une simple variante de *kāḷippāna*, "*pāna* de la déesse Kālī", et évoque à ce propos un rite de marche sur le feu sans rapport avec l'exorcisme considéré ici (mais qui correspond à la description faite in Tarabout 1986 : 340sq.). Un chant de *vēlan pravṛtti* (Mahāviṣṇu est libéré d'un envoûtement grâce à Śivan, invoqué par un *Vēlan*) a été publié par V. Anandakuttan Nair (1980 : 98-102).

¹¹ La présentation de rituels (de castes de bas statut) sous forme de spectacles destinés à un public de citoyens est évidemment révélatrice du processus de "folklorisation" de ces cultes entrepris par une élite urbaine (Ashley 1993 ; Tarabout 1997).

¹² Le même type d'édifice porte divers noms selon les régions du Kérala, et le terme *śarakūṭam* s'applique à divers édifices selon ces régions. Cette variabilité, fréquente dans le domaine de la terminologie rituelle, n'exclut pas une certaine constante de conception, ici celle d'un lieu de culte (ou sa réplique miniature) "fortifié".

¹³ La caste de l'envoûteur varie selon les versions. Brèves mentions de *niḷalkuttu* (ne pas confondre avec *niḷalkūttu*, "théâtre d'ombres" !) dans Parameswaran Pillai 1967 : 43sq. ; Varadarajan Pillai 1977 : 63 ; Mohan 1981 : 60 (présentation journalistique). Un extrait d'une version figure dans Viswanatha Kurup 1989 : 67-8. Une pièce de Kathakālī rarement jouée, portant ce même nom, présente une variante de l'histoire -"l'ombre" y est ici le reflet des héros dans un miroir magique (je remercie A. Leday et les danseurs de la compagnie Kēḷi pour cette information).

¹⁴ Sur l'armée des *bhūtan* au Kérala, et leur lien avec la malemort, cf. Tarabout 1986, 1993b, 1994.

¹⁵ *Ōṭuka* : "réciter en chantant" [des textes ou des formules liturgiques].

¹⁶ Les "*Puranadi*" (*puranāṭi* ?) seraient "barbiers et prêtres des *Vēlan* du Travancore" -Thurston & Rangachari, VI, 235.

¹⁷ Dans le *Kūṭiyāṭṭam*, par exemple, l'arrivée sur scène de Śūrpaṇakhā (une *raṅṅassu*, ce qui la met de fait dans la catégorie générale des *bhūtan*) est traitée sur un mode burlesque. Et dans certaines pièces de *Kṛṣṇanāṭṭam* et de *Kathakālī*, nombre d'êtres de la forêt, en particulier des Śivabhūtan sont présentés sous un aspect grotesque, occasion pour l'acteur qui les incarne de faire rire l'audience par ses pitreries.

¹⁸ Comparer Mary Douglas (1975 : 106), "la plaisanterie ne fonctionne que lorsqu'elle est le miroir de formes sociales ; elle existe en vertu de sa congruence avec la structure sociale".

/p.291/

¹⁹ L'assimilation à un rite de "magie noire" (*ābhicārika* [Skt.], "contre-rite") est même parfois explicite dans certains textes (Colas 1996 : 206sq.).

²⁰ Sur les Kaṇḍiyan dans les compilations ethnographiques du début du siècle, cf. Ananthakrishna Iyer (1909 : 185-230), Thurston & Rangachari (1909 : III, 178-99), Padmanabha Menon (1933 : 448-55).

²¹ C'est donc une progression d'ensemble qui vise un but explicitement opposé à celui que perçoit B. Kapferer lorsqu'il écrit, par exemple, que les farces intégrées à un exorcisme font que ce dernier a pour objet de renvoyer les "démons" "à un niveau inférieur au monde culturel des humains", de les instituer à nouveau "comme les créatures sales, souillantes et stupides qu'objectivement elles sont" (1983 : 223). Les *bhūtan* sont certes grotesques, et montrés comme tels, mais l'évolution de leur façon d'apparaître, dans les rituels observés, n'est pas une "chute".

²² A titre de comparaison, rappelons que, dans les cérémonies de mariage des brahmanes tamouls, le fiancé fait semblant de vouloir partir en pèlerinage à Bénarès (c'est-à-dire entrer en renoncement), ce dont tout le monde le dissuade aussitôt -occasion d'une brève comédie dans ce rituel faste.

²³ Le rituel a été souvent, mais brièvement, mentionné. Cf. par exemple le *Folk Arts Directory* (1978 : 225-6), Neff 1987, ainsi que les références concernant les Pulluvan (voir ci-dessous).

²⁴ Pour une discussion de ce terme, cf. Tarabout 1986. Les *kaḷam* dans le sens de dessin au sol au moyen de poudres colorées, sont techniquement des *maṇḍalam* (comparer Brunner 1986). Leur réalisation au Kérala a été notée par de nombreux auteurs, mais cursivement ; parmi les descriptions les plus détaillées, cf. Jones 1982.

²⁵ L'activité archétypale de la caste consiste à écarter les maux (occultes) causés par les serpents. Cf. Thurston & Rangachari 1909 : VI, 226-35 ; Ananthakrishna Iyer 1909 : 145-51 ; Padmanabha Menon 1933 : 456-9 ; et plus récemment Choondal 1981. On trouvera des précisions sur les aspects musicaux du rituel in Rajagopalan 1980.

²⁶ Impossible d'en savoir davantage. Il ne faut pas exclure un lien avec les oiseaux *pullu* (litt. "faucon"), mais le mot renvoie parfois à la figure mythique de Bakāsura (litt. "Asura-cigogne"). Le cri nocturne des *pullu* rend malade les enfants, et leur influence néfaste est précisément exorcisée par les *pulluvan* (le nom même de la caste en découle).

²⁷ C'est ici l'occasion de rectifier une coquille, dont je suis seul responsable. Dans Tarabout 1993b, p.64, le cliché du bas montre Kālan, et non (comme indiqué) Citraguptan, le comptable des morts -auquel est en fait identifié, ici, Bhūtan.

²⁸ Comme le corps humain, la noix de coco possède "cinq enveloppes" (comparer Daniel 1987 : 278) -la part intérieure, la plus "subtile", étant dans un cas l'eau, dans l'autre l'*ātman*.

²⁹ Je remercie A. Leday et les danseurs de la compagnie Kēli pour ces précisions.

³⁰ On trouvera quelques descriptions de ce dieu et de son culte dans Tarabout 1993b, 1994, et dans un article à paraître (où figure une bibliographie détaillée). Le terme "magicien" n'est qu'un à peu près, utilisé ici par souci de simplification.

³¹ Dans un registre plus cérémoniel, c'est également ce que note R. Schechner (1983 : chap.7) à propos de la Rāmlīlā de Ramnagar.

³² Le mot *tira* possède des sens variés selon les contextes : "couronne, divinité, splendeur, fête". Le *tirayāṭṭam* observé paraît beaucoup plus simplifié, et dépourvu de toute possession, par comparaison avec ce qu'en disent deux spécialistes d'une région du Kérala située un peu plus au nord (Venu 1990 : 71-81) : dans ce cas, le rituel paraît intermédiaire entre ce qui est décrit ici et le *teyyam* (ou *teyyāṭṭam*, danse de la divinité) du nord de l'Etat, culte de possession qui peut d'ailleurs parfois porter lui aussi, localement, le nom de *tirayāṭṭam*.

³³ A propos de la Rāmlīlā de Ramnagar, R. Schechner met de même en valeur le fait que certaines actions ne sont pas "jouées", ce qui crée "une tension spéciale -le sentiment d'exister dans deux mondes à la fois, celui du rituel et celui du théâtre" (1983 : 277).

³⁴ Cf. par exemple le très stimulant article de synthèse de M. Douglas (1975).

/p.292/

BIBLIOGRAPHIE

- ACHYUTHA MENON, C. (1959), *Kāli-Worship in Kerala, vol.I* (parts 1&2). Madras, University of Madras (2e éd.).
- ANANDAKUTTAN NAIR, V. (1980), *Kēraḷabhāṣāgānaṇṇal. Nāṭanpāṭṭukaḷ, vol.II*. Trichur, Kerala Sahitya Akademi.
- ANANTHAKRISHNA IYER, L.K. (1909), *The Cochin Tribes and Castes, vol.I*. Madras, Higginbotham/Govt of Cochin.

- ASHLEY, W. (1993), *Recodings : Ritual, Theatre, and Political Display in Kerala State, South India*. New York University (thèse de Ph.D. non publiée).
- BASTIDE, R. (1970), Le rire et les courts-circuits de la pensée. In J. POUILLON & P. MARANDA (éd.), *Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60e anniversaire*. Tome 2. Paris/La Hague, Mouton, pp.953-963.
- BASTIDE, R. (1977), *Art et société*. Paris, Payot (1e et 2e éd. brésiliennes 1945 & 1971).
- BRUNNER, H. (1986), *Mandala et Yantra dans le Sivaïsme agamique*. Définition, description, usage rituel. In A. Padoux (éd.), *Mantras et diagrammes rituels dans l'Hindouisme*. Paris, éditions du CNRS, pp.11-35.
- CHEVILLARD, J.-L. (1996), Récits chantés de pêcheurs du Tamilnad. In C. Champion (éd.), *Traditions orales dans le monde indien*. Paris, EHESS (Purusartha n°18), pp.159-169.
- CHOONDAL, C. (1980), *Kerala Folk Literature*. Trichur, Kerala Folklore Academy.
- CHOONDAL, C. (1981), *Puḷḷuvar (janatāpaṭhanam)*. Trivandrum, Charithram Publications.
- COLAS, G. (1996), *Viṣṇu, ses images et ses feux. Les métamorphoses du dieu chez les vaikhānasa*. Paris, EFEO.
- DANIEL, E.V. (1987), *Fluid Signs. Being a Person the Tamil Way*. Berkeley, University of California Press.
- DOUGLAS, M. (1975), Jokes. In M. DOUGLAS, *Implicit Meanings. Essays in Anthropology*. London & Boston, Routledge & Kegan Paul (chapitre reprenant "The Social Control of Cognition : Some Factors in Joke Perception, *Man*, 3-3, 1968), pp.90-114.
- Folk Arts Directory* (1978). Trichur, Kerala Sangeetha Nataka Akademi.
- HUMPHREY, C & LAIDLAW, J. (1994), *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford, Clarendon Press.
- JONES, C.R. (1982), Kaḷameḷuttu : Art and Ritual in Kerala. In G.R. WELBON & G.E. YOCUM (éd.), *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*. Delhi, Manohar, pp.269-294.
- KAPFERER, B. (1975), Entertaining Demons. Comedy, Interaction and Meaning in a Sinhalese Healing Ritual, *Modern Ceylon Studies*, 6-1, pp.16-63.
- KAPFERER, B. (1983), *A Celebration of Demons. Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Bloomington, Indiana University Press.
- LEIRIS, M. (1996), *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris, Gallimard (collection Quarto, volume "Miroir de l'Afrique") (1ère édition 1958).
- LUTZE, L. (1984), Foreword. In L. LUTZE (éd.), *Drama in Contemporary South Asia : Varieties and Settings*. Heidelberg, South Asia Institute (South Asian Digest of Regional Writing, vol.10), pp.vi-viii.
- MEY, W. (1988), Entertaining Anthropologists. Rethinking Sinhalese Healing Rituals. Communication au 12e International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Zagreb (dactylographie, 8 pages).
- MOHAN, L. (1981), Voodoo and black magic. Exorcism in the backwaters of Kerala. *The India Magazine*, n°6 (mai), pp.52-63.
- /p.293/**
- NEFF, D.L. (1987), Aesthetics and Power In Pāmbin Tuḷḷal : A Possession Ritual of Rural Kerala. *Ethnology*, 26-1, pp.63-71.
- PADMANABHA MENON, K.P. (1933), *History of Kerala, vol.III*. Ernakulam, Cochin Government Press (reproduction : A.S.E., Delhi 1984).
- PARAMESWARAN NAIR, P.K. (1967), *History of Malayalam Literature* (trad. E.M.J. Venniyoor). New Delhi, Sahitya Akademi.
- RAJAGOPALAN, L.S. (1980), The Pulluvans and their Music. *Journal of Madras Music Academy*, vol.51, pp.72-80.

- RAJAGOPALAN, L.S. (1997), Comic Relief by Characters Other than the Vidushaka in Kootiyattam. Communication non publiée, Sanskrit Conference, Trichur (dactylographie, 8 pages).
- SAX, W.S. (éd) (1995), *The Gods at Play. Lila in South Asia*. New York /Oxford, Oxford University Press.
- SCHAEFFNER, A. (1965), Rituel et pré-théâtre. In G. DUMUR (éd.), *Histoire des spectacles*. Paris, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), pp.21-54.
- SCHECHNER, R. (1983), *Performative Circumstances. From the Avant-Garde to Ramlila*. Calcutta, Seagull Books.
- SHULMAN, D.D. (1985), *The King and the Clown in South Indian Myth and Poetry*. Princeton, Princeton University Press.
- SIEGEL, L. (1987), *Laughing Matters. Comic Tradition in India*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- SREEDHARA MENON, A. (éd.) (1975), *Kerala District Gazetteers. Alleppey*. Trivandrum, Government of Kerala.
- TARABOUT, G. (1986), *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temple au Kérala (Inde du Sud) : étude anthropologique*. Paris, E.F.E.O.
- TARABOUT, G. (1991), Sacrifice et renoncement dans les mythes de fondation de temples au Kérala. In M. DETIENNE (éd.), *Tracés de fondation*. Louvain /Paris, Peeters /EPHE Ve section, pp.211-232.
- TARABOUT, G. (1993a), Corps social, corps humains, corps des dieux. A propos d'une caste de musiciens en Inde du Sud. In M.-J. JOLIVET & D. REY-HULMAN (éd.), *Jeux d'identités. Etudes comparatives à partir de la Caraïbe*. Paris, L'Harmattan, pp.235-258.
- TARABOUT, G. (1993b), Quand les dieux s'emmêlent. Point de vue sur les classifications divines au Kérala. In V. BOUILLIER & G. TOFFIN (éd.), *Classer les dieux ? Des panthéons en Asie du Sud*. Paris, EHESS (coll. Purusartha, n°15), pp.43-74.
- TARABOUT, G. (1994), Violence et non-violence magiques. La sorcellerie au Kérala. In D. VIDAL, G. TARABOUT & E. MEYER (éd.), *Violences et non-violences en Inde*. Paris, EHESS (coll. Purusartha n°16), pp.155-185.
- TARABOUT, G. (1997), L'évolution des cultes dans les temples hindous. L'exemple du Kérala (Inde du Sud). In C. CLEMENTIN-OJHA (éd.), *Renouveaux religieux en Asie*. Paris, EFEO, pp.127-154.
- TARABOUT, G. (à paraître), "Swami was like that" : "Folkness" and Hierarchy in Central Kerala. In H. BRÜCKNER & E. SCHÖMBUCHER (éd.), *Folk Religion Reconsidered*. Delhi, Manohar.
- TARABOUT, G. & VITALYOS, D. (1996), Les (petites) vertus de la farce. Imaginaire et société dans un théâtre populaire au Kérala. In C. CHAMPION (éd.), *Traditions orales dans le monde indien*. Paris, EHESS (Purusartha n°18), pp.343-366.
- THURSTON, E. & RANGACHARI, K. (1909), *Castes and Tribes of Southern India (7 vol.)*. Madras, Government Press.
- TÜRSTIG, H.-G. (1985), The Indian Sorcery Called *Abhicāra*. WKZS, XXIX, pp.69-117.
- /p.294/**
- VARADARAJAN PILLAI, M.R. (1977), Folk Songs of Kerala : A Mirror of Life in Medieval Kerala. In K. THULASEEDHARAN (éd.), *Conflict and Culture. Sociological Essays*. Trivandrum, College Book House, pp.55-78.
- VENU, G. (1990), *Puppetry and Lesser Known Dance Traditions of Kerala*. Irinjalakuda, Natana Kairali.
- VEYNE, P. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris, Seuil.
- VISWAMBHARAN, K.N. (1978), *Piṇitīrkkum pāṭṭukaḷ*. Kottayam, NBS.

[résumé, abstract: non reproduits]

/p.295/

Notes sur théâtre et possession, ou petite collection d'historiettes.

Il existe des cas où, du point de vue des intéressés eux-mêmes (non de celui d'un observateur extérieur), théâtre et possession semblent se fondre l'un dans l'autre. Ces situations limites, vues comme telles, sont l'objet de récits ou de discours spécifiques qui permettent de saisir de façon privilégiée comment les deux catégories sont pensées et articulées ensemble. La brève note qui suit n'a d'autre prétention que d'en fournir quelques exemples, sous forme d'historiettes - sachant que celles-ci dépassent nécessairement les commentaires qui en seront proposés.

Dans son ouvrage classique sur le théâtre *kathakali* du Kérala, le regretté K. Bharatha Iyer évoque la scène suivante (Bharatha Iyer 1955 : 26). Dans le temple de Tiruvilvamala, où la divinité principale est Rāma, se déroule une représentation de Khara vadha, "La mise à mort de Khara" [par Rāma]. A un moment, Khara, un Asura, provoque Rāma au combat en le défiant de manière insultante : "Toi, vermisseau, viens te battre avec moi !". L'auteur poursuit :

"Il n'était plus un acteur simulant un rôle ; il était devenu Khara même. Soudain, les portes du sanctuaire intérieur s'ouvrirent en grand, et une colonne de flammes éblouissantes aveugla l'assistance durant une fraction de seconde. Lorsque les spectateurs sortirent de leur consternation et reprirent leurs esprits, Khara avait disparu ! Cette pièce n'a plus été représentée dans ce temple depuis ce jour tragique ".

Dans cette anecdote, il n'y a pas lieu de supposer que l'acteur-Khara ait été possédé par l'Asura. Le ressort dramatique du récit repose plutôt sur l'idée de perfection dans le jeu de l'acteur, qui en fait une image identique à Khara, une icône vivante parfaite. Elle pose la question de savoir si une ressemblance ne possède pas, *ipso facto*, une certaine "présence" : mais n'est-ce pas une interrogation attachée à toute pratique théâtrale mettant en scène des Puissances divines, voire, plus généralement, à toute l'iconographie de celles-ci ? Nous restons dans le registre du théâtre (plutôt que dans celui de la possession), avec la possibilité de déboucher sur une "imagerie agissante" - ici dans une variante particulière, puisque l'image théâtrale parfaite de Khara provoque l'intervention directe du dieu du temple. Ce faisant, le récit montre qu'il s'agit là d'une limite à ne pas dépasser, sous peine de rendre impossible la représentation elle-même. L'art théâtral amené à sa perfection aboutit à nier le théâtre.

L'ambiguïté propre à l'imagerie du divin provoque aussi les réactions de spectateurs humains. Dans toute l'Inde, il n'est pas rare que des manifestations de dévotion accompagnent la figuration des Dieux par des acteurs, qu'ils apparaissent au théâtre, au cinéma ou à la télévision. Avec un certain risque pour ceux qui jouent le mauvais rôle : au Kérala, un acteur incarnant Duryōdhana fut tellement convaincant, dit-on, qu'il aurait été poignardé par un spectateur. C'est une telle ambiguïté qui permet de rendre compte, me semble-t-il, du fait suivant. Au cours de la série de danses masquées qui constituent le *paṭayanī* du Kérala (Tarabout 1986 : 211 sqq.), l'une des séquences est consacrée à Kālan, le Temps, le Trépas. Ces danses sont votives, c'est-à-dire payées

par des familles dont le vœu, formulé auprès de la déesse du temple, a été exaucé. Comme la danse du Trépas est une offrande particulièrement prisée dans ce contexte, il est fréquent que plusieurs danses du Trépas /p.296/ soient effectuées la même nuit. Chacune dure une heure. Aussi, une année où plus d'une dizaine de ces danses étaient programmées, un temple décida de les faire exécuter quatre par quatre. L'oracle des "Dieux-montagne", qui, pour conclure le *paṭayaṇi*, en commente le déroulement, critiqua cependant cet arrangement et déclara qu'il ne convenait pas de faire danser plus de deux Trépas à la fois. Or les danseurs affirment ne pas être possédés par Kalan : le jugement de l'oracle doit alors se comprendre comme signifiant que le Trépas, même théâtral, possède néanmoins un certain "poids" - la représentation implique une certaine présence.

Cet ensemble de faits converge pour souligner la puissance iconique du théâtre, mais ne va pas dans le sens d'une éventuelle ambiguïté entre théâtre et possession. D'autres récits concernent directement, par contre, cette possibilité. Ainsi, à propos du théâtre *Prahlāda nāṭaka*, en Orissa, John Emigh signale que :

"vers le début du siècle [...] un acteur jouant Hiranyakasipu fut effectivement tué durant une représentation du Prahlada nataka par l'acteur qui personnifiait Narasimha, en transe" (Emigh 1984 : 29).

Les récits de ce type sont en fait extrêmement répandus. A propos du théâtre *muṭiyērru*, au Kérala, par exemple :

Une fois, au cours d'une représentation, l'acteur de la Déesse Bhadrakālī et celui de l'Asura Dārikan sont devenus réellement possédés durant la bataille théâtrale qui les opposait. L'Asura s'enfuit et sauta dans un puits. Bhadrakālī l'y suivit et le décapita réellement. (récit communiqué oralement à l'auteur)

Un tel stéréotype, qui démontre une continuité de principe entre théâtre et possession, pose en réalité, comme dans le cas de l'icône théâtrale parfaite, une limite à ne pas dépasser, une sorte d'excès modèle. Une conception semblable se retrouve d'ailleurs en dehors du domaine théâtral : dans le *paṭayaṇi* "des origines", une procession d'hommage à la Déesse, organisée sous forme de compétition entre deux groupes, aurait dégénéré en sacrifice humain, si bien qu'elle n'est plus maintenant pratiquée sous cette forme. On voit comment peut se constituer une référence paroxystique où, dans le même temps qu'elles se défendent d'y aboutir, les cérémonies actuelles puisent une certaine grandeur. Il existe pour cela différents procédés, qui suggèrent que, contrairement au premier exemple (Rāma vs. Khara), ce n'est pas ici une "perfection dans le jeu" qui est en cause, et qui induirait la possession, mais un arrangement rituel particulier, sur lequel il est possible d'agir.

Dans le *Prahlāda nāṭaka* comme dans le *muṭiyērru*, en effet, ce sont des objets spécifiques, masque ou coiffe, qui sont investis de la puissance divine. L'acteur, alors, n'en est que le porteur. Une éventuelle possession résulterait de ce port, non du jeu proprement dit : la source de la possession demeure extérieure à l'acteur. Ainsi, à propos du *muṭiyērru* :

"On croit que lorsque la Muṭi (la couronne) est placée sur l'acteur de Kālī, il devient possédé comme l'est un Veḷiccappāṭu [oracle institutionnel dans les temples du Kérala], et il le reste jusqu'à ce que la Muṭi soit enlevée ; et il y a des histoires populaires où l'acteur de Kālī a, dans certains cas, effectivement tué celui de Dāruka. Aussi, mainte- /p.297/ nant, pour que l'esprit divin [holy spirit] ne possède pas l'acteur, la Muṭi est remplie de déchets, d'éléments impurs et souillés ; même ainsi,

la Muṭi est retirée de force de sa tête vers le milieu du combat" (Kerala Varma Thampuran 1936 : 94).

Je n'ai pu vérifier auprès de la troupe que j'ai eu l'occasion d'observer si la coiffe incorporait effectivement des impuretés. Mais c'est bien explicitement d'elle que provient la puissance divine (*muṭiyērru* veut dire d'ailleurs littéralement "le porté de la coiffe"), et les fleurs qui l'ornent sont distribuées, en bénédiction, à la fin de la représentation. Par ailleurs, en effet, au cours d'un bref épisode, l'acteur enlève la coiffe et manifeste ostensiblement son épuisement - à double entente, puisqu'il marque tant celui de Kālī, comme le veut le passage correspondant du récit mythique, que celui de l'acteur dépourvu de (sa source de) Śakti.

C'est une toute autre méthode qui est employée dans le *Prahlāda nāṭaka* pour éviter que la possession de l'acteur ne vire au tragique. Selon John Emigh, le masque de Narasimha est conservé dans un sanctuaire. Il est l'objet d'une *pūja* complète avant la représentation afin que la présence du dieu dans ce support soit maximale. Son porteur, lors de la représentation théâtrale, sera donc en principe possédé tout le temps qu'il le mettra. En fait, cela va dépendre des circonstances, comme l'explique à l'auteur l'un des maîtres assurant le rôle de Narasimha :

"Derrière le rideau qui représente le pilier [d'où sort, dans le mythe, Narasimha], le masque lui est apporté. Là, il refait pour le masque la puja déjà décrite. Si son jeûne avant la représentation n'a pas été suffisamment strict, ou s'il est impur pour une quelconque autre raison, ou si les dieux sont cette fois réticents, il se peut qu'il n'entre pas complètement en transe. Au moment où le masque est placé sur sa tête, il saura immédiatement si la transe sera complète ou non." (Emigh 1984 : 29).

Le degré prévisible de violence de la transe, perçu ainsi par le danseur, est indiqué à ses aides, et détermine la façon dont la scène finale, au cours de laquelle Narasimha est supposé éviscérer Hiranyakaśipu, sera effectuée. S'il n'y a pas transe (ou qu'elle est faible), la scène sera intégralement (ou partiellement) mimée. Si la transe est perçue comme forte, la figuration de la bataille et de la mise à mort de l'Asura est évitée : Hiranyakaśipu se contente d'annoncer, à l'écart du dieu, sa défaite, et lui rend hommage à distance, tandis que Narasimha, est solidement maintenu immobile sur son trône par quatre gaillards.

"A Baulagaon, l'acteur jouant Hiranyakasipu vint à nous et s'excusa de ne pouvoir former le tableau final, en expliquant que la transe de Narasimha était trop dangereuse pour lui" (Emigh 1984 : 30).

La conception selon laquelle la possession peut être "forte" ou "légère" est un élément important dans la réflexion qui peut être menée, en anthropologie, sur cette question, mais ce n'est pas ici le lieu d'en débattre. Pour ce qui est des relations entre théâtre et possession, la situation évoquée appelle quelques remarques. D'une part, il se produit, dans le moment de la représentation, une tension dramatique spécifique entre ce que l'on voit effectivement et ce que l'on imagine que l'on pourrait voir - ce qui correspond au risque toujours latent d'une réelle mise à mort **p.298/** de l'Asura. La représentation est contrôlée, mais... D'autre part, deux registres "d'incarnation" différents sont simultanément présents sur scène, ce qui est plutôt rare (quoique non isolé : le *Bhāgavata mēla nāṭaka*, représenté au pays Tamoul mais d'origine télougoue, offre un cas comparable) : seul celui qui met le masque de Narasimha peut être possédé, tous les autres personnages s'en tiennent strictement au registre théâtral. Enfin, une fois de plus, on observe le net souci de garder la situation sous contrôle ! Pour cette raison, le partage entre jeu d'acteur et possession, si l'on y réfléchit, est

paradoxalement clair : quand le porteur du masque est possédé, l'action ne peut avoir lieu car elle s'avérerait incontrôlable, et c'est précisément le rôle des récits des "situations-limite" de nous le rappeler. Il suffit à la divinité d'être là. Un jeu d'acteur, reconnu comme tel, n'est, lui, possible qu'en dehors de la possession.

Pour terminer, voici un récit qui considère le rapport entre théâtre et possession en l'envisageant cette fois du point de vue de cette dernière. A Chittur (Kerala), autrefois, un oracle de la Déesse, nommé Cāmu Tarakan, avait la réputation d'en "faire trop", de multiplier les possessions afin d'augmenter les dons reçus à cette occasion, bref d'être un simulateur. L'un des notables du village, Rāmacca Mēnōn, vrai dévot, se désole de voir que les gens perdent leur confiance et leur dévotion envers la Déesse à cause de cet escroc, si bien que tout va de travers dans le temple.

"Un jour, alors que l'oracle [Cāmu Tarakan] était en train de trembler [= était possédé], il ne vit pas Rāmacca Mēnōn parmi les gens assemblés. «Aujourd'hui, dans la foule de mes enfants, je ne vois pas l'un d'eux. Que quelqu'un aille immédiatement l'appeler et le faire venir !» commanda-t-il. Aussitôt quelqu'un partit en courant et, dès qu'il vit Rāmacca Mēnōn, lui transmit l'ordre. Alors Rāmacca Mēnōn : «Ce n'est pas mon idée de venir maintenant ! Ce n'est pas moi qui viendrait quand Cāmu le demande !». Quand l'homme revint l'informer, l'oracle décida : «Si mon fils n'a pas envie de venir ici, c'est moi qui irait là-bas !», et il se mit en route. De son côté, Rāmacca Mēnōn était en train de venir. A mi-chemin, les deux se virent, et l'oracle interrogea : «Lorsque je demande à mon fils de venir, il n'en a pas envie ?». A cela Rāmacca Mēnōn répondit : «Si c'est Dēvi qui m'appelle, à tout moment, en tout lieu, je suis prêt à venir. J'ai seulement dit que si c'est Cāmu qui appelle, ce n'est pas mon idée de venir. Comme il feint parfois le tremblement [= la possession], la confiance et la dévotion pour Dēvi diminuent chez les gens. Et Dēvi reste ainsi sans rien savoir de cela. Aussi cet homme, ici, ne fait rien marcher bien, et c'est [pour moi] une grande souffrance». Alors l'oracle proféra : «Tout cela je le sais parfaitement ! Mon fils ne doit pas éprouver la moindre douleur ! Cette souffrance, je vais immédiatement la faire cesser !». Tous ensemble se dirigèrent alors vers le temple. Là, brusquement, le tremblement de l'oracle cessa, et Cāmu Tarakan s'effondra sur place. Des hommes le soulevèrent et le portèrent chez lui. A l'instant où ils atteignaient la maison, il commença à avoir de la fièvre. En trois jours, son corps entier se couvrit de pustules de variole. Le septième jour, il était mort" (Kottarattil Sankunni 1974 : 845).

Ce paradoxe de l'oracle que la déesse condamne à mort par sa propre bouche, parce qu'il "fait du théâtre", me paraît bien illustrer l'idée, propre aux intéressés eux-mêmes, selon laquelle théâtre et possession peuvent en quelque sorte déteindre l'un sur l'autre si bien que, pour cette raison même, ils doivent être maintenus séparés. Et lorsque des récits évoquent le passage de l'un à l'autre, ce n'est que pour mieux penser, et réaffirmer, leur différence de nature, et leurs limites réciproques.

/p.299/

Ce point de vue ne me semble pas contredit par le cas (déjà mentionné) de ce danseur marxiste de *teyyam* - rappelons-le, un culte de possession du nord du Kérala - qui confie à Wayne Ashley :

"Je considère le *teyyam* comme un art et non comme une croyance. Pour ce qui est de ma technique, personne ne peut me surpasser. Personne ne peut dire, en voyant ma danse, que je ne suis pas croyant. Je ne suis pas croyant. Je suis un bon danseur. Mais je ne dis à personne que je ne crois pas" (Ashley 1993 : 71).

Si l'on prend à la lettre ces déclarations, il y a tromperie assumée, et donc coexistence de

deux attitudes pensées comme distinctes : le danseur affirme à l'anthropologue qu'il fait du théâtre, les spectateurs sont dits croire qu'il s'agit de possession. La possibilité qu'il y ait un doute dans l'esprit de ces derniers est cependant chose parfaitement admise, et est complètement intégrée aux conceptions même de la possession - c'est là un fait très général. Aussi existe-t-il fréquemment dans le *teyyam*, comme dans d'autres formes de possession institutionnalisée, des épreuves destinées à démontrer aux yeux de tous qu'il n'y a pas simulation : le possédé s'allonge sur des braises, en met dans sa bouche, se cisaille le front avec une épée, effectue des mouvements épuisants pendant des heures, etc. Il s'agit à chaque fois de rendre évidente une action sur-humaine, qui ne puisse s'expliquer que par la réalité d'une présence divine animant le corps de l'oracle. Mais de toute façon, dans tous les cas, le principe de la possession, vu comme un phénomène distinct du théâtre, n'est, lui, nullement entamé par l'affirmation qu'il puisse exister des faussaires - l'histoire de Cāmu Tarakan est là pour nous le rappeler. Pour dire les choses autrement encore, le théâtre est une activité humaine qui peut mimer les dieux, la possession est une activité divine qui vient prendre place parmi les humains : les "situations limite" correspondent à ce lieu où ces activités, d'orientation en quelque sorte inverse, s'entrecroisent, et peuvent interférer l'une avec l'autre. C'est une zone de possibles illusions, ou, à l'inverse, de doutes tenaces. L'image vivante des Dieux qui est créée, dans les deux cas, est porteuse d'ambiguïtés non réductibles. Mais, dans leur principe et leur définition, théâtre et possession demeurent pensés comme distincts.

Bibliographie :

- ASHLEY, W. (1993), *Recodings : Ritual, Theatre, and Political Display in Kerala State, South India*. New York University (thèse de Ph.D. non publiée).
- BHARATHA IYER, K. (1955), *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar*. Londres, Luzac & Co.
- EMIGH, J. (1984), Dealing with the Demonic : Strategies for Containment in Hindu Iconography and Performance. *Asian Theatre Journal*, 1-1, pp.21-39.
- KERALA VARMA THAMPURAN (1936), Kālī Cult in Kerala. *Bulletin of the Sri Rama Varma Research Institute*, n°4, pp.77-97.
- KOTTARATTIL SANKUNNI (1974), *Aitihiyamāla*. Kottayam, Kottarattil Sankunni Memorial Committee.
- TARABOUT, G. (1986), *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temple au Kérala (Inde du Sud) - étude anthropologique*. Paris, EFEO.