
William Tallotte

Sans excès. Musique et émotion dans un culte śivaïte du pays tamoul

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

William Tallotte, « Sans excès. Musique et émotion dans un culte śivaïte du pays tamoul », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 13 décembre 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/981>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/981>

Ce document PDF a été généré par la revue.

Tous droits réservés

Sans excès

Musique et émotion dans un culte śivaïte du pays tamoul

WILLIAM TALLOTTE

En février 2008, lors d'une enquête de terrain au Tamil Nadu, je décide de passer quelques jours à Chidambaram, petite ville où j'ai séjourné près d'un an en 2000-2001. Dès le deuxième soir, je me rends au temple Śiva-Naṭarāja¹ (ou Naṭarāja), afin d'assister au dernier rituel de la journée. J'arrive avec quelques minutes de retard. Les portes de l'autel principal sont déjà ouvertes et les prêtres s'activent à l'intérieur, autour de l'image divine². L'intensité sonore est à son paroxysme, ou presque : je remarque en effet que le joueur de hautbois *nāgasvaram* est absent – absence qui me frappe puisqu'elle contredit mes observations antérieures (Tallotte 2007 : 79-81, 108-109). Les jours suivants, curieux, je m'enquiers auprès des prêtres sur ce changement qui implique au minimum l'abandon d'un répertoire en principe indispensable au bon déroulement du culte (*ibid.* : 108, 115). Une première explication, sans grande surprise, laisse entendre que le salaire des musiciens est devenu si dérisoire que les prêtres éprouvent désormais de grandes difficultés à les retenir sur une base régulière et quotidienne. Une deuxième explication, plus inattendue, semble liée à une volonté, à la fois religieuse et sociale, de circonscrire les émotions exprimées par les fidèles à un niveau de manifestation contextuellement acceptable. Idée que défend notamment T. Ramalinga Dikshitar, prêtre de haut rang au temple Naṭarāja :

Lors de la *pūjā*³ [rituel d'offrande] du soir, le comportement de certains fidèles me rappelle celui des fidèles des temples où les dieux se soulent et se repaissent de

¹ Temple brahmanique et haut lieu du śivaïsme.

² À ce stade du rituel, il s'agit essentiellement de la sculpture principale, fixe et inamovible, de Śiva-Naṭarāja.

³ La *pūjā* désigne de manière générale le culte hindou, domestique ou public. Elle peut être définie comme le service et l'adoration d'une divinité sous l'une de ses images matérielles (*mūrti*), via un nombre d'actions et d'offrandes strictement établies.

chair animale : ils bougent excessivement, se mettent à danser, crient parfois [...]. J'en ai même vu tomber à terre, comme s'ils étaient ivres! [...] Pourquoi ce rituel pose-t-il ce problème ? La musique [la mélodie ?], je crois, favorise ces débordements. Alors, si le joueur de hautbois ne se déplace plus que de temps à autre, tant mieux ! (Extrait d'entretien, Chidambaram, février 2008)

Cette explication laisse supposer que les difficultés financières du temple ne justifient que partiellement la réduction des salaires : il s'agit aussi, indirectement, de limiter la présence du joueur de hautbois pour ce rituel puisque sa musique tendrait à encourager des attitudes qui correspondent plutôt aux cultes des temples de basses castes ou, tout au moins, non-brahmaniques – cultes où la danse, la transe et la possession sont le plus souvent au rendez-vous. Si cette explication pose la question de l'impact psychologique et/ou physiologique de la musique sur les fidèles – impact que reconnaît Ramalinga –, elle interroge aussi les limites tangibles de cet impact : l'expression d'une émotion, d'un émoi, se devrait en effet d'être contenue en raison de règles culturelles, sociales et contextuelles tacites. Partant de ce questionnement et gardant à l'esprit cette idée de limite expressive, on se demandera comment, dans ce cadre śivaïte de hautes castes, différents traits ou paramètres musicaux (timbre, intensité, rythme, hauteur/mélodie) permettent effectivement à un ensemble d'états émotionnels à l'œuvre dans le culte de s'exprimer avec une plus grande acuité – au risque d'être ensuite réprochés. On se demandera aussi, *in fine*, quel peut être l'apport de cette micro-analyse à l'étude générale des relations entre musique et émotion.

La verbalisation des émotions (musicales) dans le śivaïsme tamoul : quelques repères

Né de la *bhakti*⁴ et marqué par le Śaiva-siddhānta⁵, le śivaïsme des temples tamouls de hautes castes propose aux fidèles, en gage de délivrance, une union mystique avec une réalité absolue, un dieu (Śiva) représenté sous la forme d'une image (*mūrti*) : *liṅga*, statue anthropomorphe, diagramme, artefact divers. La dévotion, l'adoration, voire l'amour de cette représentation est donc au centre des pratiques cultuelles et les fidèles se doivent d'extérioriser un minimum leurs intentions et, pour le coup, leurs émotions afin que les divinités, ontologiquement

4 Grand courant hindou de dévotion qui s'est développé en pays tamoul à partir des VI^e et VII^e siècles environ, par opposition partielle au bouddhisme et au jainisme, encore puissants dans le paysage politique et culturel de l'époque.

5 École de pensée dualiste, dominante au sein du śivaïsme tamoul. Le canon est principalement constitué des *Āgama śivaïtes* (en sanskrit), et des textes réunis dans le *Tirumurai* (en tamoul).

présentes⁶ au cours des *pūjā*, puissent percevoir avec plus d'aisance le cheminement des offrandes et des prières qui leur sont adressées – le don impliquant ici le contre-don et la demande, voire la supplique, une réponse concrète. L'émotion est donc *a priori* valorisée, car nécessaire à tout achèvement spirituel. Son expression, comme le soulignait Ramalinga, a cependant ses limites⁷.

Les termes

Le vocabulaire relatif aux émotions renvoie dans ce contexte à une double terminologie : tamoule et sanskrite⁸. Côté tamoul, les termes *uṇarcci* (« émotion », « perception », « conscience ») et *maṇṇilai* (« humeur », « trouble ») sont fréquemment employés pour désigner les émotions perçues et vécues au cours des cultes. Le terme *salāṇam* (« affecté », « secoué », « tremblant ») est quant à lui employé pour désigner les conséquences physiques de cette émotion : une envie soudaine d'exprimer quelque chose corporellement ou vocalement. Côté sanskrit, on rencontre essentiellement le terme *bhāva*⁹. Il désigne l'émotion, au sens large, à travers un champ de correspondances lexicales spécialement étendu – tant au regard des sources que des usages locaux : « état », « sentiment », « siège des sentiments », « être », « manière d'être », « transformation », « affection », « amour », etc. Au quotidien, toutefois, ce terme perd un peu de sa polysémie et renvoie avant tout à une expérience qui, individuelle ou collective, semble impliquer la perception d'un état psychique hors du commun.

Mais que recouvrent au juste ces termes ? Les acteurs du culte éprouvent de grandes difficultés à répondre. Ils tentent au mieux de décrire un état singulier, souvent avec un brin de gêne, ou sinon renvoient leur interlocuteur à d'autres notions : d'un côté, celle pan-indienne de *bhakti* (*bakti* ou *batti* en tamoul) : « dévotion », « foi », « piété » ; de l'autre, celle, plus spécifiquement tamoule, d'*aṇṇu* : « amour », « amitié », « affection », « attachement ». Tandis que la notion de *bhakti* renvoie plutôt au domaine religieux et celle d'*aṇṇu* plutôt à la sphère familiale (Trawick 1990), les deux se superposent volontiers dans l'esprit des fidèles : la dévotion supposant aussi, selon les individualités, différents registres amoureux, du strict amour filial à un amour plus sensuel, aux connotations volontiers

6 Sur le statut ontologique de l'image dans le śivaïsme āgamiq ue et, plus généralement, dans l'hindouïsme, voir respectivement : Brunner 1990 ; Tarabout 2004.

7 La gêne des prêtres du temple de Chidambaram vis-à-vis des émotions ou de leur extériorisation est sans doute liée à une approche plus gnostique que dévotionnelle du Śaiva-siddhānta. On reste loin cependant des écoles de pensée non-dualistes où l'émotion est plutôt réprouvée et

de fait envisagée – car relevant du domaine des illusions – comme un obstacle à la délivrance.

8 Le tamoul est la langue commune. Le sanskrit, en revanche, est la langue des textes et des traités et n'est donc connu que des prêtres et des lettrés. Il n'en demeure pas moins que le vocabulaire tamoul compte de nombreux termes sanskrits – sensiblement modifiés (tamoulisés).

9 Si le terme *bhāva* peut être tamoulisé (*bāvam*), il renvoie pourtant à d'autres significations.

érotiques. Soulignons en ce sens que nombre de fidèles – les hommes l'avouent plus aisément – ont tendance à choisir une divinité d'élection de sexe opposé.

Bhāva et rasa

Si l'on aborde désormais la question de la musique et de sa capacité à générer une émotion dans un cadre rituel, les discussions glissent nettement, au plan lexical, du domaine religieux au domaine esthétique – le tamoul s'efface alors devant le sanskrit. Le terme *bhāva* est certes évoqué mais plutôt à travers le récit d'une expérience personnelle, d'un ressenti, qu'au regard de notions (*bhakti*, *anpu*, etc.) qui en dévoileraient ou en souligneraient le sens. Au-delà, certains interlocuteurs, parmi les plus érudits, mettent volontiers ce terme en perspective avec celui, largement discuté dans la théorie esthétique indienne, de *rasa*¹⁰ : « saveur », « goût », « jus », « essence », etc. Bien que la multiplicité des interprétations (textuelles) et des points de vue (oraux) ne facilitent guère l'analyse, le *bhāva* apparaîtrait plutôt dans ce contexte comme une émotion première, brute, spontanée, par opposition au *rasa* qui, pour être saisi, nécessite une connaissance, voire un apprentissage préalable.

Cette distinction entre *bhāva* (« émotion crue ») et *rasa* (« émotion cuite »)¹¹ est ici déterminante puisqu'elle renvoie justement à différentes pratiques musicales – pour une même tradition au sein d'un même temple – ainsi qu'à différents niveaux d'écoute. Au temple de Chidambaram, par exemple, les musiciens du *periya mēlam*¹² sont distingués en fonction des rituels au sein desquels ils interviennent : grandes fêtes du calendrier d'un côté, rituels quotidiens ou occasions mineures de l'autre. Dans le premier cas, un maître hautboïste (Achalpuram S. Chinnatambi), affilié sans limitation de temps au temple, se déplace avec sa troupe sur demande des autorités religieuses ; une grande partie de ses interventions sont longues – plusieurs heures chaque jour – et sa musique a une valeur tant fonctionnelle, car nécessaire au rituel, qu'artistique, car reconnue par les acteurs du culte comme belle, unique, émouvante. La musique, et particulièrement les improvisations modales des grandes processions nocturnes, est ici attendue par de nombreux connaisseurs (*rasika*) qui ne manqueraient en rien une telle occasion. Dans le deuxième cas, plusieurs musiciens sont individuellement affiliés au temple et se déplacent en alternance afin qu'au moins un duo hautbois/tambour soit présent pour les *pūjā* où la musique des sonneurs-batteurs est supposée obligatoire ; les interventions sont courtes – les pièces du répertoire ne sont jamais développées – et la musique s'insère au sein d'un dispositif sonore en partie éclaté, dont la fonction esthétique semble tout à fait secondaire.

¹⁰ Sur le *rasa*, voir notamment Bruguière 1994.

¹¹ J'emprunte cette analogie à June McDaniel (2007 : 56).

L'exemple choisi (un culte quotidien) nous permet donc de nous limiter aux relations entre musique, en particulier instrumentale, et « émotion crue » – et quelle que soit la terminologie, tamoule ou sanskrite, employée par les acteurs du culte.

Un culte quotidien et śivaïte : déroulement, structure et musiques du *paḷḷiyarai cēvai*

Le *paḷḷiyarai cēvai*¹³ (tamoul, « office de la chambre nuptiale »)¹⁴ est la dernière des sept *pūjā* exécutées chaque jour en l'honneur de Śiva-Naṭarāja au temple de Chidambaram. Il participe, comme les autres rituels quotidiens, à l'équilibre du monde phénoménal et au maintien d'une stabilité cosmique. L'action principale est le coucher du dieu qui, sous la forme de socques (*pādukā*) en argent, est amené sur un palanquin de l'autel central (fig. 1 : cit) à la chambre nuptiale (fig. 1 : pa) où il rejoint pour la nuit la déesse Śivakāmasundarī¹⁵. Le rituel s'accomplit selon un modèle ternaire : préparatifs et invite, offrandes (on honore la divinité), rites de clôture. Je me limiterai ici à la description de la partie médiane du rituel, la seule qui soit accessible aux non-officiants.

Le tableau (fig. 2), à lire en regard du plan (fig. 1), met en relation les principales séquences rituelles et les interventions sonores les plus significatives (fig. 3). Les horaires indiqués correspondent à un temps moyen établi à partir de sept rituels enregistrés et d'une vingtaine de participations. Un premier examen tend à montrer que le sonore intervient comme élément de ponctuation des différentes séquences rituelles : il signale les départs, les arrêts, marque les instants clés et souligne l'ensemble des déplacements. La récitation des *mantra*¹⁶, le chant des hymnes śivaïtes tamouls¹⁷, la musique du *periya mēḷam* et les instruments annexes donnent donc à entendre un temps segmenté où alternent

12 Le *periya mēḷam* (« grand orchestre ») est un ensemble de sonneurs-batteurs (hautbois *nāgasvaram*, tambours *tavil*, cymbales *tāḷam* et bourdon) spécialisé dans le domaine musical savant (karnatique) et traditionnellement attaché aux temples hindous de hautes castes.

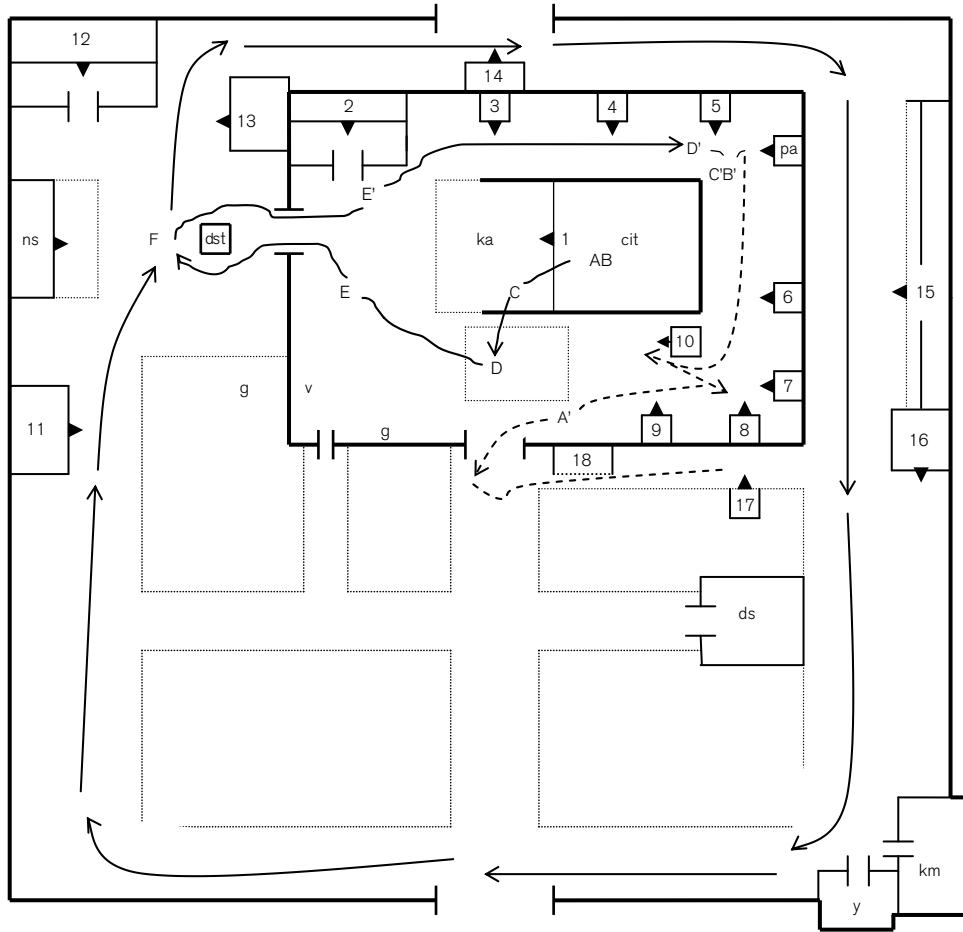
13 Un descriptif minimum du rituel est ici nécessaire. Il nous permettra ensuite de mettre en regard les actions rituelles, les interventions musicales, ou simplement sonores, et les émotions éprouvées et exprimées *in situ* par les acteurs du culte.

14 Ce rituel est également nommé *ardhayāma* (sanskrit, *ardha* « demi » ; *yāma* « période de garde nocturne »). Cette dénomination est surtout employée par les prêtres.

15 Sur les relations (y compris sexuelles) d'un couple divin dans un temple śivaïte du Tamil Nadu, voir Fuller 1980.

16 La récitation des *mantra* appartient en Inde au domaine rituel (*yajña*) et non musical (*saṅgīta*) en dépit d'une forte exigence métrique et mélodique. Elle intervient, de fait, comme « acte de voix » (Staal 1990 : 6).

17 Ou chant du *Tēvāram*, en référence au *Tēvāram* (VII^e-IX^e siècles), premier et principal recueil canonique d'hymnes tamouls dédiés à Śiva – hymnes qui constituent aujourd'hui encore une importante partie du répertoire des chantres *ōḍuvār* (Barnoud-Sethupathy 1994, Chevillard 2007, Talotte 2009).



cit *cit sabhā*/ka: *kanaka sabhā*

pa *palliyarai* (chambre nuptiale)

g *ghanṭā* (cloches)

v *vādyā* (malle aux instruments de musique)

dst *dhvaja-stambha* (mât porte-bannière)

ns *nṛtta sabhā* (hall de la danse)

ds *deva sabhā* (hall des images de procession)

km *kalyāṇa mandapa* (hall de mariage)

y *yāgaśālā* (salle des sacrifices védiques)

1 Śiva (Naṭarāja)

2 Viṣṇu (Govindarāja)

3 Gaṇapati, ou Gaṇeśa

4 *liṅga*

5 Subrahmaṇya

6 le sage Jaimini

7 Bhikṣātaṇa

8 Kāla Bhairava

9 Sūrya et Candra (Soleil et Lune)

10 Caṇḍeśa

11 Somāskanda

12 la déesse Puṇḍarīkavallī (compagne de Viṣṇu)

13 Subrahmaṇya (Taṇḍāyudapāni)

14 Ākāśa Gaṇapati (Gaṇapati d'éther)

15 *Nāyaṇmār* (63 saints śivaïtes tamouls)

16 *mūla-liṅga* (*liṅga* originel)

17 Ardhayāma Sundara (gardien de nuit du temple)

18 Nava-graha (neuf planètes)

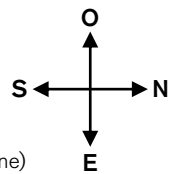


Fig. 1. Temple Naṭarāja de Chidambaram.

Plan des cours d'enceintes 1 et 2 et parcours de la procession lors du *palliyarai cēvai*.

Rituel Heures	Structure	Réci- tation	Musique		Instruments divers	Intensité sonore	
			(Vocale) Hymnes	(Instrumentale) <i>Periya mēlam</i>		-	+
22.00	A. Préparatifs	<i>mantra</i>	×	×	cloches 7, <i>maddalam</i>	-	+
	B. Offrandes 1	↓			7, cymbales 7, conque 5, trompe 4		
22.10	C. Désinstallation	<i>mantra</i>	×	«Tēr mallāri» 7	cloches, <i>maddalam</i> ,		
	D. Offrandes 2	↓		↓ (+ <i>keṭṭi mēlam</i> 7)	cymbales, conque, trompe		
22.15	E. Procession	<i>mantra</i>			↓ (arrêt des cloches)		
	F. Offrandes 3	↓		↓ (+ <i>keṭṭi mēlam</i> 7)	<i>maddalam</i> ,		
22.20	E'. Procession	<i>mantra</i>		<i>kirttaṇai</i> 7	cymbales, conque, trompe		
	D'. Offrandes 4	↓		↓	↓		
22.25	C'. Installation			↓ (+ <i>keṭṭi mēlam</i> 7)			
	B'. Offrandes 5	<i>mantra</i>	<i>hymne</i>	×	×		
22.25	[fermeture de la chambre]	×	×	solo au hautbois «Palliṅṅarai pāṭṭu» 6 ou <i>uṅṅsal</i> 1			
	A. Conclusion (procession)	<i>mantra</i>		«Nagumōmu galavāni» 7	<i>maddalam</i> ,		
20.30		↓		↓ (+ <i>keṭṭi mēlam</i>)	cymbales, conque 1, trompe 2		
		↓		traditionnel 7	↓		
		↓		<i>svaram</i> 1 (en sus)	↓		
		×	×	×	×	-	+

↓ = continuation de la récitation ou de la musique pour la colonne concernée

× = arrêt de la récitation ou de la musique pour la colonne concernée

Les chiffres dans les colonnes «musique instrumentale» et «instruments divers» indiquent, sur sept offices enregistrés en 2000-2001, la récurrence des pièces ou des interventions: 7 = 7/7; 6 = 6/7, etc.

Fig. 2. Temple Naṭarāja de Chidambaram. Le *palliṅṅarai cēvai*: structure et interventions sonores.

fixité (F, lorsque les rites sont effectués en un point précis de l'espace) et mobilité (M, lorsque un déplacement à lieu: M, de la divinité seule, M1 de la divinité et de l'ensemble du cortège, M2 du cortège sans la divinité). Cette segmentation, qui implique autant la vue que l'ouïe, permet de dégager la structure suivante (les indications entre parenthèses renvoient aux emplacements indiqués sur le plan, fig. 1) :

- F: préparation de Śiva et offrandes (en ci et ka)
- M: transport de Śiva jusqu'au palanquin (de ci aux abords extérieurs est de ka)
- F: palanquin à l'arrêt et offrandes (même lieu)
- M1: procession jusqu'au mât porte-bannière (des abords de ka à dst)
- F: palanquin à l'arrêt et offrandes (en dst)
- M1: procession jusqu'à la chambre nuptiale (de dst à pa)
- F: offrandes à Śiva et la Déesse et fermeture de la chambre (en pa)
- M2: procession et fermeture des sanctuaires 10 et 8 (de pa à 17)
- F: offrande au gardien de nuit du temple et fermeture de son sanctuaire (en 17)

On peut également choisir, à partir de ce modèle (F M F M1 F M1 F M2 F), une présentation plus factuelle et obtenir la combinaison suivante: A B C D E F E' D' C' B' A', que l'on présentera ainsi :

↓ A Préparatifs	↔ Conclusion	A' ↑
B Offrande initiale	↔ Offrande finale	B'
C Désinstallation	↔ Installation	C'
D Seconde offrande	↔ Quatrième offrande	D'
E Procession vers le nord	↔ Procession vers le sud	E'
Oblation médiane		
F		
↓		

Cette présentation, qui renvoie aux fig. 1 et 2, servira également, en différents points du texte, de repère spatio-temporel.

Timbres et instruments : associations contextuelles et affectives

La perception d'un timbre est une perception vive, directe, immédiate. Elle ne peut, par conséquent, que difficilement être mise en regard du déroulement ou de la structure du rituel. Elle n'en reste pas moins un paramètre essentiel car émotionnellement suggestif.

Traditions/Instruments [Hauteurs]	Textes	Langues	Exécutants	Fonction(s) principale(s)
Récitation des mantra → Ponctuation éventuelle : cloche à main à battant interne [Hauteur de référence variable en fonction des récitants]	Textes rituels : <i>Āgama, paddhati</i> et textes locaux	Sanskrit	Officiants de caste brahmine	La récitation des <i>mantra</i> est constitutive des différents rites et participe de l'efficacité des mouvements, des manipulations et des gestes rituels exécutés.
Chant des hymnes → Accompagnement, pour les chants mesurés : cymbales <i>kuḷi tāḷam</i> [Tonique (sa) variable en fonction des chantres]	Hymnes et textes du <i>Tirumuṟai</i> (<i>Tēvāram, Tiruvāsagam, Tiruvisaippā</i> , etc.)	Tamoul	Chantre(s) professionnels de caste <i>vēḷāḷar</i> [végétariens], ou amateurs présents	Fonction dévotionnelle. Offrande musicale adressée aux divinités.
Periya mēḷam → Version minimale : hautbois <i>nāgasvaram</i> et tambour <i>tavil</i> – à deux faces [Nāgasvaram : tonique (sa) sur ré#3 ; <i>tavil</i> : hauteurs indéterminées]	Le répertoire, bien qu'instrumental, inclut de nombreuses pièces soutenues par un texte	Sanskrit, tamoul, télougou, kannada, malayalam	Musiciens professionnels de caste <i>vēḷāḷar</i> [non-végétariens]	Fonction dévotionnelle et signalétique. Offrande musicale adressée aux divinités.
Tambour maddaḷam → Tambour à deux faces [Face grave sur ré#2 ; face aigue sur so/3]			Musicien semi-professionnel	<i>Idem</i> . S'intègre ici au <i>periya mēḷam</i> .
Cloches ghaṇṭā → Trois grandes cloches à battant interne [Hauteurs indéterminées]			Préposé au temple ou fidèle	Fonction rituelle et signalétique.
Conque śaṅkha → [Tierce (ga) majeure sur so/3. Le plus souvent : hauteur imprécise oscillant entre fa3 et so/3]			Prêtre, ou parfois un fidèle	<i>Idem</i> .
Trompe tirucciṇṇam → Deux trompes droites réunies le temps du jeu [Quinte (pa) sur la#3]			Préposé au temple ou fidèle	<i>Idem</i> .
Cymbales jālṛā → Dix à vingt paires environ selon les soirs [Hauteurs indéterminées]			Fidèles	Les fidèles appuient l'intervention du <i>periya mēḷam</i> et des sonneurs de cloche.

Fig. 3. Temple Naṭarāja de Chidambaram. Le *palliyarai cēvai*: traditions et instruments.

*Un timbre, un lieu... ambivalence des instruments
et pluralité des contextes*

En Inde, la musique est souvent une affaire de spécialistes et, par conséquent, une pratique signifiante au plan local et statutaire : telle caste de musicien joue telle musique à la demande de telle autre caste et pour telle occasion (Tarabou 1993 : 256). Un timbre quelconque, plus que nulle part ailleurs, aurait donc cette faculté de suggérer ou d'évoquer non seulement un instrument, mais un lieu, un contexte et, au-delà, sans doute, les expériences émotionnelles qui s'y rattachent (Qureshi 2000 : 810, 815 et 818 ; Wolf 2000 : 89). Pour autant, le caractère amphibologique et ubiquiste de nombreux instruments tend ici à brouiller les pistes. L'exemple du tambour *tavil* est en ce sens instructif puisqu'il peut être joué – en pays tamoul du moins – au sein d'orchestres socialement, contextuellement et musicalement distincts : *periya mēlam*, *naiyāṇḍi mēlam* et *uṟumi mēlam* (voir *infra*). L'instrument, l'objet, peut donc évoquer aux fidèles des émotions quasi opposées en fonction de leur caste d'appartenance et de leurs habitudes culturelles et/ou cérémonielles : émotions relatives aux cultes brahmaniques pour le *periya mēlam* (« dévotion », « adoration », « amour », etc.), aux cultes de possession pour le *naiyāṇḍi mēlam* (« ferveur », « effusion », « effroi », etc.), aux funérailles pour l'*uṟumi mēlam* (« douleur », « affliction », « tristesse », etc.). Le *tavil*, pour autant, n'est pas joué de la même manière d'un orchestre à l'autre : bâton d'une main et dés recouvrant le bout des doigts de l'autre main pour le *periya mēlam*, bâton et fine baguette pour les deux autres cas – soit différentes possibilités et différentes techniques de frappe qui supposent une tension variable des peaux, des modifications de facture, une gestuelle spécifique et, *ipso facto*, des timbres distincts. L'ambivalence de certains instruments, comme la multiplicité des contextes, requiert donc ici un minimum de précautions.

Timbre, instruments et efficacité rituelle

Qu'en disent les acteurs du *palliyārai cēvai* ? Il semblerait, en première approximation, que le timbre d'un instrument ait bien le pouvoir de susciter ou de renforcer une émotion à condition que celui-ci soit reconnu comme instrument *de temple*, voire comme instrument *du temple*. Ce constat, assez banal, est confirmé par les prêtres, les musiciens et nombre de fidèles qui, devant la suggestion d'un remplacement pur et simple, clament avec force que la musique du *palliyārai cēvai* ne peut en aucun cas être jouée sur des instruments dont le statut ne serait ni connu, ni reconnu, ni stabilisé – manière de rappeler le caractère divin des instruments du temple. Toute émotion relative au culte serait en effet immédiatement étouffée devant la crainte, si ce n'est la peur, de contrarier la ou les divinité(s) présente(s). L'émergence d'une émotion est donc foncièrement liée

à la question, non moins complexe, de l'efficacité rituelle des instruments. Les points suivants, relatifs aux statuts et aux prescriptions religieuses et rituelles qu'ils imposent, permettront sans doute de mieux saisir ce lien :

- Les instruments sont conservés au temple afin d'éviter que toute pollution extérieure ne les souille. Ils sont par ailleurs annuellement l'objet, pour la fête pan-indienne de Navarātri (« neuf nuits »), d'un rite propitiatoire (la *Sarasvatī pūjā*) où, à l'instar des objets de culte, ils reçoivent ablutions et offrandes (Tallotte 2007 : 92-95).
- Les instruments sont tous qualifiés d'« instruments auspicioseux » (*maṅgala vādya*). Une hiérarchie n'en est pas moins sous-jacente. Elle est liée au statut des musiciens et des instruments et marquée par une position de jeu plus ou moins périphérique vis-à-vis de la divinité (Tallotte 2007 : 54-61 ; Guillebaud 2008 : 286-290) : les tambours, dont les peaux sont d'origine animale, et le hautbois, dont l'anche est régulièrement imbibée de salive, sont plutôt tenus à distance ; la conque, également utilisée comme objet rituel, et certaines cloches, dont la résonance donnerait à entendre le son primordial *om*, sont en revanche admises jusque dans l'autel des divinités. Trompes et cymbales semblent quant à elles osciller entre ces deux pôles.
- Les instruments dont les matériaux de fabrication sont considérés comme impurs peuvent être soumis à divers réajustements de la part des musiciens. Un simple exemple : sur la face interne du *toppi* (plus petite face du *tavil*), une pâte noire, faite du dépôt (*aḷukku*) accumulé sur les *liṅga* de pierre en raison d'ablutions répétées, est appliquée au centre de la peau une fois que celle-ci est tendue. Cette pâte forme alors une petite pastille (*padam*) qui devient invisible lorsque l'instrument est assemblé. D'après les musiciens interrogés¹⁸, elle agirait comme un agent purificateur efficace, susceptible de supprimer l'impureté présumée des peaux et de rendre au *tavil* un statut « digne » (je reprends ici le vocabulaire employé) d'un contexte brahmanique.
- Enfin, les musiciens, en particulier les musiciens non-végétariens, sont soumis à des observances alimentaires et corporelles établies au regard de leur participation au culte : interdiction à certaines périodes de consommer de la viande, du poisson ou des œufs ; purifications nécessaires en cas d'affections ou de maladies, mise en quarantaine en cas de décès dans la famille, etc.

¹⁸ Notamment les joueurs de *tavil* R.C. Nallakumar (Chidambaram, mars 2001) et P.B. Venkatesan (Perumbalam, mars 2008).



Fig. 4. Fidèle devant une image de Śiva, temple Naṭarāja de Chidambaram. Photo William Tallotte, 2008.

Un lieu, des timbres... un orchestre «éclaté»

Le timbre d'un instrument porte en lui le sceau ou la trace d'une signature, d'une marque : religieuse, sociale, territoriale. Pour autant, lorsque la question des rapports entre timbres instrumentaux et émotion est soulevée, les acteurs du *palliyarai cēvai* s'épanchent plutôt sur la simultanéité des timbres, voire des sonorités, que sur tel timbre en particulier. En ce sens, le point de vue du joueur de hautbois T. Krishnamurthy me paraît révélateur :

Je ne trouve pas la musique du *palliyarai cēvai* très captivante [mélodiquement]. Les pièces sont écourtées et souvent mal interprétées [...]. D'un autre côté, je ne peux nier que cette musique me touche. Peut-être en raison du son des

instruments... où plutôt de tous ces sons réunis en un même lieu... joués simultanément mais selon des codes distincts : les cloches d'un côté, les cymbales de l'autre, hautbois et tambours d'un autre côté encore... Il y a là quelque chose de saisissant ! (Extrait d'entretien, Chidambaram, février 2008)

Krishnamurthy suggère ici que les instruments du *palliyarai cēvai* (fig. 3 : *periyamēlam*, tambour *maddalam*, cloches, conque, trompe, cymbales) forment un orchestre constitué alors même que tout le monde ne se retrouve pas, au moins de manière précise, autour d'un repère commun : battue, pulsation, rythme, hauteur. Autrement dit, les instrumentistes ne sont que partiellement (par groupes et à certains moments) synchrones et accordés¹⁹ : les joueurs de cymbales se calent rythmiquement sur le groupe hautbois/tambours avec une certaine imprécision ; les sonneurs de cloches, le sonneur de trompe et le sonneur de conque sont en revanche désynchronisés de l'ensemble. Par ailleurs, lors des *ketṭi mēlam* (cf. *infra*), toute coordination est d'emblée abolie – réduite à néant.

Aussi, plus que la synchronisation précise des instrumentistes, c'est la superposition, l'union puis la désunion des timbres et des sonorités dans l'espace et le temps qui semblent fasciner les participants. L'orchestre du *palliyarai cēvai*, à la fois constitué et éclaté, n'est donc pas sans évoquer quelque chose de l'ordre du « paysage sonore »²⁰ : une longue séquence à la fois musicale et non musicale, spatialement et temporellement délimitée, qui chaque jour imprègne un peu plus la mémoire et la sensibilité de chacun. Et si ce paysage participe d'une quelconque émotion, c'est qu'il est non seulement lié à l'expérience d'un lieu (le temple de Chidambaram) et d'un culte (le *palliyarai cēvai*), mais à celle, non moins troublante au plan émotionnel, d'une présence divine (Śiva sous l'une de ses formes).

Émotion, intensification sonore, intensité

Le fait que les productions culturelles indiennes relèvent souvent d'une « esthétique de la saturation » a maintes fois été souligné (par exemple Napier 2004). Au plan musical, cette idée peut s'exprimer *via* l'ornementation, le doublage des voix, l'ajout de cordes sympathiques... mais aussi l'intensité : jouer plus fort, jouer tutti, monter dans l'aigu, etc. Edward O. Henry (2002), en réunissant des données jusqu'alors dispersées, montre assez bien la corrélation qui prévaut entre intensification sonore, au sens le plus large, et pics émotionnels dans de nombreuses traditions musicales, en particulier dévotionnelles, du sous-continent indien. Qu'en est-il de ce rapport dans le cadre du *palliyarai cēvai* ?

¹⁹ Cf. fig. 3, colonne 1, pour les hauteurs données par les différents instruments.

²⁰ Ou du « sense of place » développé par Steven Feld (1996) à propos des musiques Kaluli.

Un exemple : l'offrande de lumière et le keṭṭi mēlam

L'offrande de lumière ou de flamme(s) (*dīpārādhana*), généralement considérée par les dévots comme l'une des actions les plus fortes au plan émotionnel, est toujours accompagnée d'un *keṭṭi mēlam* (fig. 2 : colonne 5), tumulte instrumental dont le but serait non seulement d'éloigner le « mauvais œil », voire de couvrir les bruits inopportuns (toux, raclements de gorge, etc.), mais de prévenir les fidèles d'une action-clé qu'ils ne sont pas toujours en mesure de voir – en raison, par exemple, d'une foule trop dense. Tout en brisant de façon soudaine pulsation, rythme et mélodie en cours, le *keṭṭi mēlam* exploite divers ressorts de l'intensité sonore : le joueur de hautbois enchaîne avec rapidité de courtes phrases ascendantes : tonique, quinte, puis tonique supérieure appuyée par une série de battements à la seconde inférieure ; les joueurs de tambour, sans contrainte rythmique, frappent avec vigueur les peaux ; les fidèles entrechoquent vivement, voire violemment, leurs cymbales ; le sonneur de trompe resserre ses attaques²¹.

Mais pourquoi l'offrande de lumière occasionne-t-elle un tel tumulte – tumulte à la fois nommé et faisant office de prescription ? La réponse nous renvoie, inéluctablement, à un aspect central du culte śivaïte : la vision (*darśana*) de la divinité à travers une image (*mūrti*). Rappelons en ce sens que la divinité, pour le simple dévot comme pour l'officiant de haut rang, habite l'image en permanence : sous une forme latente en dehors du culte, manifeste pendant le culte (Brunner 1990 : 10). L'image représente donc pour les dévots – en tant que seul point physique où la divinité se dévoile de manière directe et régulière au monde sensible – l'unique chance de voir la divinité et de s'unir à elle afin d'obtenir, dans un premier temps au moins, sa bienveillance. Or, au sein d'un culte qui peut apparaître, assez prosaïquement, comme un jeu subtil d'alternance entre une image tour à tour cachée puis montrée, voilée puis dévoilée, l'offrande de lumière s'impose comme un moment privilégié pour les fidèles : l'image, alors éclairée par l'officiant qui trace devant elle différentes figures à l'aide d'une lampe²², devient soudain plus distincte, plus visible, plus proche. On comprend dès lors la fonction signalétique du *keṭṭi mēlam* et l'association du tumulte qu'il génère à un moment prenant, fort, crucial, voire vital, du culte.

²¹ La conque (*śaṅkha*) peut être sonnée lors du *keṭṭi mēlam*, mais plutôt pour sa capacité à attirer l'attention de la divinité (Renou et Fillionat 1947 : 571). Rappelons en ce sens que la conque est utilisée dans de nombreux rituels brahmaniques comme coupe servant aux consécration et aux aspersions. Son utilisation, comme instrument apte à produire un son, est de fait plus réglementée que celle d'autres instruments.

²² Il s'agit de lampes en forme de poire (à une mèche), en plateaux (à cinq mèches), à coupelles superposées (avec de nombreuses mèches), etc. Une même offrande est en principe effectuée avec plusieurs lampes présentées tour à tour et selon un ordre défini.



Fig 5. Achalpuram S. Chinnatambi et sa troupe, temple Naṭarāja de Chidambaram.
Photo William Tallotte, 2003.

Mais si l'exemple du *ketṭi mēlam* souligne parfaitement ce lien qui, dans le monde indien et plus particulièrement hindou, tend à mettre en relation intensification sonore et émotion/dévotion, il n'est pas certain que l'équation puisse être généralisée.

Un contre-exemple : émois et temps creux

L'observation des comportements hors-limites – hors des limites contextuellement acceptées – permet de nuancer l'équation. Les signes qui précèdent ces comportements (cris légers, balancements inhabituels de la tête, sautilllements, etc.) apparaissent souvent, en effet, lorsque l'activité est apaisée et l'intensité sonore au plus bas. Le début de la séquence B' (fig. 1 et 2) est à cet égard l'un des moments les plus favorables, au point que les prêtres présents qui n'officient pas reconnaissent volontiers se tenir prêts à calmer, le cas échéant, les fidèles les plus expansifs – fidèles souvent en visite ou en pèlerinage et issus de zones rurales. Ce point est confirmé par les habitués du *paḷḷiyaṛai cēvai* qui avouent volontiers que l'émotion, sans crier gare, les rattrape bien souvent lors du chant des hymnes tamouls ou du solo de hautbois (fig. 2 : B'). Seule l'expérience leur permettrait

alors de contenir cette émotion. Toujours est-il que rien ne peut expliquer le fait qu'une émotion – extériorisée ou non – survienne plutôt dans le creux de la vague. On retiendra toutefois cette remarque de R.N.N. Dikshitar, prêtre au temple Naṭarāja: «le temps de l'offrande de lumière implique un état de concentration et de conscience qui n'est guère compatible avec un relâchement; un temps moins exigeant, au contraire, permet une décontraction propice au lâcher prise et, par conséquent, à l'éruption d'une émotion»²³.

Cet exemple montre qu'il est nécessaire de distinguer, et particulièrement dans ce contexte brahmanique qui impose aux fidèles des règles et des limites comportementales, entre la perception d'une émotion et son expression. Cette distinction faite, il n'est dès lors plus évident qu'intensité sonore et pics émotionnels soient en corrélation directe; et ceci pour deux raisons au moins: d'une part, la perception qu'ont les fidèles de leurs propres émotions ne nous est accessible qu'indirectement à travers leurs paroles; d'autre part, l'expression de ces mêmes émotions peut être volontairement contenue et donc retardée. On peut donc penser que les pics d'intensité sonore correspondent effectivement aux moments où les émotions – celles de tous les fidèles – s'expriment ou sont à même de s'exprimer au sein d'une plage temporelle et rituelle prédéterminée. On ne peut cependant être tout à fait sûr d'un lien intrinsèque entre intensification sonore et émotion vive (ressentie), et *vice versa*.

Rythme et mélodie : expériences émotionnelles et répétition

L'émotion ressentie à l'écoute d'une musique se manifeste plus sûrement lorsque l'auditeur entend quelque chose qu'il est en mesure de reconnaître et, qui plus est, s'il associe ce quelque chose à une expérience marquante. L'écoute d'une pièce familière, dans une situation donnée, a en effet plus de chance de l'émouvoir que celle d'une pièce qui lui est inconnue. Le facteur itératif – les psychologues l'ont bien montré (Imberty 2010 : 2-4) – est donc déterminant dans la compréhension et l'évaluation des pouvoirs expressifs de la musique, ou tout au moins de ces composants mélodico-rythmiques. Il l'est certainement dans le cadre du *paṭṭiyarai cēvai*, où la récurrence des pièces jouées par le *periya mēlam* (fig. 2 : colonne 5) donne à entendre aux fidèles et aux dieux, d'un soir à l'autre, la même petite musique. On peut de fait supposer, dans ce contexte où la musique a valeur d'offrande, que le retour incessant et quotidien des mêmes pièces ne relève pas seulement d'un choix : il fait aussi écho à l'une des caractéristiques les plus saillantes du rituel brahmanique : sa répétitivité (Fuller 1984 : 15).

²³ Extrait de conversation, Chidambaram, février 2008. Il ne s'agit pas des paroles exactes de R.N.N. Dikshitar mais de l'extrait d'un résumé consigné de mémoire à la suite d'un échange informel.

Rythmes et frappes

Le *paḷliyaṛai cēvai* peut être scindé en deux grandes parties (fig. 1 et 2) : l'une ascendante (de A à F), l'autre descendante (de F à A'). L'analyse des frappes des cymbales montre que ces deux parties sont distinctes au plan rythmique : la première étant marquée par une formule de deux frappes issue d'une division quinaire du temps (1 2 3 4 5), la seconde par une formule de deux frappes issue d'une division binaire du temps (1 2 3 4). Les fidèles se repèrent ici au jeu des tambours (*tavil* et *maddaḷam*) et suivent le flux, d'oreille – ce qui explique certains décalages. Pour les musiciens²⁴, en revanche, ces divisions renvoient à un solfège :

	De A à F					De F à A'			
Divisions du temps →	<i>Khaṇḍa</i> (« cassé »)					<i>Caturaśra</i> (« quadratique »)			
	1	2	3	4	5	1	2	3	4
Syllabes correspondantes →	ta	ka	ta	ki	ta	ta	ka	di	mi
Frappes des cymbales →	x		x			x		x	

Les acteurs interrogés, fidèles, prêtres et musiciens, ne semblent reconnaître ici de valeur expressive – lorsqu'ils en reconnaissent une – qu'aux formules et aux séquences rythmiques de type « cassé », non dans un rapport direct, immédiat, mais plutôt dans un rapport d'indexicalité – rapport où la division en cinq est associée à l'*alāriṣṣu*²⁵ et au « *Tēr mallāri* »²⁶ (fig. 2 : colonne 5) et, plus généralement, au culte śivāïte. Ainsi, le jeu simultané des cymbales (1 2 3 4 5), du *maddaḷam* (1 2 3 4 5, face grave, puis aiguë) et du *tavil* (jeu de rythmes plus complexes) renvoient-il les auditeurs, au plan émotionnel, à une euphorie légère propre aux commencements. Ce rythme « cassé » serait donc nécessaire d'une part au regroupement et à l'attention des fidèles, d'autre part à la délimitation – sonore – d'un espace commun et familier.

Au-delà, une association strictement lexicale mérite d'être évoquée²⁷. Elle s'appuie sur l'omniprésence du chiffre cinq (*pañca*) dans les pratiques cultuelles

²⁴ Et avec eux l'ensemble des acteurs présents qui ont une pratique ou une connaissance minimum de la musique karnatique.

²⁵ L'*alāriṣṣu* (« éclosion ») est un prélude rythmique qui ouvre le *mallāri* – quel qu'il soit.

²⁶ Le « *Tēr mallāri* » (« *mallāri* du char ») est une pièce qui, sous de nombreuses variantes, marque le début de nombreuses processions dans les temples śivāïtes de hautes castes. Il est aussi, comme tous les *mallāri* (Tallotte 2007 : 130-132), joué dans le

mode *gambhīra nāṭa* – mode (*rāga*) que les musiciens mettent en relation avec la force, la détermination, le courage : son jeu, disent-ils, insuffle aux porteurs l'énergie nécessaire à la levée du palanquin. Ce mode est également associé (Sambamurthy 1959 : 174) à l'une des huit saveurs (*rasa*) de la dramaturgie classique indienne : l'héroïsme (*vīra*).
²⁷ Bien que ce phénomène soit sans doute marginal en Inde du Sud, quelques cas ont toutefois été relevés et discutés (Wolf 2000 : 99-103).

śivāites²⁸ et, plus précisément, sur la substitution mentale effectuée par certains fidèles du *mantra* fondamental de Śiva, *namaḥ śivāya*²⁹ (« Salutation à Śiva ! »), aux syllabes rythmiques *ta ka ta ki ta*. On notera par ailleurs, dans les deux cas, une segmentation similaire : 2 (*ta ka* pour *namaḥ*) + 3 (*ta ki ta* pour *śivāya*). La répétition des mêmes séquences, chaque soir et d'un soir à l'autre, sans discontinuité, sans césure, et malgré les variantes d'exécution, donnerait alors à ces syllabes rythmiques, non seulement un sens, mais le pouvoir d'évoquer le divin et de communier – but ultime de la *bhakti* – avec lui.

Le pouvoir de la mélodie

T. Ramalinga, pour revenir à notre exemple initial, pointait la mélodie du doigt, la soupçonnant, à travers le jeu du hautboïste, de semer le trouble en faisant basculer les fidèles les plus fragiles et les moins informés dans un comportement excessif, extraverti. Mais là encore, comme pour le rythme, il semblerait que ce soit bien la reconnaissance immédiate d'une mélodie, grâce à son écoute répétée, qui ait le pouvoir de susciter une émotion. Comme me le dit un jour J. Jayapal, ami et habitué du *paḷḷiyaṛai cēvai* :

Je ne connais rien à la musique. Je suis incapable de nommer les pièces jouées chaque soir au temple. Pourtant, je reconnais immédiatement tous les airs. Et chaque fois, sans même y penser, quelque chose monte en moi, dans mon ventre. J'ai envie de bouger. [...] Le joueur de hautbois n'est parfois qu'un jeune garçon. Ce n'est pas grave. Il faut juste qu'il joue la bonne mélodie. (Extrait d'entretien, Chidambaram, Janvier 2010)

La « bonne mélodie » désigne ici la mélodie minimale – abrégée ou sans la finesse ni la précision attendue pour les grandes fêtes – des pièces habituellement exécutées (fig. 2) : le « Tēr mallāri » (de C à F), ou « *mallāri* du chariot » ; un *kīrttaṇai* (de F à B') parmi cinq possibilités ; le « Paḷḷiyaṛai Pāṭṭu » (en B'), ou « chant de la chambre nuptiale », parfois remplacé par un *uñsal pāṭṭu*, ou « chant de la balançoire » ; le *kīrttaṇai* « Nagumōmu galavāni », « Celui au visage souriant » (en B') ; une pièce traditionnelle (de B' à A') ; et parfois, en sus, un *svaram*³⁰. Bien sûr, si la qualité de jeu est au rendez-vous, si par chance des musiciens d'exception, « extraordinaires », viennent à remplacer les musiciens « ordinaires », alors l'émotion a

²⁸ Au travers, par exemple, des cinq formes divines (*pañcamūrti*), des cinq visages de Śiva (*pañcamukhalinga*), des cinq produits de la vache (*pañcagavya*), de l'ambrosie de cinq fruits (*pañcāmṛta*), etc. Sur ce point voir par exemple : Tallotte 2007 : 131 ; L'Hernault et Reiniche 1999 : 244 et renvois.

²⁹ Version simplifiée du *mantra* : *oṃ haum śivāya namaḥ* (« Oṃ Haum, à Śiva, Salutation ! »).

³⁰ Pour le détail de ces pièces (signataire, mode musical et cycle rythmique) voir Tallotte 2007 : 108-109.

toutes les chances de s'exprimer avec plus de ferveur. C'est au moins ce que j'ai pu observer le soir du vendredi 10 août 2001 lorsque la troupe d'Achalpuram S. Chinnatambi remplaça le duo habituel³¹. Juste après la fermeture de la chambre nuptiale (de B' à A'), plusieurs participants, dont un jeune prêtre et deux habitués au moins, se mirent à danser – avec une certaine retenue toutefois. Deux femmes, sans doute entraînées par le mouvement qui s'était enclenché, les rejoignirent. Leur gestuelle, en revanche, était celle des temples de bas statut et des cultes de possession : basculements désordonnés du corps, mouvements brusques et circulaires de la tête avec les cheveux détachés, yeux hagards, voire révoltés, etc. Le rituel touchant alors à sa fin, seuls quelques dévots tentèrent timidement de les calmer.

On comprend à travers cet exemple que l'effet émotionnel suscité par la répétition quotidienne d'une pièce peut être décuplé si celle-ci est exécutée avec goût et brio. On comprend aussi que la défiance exprimée par Ramalinga vis-à-vis du joueur de hautbois était avant tout une défiance vis-à-vis de la mélodie – non comme élément tout à fait négatif mais plutôt antagoniste. Car si la mélodie (instrumentale) fait office de prescription rituelle et contribue de fait, en tant qu'offrande, à l'efficacité du culte, elle a aussi ce pouvoir – bien mystérieux – de semer le trouble.

En guise de conclusion

Annonce, induction, déclenchement

Les rapports qui se nouent entre musique et émotion au sein du *palliyarai cēvai* sont multiples : la musique peut annoncer et souligner l'émotion (déjà présente dans le culte), l'induire ou la susciter (par inférence), la déclencher parfois (grâce à l'attente d'une pièce que l'on sait à venir). Si ces trois niveaux d'interaction – annonce, induction et déclenchement – permettent de conceptualiser un minimum la question des rapports entre musique et émotion, ils n'en constituent pas moins une réduction drastique de la réalité. Chaque niveau, en effet, compte aussi ses propres variantes, leurs possibles ambivalences, toutes appréhendées, ressenties et vécues différemment au plan individuel. Une typologie ou une théorisation des rapports entre musique et émotion, sans être illusoire, me semble donc difficile, et pour l'anthropologie, et pour l'ethnomusicologie – à moins que celles-ci ne tentent d'intégrer à leur cheminement la psychologie de la musique et les sciences cognitives (Becker 2004).

31 Sa troupe était venue jouer le soir même, jusqu'à 21h30 environ, pour une fête dédiée à Viṣṇu-Govindarāja et la déesse Puṇḍarikavalli (Tallotte

2007 : 123). Elle enchaîna alors, à la demande des prêtres, sur le *palliyarai cēvai*.

Répétition et contraste

Le dispositif sonore à l'œuvre dans le *palliyarai cēvai* permet à la fois de satisfaire les dieux (la musique est offrande) et de proposer aux fidèles des repères stables via l'exploitation de deux principes : la répétition (des mêmes pièces et des mêmes séquences sonores d'un soir à l'autre) et le contraste (par zones d'intensification sonore et de changements rythmiques ou mélodico-rythmiques au cours d'un même office). Ces deux principes rendent non seulement le culte rassurant, singulier, unique, mais lui donne une clarté, une transparence, au plan structurel et émotionnel : tandis que la répétition favorise la mémorisation des pièces et des actions rituelles correspondantes, le contraste, de son côté, suggère un découpage spatio-temporel qui produit du sens, ou tout au moins du mouvement, et marque l'esprit des acteurs – prêtres, fidèles ou musiciens. De la musique et du son, des interprètes et des instruments, naissent alors le plaisir et l'attente, l'attente d'un plaisir comme le plaisir (et parfois l'agitation) que crée cette attente. Autant d'éléments qui, dans ce contexte rituel et dévotionnel, permettent aux affects, aux émotions, de s'épanouir et de s'exprimer – mais *sans excès*.

L'idée de limite expressive me paraît donc être une piste intéressante. Elle permet en effet de tracer une ligne au-delà ou en-deçà de laquelle les paroles, les gestes, les attitudes, se font sensiblement plus précis, car mieux situés, mieux contextualisés. Mais cette ligne, on l'aura compris, ne peut être qu'un repère variable à expérimenter en fonction des sociétés et des musiques étudiées. Elle n'est ni un outil d'analyse ni un outil théorique, tout au plus l'outil d'un artisan.

Références

BARNOUD-SETHUPATHY Elisabeth

1994 *Le chant du Tēvāram dans les temples du pays tamoul*, Thèse de doctorat. Paris : Université Paris III-Sorbonne.

BECKER Judith

2004 *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.

BRUGUIÈRE Philippe

1994 « La délectation du *rasa*. La tradition esthétique de l'Inde ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 7 : 3-26.

BRUNNER Hélène

1990 « L'image divine dans le culte āgamique de Śiva. Rapports entre l'image mentale et le support concret du culte », in André Padoux dir. : *L'image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*. Paris : Éditions du CNRS : 9-28.

CHEVILLARD Jean-Luc, SARMA S.A.S, SUBRAMANYA AIYAR V.M.

2007 *Digital Tēvāram*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie / École Française d'Extrême-Orient.

FELD Steven

- 1996 «Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea», in Keith H. Basso et Steven Feld ed.: *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press: 91-135.

FULLER Christopher John

- 1980 «The Divine Couple's Relationship in a South Indian Temple: Minākṣī and Sundarēśvara at Madurai», *History of Religions* 19 (4): 321-348.
- 1984 *Servants of the Goddess: The Priests of a South Indian Temple*. Cambridge: University Press.

GUILLEBAUD Christine

- 2008 *Le chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*. Paris: Éditions du CNRS.

HENRY Edward O.

- 2002 «The Rationalization of Intensity in Indian Music», *Ethnomusicology* 46 (1): 33-55.

IMBERTY Michel

- 2010 «*Avant-propos*: Quelques réflexions sur les origines psychologique et biologique de la musique», in Mondher Ayari et Hamdi Makhoul ed.: *Musique, signification et émotion*. Le Vallier: Éditions Delatour: 1-16.

L'HERNAULT Françoise et Marie-Louise REINICHE

- 1999 *Tiruvannamalai, un lieu saint śivaïte du Sud de l'Inde*, vol. 3: *Rites et fêtes*. Pondichéry: École Française d'Extrême-Orient.

MCDANIEL June

- 2007 «Hinduism», in John Corrigan ed.: *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*. Oxford: University Press: 51-72.

NAPIER John

- 2004 «An Old Tradition but a very New Practice: Accompaniment and the Saturation Aesthetic in Indian Music», *Asian Music* 35 (1): 115-134.

QURESHI Regula

- 2000 «How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian *Sarangī*», *American Ethnologist* 27 (4): 805-838.

RENOU Louis et Jean FILLIOZAT

- 1947 *L'Inde classique. Manuel des études indiennes*, vol.1. Paris: Payot.

SAMBAMURTHY Pitchu

- 1959 *A Dictionary of South Indian Music and Musicians*, vol. 2: G-K. Madras: The Indian Music Publishing House.

STAAL Frits

- 1990 *Jouer avec le feu. Pratique et théorie du rituel védique*. Paris: Collège de France/ Institut de Civilisation Indienne.

TALLOTTE William

- 2007 *La voix du serpent. Les sonneurs-batteurs du periyā mēḷam et le culte āgamique de Śiva: ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la Kaveri (Tamil Nadu, Inde du Sud)*. Thèse de doctorat. Paris: Université Paris IV-Sorbonne.
- 2009 *Inde du Sud. Les fleurs et les cendres, hymnes à Shiva*. 1 CD Ocora/Radio-France, C 560197.

TARABOUT Gilles

- 1993 «Corps social, corps humains, corps des dieux. À propos d'une caste de musiciens en Inde du Sud», in Marie-José Jolivet et Diana Rey-Hulman ed.: *Jeux d'identités. Etudes comparatives à partir de la Caraïbe*. Paris: L'Harmattan: 235-258.
- 2004 «Theology as History. Divine Images, Imagination, and Rituals in India», in Phyllis Granoff et Koichi Shinohara ed.: *Images in Asian Religions: Texts and Contexts*. Vancouver: UBC Press: 56-84.

TRAWICK Margaret

1990 «The Ideology of Love in a Tamil Family», in Owen M. Lynch ed.: *The Social Construction of Emotion in India*. Berkeley: University of California Press: 37-63.

WOLF Richard K.

2000 «Embodiment and Ambivalence: Emotion in South Asian Muharram Drumming». *Yearbook for Traditional Music* 32: 81-116.

RÉSUMÉ. Ce texte, au travers de situations et d'exemples concrets, traite des rapports entre musique et émotion dans le culte des temples śivaïtes de hautes castes du pays tamoul – culte tantrique (au sens le plus large) de *bhakti* où l'émotion est plutôt valorisée. Il pose non seulement la question de l'impact psychologique et/ou physiologique de la musique sur les fidèles, mais également celle des limites expressives et tangibles de cet impact au regard et vis-à-vis de règles et de pratiques culturelles, sociales et contextuelles plus ou moins définies. L'enjeu est alors de comprendre, *via* l'analyse de microphénomènes, comment différents traits ou paramètres musicaux (timbre, intensité, rythme, hauteur/mélodie) permettent effectivement à un ensemble d'états émotionnels à l'œuvre dans le culte de s'exprimer avec une plus grande acuité – au risque d'être ensuite réprouvés car pouvant être considérés, dans ce contexte brahmanique, comme excessifs.