À bon entendeur salut !

Du parler oraculaire au Sud Kanara

Marine Carrin et Harald Tambs-Lyche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pa/704>

DOI : 10.4000/pa.704

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Pagination : 70-93

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Marine Carrin et Harald Tambs-Lyche, « À bon entendeur salut ! », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 10 septembre 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pa/704> ; DOI : 10.4000/pa.704

À bon entendeur salut ! Du parler oraculaire au Sud Kanara

Marine Carrin

LISST-Centre d'Anthropologie Sociale, Université de Toulouse - Jean Jaurès

Harald Tambs-Lyche

LESCLAP, Université de Picardie - Jules Verne, Amiens ; LISST-Centre d'Anthropologie Sociale, Université de Toulouse - Jean Jaurès

Cet article met en évidence les modalités de l'expression langagière qui structurent les échanges entre les dieux et les hommes lors des épisodes mantiques. S'interrogeant sur la spécificité du langage religieux Keane (1997a) se demande quel type de langage contribue à rendre le surnaturel croyable. Refusant des approches qui dépendraient de la subjectivité des acteurs, il souligne que les échanges langagiers ne sont guère possibles entre les hommes et les dieux, ces derniers n'étant pas accessibles à l'observation. Pour Keane, il s'agit néanmoins de savoir quel type de dispositif pragmatique et sémantique est mis en œuvre pour communiquer avec des interlocuteurs invisibles. Nous verrons comment au Sud Kanara (Inde), la possession oraculaire instaure à la fois un idiome de communication et une arène de négociation entre les hommes et les dieux. Bien loin d'être invisibles, les puissances descendent en ce monde et on les fait exister à force d'artifice¹ (*kalpa*) car il s'agit de donner à voir (*darshan*) la figure divine. Ce type de possession mobilise un dispositif langagier qui est censé favoriser la communication entre les hommes et les dieux.

De nombreuses études (Fox, 1988) insistent sur le vocabulaire religieux spécialisé et la stylistique car il est vrai que certaines sociétés, surtout en Asie du Sud-est, possèdent un registre étendu de formes discursives. Kuipers (1990) cite ainsi une dizaine de genres du discours rituel à Sumba qui vont du mythe au chant de lamentation. D'autres auteurs se situent par rapport à l'ethnolinguistique amorcée par les travaux de Hymes (1962, 1964) ou s'appuient sur la théorie des actes de parole développée par Austin (1962) et Searle (1969). Cette approche qui concerne les aspects pragmatiques de la

¹ Ce terme est également utilisé dans le contexte du théâtre Yaksagana, pour parler du maquillage et des costumes qui contribuent à donner corps aux personnages incarnés par les acteurs. Ce théâtre joue sous une forme populaire le répertoire classique du Mahabharata et du Ramayana ainsi que d'autres épisodes mythiques.

communication va nous permettre de comprendre les mécanismes du langage rituel, c'est-à-dire les opérations rhétoriques qui le font fonctionner.

Pour étudier les mécanismes du discours rituel au Sud Kanara, il faut prendre en compte la multiplicité des rites qui mobilisent chaque fois un contexte social et religieux différent. En d'autres termes, nous verrons que ce contexte conditionne en grande partie les interactions langagières et limite dans une certaine mesure l'emprise du texte (charte mythique, poème épique) sur le rituel.

LA SOCIÉTÉ TULU ET LES CULTES DE *BHUTA*

Au Sud Kanara, sur la côte de l'État du Karnataka, la possession occupe une place centrale dans l'univers religieux et renvoie à des conceptions et des pratiques variées qui s'articulent aux différentes formes d'hindouisme. Néanmoins, il arrive que des Chrétiens, Jain ou Musulmans fassent partie de l'assistance ou consultent des oracles pour leur propre compte.

La société rurale, au Sud Kanara, est dominée par les castes matrilineaires de langue tulu. Ce sont les chefs des unités politiques du Tulunadu qui, vers le XVI^{ème} siècle, ont consacré de nombreux sanctuaires aux divinités ou *bhuta*² que servaient avant tout des prêtres non-brahmanes et des médiums de basse caste. D'un point de vue historique, le culte des *bhuta* a contribué à souligner la fonction du chef ou du roi (*arasu*)³ dans des micro-sociétés qui se faisaient parfois la guerre et qui furent influencées par l'administration politique de l'empire de Vijayanagar au XV^{ème} siècle (Bhatt, 1975). Notons que l'organisation de cette société n'est pas centrée, comme dans d'autres régions de l'Inde, sur la supériorité des brahmanes, mais plutôt sur la position de prestige des anciens rois jain⁴ et sur les Bunt, propriétaires terriens.

De nos jours, les *bhuta* royaux (*rajandaiva*) protègent encore le territoire sur lequel ils régnaient, exprimant ainsi symboliquement la souveraineté du roi. Toutefois, les Bunt, non brahmanes, anciens propriétaires fonciers, rendent un culte aux *bhuta* royaux tandis que les gens du commun ont leurs propres *bhuta* de village ou de maison. Selon cette tradition, le culte des *bhuta* occupe une position centrale. Ces divinités qui comptent plus de trois cents entités,

² L'étymologie du terme *bhuta* dérive du participe passé de la racine verbale BHU « devenir » ; *bhuta* signifie « ayant existé », ou encore « être » et « élément ».

³ Autrefois, le roi (*arasu*) qui concentrait en sa personne des pouvoirs sacrés, était mené au trône par les chefs des lignées matrilineaires aînées (*guttu*) de son royaume. Ce rite est encore observé de nos jours lorsque les chefs se font introniser (*patta abisekha*) sans pour autant jouir d'un pouvoir réel, puisque depuis les réformes foncières, les terres des grands propriétaires terriens ont été redistribuées à leurs anciens dépendants.

⁴ Les Jain de cette région appartiennent à la secte *digambara*, ceux qui sont « vêtus d'espace » parce que leurs ascètes font le vœu de rester nus. Les membres de cette communauté rendent un culte aux *bhuta* qu'ils considèrent comme les esprits gardiens de leurs héros déifiés (*tirthankaras*) ou des déesses d'origine hindoue intégrées au panthéon jain.

souvent qualifiées de demi-dieux, ont peu de chose en commun avec les dieux brahmaniques, si ce n'est qu'on les appelle les *gana* (serviteurs et compagnons) de Shiva⁵. On peut classer les *bhuta* en deux catégories principales : les *rajandaiva*, les protecteurs des rois ou des chefs, et ceux des différentes castes matrilineaires qui leur étaient subordonnées avant les réformes foncières de 1973. Les *bhuta* sont inférieurs aux dieux hindous avec lesquels ils entretiennent des relations complexes. La classification des *bhuta* est implicite et on repère un *bhuta* en observant le sanctuaire qui lui est consacré (*sthana*) dans le lieu où il est apparu aux humains. La plupart des *bhuta* ont toutefois parcouru un itinéraire mythique, retracé dans le poème épique (*paddana*)⁶ et on attribue à certains d'entre eux un territoire spécifique. Plus généralement les *bhuta* assurent la protection des villageois à condition qu'on leur rende un culte régulier. Les *bhuta* royaux comme les *bhuta* ordinaires possèdent souvent des qualités héroïques, sans qu'on sache toujours comment ils sont nés car certains d'entre eux ne sont pas d'origine humaine. En revanche, la plupart des *bhuta* d'origine humaine ont subi l'injustice durant leur vie et sont devenus des justiciers après leur mort.

Les *bhuta* se manifestent en possédant des danseurs médiums⁷ issus des basses castes spécialisées, tels les Parava, Pambada et Nalke. Le parler des *bhuta* passe par la voix de ces médiums et nous verrons que l'art oratoire des *bhuta* prend des formes différentes qui se plient néanmoins au cadre rituel (Carrin, 1998). Nous reviendrons sur cette rhétorique dont la fonction principale est d'assurer la communication entre les hommes et les divinités.

Le rite mobilise également les services d'un autre intercesseur du divin, possédé lui aussi par le *bhuta*. C'est le prêtre possédé, *patri*, originaire des castes moyennes⁸, dont la transe sublimée révèle aux fidèles la vision (*darshan*) du *bhuta* et que l'on appelle pour cette raison, le *darshan patri*.

Pour la plupart des *bhuta*, et pour tous les *rajandaiva*, il existe un cycle épique, dont on chante des parties au début de la cérémonie qui dure au moins une nuit entière. Il s'agit plutôt d'une récitation mélodieuse rythmée par les battements d'un petit tambour. La langue des *paddana* est souvent

⁵ Cette dernière appellation s'est appliquée, au cours de l'évolution de l'hindouisme, à des figures qui sont pourtant reconnues aujourd'hui comme des dieux hindous, tel Ganesh (Ghurye, 1961). Mais les *bhuta*, peu présents en dehors du Sud Kanara, sont encore très loin d'une telle intégration dans la religion dominante.

⁶ Les poèmes épiques *paddana*, de *paardu* « ce qui est chanté sur un accompagnement musical », retracent les faits et gestes du *bhuta* mais chaque récitation est unique (Claus, 1989).

⁷ Le terme de médium utilisé par Claus (1979) et Brückner (1995) évoque le caractère médiateur de ce possédé qui, par ailleurs, maîtrise sa transe. Les Parava et les Pambada sont possédés par les *bhuta* royaux et les Nalke incarnent des *bhuta* ordinaires. Le médium est rétribué par le donataire de la cérémonie s'il s'agit d'un chef ou par le président du comité du temple lorsqu'il s'agit d'un *bhuta* de caste ou de village.

⁸ Issus des castes Bunt, Billava ou Moghavera, les *patri* héritent généralement de leur fonction en lignée matrilineaire (oncle à neveu), mais il arrive qu'ils s'engagent à remplir cet office après avoir été choisis par un *bhuta*. Ceux qui sont attachés aux sanctuaires les plus prestigieux sont invités à énoncer l'oracle dans de nombreux temples.

archaïque, et les danseurs médiums veillent sur cette forme : néanmoins, l'histoire chantée est en principe compréhensible pour l'audience, dont beaucoup connaissent les grandes lignes du poème sans trop se soucier de comprendre les détails. Le récit est chanté par l'épouse du danseur médium qui, elle, n'est jamais possédée, et conte l'histoire du *bhuta* concerné. Le récit sert de trame à la chorégraphie qui illustre les éléments clés de l'histoire. Mais ce théâtre⁹ dansé, loin d'être un divertissement, sert à maintenir la tension du rituel, car les gestes du médium doivent donner corps au personnage divin qu'il incarne.

La danse de possession facilite la venue du *bhuta* en ce monde. Pour évoquer les épisodes de la vie de la divinité qu'il incarne, le danseur médium se frappe la poitrine, ou pointe son épée en direction du ciel puis de la terre, montrant qu'il ne craint ni la vie ni la mort. Ces gestes préparent l'audience à identifier le *bhuta* et à entrer dans cette autre réalité qu'est la performance¹⁰ (Schieffelin, 1985). Le terme de performance implique que toute action rituelle est soumise aux conventions et au jugement de l'assistance. Critiquant une approche herméneutique du rituel, Tambiah (1985) souligne qu'il faut éviter que l'analyse pragmatique et sémantique nous conduise à ignorer l'importance des relations sociales dans le rituel lui-même ainsi que dans le contexte social qui l'encadre.

LE RITE

Les séquences du rite contribuent à magnifier le caractère surhumain et dramatique des *bhuta*. Les séances de possession dans ces cultes suivent un scénario, qui reste relativement inchangé d'une occasion à une autre, tout en admettant des variations qui tiennent à l'identité de la divinité récipiendaire du culte. Il existe plusieurs types de rituels. La *nema*, par exemple, est un rite grandiose qui regroupe plusieurs castes d'un village et est généralement commanditée par les descendants des anciens seigneurs (Carrin et Tambs-Lyche, 2003). Ce rite annuel, associé à l'ordre féodal d'autrefois, est encore organisé dans un grand nombre de villages du Sud Kanara. On appelle *bhuta kola* un autre type de rite moins dispendieux, dédié aux *bhuta* royaux ou encore aux *bhuta* de village, offert par une communauté locale, caste ou famille¹¹. Qu'il s'agisse d'une cérémonie annuelle ou encore d'un rite de réparation destiné à apaiser une divinité dont les villageois ont négligé le culte, le symbolisme qui permet d'identifier le *bhuta* destinataire est

⁹ S.P. et U.P. Upadhyaya (1984) caractérisent le spectacle des *bhuta* comme un théâtre. On peut donc parler de la théâtralité du culte des *bhuta* mais la possession des médiums rappelle aux participants qu'il s'agit bien d'un rite (Carrin, 1998 : 261-262).

¹⁰ Schieffelin (1985) distingue les analyses fondées sur le sens et celles qui sont fondées sur la performance et accordent plus d'importance à l'action rituelle.

¹¹ Les termes désignant les différents rituels peuvent varier d'une micro région à une autre.

extrêmement riche. En effet, le costume, les masques, les maquillages, les drapeaux et les autres ornements que portent les médiums soulignent l'identité du *bhuta* récipiendaire et la relation au territoire qu'il protège. Dans le cas des *bhuta* royaux (*rajandaiva*), nul n'ignore que le *bhuta* est le véritable propriétaire du domaine sur lequel il exerce son pouvoir. Les préparatifs du rite incluent surtout la purification des prémisses du sanctuaire où va se dérouler la cérémonie et la construction d'un abri (*pandal*) constitué de piliers de bois, coiffé de feuilles de palme et décoré de fleurs. La veille du rite, les médiums doivent observer la chasteté et s'abstenir de consommer de l'alcool. Les patrons¹² du rituel et les dévots, en particulier ceux qui veulent poser des questions (*kanike*) au *bhuta*, ont soin de purifier leur corps par un bain et de jeûner avant la cérémonie.

Le soir venu, on attend d'abord la procession qui doit ramener dans un palanquin, porté par les blanchisseurs, les masques, les épées et les bijoux¹³ des *bhuta* qui se trouvaient dans la maison du donataire du rituel. Ces objets sont apportés en grande pompe au son des trompettes et des tambours et sont placés par les prêtres (*pujari*) sur l'autel dont l'arrangement étagé (*pitha*) varie selon le destinataire du rituel. Un peu plus tard, le danseur médium trace un diagramme¹⁴ sur le sol face à l'autel et y dépose un trépied portant des offrandes végétales. C'est alors qu'intervient une seconde catégorie de médiums, les *patri*, des prêtres possédés qui arrangent les masques d'argent ou de bronze des *bhuta* sur l'autel. Le donataire du rituel (*jajman*) et sa famille se tiennent, non loin du *doja stambha*, le pilier de bois de jacquier et de bronze au bout duquel flotte la bannière du sanctuaire, orientée vers l'est. Les autres personnages prennent place et les brahmanes, s'ils sont présents, s'assoient au nord-est, tandis que le reste de l'assistance se tasse devant et sur les côtés du *pandal* qui abrite l'autel.

La scène occupe la portion centrale du *pandal* où le danseur médium, après s'être maquillé le visage et avoir enfilé ses anneaux de cheville en argent (*gaggara*), se met à danser, tout en inspectant les masques des *bhuta* qu'il va porter au cours du rituel. Pendant ces préparatifs, l'épouse du médium chante le poème épique tandis qu'un assistant joue du tambour. Les séquences du rite incluent une danse préliminaire au cours de laquelle le danseur médium¹⁵ touche des torches enflammées (*jetige*) pour entrer en contact avec les divinités qu'il invoque. Le feu symbolise ici l'énergie divine (*shakti*) mais aussi la « vérité » (*satya*) des *bhuta*. La notion de *satya* est particulièrement complexe

¹² Le patron du rituel peut être le donataire (*jajman*), « celui qui fait accomplir le rituel ». Il arrive néanmoins que celui qui finance le rituel ne préside pas la cérémonie.

¹³ On appelle *bandara* le palanquin et l'ensemble des objets rituels qui appartiennent au *bhuta*. Ce dernier ainsi que les *sacra* qui lui sont attribués reçoivent un culte journalier dans la maison du patron (*jajman*) du rituel.

¹⁴ Ce diagramme ou *yantra* est réalisé à l'aide de poudres de couleur et associe différentes figures divines dont les *nag*, les divinités chtoniennes.

¹⁵ Notons que certains rites sont dédiés à plusieurs *bhuta* qui sont alors incarnés par plusieurs danseurs médiums : généralement un *bhuta* principal et ses suivants.

car les *bhuta* donnent à voir un monde qui est soumis à la vérité au sens d'abnégation ou de sacrifice de soi. Cette valeur centrale dans l'hindouisme prend dans le culte des *bhuta* un sens particulier car elle fait référence à la mort héroïque que certaines divinités d'origine humaine ont connue.

Au cours de ces préliminaires, les prêtres *patri* préparent des offrandes : du riz cuit, des crêpes de riz et parfois même de la nourriture carnée, qui seront déposées devant les masques des *bhuta*. Après une danse préliminaire, le *patri* honore le masque de chacun des *bhuta* en les entourant de fumigations. Ces phases préliminaires contribuent à définir la situation (Thomas, 1923 ; Mead, 1934) et permettent d'entrer dans le « champ » du rituel.

La première partie du rite correspond à l'apparition du danseur médium, vêtu d'une jupe de fibres de coco qui danse un certain temps, avant de recevoir des mains du *patri*, le prêtre possédé, un pot de bon augure (*badikara*) qui contient de l'eau purifiée et des fleurs d'aréquier¹⁶. Il s'agit des substances sacrées qui, elles aussi, sont porteuses d'oracle puisque les fidèles les reçoivent des mains du danseur médium lorsqu'il prononce l'oracle. Le *patri* est également possédé mais sa transe plus sublimée s'écarte des péripéties du poème épique pour aller à l'essentiel, la possession qui doit conduire à l'oracle final. Tandis que le danseur médium porte un costume et de multiples attributs au cours du rituel, le prêtre possédé (*patri*) vêtu d'un pagne de soie rouge et coiffé d'un turban arbore à chacun de ses poignets un bracelet d'or, emblème de sa fonction. Le *patri* représente l'intériorisation du *bhuta* par les humains et sa prestation doit aviver le sentiment religieux. Le *patri* et le danseur médium, tous deux possédés, font quelques pas ensemble en feignant parfois de lutter pour savoir qui gardera le pot de bon augure. C'est finalement le prêtre possédé *patri* qui retient le pot et est ensuite violemment possédé allant parfois jusqu'à tomber inconscient. Lorsqu'il est saisi de tremblements, il proclame qu'il vient en ce monde avec les seize éléments, un chiffre qui symbolise les directions cardinales vues du ciel puis de la terre. Le *patri* conduit ensuite une procession composée des donataires, des officiants et des fidèles assidus et précédée de musiciens, qui fait seize fois le tour du carré magique dessiné sur le sol, de l'autel et du sanctuaire. Quand ils ont achevé le seizième tour, le danseur médium et le *patri* se prosternent devant les masques des *bhuta* et sont fortement saisis de trances tandis que la musique redouble d'intensité.

Dans la seconde partie du rite qui se déroule au milieu de la nuit, le danseur médium revêt l'*ani*, une grande structure décorative faite de feuilles de palme et ornée de fleurs et d'argent qu'il porte sur la partie supérieure de son corps et au-dessus de sa tête. Pour les *bhuta* de basse caste, cette parure se réduit à un simple casque toujours spécifique à la divinité manifestée. Ces ornements sont parfois complétés par un masque¹⁷ (*moger*) d'argent et

¹⁶ Les fleurs d'aréquier sont censées favoriser la possession.

¹⁷ Les masques (*moger*) sont spécifiques à chaque *bhuta*. Certaines divinités thériomorphes tel Panjurli, le sanglier, portent le masque de l'animal correspondant. L'audience reconnaît le

éventuellement, lorsqu'il s'agit de *bhuta* royaux, par des seins de bronze qui sont alors attachés au torse du médium et sont destinés à souligner la nature androgyne du *bhuta* qui exprime une forme de complétude.

Lors de cette même séquence, le danseur médium porte le masque du *bhuta* tandis qu'il récite le poème épique (*paddana*) à la troisième personne. Il reprend ensuite la danse, d'une manière encore plus vigoureuse et rapide. Les mouvements suggèrent un va-et-vient entre le devant de la scène et l'autel, créant ainsi une atmosphère dramatique. Puis le danseur médium ralentit son rythme, ôte son masque et le pose sur l'autel : s'il n'en porte pas, il reconnaît le sien parmi les ornements et les offrandes qui lui ont été consacrées et qu'il évalue attentivement. Il engage ensuite un dialogue avec les autres personnages du poème épique, qui ne sont pas représentés, en levant les yeux au ciel et en parlant de lui-même à la troisième personne. Le *bhuta* doit montrer aux hommes qu'il appartient à cet autre monde, tout en se manifestant devant eux sur la scène.

La danse reprend plus rapide, puis elle s'arrête et le *bhuta*, après avoir fait teinter une clochette qu'il tient de sa main droite, commence à parler d'un ton aigu, tandis que la musique redouble, et que déferlent des feux d'artifice. Le *patri* appelle alors par ordre hiérarchique les donataires du rituel qui l'avaient accompagné lors de la circambulations du sanctuaire. Le *bhuta* incarné par le danseur médium demande pourquoi il a été convoqué et le *patri* répond que c'est le devoir coutumier de la communauté qui, dit-il, est soucieuse de recevoir l'oracle. Cette séquence dialogique représente une façon d'identifier la situation (Keane, 1997b)¹⁸.

Comme on le voit, la possession minutieusement préparée du danseur médium s'exprime selon une chorégraphie plus ou moins conventionnelle destinée à préparer l'assistance à recevoir les paroles du *bhuta*. Le danseur médium ne révèle que progressivement le *bhuta* qu'il incarne et dont il revêt les attributs (masque, épée) au cours du rite. Ce médium ne doit pas se laisser emporter par la transe et il incombe aux porteurs de torche de le retenir. Lors de cette seconde partie du rite, on assiste à un dédoublement de la possession lorsque le *patri* appelle les donataires et répond aux questions du *bhuta* représenté par le danseur médium avant d'être possédé à son tour. Tel est le schéma simplifié d'une *nema* ou d'une *bhuta kola* importante qui consiste à faire comprendre à l'assistance que la justice des *bhuta* est au-dessus des intérêts mondains. Toutefois, nous allons voir que les paroles de la divinité vont s'insérer dans les préoccupations quotidiennes de la communauté soucieuse de s'assurer la protection divine.

bhuta par son masque. Les *bhuta* royaux chevauchent également une monture animale (*vahana*) qui est alors représentée par une figure de bois munie de roues qui participe à la procession.

¹⁸ Cette identification représente une forme d'indexicalité du rite. Ainsi Keane (1997b) montre que le son d'un gong produit dans un village de Sumba lors d'une cérémonie représente une forme d'indexicalité du rite qui permet aux villageois de classer ce dernier dans un ensemble.

LES PAROLES DU BHUTA

Le *bhuta* parle à différents moments du rituel mais son silence, comme ses paroles, sont toujours significatifs, il devient le sujet de son discours. Lorsque le médium reçoit les offrandes, il crie trois fois, montrant ainsi qu'il est possédé et, peut-être aussi, qu'il parle d'un autre monde. Ce cri est une maïeutique destinée à faire sentir à l'auditoire qu'il s'agit de dépasser les contingences immédiates et de se préparer à la révélation (*darshan*) de la divinité. Pour les fidèles cette vision garantit la présence de la divinité qui n'est plus du tout un interlocuteur absent au sens de Keane (1997a).

Plus tard, après avoir ôté son masque le *bhuta*, qui jusque-là avait parlé à la troisième personne, tient maintenant un discours à la première personne¹⁹. On appelle ce discours le *nudi*, l'oracle, et sa compréhension exige souvent les services d'un médiateur²⁰ (*madipu*) qui, dans la dernière partie du rituel, présente au *bhuta* les questions (*kanike*) des fidèles. Le terme *madipu* désigne également l'art d'interpréter l'oracle.

Chaque *bhuta* s'exprime d'une façon différente qui reflète son histoire et son caractère ainsi que le style particulier du médium. Les *rajandaiva* usent d'une rhétorique faite de mots archaïques et d'expressions poétiques. Ainsi, Jarandaya exprime sa relation avec ses dévots – ou doit-on dire ses sujets, car ce *bhuta* royal montre qu'il est le vrai maître du territoire et du peuple en s'écriant 'vous pouvez vous nourrir de mes deux seins'. Cette formule maternelle n'a rien de surprenant car le roi, en Inde, est bien le 'père-et-mère' (*mabap*) de son peuple, tout comme le *bhuta* guerrier est, à la fois, masculin et féminin. La phrase citée fait partie du discours qui introduit le *nudi*, l'oracle, où le *bhuta* invite ses dévots à lui soumettre leurs problèmes. Lors des *nema* – les rites 'royaux' dédiés aux *rajandaiva*, le parler des *bhuta* (*nudi*) procède systématiquement selon un ordre hiérarchique. Le *bhuta* s'adresse d'abord au *jajman*, le patron du rituel, et parfois au représentant des brahmanes de la communauté si ces derniers sont formellement représentés. Usant d'un ton déférent mais fier, le *bhuta* s'adresse aux membres de la famille du donataire (*jajman*) ainsi qu'aux représentants des autres familles locales importantes. Si le *bhuta* respecte ainsi la hiérarchie locale, il garde néanmoins un ton paternel, comme s'il félicitait ou bien critiquait ses 'sujets'. Il n'est pas rare d'ailleurs qu'il mette à l'épreuve les participants en brandissant la torche enflammée sur leur poitrine ; ceux-ci doivent se garder de tressaillir car seuls ceux qui ont commis des fautes craignent le *bhuta*. C'est le *jajman*, le patron du rituel, qui

¹⁹ Ce passage de la troisième à la première personne évoque le dédoublement élocutoire (Du Bois, 1986) si ce n'est que le médium ne cite à aucun moment un texte particulier, car il fait exister le *bhuta* du poème épique à la troisième personne tout en devenant ensuite celui qui va conseiller les fidèles à la première personne.

²⁰ Le médiateur est un spécialiste du *nudi katte*, art oratoire des *bhuta* invités pour l'occasion, et il reçoit, comme les médiums, des honoraires rituels.

pose d'abord la question principale : 'Êtes-vous satisfait des arrangements que nous avons fait pour vous ?' Normalement, la réponse de la divinité est positive. Néanmoins, le *bhuta* peut très bien exprimer des critiques.

LES RISQUES DU RITUEL

Lors d'une séance de possession dans les années quatre-vingt-dix, le *bhuta* royal Kodimantaya demande au patron (*jajman*) d'une manière abrupte : 'Où sont mes buffles ?' Il fait ici allusion à la course de buffles, *kambala*²¹, qui aurait dû avoir lieu avant la *nema*. Cette phrase fonctionne comme un embrayeur (Silverstein, 1976), car chacun sait que ces buffles sont la propriété du *bhuta*. Or, il est devenu très coûteux aujourd'hui d'entretenir des buffles de course, et encore plus fastidieux d'organiser l'événement. Dans le cas cité, le *jajman* rétorque : 'Vous savez, depuis les réformes agraires nous n'avons plus beaucoup de terres, nous n'avons plus vraiment les moyens d'organiser les courses...' Ce discours ne plaît visiblement pas au *bhuta* qui n'a que faire des excuses humaines. De plus, la réponse des donataires qui fait référence à des choses profanes (les réformes agraires) sort du cadre du rituel et ne fait qu'exacerber l'impatience de la divinité. Un neveu du *jajman* intervient alors – à la rescousse de son parent – 'maître, nous nous excusons de ne pas avoir pu remplir nos obligations envers vous, nous allons nous efforcer de vous satisfaire la prochaine fois'. 'Hum', dit le médium, dans un ton qui excuse mais n'exonère pas le *jajman*. Pendant cet échange, nous sentons bien l'inquiétude que ressentent non seulement le *jajman* et sa famille, mais aussi l'assistance. Le grognement du *bhuta* indique pourtant que les choses sont provisoirement rentrées dans l'ordre. C'est alors que le neveu qui est intervenu plus tôt, se tourne vers nous et dit : 'on ne plaisante pas avec ces gars-là' (Carrin et Tambs-Lyche, 2003). On peut interpréter le grognement du *bhuta* comme une forme de censure au sens de Bourdieu (1982) car cette exclamation n'admet pas de réponse²². Toutefois, les excuses du neveu montrent bien que les participants savent qu'ils peuvent encourir la colère du *bhuta* avec qui on ne plaisante pas. La réponse du neveu prend la tournure d'un euphémisme qui, comme le souligne Hanks (2005), permet au locuteur

²¹ L'organisation d'une course de buffles (*kambala*) est obligatoire pour tout chef ou roi dans la région, et ce rite a lieu lors des premières semailles. Les buffles de course sont censés être la propriété du *bhuta* protecteur du domaine. Lors de la course, les buffles éperonnés par un cornac courent dans le lit d'une rivière ou le long d'une piste construite pour l'occasion. Les éclaboussures des buffles sont notées sur le mur qui longe la piste et donnent lieu à des paris importants. Les implications financières des courses tendent aujourd'hui à gommer leur signification rituelle.

²² Dans son ouvrage *Sur la télévision* (1996), Bourdieu montre que l'information est censurée dans le sens où l'origine de l'information est invisible ainsi que les différents mécanismes qui définissent et limitent son contenu. Dans notre rituel, le *bhuta* s'appuie sur un certain ordre féodal de la société, devenu anachronique, sans l'explicitier.

d'adapter ses propos selon ce qui est sanctionné ou évalué positivement dans le champ discursif. De plus, la remarque : « on ne plaisante pas avec ces gars-là » montre que le donateur est pleinement conscient d'un jeu de pouvoir. En outre, le déictique « ces gars-là » implique un double sens car il se réfère à la fois au *bhuta*, à son médium et aux réactions éventuelles de l'assistance qui ne manque pas d'évaluer le pouvoir et le charisme du donataire. En effet, ce dernier doit se montrer à la hauteur d'un ancien chef féodal s'il entend honorer un *bhuta* royal.

Lors d'une autre *nema* célébrée en 1998 près de Mangalore en l'honneur du *bhuta* royal Magaranthaia, le danseur médium constate que le donataire s'est fait remplacer par un cadet de sa famille. Il fait mine de chercher le donataire parmi l'assistance, puis il imite ce dernier en train de dormir, puis de compter son argent et finit par pointer le pouce vers le bas. Il n'en faut pas plus pour que les bouteilles fusent de tous côtés car les spectateurs outragés d'avoir compris que le donataire n'a pas voulu se déranger, « cassent » le rite pour lequel le donataire a dépensé beaucoup d'argent. Le geste du médium qui dirige son pouce vers le bas sanctionne lourdement le patron absent et déclenche la rage de la foule²³. Le médium de basse caste peut exercer son autorité quand il est le *bhuta* mais nul n'ignore qu'il lui faudra le lendemain sortir du cadre rituel pour affronter le donataire. Les gens de l'assistance murmurent que le médium s'est montré courageux car il a osé défier les puissants. Toutefois, dans ce cas particulier, le médium n'a subi aucunes représailles le lendemain parce que d'une part l'opinion publique était pour lui et de l'autre parce que le patron sait qu'il a négligé ses devoirs et craint de ne plus trouver de médium. Les changements récents qui affectent la *nema* évoquent la proposition de Bloch (1974) qui maintient que le langage rituel est coercitif parce qu'il soutient l'autorité traditionnelle. Dans le cas des rites décrits, la théorie de Bloch s'applique mieux à la situation actuelle qu'à la *nema* traditionnelle où les jeux de pouvoir pouvaient s'exercer.

Aujourd'hui, le discours des *bhuta* royaux (*rajandaiva*) envers leurs patrons – et envers les brahmanes – subit pourtant des changements. Dans les années quatre-vingt-dix on sentait encore très bien le respect, mêlé de peur, qui s'emparait de l'assistance quand le *bhuta* royal proférait son jugement. Ces dernières années, les dépenses consacrées à ce type de rituel n'ont cessé de croître sous l'influence du développement économique explosif – et on assiste à des *nema* de plus en plus grandioses, non seulement parce que les donataires se sont enrichis mais aussi parce que certains rites sont organisés sur une grande échelle par un comité qui collecte les donations de milliers de fidèles. Les honoraires des médiums ont augmenté considérablement, mais ces derniers doivent actuellement faire face à de nouvelles contraintes. Ainsi, nous

²³ Ce geste n'est pas anodin mais fait partie de la langue des signes utilisée par le médium qui sait très bien ce qu'il fait. De tels gestes ont fonction d'embrayeurs au sens de Silverstein (1976) parce qu'ils ont valeur d'énonciation dans le sens où ce geste équivaut à l'énoncé : « le patron du rituel n'a pas daigné se déranger ».

raconte l'épouse d'un médium – qui comme son conjoint enseigne dans l'éducation supérieure – aujourd'hui on n'ose plus critiquer le *jajman*. Et cette informatrice précise que dans deux cas récents où le médium a critiqué le patron, ce dernier a saisi la justice pour diffamation. Autrefois, dit-elle, le donataire du rituel mis en cause par un médium cherchait à humilier ce dernier le lendemain quand le médium n'était plus qu'un homme ordinaire et de basse caste de surcroît. Mais le conflit s'arrêtait là. Le fait de saisir la justice introduit un changement radical, car la réponse à la question du *jajman* : « êtes-vous satisfait ? » devient alors une réponse conventionnelle, un énoncé qui prend sa place dans un rite dédié au maintien de la hiérarchie sociale, mais qui est désormais dépourvu de valeur critique. Le rite risque désormais de se trouver privé de sa fonction cathartique pour devenir un spectacle. Toutefois, le fait de saisir la justice montre bien que le donataire dépend désormais d'un pouvoir extérieur.

Tandis que les divinités royales déploient une rhétorique élaborée pour revendiquer leurs privilèges, certains des *bhuta* de basse caste, à l'instar des Guliga, se contentent de crier sauvagement sans dire un mot. Ces figures effrayantes – ils sont trois – sont pourtant contrôlées par le *bhuta* féminin Chamundi ou Chandi, qui, elle, peut parler, et elle le fait pendant l'oracle (*nudi*). Mais comme certains autres *bhuta* féroces elle crie plutôt qu'elle ne parle : ainsi quand Nice Bhuta, le *bhuta* dont le visage et le corps sont peints en noir, répond à des questions lors de son oracle, il crie quelques mots obscènes d'un ton impératif. Ce sont des ordres. Dans ce cas, les réponses de l'oracle s'avèrent laconiques, comme c'est souvent le cas pour les *bhuta* de basse caste. Toutefois, dans d'autres cas, comme à Sulia, en 2000, des travailleurs agricoles en grève organisent une *bhuta kola* dédiée au *bhuta* Nice et ce dernier « parle comme un syndicat » et ordonne au patron invité pour la circonstance d'augmenter le salaire journalier des travailleurs. Le patron n'a pas d'autre choix que d'obtempérer et le *bhuta* demande aux protagonistes de toucher son épée en signe d'accord. Le *bhuta* annonce l'augmentation accordée par le patron et les grévistes s'engagent à reprendre le travail. Dans ce cas, le geste de toucher l'épée équivaut à une promesse verbale, il s'agit d'un geste performatif au sens d'Austin (1962).

LES ORACLES DE LA DÉESSE

Le *darshan* est la grande affaire du culte des *bhuta* qui représente la descente en ce monde de ces êtres divins qui ne sont pas tout à fait des dieux. Mais qu'en est-il de la Déesse qui est vénérée dans un certain nombre de temples établis dans la région ? Les fidèles viennent surtout solliciter les oracles de la déesse Mariamman, anciennement la déesse de la variole mais qui depuis l'éradication de cette maladie prend en charge toutes sortes d'afflictions (Egnor, 1984). Cette divinité est féroce (*ugra*) et on sent que le respect qui lui

est dû se mêle de peur. Il faut rappeler ici qu'on ne saurait confondre la forme terrible de la déesse avec les parèdres des dieux masculins, telle Lakshmi l'épouse de Vishnu : à l'inverse de ces dernières, la déesse sous sa forme terrible est seule et souveraine. Soulignons que cette puissance contrôle surtout la *prakriti*, la substance du monde et les forces qui le constituent, et donc tout ce qui touche à la vie ordinaire. On ne pose pas à Mariamman des questions de théologie ou de spiritualité, mais on lui soumet ses angoisses et on l'interroge au sujet de son mal-être. Mais si la déesse est bien toute-puissante en ce domaine, elle peut se montrer velléitaire. Dans ce cas, la voix du médium reflète les changements d'humeur de la divinité : la déesse peut s'emporter, prendre son ton solennel ou même se révéler clémentine et douce comme une mère.

Ces sessions oraculaires ont souvent lieu une fois par semaine et attirent des dévots qui présentent leurs requêtes à la déesse. Les questions (*kanike*) du consultant sont 'interprétées' et relayées par l'un des prêtres du temple qui classe le problème du consultant dans une rubrique générale du type « abandon du foyer conjugal » ou « échec répété à l'examen ». Après avoir écouté ces questions, le médium se concentre en s'inclinant devant la statue de la déesse et profère une réponse brève et définitive. La déesse a parlé : et il incombe aux humains d'interpréter son message. Le médium use d'un langage ordinaire dans le sens où les mots appartiennent à la langue quotidienne, mais la forme de ses phrases et son style élocutoire relèvent d'une rhétorique particulière. La voix de la déesse varie d'un temple à l'autre – et selon le style du médium, mais elle résonne dans l'espace sacré qu'elle imprègne de son autorité, montrant bien qu'elle est loin d'être une femme humaine. L'élocution, ici, diffère aussi de celle d'un *bhuta* : car, si ce dernier peut être un noble, la déesse, elle, est reine.

Lors des oracles de la déesse, les consultants sont tous traités de la même façon, car ils sont tous de simples humains face à cette force cosmique. Pourtant, les temples de Mariamman sont des temples du peuple, même si certains de ces sanctuaires appartiennent effectivement à des castes spécifiques. On trouve à Kapu, une petite ville située sur la côte, trois temples dédiés à cette déesse : le premier est contrôlé principalement par les Mogavera, la caste des pêcheurs, le second par un comité représentant les membres des castes moyennes tandis que le troisième, fait exceptionnel en ce qui concerne les temples de Mariamman, appartient aux brahmanes Gauda Sarasvat. Les différents rites qui se déroulent dans chacun de ces trois temples illustrent bien les degrés de 'pureté' variables²⁴ des fidèles qui les fréquentent. En effet, ces différences rappellent les raffinements qui soutiennent la distinction chez Bourdieu (1979). Dans les années quatre-vingt-dix, on pratiquait encore des sacrifices sanglants à l'intérieur de l'enceinte du temple des pêcheurs : on immolait également des victimes animales, mais « hors les

²⁴ Ce sont bien ces différences de pureté qui constituent des degrés de 'sanskritisation' ou imitation de la conduite jugée la plus pure (Srinivas, 1962).

murs » dans le temple des castes moyennes, tandis que la Mariamman des brahmanes était devenue strictement végétarienne. Fait intéressant, l'élocution de la déesse obéissait à la même logique : la déesse des pêcheurs hurlait, déchaînant les transes violentes des fidèles et chassant les mauvais esprits. Usant de son médium qui s'évertuait à exprimer son caractère velléitaire, cette déesse manifestait sa puissance par ses gestes comme par sa voix. Chez les castes moyennes, les gestes et la voix se montraient plus contrôlés et aucune possession n'était tolérée parmi l'assistance. La déesse parlait, ici, avec force, mais se gardait d'hurler. Dans le temple des brahmanes de Kapu, la déesse ne se manifestait pas par la possession : on se contentait d'adorer son image, de lui faire des offrandes de fruits et de fleurs, et, de temps en temps, d'inviter des groupes à chanter des *bhajan* – des chants dévotionnels devant l'autel du temple. Les jeux de pouvoir, visibles dans la *nema*, sont plus difficiles à déceler dans les rituels des temples mais c'est bien eux qui sont responsables à Kapu de la scission du culte de Mariamman en trois temples concurrents.

Le temple des brahmanes Gauda Sarasvat est bien ouvert à d'autres castes, mais comment se comporte la déesse quand les brahmanes sont entre eux ? En 2004, nous avons assisté à un grand sacrifice du feu (*yagna*) dans un temple de lignage des brahmanes Gauda Sarasvat à Basrur. L'assistance était composée entièrement de brahmanes, membres du lignage en question qui contemplaient tranquillement la cérémonie védique qui se déroulait devant eux, tout en parlant de choses et d'autres. Parallèlement, un groupe de brahmanes *vaidik* récitaient des textes en sanskrit. On sentait bien ici qu'une proximité informelle unissait ces hommes purs et leurs dieux. Soudainement tout le monde se mit à converger vers l'intérieur du temple, où la déesse du lignage, Mahalasa, allait se manifester en possédant l'un des brahmanes *vaidik* invité. Le silence se fit. Le *vaidik* se mit à trembler et à danser, plutôt timidement, mais avec des mouvements féminins (Tambs-Lyche, 2011). Il n'y avait pourtant pas d'oracle, la déesse ne parlait pas, et cette séance de possession s'avérait peu spectaculaire par rapport aux transes qui agitent les membres des castes moyennes et basses. En effet, le seul élément langagier qui ponctuait ce rituel se limitait à la récitation des textes 'védiques'. Ce rite offre un exemple de contextualisation du texte sacré (Silverstein et Urban, 1996) dans le sens où les fidèles qui entendent les versets védiques reconnaissent la nature orthodoxe du rituel.

UN ORACLE CHEZ LES BRAHMANES

Toujours chez les brahmanes Gauda Saraswat on trouve une forme ancienne d'oracle, ce qui peut paraître surprenant, mais les membres de la caste affirment que le dieu en question, Kalabhairava, les a suivis depuis l'époque où ils quittaient la vallée de la Sarasvatî (disparue vers 1500 avant J-C). Le seul oracle qui remplit encore sa fonction a lieu chaque dimanche, à

Mulki, dans le temple de Venkatarama. Les prêtres du temple font office d'assistants et le médium est brahmane, lui aussi. Le recrutement des médiums devient de plus en plus difficile car les membres de cette communauté, considérés comme des hommes d'affaires, ne manquent pas d'opportunités. Le médium était un journaliste de sport pour un quotidien de Mangalore qui, à la mort de son père, s'était laissé convaincre de reprendre le service héréditaire dans le temple (Tambs-Lyche, 2011).

Kalabhairava est un dieu souvent considéré comme le compagnon de différentes formes terribles de la déesse. Ce dieu téméraire possède des traits tantriques, c'est un alchimiste qui est souvent accompagné de son chien noir. Quand le médium sort du saint des saints du temple où il reçoit la possession en contemplant la statue de Kalabhairava, il revêt l'aspect terrible du dieu. Mais il est à la fois un guerrier divin et le protecteur de la caste comme le montre le bref échange verbal qu'il entretient avec le prêtre qui dirige la séance : ce dernier le salue et lui souhaite la bienvenue et Kalabhairava répond laconiquement d'une voix basse et dure. Toutefois, quand la séance oraculaire commence, l'assistant-prêtre présente au dieu les questions des consultants tandis que Kalabhairava changeant de ton s'adresse à ces derniers d'une voix ordinaire. Les consultations de l'oracle, ici, ne se limitent pas aux questions et réponses. Elles donnent lieu à des discussions entre le médium et le consultant : on dirait une consultation entre un docteur et son patient, ou encore mieux entre un 'coach' et son client. Lors d'une de ces consultations, un commerçant relativement âgé demande à l'oracle s'il doit passer la gestion de l'entreprise familiale au numérique : « oui, dit le dieu, c'est une bonne idée, mais il faut consulter un expert technique ». Ces épisodes, tout comme l'ambiance qui règne dans les temples de lignage, nous font penser que ces brahmanes se sentent dans une relation intime et informelle avec leurs dieux (Tambs-Lyche, 2011). C'est comme si la divinité n'avait pas à s'imposer devant ces 'dieux sur terre', et la spécificité du statut de brahmane s'affirme davantage dans les relations avec les divinités que dans les interactions avec les membres des autres castes – du moins aujourd'hui. Ici, comme pour les oracles de la déesse, les consultants sont traités de la même manière, quelle que soit leur caste. Car, si les brahmanes prédominent dans l'assistance lors des séances oraculaires de Kalabhairava, la consultation est ouverte à tous. Cette ouverture sans hiérarchisation contraste avec les préséances qui s'observent lors des rites royaux de la *nema*.

LES NOUVEAUX MÉDIUMS

Tandis que les médiums institutionnalisés opèrent dans un univers de savoir codifié et hiérarchisé, d'autres médiateurs religieux qu'on appellera les « nouveaux médiums » témoignent avant tout d'une expérience singulière qui doit être accréditée pour être porteuse de charisme. Le succès des nouveaux

médiums est dû aux critiques que suscite la consultation oraculaire dans les temples établis. En effet, les comités de ces temples, souvent recrutés dans une caste particulière, peuvent y faire prévaloir leurs intérêts au détriment de ceux des autres communautés. Cette situation explique que de nouveaux personnages, souvent originaires de basse caste, cherchent à institutionnaliser d'autres formes de possession (Carrin, 2009). Vêtus d'un pagne de soie rouge et savamment maquillés, ces nouveaux médiums font appel, on va le voir, à une mise en scène originale pour s'attirer des dévots.

Les nouveaux médiums mettent en avant leur trajet personnel, en expliquant comment ils sont parvenus à devenir le porte-parole de la divinité en question. Parfois, il suffit d'avoir eu une vision – souvent en rêve – de la déesse. Dans la plupart des cas, on met en avant l'événement singulier, souvent une crise personnelle, qui a donné lieu à cette vision (*idem*). Telle est l'histoire de Samanto, l'ouvrier du chantier de chemin de fer qui rêvait sans cesse de la déesse, tandis qu'un musulman, qui vivait sur la colline au-dessus de la voie ferrée, constatait que sa maison tremblait inexplicablement. Le musulman consulta des astrologues, et finalement, un brahmane célèbre pour ses prédictions déclara au musulman que le terrain sur lequel était bâtie sa maison se trouvait sur l'emplacement d'un ancien temple de la déesse. Il fallait donc rétablir la déesse sur sa colline. L'astrologue conseilla au musulman de quitter sa maison et d'en faire don à Samanto qui était venu le trouver parce qu'il était possédé par la déesse. Samanto fit de la maison un sanctuaire dédié à la déesse et le musulman devint l'un de ses dévots.

Dans un autre cas, la grand-mère d'une famille modeste avait rêvé toute sa vie de devenir le médium de la déesse, quand un jour, sa petite-fille de dix-sept ans devint possédée. La famille décida de fonder un sanctuaire à la déesse Kali où la jeune fille officierait comme médium (Carrin, 1999). Il s'agissait pour la grand-mère de la jeune fille de mettre en avant la lignée spirituelle.

Dans ces deux cas, la forme de possession et le langage du médium relèvent de l'innovation rituelle. L'ouvrier descend l'escalier du saint des saints sur une planche à roulettes, faisant ainsi une entrée assez spectaculaire, car il a l'air de voler au-dessus des marches. Tandis que Samanto fait parler la déesse d'un ton majestueux et autoritaire, Devi, la jeune médium, transcrit les messages de Kali à l'encre rouge dans la paume de sa main gauche, puis elle les déchiffre avec autorité d'une voix grave et forte pour l'audience, opérant par le geste un dédoublement élocutoire qui lui permet d'être à la fois la déesse qui écrit et la médium qui interprète le message (Du Bois, 1986). Dans les deux cas, la voix et l'élocution de la déesse qui possède les nouveaux médiums ressemblent à ce qu'on entend dans les temples oraculaires établis. À cette différence près que Samanto, plus familier avec ses consultants, reproche souvent à ces derniers les fautes qu'ils ont commises – 'Pas de temps pour la déesse !' crie-t-il à une jeune fille qui raconte qu'elle avait rendu visite, avec sa famille, au temple renommé de Durga à Katil, mais qu'elle n'avait pas pu y prendre un bain pour se purifier car le dernier bus allait partir. En guise de réparation, Samanto

ordonne à la consultante d'offrir un bracelet d'or à Mariamman. Devi, elle, souligne plutôt la clémence de la divinité : 'prenez l'offrande (*prasad*)²⁵ de la déesse' dit-elle, et tout va s'arranger (Carrin 1999). Neutralisant les transgressions commises, les déclarations des médiums transforment les consultants en dévots. Dans les deux cas, la formule du médium possède une force illocutoire au sens de Searle (1969) qui conforte le consultant. Ce qui compte, pour ces nouveaux médiums, c'est de pouvoir impressionner les gens, en donnant des réponses qui seront acceptées comme étant celles de la divinité et d'instituer une performance convaincante.

ENTRE *BHUTA* ET DÉESSE

Les séances de possession de la déesse que nous avons décrites se distinguent nettement des manifestations des *bhuta*. Il existe toutefois des figures féminines qui se situent entre ces deux classes de divinités. Prenons d'abord l'oracle du *bhuta* féminin Kallurti qui a lieu dans le temple de Gurupura et qui jouit d'une grande popularité parmi les brahmanes Gauda Sarasvat.

Kallurti est la sœur du *bhuta* maçon Kalkuda. Le poème épique raconte comment Kalkuda a bâti, miraculeusement, une ville avec temples et statues pour un roi jain. Ce dernier, qui ne voulait pas que l'artisan travaille pour d'autres chefs, lui a fait couper un bras et une jambe. Quand Kallurti retrouve son frère dans cet état, elle ne peut contenir sa fureur et met le feu à la ville. Kalkuda et Kallurti quittent alors ce monde et deviennent des *bhuta* justiciers²⁶. Les rituels qui leur sont dédiés se déroulent sur le modèle du culte des *bhuta*.

²⁵ Dans l'hindouisme, un inférieur mange les restes alimentaires laissés par un supérieur. Ainsi, une épouse consomme les restes du repas de son mari mais non l'inverse. Les offrandes distribuées dans les temples ont d'abord été présentées aux dieux et deviennent ainsi des restes alimentaires du repas divin.

²⁶ Les *bhuta* d'origine humaine qui sont souvent frère et sœur et parfois jumeaux ont souvent lutté contre l'injustice avant de trouver une mort héroïque qui fait d'eux des *bhuta* (Carrin, 2016).

Un bhuta royal justicier. Crédit : M.Kunder

Mais, dans le temple de Gurupura, l'oracle est différent. Un brahmane Gauda Sarasvat qui fréquente ce sanctuaire déclare :

« Très peu d'entre nous sont les dévots des *bhuta* qui reçoivent des sacrifices sanglants. Lors de ces cérémonies, le *patri* prend parfois de l'alcool et l'ambiance est peu convenable... les meilleurs gens n'y vont pas. Mais ici, on trouve des médecins, des ingénieurs... les rites, la décoration, tout est plutôt comme dans un temple. »

L'oracle de Gurupura jouit d'une réputation excellente : en effet, ici le *bhuta* féminin se comporte comme une déesse paisible, Shanti Kallurti, et aussi comme la divinité de la vérité, Satyadevata. On voit ici comment un *bhuta* féminin se trouve transformé en déesse pour recevoir un culte des brahmanes. Un *bhuta* ou une déesse peut ainsi changer de statut selon la position sociale et hiérarchique de ses dévots pour satisfaire le désir de distinction de ces derniers (Bourdieu, 1979).

À Benekudru, tout près de Basrur, les pêcheurs Mogavera vénèrent Mahasati ou Masti – la grande Sati – depuis la fin de XVIIIème siècle. Il s’agit d’une jeune fille déifiée à la suite d’une mort violente. Jusqu’à une date récente, les prêtres Mogavera du temple identifiaient Masti à Mariamman, la déesse de la variole, ou encore à Kali. Les gurus des pêcheurs qui habitaient dans les prémisses du temple jusqu’à la mort du dernier d’entre eux en 1976, avaient introduit des réformes pour purifier les rites. En conséquence, les sacrifices sanglants avaient lieu à quelque distance du sanctuaire, et le comportement de la déesse lors de ses oracles n’était pas très différent de ce qu’on trouve dans les temples dédiés à Mariamman et gérés par des castes moyennes. Mais en 2003, le président du comité de temple nouvellement élu avait déclaré que Masti avait perdu sa force (*shakti*). Il fallait donc réinventer le rituel cette année-là. Le sacrifice sanglant fut rétabli à l’intérieur de l’enceinte du temple où on décapita cent coqs, tout en invitant un danseur médium qui devait révéler la déesse.

Le jour venu, le rite se déroule selon le schéma d’une *bhuta kola*. Mais la performance est particulière : loin de nous montrer la divinité comme une déesse majestueuse, ou comme un *bhuta* sauvage, le danseur fait parler et danser Masti comme une jeune fille gaie et coquette. Lors de l’oracle, Masti prend un ton légèrement moqueur, tout en se montrant soucieuse du bien-être de la communauté qu’elle protège, répondant sérieusement aux questions des dévots. Néanmoins, la figure divine qu’elle incarne ne ressemble ni aux autres déesses, ni à aucun des *bhutas* féminins. Mais cette forme originale du rite n’est pas destinée à perdurer. Quand, en 2015, nous revenons à Benekudru, il n’y a plus ni danseur médium ni sacrifice sanglant pour Masti, qui loin d’être identifiée à Mariamman ou à Kali, est maintenant assimilée à Durga Parameshvari, la plus prestigieuse et la plus pure des grandes déesses de la région. On perçoit ici le conflit interne que connaît cette caste de pêcheurs, car si certains se montrent désireux de s’opposer à l’hégémonie culturelle des hautes castes, d’autres, désormais éduqués, ont abandonné leur occupation traditionnelle et cherchent à réformer leur culte de la déesse en adaptant leur conception religieuse à celle des hautes castes.

LES ORACLES DANS LA HIÉRARCHIE HINDOUE

La hiérarchie peut aussi s’exprimer dans la relation entre les *rajandaiva* et la déesse, comme le montre un dernier exemple où le *rajandaiva* Jumadi²⁷ implore la protection de cette dernière. Il s’agit de Durga Parameshvari, qui règne sur le temple et le quartier d’Indrali, en tant que déesse de village (*gramadevata*). Lors de la *bhuta kola*, le prêtre possédé (*patri*) s’adresse à Jumadi

²⁷ Brückner (1995) a consacré un important ouvrage à l’étude du cycle de Jumadi. Son orientation textuelle et folklorique l’invite à se demander comment le texte du *paddana* des différents Jumadi s’insère dans le rituel.

en ces termes : « La déesse de village vous est supérieure : vous devez l'honorer », et joignant le geste à la parole, il offre quelques noix de coco à la déesse, tandis que Jumadi rétorque : « Je suis venu ici avec la permission de la déesse, vous allez donc lui donner une noix de coco, ainsi qu'à Vishnumurti ! » Ce dernier dieu, forme régionale de Vishnu, se situe, lui aussi, plus haut que le *rajandaiva* dans la hiérarchie des dieux. La réplique du *bhuta* montre qu'il est conscient de la supériorité des grands dieux hindous, ce qui ne l'empêche pas d'ordonner lui-même à l'officiant de distribuer les offrandes aux dieux.

Après avoir dansé, Jumadi fait face aux patrons du rituel, et l'un d'entre eux souligne que cette cérémonie équivaut à la célébration d'un Nagamandala, un rite prestigieux et brahmanique destiné à apaiser les divinités chtoniennes, les *nag*. Ce patron déclare : « Je suis celui qui influence l'esprit des villageois ». Et, tandis qu'il invite quelques brahmanes locaux à déposer leurs offrandes, Jumadi danse encore suivie d'un médium muet Bante²⁸ qui porte une torche enflammée. Les donateurs plaisantent au sujet de Bante « qui aurait volé du paddy ». L'un d'entre eux demande à Bante sur un mode comique : « connais-tu la boxe ? ». Bien sûr, chacun sait que Bante ne répondra pas mais il s'agit seulement de détendre l'atmosphère en s'adressant non au *bhuta* royal mais à sa suivante. Les dévots viennent ensuite faire part de leurs tourments à Jumadi. Le ton est émotionnel et certains fidèles n'hésitent pas à réitérer leur plainte, tandis que Jumadi répond : « prenez ma *prasad*, je vous protégerai si quelqu'un vous veut du mal ». Lorsqu'une femme s'inquiète pour la santé de son mari, le *bhuta* lui répond : « Je ne suis pas puissant, adressez-vous à la déesse du village, allez et continuez la tradition ». Cette dernière remarque souligne bien que le *bhuta* royal respecte les préséances mais qu'il entend également veiller sur les pratiques religieuses de ses dévots. L'officiant (*madipu*) chargé de l'interprétation des paroles du *bhuta* souligne alors l'importance de Jumadi qui répond : « Je vous protège comme une mère²⁹, dix personnes de mérite se concentrent en moi ! » Cette réplique montre que le *bhuta* royal entend bien partager la puissance de la Déesse. Mais le médium qui représente la Déesse qui jusque-là était resté silencieux se tourne vers Jumadi et s'écrie : « Là où vous irez, je vous observerai avec mes yeux grands ouverts, je suis votre mère et en cas de conflit, je vous protégerai aussi ». L'intervention de la Déesse marque une scansion dans le rite car il s'agit maintenant pour les patrons d'interroger le *bhuta* sur l'avenir de la communauté. Jumadi commence par s'en prendre au patron Bunt : « votre santé est fragile, n'oubliez pas que vous avez besoin de la protection de la divinité ». Le patron n'entend pas être la seule personne vulnérable et pointant

²⁸ Un mythe raconte que Jumadi avait fait mourir la fille d'une femme dont la famille avait omis de lui fournir les offrandes nécessaires pour la célébration de sa *nema*. Lorsque la famille supplia Jumadi, le *bhuta* déclara qu'il garderait cette fille près de lui comme compagne.

²⁹ L'image maternelle montre ici le caractère androgyne de Jumadi qui, à l'instar d'autres *bhuta* royaux, peut parfois revêtir des seins de bronze au cours du rituel.

du doigt un autre dévot, il s'exclame : « celui-là son esprit n'est pas tranquille » et Jumadi de rétorquer : « bien sûr, quelqu'un a empoisonné sa nourriture, son esprit s'est affaibli, il doit éviter de manger n'importe où et prendre un traitement, ensuite je veillerai sur lui, je lui donnerai du courage ! » Et le *bhuta* conclut : « j'ai accepté les offrandes et les services rituels de vous tous selon les règles du *dharma*³⁰ ». Jumadi s'incline alors tandis que les officiants lui retirent son *ani*.

Jumadi rend d'abord hommage à la déesse comme on lui a demandé mais son propos implique en même temps qu'il détient son autorité de la déesse et nullement des humains. Quand les donataires plaisantent avec Bante, ils font preuve d'une familiarité avec les êtres divins tout en respectant le *bhuta* principal. On comprend également que lorsque le *jajman* subit les critiques de Jumadi, il essaie de détourner l'attention de ce dernier en pointant la faiblesse d'un autre villageois de rang inférieur. Mais Jumadi prend la défense du plus faible en affirmant que les deux hommes sont bien égaux lorsqu'ils sont placés sous sa protection. En bref, le *bhuta* royal n'entend pas se laisser mener par les hommes tout en acceptant la supériorité de la déesse. Ces dialogues montrent bien que le langage renforce la hiérarchie car chacun cherche à donner des ordres à quelqu'un d'autre, tandis que la protection, qu'elle vienne du *bhuta* ou de la déesse, représente bien l'idiome de la supériorité. Quant aux participants, on comprend à quel point la protection de la divinité les conforte au cours des épreuves qu'ils traversent car même s'ils ne semblent pas se préoccuper explicitement de leur salut, ils cherchent dans l'oracle des réponses à leurs angoisses.

CONCLUSION

On voit se dessiner tout au long de ces exemples l'axe principal le long duquel on peut situer les dieux et les cultes hindous : les divinités terribles contrôlent surtout le monde matériel et sa dynamique en bas de l'échelle sociale, tandis que les dieux végétariens, tournés vers la spiritualité, occupent le monde d'en haut. Force est de constater que ce sont surtout les premiers qui se manifestent au travers de la possession, tandis que l'intensité des trances tend à diminuer lorsqu'on monte dans l'échelle qui ordonne les dieux et les humains. Les exemples pris de différents types d'oracle soulignent la saillance du contexte, par rapport au texte qui, lui, est représenté par les déclarations des médiums, qui usent de divers procédés linguistiques pour se faire entendre des fidèles. Si la parole des médiums est avant tout performative, c'est aussi parce qu'elle est soutenue par les gestes, et par les objets sacrés qui

³⁰ La référence au *dharma*, le « devoir » que chacun doit accomplir selon sa position dans le système des castes, montre, une fois de plus, que Jumadi choisit ici d'entériner l'ordre social alors que dans d'autres contextes, il se déclare assoiffé de sang et se caractérise par l'excès.

sont manipulés au cours des rites : masques, *ani*³¹, épée, offrandes. Toutefois, le rite dépend également des effets de langage tel le dédoublement élocutoire quand, par exemple, le *bhuta* passe de la troisième à la première personne. À ce dédoublement langagier s'ajoute dans le culte des *bhuta*, l'articulation double des deux figures de médiums, le danseur et le *patri*, qui chacun propose une expérience différente de la possession.

L'élocution des médiums varie également en fonction de la position hiérarchique occupée par la divinité qui « parle » lorsqu'elle descend en ce monde, ainsi que par l'audience, qui accepte, et parfois conteste, les paroles du *bhuta*. En revanche, les dévots se gardent bien d'affronter la déesse, mais tentent parfois de justifier leurs erreurs et de moduler leur comportement en offrant par exemple un rite de réparation. Chaque temple organise pourtant ses rites pour séduire une audience spécifique, dans un contexte où les castes ne sont pas seulement ordonnées de façon hiérarchique, mais se livrent aussi à une compétition acharnée entre elles, comme on le voit dans les trois temples de Mariamman à Kapu qui, chacun, offre une vision différente de la déesse. Dans chaque temple, l'autorité de la déesse semble absolue car cette dernière se tient à distance de ses dévots. Cette distance se réduit pourtant quand l'assistance est elle-même composée de brahmanes. Tel est le cas, quand les dévots brahmanes conversent avec le dieu Kalabhairava comme s'il était l'un d'entre eux.

Il ressort de ces exemples que la possession est à la fois un idiome de communication et une arène de négociation auxquels s'articulent des expériences contrastées, elle permet d'explorer, par l'analyse du langage rituel, les réfractions de la moralité et des transgressions, de l'ordre et du désordre.

Dans tous les cas, il incombe au médium de soutenir la révélation (*darshan*) de la divinité qui, loin d'être un allocutaire absent, parle et peut même dialoguer avec ses dévots. Sur ce dernier point, le cas de la possession oraculaire au Sud Kanara met en question la définition que Keane (1997a) nous donne du langage religieux et qui suppose que les êtres divins sont invisibles et ne peuvent être observés. Pour nuancer la position de Keane, on peut suggérer qu'à force d'artifice (*kalpa*), on peut faire exister les dieux. Tel est le travail du rite.

BIBLIOGRAPHIE

John L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1962.

P. Gururaj BHATT, *Studies in Tuluva History and Culture*. Manipal, Publié par l'auteur, 1975.

³¹ On se rappelle que l'*ani* est une structure décorative que le médium porte sur ses épaules.

- Maurice BLOCH, « Symbols, song, dance, and features of articulation: is religion an extreme form of traditional authority? », in Maurice BLOCH, *Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology*, London, Athlone, 1974, pp. 19-45.
- Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Éditions du Minuit, 1979.
- Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard, 1982.
- Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision, suivi de L'Emprise du journalisme*, Paris, Liber, « Raison d'agir », 1996.
- Heidrun BRÜCKNER, *Fürstliche Feste, Texte und Rituale der Tulu Volksreligion an der Westküste Südindiens*, Neuindische Studien 12, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995.
- Marine CARRIN, « Le spectacle des *bhuta*. Observations sur les rapports du théâtre et du rituel », in Lyne BANSAT-BOUDON (dir.) *Théâtres Indiens, Purusartha* 20. Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, pp. 247-267.
- Marine CARRIN, « Les Multiples bouches de la vérité, la possession des médiums au Karnataka », i Jackie ASSAYAG et Gilles TARABOUT (dir.), *La Possession en Asie du Sud, Purusartha* 21, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, pp. 382-420.
- Marine CARRIN, « L'expérience du surnaturel au Sud Kanara. Son énonciation et sa légitimation », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 145, 2009, pp. 73-92.
- Marine CARRIN, « La puissance divine des figures gemellaires en pays tulu », in Corinne BONNET, Nicole BELAYCHE, Marlène ALBERT-LLORCA et al. (dir.) *Puissances divines à l'épreuve du comparatisme : constructions, variations et réseaux relationnels*, Turnhout, Brepols et EPHE, 2016, pp. 391-406.
- Marine CARRIN et Harald TAMBS-LYCHE, « You don't joke with these fellows. Power and ritual in South Kanara, India », *Social Anthropology*, 11, 1, 2003, pp. 23-42.
- Peter CLAUS, « Spirit possession and spirit mediumship from the perspective of Tulu oral Traditions », *Culture, Medicine and Psychiatry*, 3, 1979, pp. 29-52.
- Peter CLAUS, « Behind the text: performance and ideology in Tulu oral tradition », in Stuart H. BLACKBURN et al. (dir.), *Oral Epics in India*. Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 55-74.
- John W. DU BOIS, « Self-evidence and ritual speech », in Wallace L. CHAFE et Johanna NICHOLS (dir.), *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*. Norwood, NJ, Ablex, 1986, pp. 313-336.
- Margaret EGNOR, « The Changed Mother or what the Smallpox Goddess did when there was no more Smallpox », *Contributions to Asian Studies*, 18, 1984, pp. 24-45.
- James FOX (dir.), *To speak in Pairs: Essays in the Ritual Languages of Eastern Indonesia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Govind S. GHURYE, *Gods and Men*, Bombay, Popular Prakashan, 1961.
- William F. HANKS, « Pierre Bourdieu and the Practices of Language », *Annual Review of Anthropology*, 34, 2005, pp. 67-83.
- Dell HYMES, « The Ethnography of Speaking », in Thomas GLADWIN et William C. STURTEVANT (dir.), *Anthropology and Human Behaviour*, Washington D.C., Anthropological Society of Washington, 1962, pp. 13-53.

- Dell HYMES, « Directions in (ethno)-linguistic theory », in A. Kimball ROMNEY et Roy G. D'ANDRADE (eds), *Transcultural Studies of Cognition. American Anthropologist*, 66: 3 part 2, 1964, pp. 6-56.
- Webb KEANE, « Religious Language », *Annual Review of Anthropology*, 26, 1997a, pp. 47-71.
- W. KEANE, *Signs of Recognition: Powers and Hazards of Representation in an Indonesian Society*, Berkeley, University of California Press, 1997b.
- Joel C. KUIPERS, *Power in Performance: The Creation of textual Authority in Weyewa Ritual Speech*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- George Herbert MEAD, *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.
- Edward L. SCHIEFFELIN, « Performance and the Social Construction of Reality », *American Ethnologist* 12(4), 1985, pp. 707-724.
- John SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Michael SILVERSTEIN, « Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description », in Keith H. BASSO and Henry A. SELBY (dir.), *Meaning in Anthropology*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976, pp. 11-55.
- Michael SILVERSTEIN et Greg URBAN (dir.), *Natural Histories of Discourse*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- Mysore N. SRINIVAS, *Caste in Modern India and Other Essays*, Bombay, Asia, 1962.
- Stanley J. TAMBIAH, « A Performative Approach to Ritual », in Stanley J. TAMBIAH, *Culture, Thought, and Social Action*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985, pp. 123-166.
- Harald TAMBS-LYCHE, *Business Brahmins. The Gauda Saraswat Brahmins of South Kanara*, Delhi, Manohar, 2011.
- William I. THOMAS, *The Unadjusted Girl*, Boston, Little, Brown and Co, 1923.
- Susheela P. UPADHYAYA et Ulyar. P. UPADHYAYA, *Bhuta Worship. Aspects of a Ritualistic Theatre*, Udupi, The Regional Resources Centre for Folk Performing Arts, 1984.

RÉSUMÉ : Cet article met en évidence les modalités de l'expression langagière qui, au Sud Kanara, structurent les échanges entre les dieux et les hommes lors des épisodes mantiques en milieu hindou. Les formes que prennent les différents oracles réfléchissent à leur manière la hiérarchie sociale qui se trouve tour à tour affirmée ou subvertie. L'étude des mécanismes du langage rituel montre que les échanges verbaux entre les médiums, leurs interprètes et les dévots permettent de comprendre que les dieux, loin d'être des allocutaires absents, nouent ici un dialogue avec leurs dévots par le rituel qui, pour un temps, les fait exister dans ce monde et dans l'autre.

MOTS-CLÉS : Inde, Sud Kanara, hiérarchie, oracle, possession, rituel, *bhuta*, Déesse