

De la musique au dessin de sol et vice-versa

Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques

Christine Guillebaud



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/473)

ethnomusicologie.revues.org/473

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 217-240

ISBN : 2-8257-0910-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Christine Guillebaud, « De la musique au dessin de sol et vice-versa », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/473>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

De la musique au dessin de sol et vice-versa

Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques

Christine Guillebaud

- 1 Le problème de l'interaction entre les sens, ou « multisensorialité », a fait l'objet de nombreuses recherches en anthropologie et en histoire (Corbin 1990, 1994, Howes 1990, 1991, Leavitt et Hart 1990). L'ethnomusicologie, quant à elle, s'est encore peu intéressée à l'usage des sens et à leur hiérarchie vécue, privilégiant le plus souvent le seul domaine de l'ouïe. Les rituels domestiques que j'ai pu observer au Kerala en Inde du Sud constituent un cas particulier d'intersection entre le sonore et le visuel. La notion de « forme » (*rūpam*) sera ici largement discutée. Elle est employée par certains spécialistes de basses castes pour désigner des procédés de composition à la fois musicaux et graphiques.
- 2 Les Puḷḷuvan, caste de musiciens de bas statut, ont pour activité principale le culte domestique aux divinités serpents (*nāga* ou *sarppam*). Ces musiciens « intouchables » ont pour particularité de travailler à la demande ou au porte-à-porte pour le compte de familles de plus haut statut, auxquelles ils fournissent à domicile un certain nombre de services rituels et musicaux visant à traiter les maux et les infortunes. Ces rituels prennent la forme du *kaḷameluttu' pāṭṭu'*, expression qui signifie « chant et écriture de *kaḷam* ». Le *kaḷam* (« aire ») est un large dessin de plusieurs mètres carrés, réalisé sur le sol au moyen de poudres colorées. Épicentre autour duquel se déroule l'ensemble de l'action rituelle, il manifeste visuellement les puissances divines invoquées et est effacé après chaque nuit de rituel. Ce dessin éphémère est par ailleurs toujours accompagné de chants (*pāṭṭu'*). Deux éléments, graphique et musical, participent ici de la définition même du culte. Je propose dans les pages qui suivent de reconstituer les règles régissant le répertoire pulluvan (organisation mélodique et rythmique) avant d'envisager dans un second temps la façon dont les musiciens abordent le problème de la « forme » en maniant de manière interdépendante les supports sonore et visuel, à travers l'exécution des dessins de sol.

A la découverte d'un répertoire

- 3 Je suis arrivée dans la petite ville de Trichur (centre du Kerala) en 1999. J'y ai retrouvé le musicologue L.S. Rajagopalan, auteur notamment de nombreux articles sur les instruments et les formes musicales du Kerala. Guidée par les informations qu'il m'avait fournies, j'ai commencé mon travail de « collecte » en me rendant à Choondal, village situé à mi-chemin entre Trichur et Kuntakulam. Il y avait repéré quelques années auparavant un musicien de caste pulluvan du nom de Narayanan auprès duquel il avait recueilli des enregistrements, au cours d'une mission financée par le *National Centre for Performing Arts* de Bombay (NCPA) qui avait lancé un vaste programme de collecte de musique dite « folk » dans tout le pays. Rajagopalan était chargé d'enregistrer quelques pièces représentatives des différents répertoires kéralais. Profitant du réseau de connaissances de ce collecteur « officiel », je décidai de mener de mon côté ma propre collecte et de rencontrer le chanteur.
- 4 La maison de Narayanan se trouvait dans le quartier « maison 100000 » (*lakṣam vīṭu*) situé à l'écart des commerces et de l'arrêt du bus desservant le village. Ce hameau, appelé aussi « colonie », était la propriété du gouvernement qui en avait réservé l'espace pour les familles indigentes. Pour atteindre les habitations, il fallait d'abord traverser un petit terrain recouvert d'herbe, sorte de passage obligé faisant le lien entre la route principale et la colonie où se retrouvent le plus souvent les jeunes gens du quartier. Les maisons se répartissaient le long d'un unique chemin sinueux et caillouteux. Pour trouver la maison de Narayanan, je m'adressai à un des habitants qui m'indiqua la direction à suivre. C'est aussi en se rendant directement chez les spécialistes de caste pulluvan que les familles commanditaires de rituels viennent en général fixer une date et s'enquérir des achats à prévoir pour les préparatifs. Je venais pour ma part lui proposer de collaborer à ma recherche. Nous étions à l'époque dans le mois du Cancer (*karkkatakam*, juillet/août)¹, mois de mousson, et Narayanan avait fini sa saison rituelle. Il me proposa néanmoins de l'accompagner, lui et sa famille, à son prochain engagement qui se tiendrait le mois suivant. Non loin de là, une famille de récoltants d'alcool de palme, membres de la caste des *Īṭṭava*, avait en effet commandé trois jours de rituel pour les divinités serpents de son domaine (*pāmpin tuḷḷal*). En attendant cette date – présentée par Narayanan comme importante pour moi, « pour voir », autrement dit pour commencer mon travail d'observation – il s'agissait d'abord que « j'écoute ses chants ».

Une musique d'individualités ?

- 5 Le premier enregistrement recueilli auprès de Narayanan était un hommage aux divinités intitulé « Ô les huit serpents ! » (*aṣṭanāgaṇṇalē*), probablement représentatif à ses yeux du répertoire dont il était spécialiste. Il chanta chez lui, accompagné de son épouse Parvati, tous deux alternant la partie vocale à chaque nouvelle strophe. Lui jouant de la vièle à une corde (*pulluvan vīṇṭa*) et elle du pot musical (*pulṭṭuvan kutṭam*)², ils m'offraient une version en duo de ce chant que j'entendis maintes fois par la suite dans d'autres formations, soliste ou collective.
- 6 J'ai ensuite enregistré la pièce pour « chasser la langue » (*nāverṭu*), service de chant personnalisé dont l'objet est entre autres de protéger son bénéficiaire de l'influence néfaste du mauvais-œil et des « mauvaises paroles »³. Alors que Narayanan me présentait

ce chant comme une nouvelle pièce, j'entendis pourtant au moment où il l'exécutait une mélodie et un cycle rythmique tout à fait semblables à ceux qu'il avait entonnés dans la pièce précédente. Vérification faite à la réécoute des bandes, tous deux avaient bien été chantés de manière identique. Seul leur texte respectif les différenciait l'un de l'autre, critère que retenait implicitement Narayanan pour organiser les différentes pièces de son répertoire.

- 7 Quelques semaines plus tard, j'ai enregistré d'autres versions de ces chants tels qu'ils sont exécutés en situation lors des rituels familiaux. Au fur et à mesure que je découvrais les différentes pièces du répertoire pulluvan, je me suis aperçue que Narayanan pouvait exécuter un même chant, autrement dit un même texte, sur différentes mélodies et cycles rythmiques sans jamais modifier à aucun moment le contenu textuel. Narayanan exploitait ainsi à chaque performance une nouvelle possibilité musicale. En multipliant les enregistrements auprès de différents chanteurs de la région, je commençais à repérer ici et là des profils mélodiques et des cycles rythmiques communs. Cependant, je réalisais assez rapidement que chaque musicien avait lui aussi sa propre « manière » mélodico-rythmique de traiter un même matériau textuel, tantôt commune à celle de Narayanan, tantôt radicalement différente.

Fig. 1 : Version de Padmavati. Profil mélodique 1 combiné à un cycle de 7 temps [3+2+2]

[illegible]

- 8 Ci-contre par exemple comment la chanteuse Pulluvan Padmavati réalise le chant « Pour chasser la langue » (*nāveru*) (fig. 1). Je transcris ici la réalisation rythmique du pot musical (*kuṭam*) sur trois plans mélodiques (grave, médium et aigu), « hauteurs » qu'elle obtient par une action contrôlée du bras sur le pot, faisant varier ainsi la tension de la corde de l'instrument. Cette technique est commune à tous les Pulluvan⁴.
- 9 Une autre chanteuse, Pulluvan Janaki, peut réaliser le même chant avec une toute autre combinaison mélodique et rythmique (fig. 2).

Fig. 2: Version de Janaki. Profil mélodique 2 combiné à un cycle de deux temps

♩ = 196
Voix

Kulam

Sri ma - ha - de - van le Sri
A - vec le no - ble pot - du

pu - di - va lo - ta ma kka - lo - ma na - na - ve - ru po - tu - nna mi -
di - eu Si - va je chaste pour chasser les "mauvaises paroles" des chers enfants. Don

ma - ha mi - le - pu ma - bi - ka - na - nna ce - ni - ya - na - li - tam - ka -
la cour, voir les - ma - de l'en fait date ses jeunes gens, c'est ce qu'a dé -

na - ha mi - le - pu ma - bi - ka - na - nna ce - ni - ya - na - li - tam - ka -
si - né la omb - re

pu - ri - a - na - li - ta - na - si - a - na - na - sa - na - ka - li -
Depuis le jour de naître son - ce, au si - ti - è - me mort. lo

la - na - mi - le - pu ma - bi - ka - na - nna ce - ni - ya - na - li - tam - ka -
nom qui a été doi - né est le petit Na - ja - ram

Etc.

Fig. 3: Version de Narayanan. Profil mélodique combiné au cycle de 7 temps [3+2+2]

Voix ♩ = 600

Kulam

A

Sri ma - ha -
A - vec le

de - van - te Sri vi - na ku - tam kon - tu ma - kka -
no - ble pot - et la vi - èle du dieu Si - va, je chante pour chas -

lo - ma - na - na - ve - ru pa - tu - nnu do -
ser les "mauvaises" pa - ro - les" des chers en - fants

- 10 Un autre type de combinaison a pu être enregistré auprès de Pulluvan Narayanan lors de son exécution du même chant « pour chasser la langue » (*nāveru*).

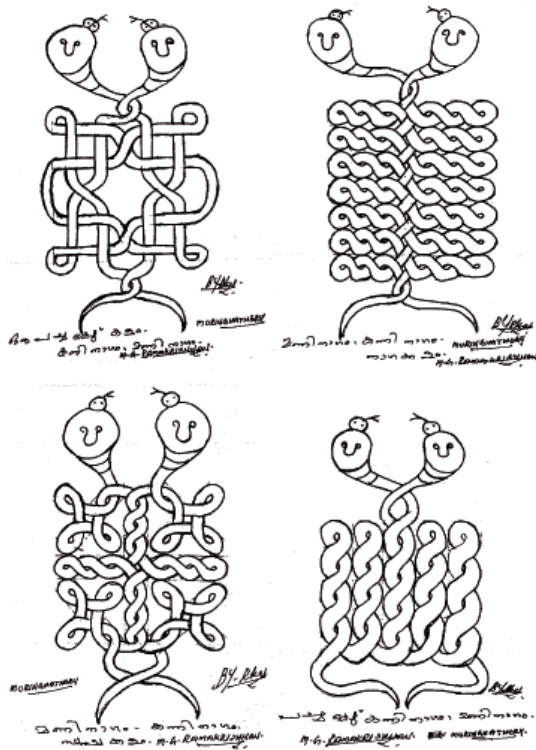
- 11 Cette façon très personnelle d'agencer les éléments musicaux d'une pièce nécessitait d'identifier les différentes versions possibles qu'effectuait chaque musicien, mais aussi de les considérer plus largement comme autant de variables d'une même musique « pulluvan ». J.-P. Olivier de Sardan parle de « triangulation complexe » pour désigner ce type d'enquête :
- [Elle] entend faire varier les informateurs en fonction de leur rapport au problème traité. Elle veut croiser des points de vue dont elle pense que la différence fait sens. Il ne s'agit donc plus de « recouper » ou de « vérifier » des informations pour arriver à une « version véridique », mais bien de rechercher des discours contrastés, de faire de l'hétérogénéité des propos un objet d'étude, de s'appuyer sur les variations plutôt que de vouloir les gommer ou les aplatir, en un mot bâtir une stratégie de recherche sur la quête de différences significatives. (1995: 93)
- 12 Ainsi, après plusieurs mois de terrain, j'ai pu repérer les vingt-deux textes de chants mesurés qui composent actuellement le répertoire pulluvan. Parallèlement, j'ai identifié et inventorié dix « cycles » rythmiques principaux (*tālam*) et près d'une vingtaine de profils mélodiques (*īam* encore appelées *tune* « airs »). A chaque performance, la mélodie et le rythme sont laissés au libre choix du chanteur qui dispose de « stocks » distincts dans lequel il puise. Alors que le texte reste fixe, les données musicales sont variables et à chaque fois renouvelées, laissant au chanteur une liberté de combinaison à chaque exécution. « *C'est la même chose et c'est différent* », m'a dit une fois très justement Narayanan. L'autonomie d'une pièce ne saurait, dans la conception pulluvan, être définie par sa seule réalisation musicale. Le texte constitue le critère premier d'organisation interne au répertoire, auquel s'ajoutent certaines règles de combinaisons mélodico-rythmiques préférentielles. L'expression musicale d'un texte varie au hasard de l'inspiration du moment selon un double principe d'interchangeabilité et de variabilité (Guillebaud 2003a).
- 13 Alors que je m'interrogeais sur le fait que les combinaisons mélodico-rythmiques du stock pulluvan sont chaque fois « différentes » et les pièces à la fois « uniques », le jeune Pulluvan Ramakrishnan m'apporta une réponse inattendue.

Principe de la forme variée

- 14 Ramakrishnan: « *C'est comme les kaḷam. Selon l'imagination de l'artiste, n'importe quel nombre de formes de kaḷam peut être dessiné. Il y a différents 'models'. Nos idées doivent être discutées avec ceux qui sont avec nous, auquel cas il y aura divergence sur la forme du kaḷam. Pour cela, des instructions mutuelles seront données. Par exemple, le kaḷam 'serpent joyau – serpent vierge' [dessin représentant les corps entrelacés de deux divinités serpents], ne fait qu'un, mais nous le dessinons dans différentes formes (rūpam). Pour les chants, c'est pareil. L'histoire est toujours la même mais l'air (īṇam) change !* »
- 15 Ramakrishnan annonçait ici un principe de variabilité des formes commun aux deux savoir-faire musical et graphique. Les principes de la permanence du texte et de son traitement musical variable trouvaient leurs équivalents dans le langage visuel. Chaque dessin de sol (*kaḷam*) pouvait être réalisé dans différentes formes (*rūpam*), le concept s'appliquant aussi bien aux combinaisons musicales (mélodie/cycle rythmique) qu'aux agencements internes du dessin. Outre la découverte de ce lien de consubstantialité entre le sonore et le visuel, Ramakrishnan explicitait par ailleurs la démarche « créative » du musicien-dessinateur. J'aurai l'occasion d'y revenir. « *C'est la même chose et c'est différent* » m'avait affirmé le chanteur Narayanan; « *il y a une différence (vatyāsam unṭu)* » mais ils ne

font qu'un (onnāṇṇu')» venait de compléter Ramakrishnan. Une même dialectique de l'un et du multiple était à l'œuvre.

Fig. 4: Quatre formes de *kaḷam* « à deux têtes »



- 16 Au cours de son explication, Ramakrishnan a sorti un petit cahier sur lequel il avait griffonné différentes esquisses de *kaḷam*. Ces cahiers, d'usage récent, constituent pour les jeunes adultes Pulluvan de nouveaux supports pour mémoriser les textes de chants et les techniques de tracé des dessins de sol. Comme beaucoup de jeunes Pulluvan, Ramakrishnan entendait constituer une sorte de mémoire familiale des chants et des *kaḷam* et entamer un travail réflexif sur sa pratique. Voici un montage de quatre esquisses de *kaḷam* « à deux têtes», encore appelés « Serpent joyau (*maināgam*) et Serpent vierge (*kannināgam*)», du nom des deux divinités qui y sont représentées au moyen d'entrelacs (fig. 4). D'autres Pulluvan nomment ce type de *kaḷam* par le nom puranique de ces divinités (Kadru et Vinata). Même si la manière de nommer ces entités divines est plurielle, trait connu du panthéon hindou, leurs représentations sont considérées ici comme similaires⁵.
- 17 Signés par leur auteur Ramakrishnan, les quatre tracés ci-contre sont autant de variations possibles d'un même *kaḷam* « à deux têtes». Du point de vue de la « forme», ils sont différents, mais sont considérés comme plusieurs variantes d'un même et unique *kaḷam*. Son nom « à deux têtes», qui annonce en effet une des composantes principales du dessin, devient en quelque sorte un critère d'identification d'un type de *kaḷam*. Il permet, par exemple, de le distinguer du *kaḷam* « *sudarśana*» qui comporte toujours, quelle que soit sa « forme», huit têtes de serpents entrelacés sur un fond circulaire, au centre duquel est toujours représentée une conque (fig. 5)⁶.
- 18 Alors que du point de vue musical, les pièces étaient identifiées par leur texte, les *kaḷam* se caractérisent eux aussi par certains éléments stables qui les composent. C'est la relative

permanence des composantes, textuelles dans le chant et figuratives dans les dessins, qui permet aux Pulluvan de les organiser dans des répertoires propres, ayant chacun leur logique interne.

Fig. 5: Conque centrale du *kaḷam sudarśana* (« plaisant à l'œil ») réalisé par Pulluvan Sudarman et sa famille

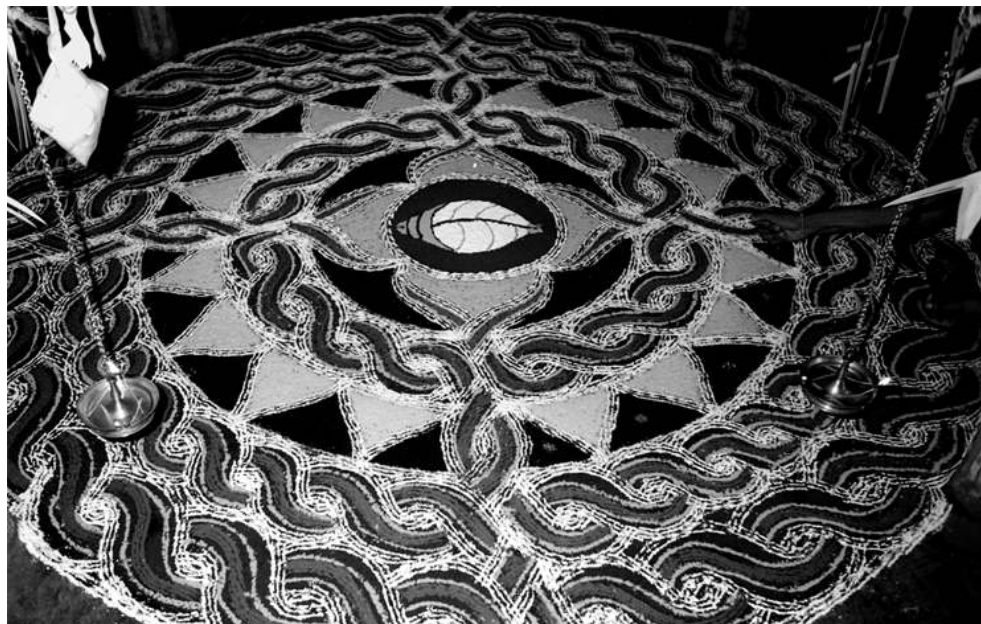


Photo: Christine Guillebaud

Fig. 7: *Bhūta kaḷam*, « Gardien du trésor des serpents », par Pulluvan Krishnadas et sa famille



Photo: Christine Guillebaud

Des formes créatives: « tester » des possibles

Les entités visuelles

- 19 Pour les Pulluvan, la manière principale de classer les différents dessins consiste à les désigner par le nom des divinités qu'ils représentent. Narayanan, par exemple, établit à l'oral une liste d'une dizaine de *kaḷam* différents (« Les huit serpents mythologiques », « le Roi des serpents », « le *bhūta* » etc.). D'autres critères relatifs à la technique du tracé peuvent être évoqués pour distinguer certains *kaḷam* entre eux. On peut qualifier le *kaḷam sudarśana* par sa forme « ronde » ou par le temps qui est nécessaire à son exécution, c'est-à-dire « plus long » qu'un *bhūta kaḷam*⁷. Par ailleurs, le « nombre de têtes » permet de distinguer les différentes catégories de *kaḷam*: deux, quatre, huit, neuf, dix et même douze têtes. Ceux-ci peuvent être nommés par ailleurs par le nom des divinités qu'ils représentent.
- 20 A la manière des réalisations musicales, le dessinateur entend faire varier la « forme » de chaque entité visuelle. Les Pulluvan se réfèrent volontiers au degré de créativité propre à chaque dessin. Selon Ramakrishnan, certains *kaḷam* sont de style « ancien » et d'autres de style « nouveau », qualificatifs qu'il exprime en anglais (*old style/new style*) – langue qu'il n'a d'ailleurs jamais réellement apprise – et qu'il emploie pour souligner l'originalité et la modernité de son propos.
- Pour les *kaḷam* que nous dessinons, une bonne expérience pratique est nécessaire, sinon ce sera mauvais. Les gens âgés dessinent des modèles anciens (*pa aya*) mais les jeunes aujourd'hui dessinent des nouveaux modèles de *kaḷam*. Partout, l'éducation a un avantage. La plupart des jeunes aujourd'hui ont un bon niveau d'éducation. Il y aura une nouveauté due à cela.
- 21 Son cahier à l'appui, Ramakrishnan voit par exemple dans les *kaḷam* aux entrelacs parallèles, une forme « simple » et « ancienne » de dessin (voir fig. 4: deux *kaḷam* de droite). Au contraire, les « nouveaux » *kaḷam*, aux entrelacs plus complexes, lui paraissent innovants et sont ceux qui sont dessinés par la nouvelle génération de Pulluvan (voir fig. 4: *kaḷam* de gauche). La recherche de créativité implique directement la personnalité du dessinateur qui, tout en agissant comme officiant principal de rituel, se définit comme un « artiste » (*kalākāraṇ*).

Fig. 7: Quatre formes de « à deux têtes » réalisées par Pulluvan Sudarman (a et b) et Pulluvan Krishnadas (c et d) et leur famille chez différents commanditaires

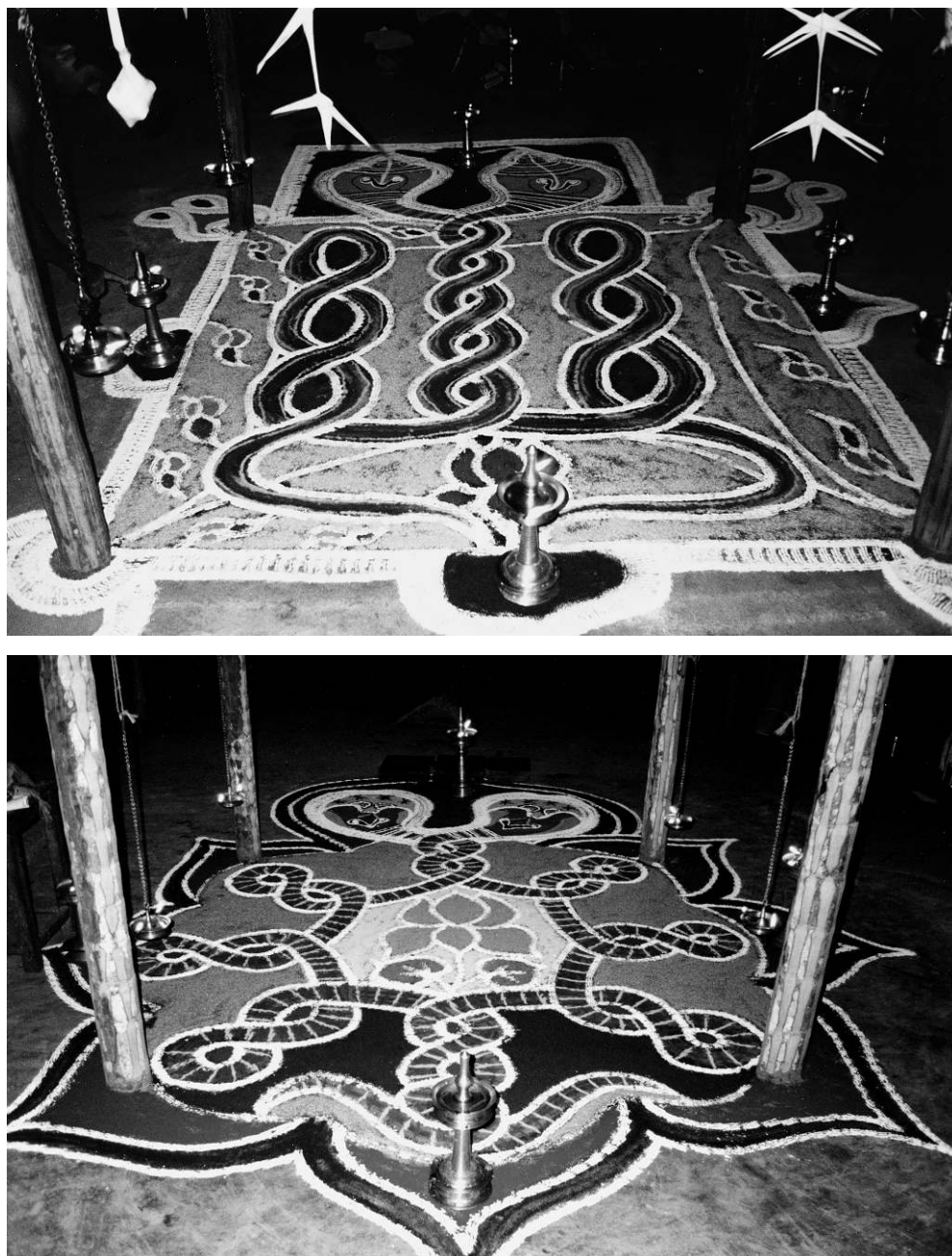




Photo: Christine Guillebaud

Esthétique de la variation et efficacité rituelle

- 22 Dans les extraits de cahiers parcourus, les esquisses de *kaḷam* sont toujours signées de la main de leur exécutant. Certains dessinateurs ont parfois émis des réserves à ce que je montre leurs *kaḷam* aux « autres », c'est-à-dire à d'autres Pulluvan avec lesquels ils avaient certains différends. Il s'agissait pour eux de préserver leurs propres « idées »⁸. Certains commanditaires de rituels sont aussi amenés à comparer les différents spécialistes entre eux. Lorsqu'ils jugent par exemple qu'une famille pulluvan est particulièrement « réputée » ou « experte » dans le domaine du culte aux divinités serpents, ils seront plus enclins à la contacter, même si celle-ci n'habite pas spécifiquement dans le même village. Ces évaluations comparatives se fondent sur des critères aussi divers que la beauté de la

voix d'un chanteur, sa grande dévotion aux divinités ou même la beauté de ses *kaḷam*; autant d'éléments efficaces qui contribueront à ce que le rituel « marche » et qu'il comble les attentes de la famille commanditaire.

- 23 Si certains Pulluvan ont pu voir, par mon intermédiaire, des photos de *kaḷam* exécutés par d'autres, leurs commentaires ont consisté avant tout à juger des qualités de la réalisation: « *c'est correct et beau* » est un exemple d'appréciation positive. Le dessinateur reconnaît en quelque sorte l'esprit créatif de son voisin. D'autres prennent conscience de leurs différences personnelles en terme de style (*rīti*). Lorsque certains dessinateurs estiment que leurs idées ont été copiées, ils qualifient le *kaḷam* du voisin de « *dupli* », diminutif du mot anglais « *duplicate* », terme qu'on emploie généralement lorsque deux personnes se ressemblent physiquement (l'une est le « *dupli* » de l'autre). Dans le cas des dessins, l'adjectif a une connotation négative: le « *dupli* » n'est pas l'original et perd à ce titre sa valeur créative.
- 24 Ainsi, le cahier où le spécialiste pulluvan reporte ses esquisses est non seulement le lieu d'une mise à plat rétrospective d'un savoir acquis mais aussi un moyen de cultiver la nouveauté, de créer sur papier de nouvelles formes de *kaḷam*. La recherche d'originalité dont font preuve certains jeunes dessinateurs ne consiste pas cependant à créer de nouvelles catégories de *kaḷam*, mais bien à multiplier toujours plus les possibilités de leurs réalisations graphiques. L'intention créative se situe dans les « formes » (*rūpam*), c'est-à-dire dans une recherche de variation à partir de patrons de *kaḷam* communs à tous les Pulluvan. Quelle que soit l'inventivité du dessinateur, l'activité rituelle dans laquelle s'insère son dessin impose en effet une fixité des catégories de *kaḷam* comme ceux « à deux têtes », « *sudarśana* » ou « *nāgabhūta* », etc., composant un même et unique répertoire graphique « pulluvan ». Mais l'action rituelle aménage aussi la variation de leurs réalisations. Prévisualisée dans un cahier, chaque nouvelle « forme » reprend un caractère anonyme une fois que le dessin est tracé aux dimensions réelles et en couleurs sur le sol d'une maison commanditaire. La valeur esthétique du dessin appartient à la définition même de l'objet, une propriété parmi d'autres, comme celle d'être la manifestation visuelle des divinités et une des offrandes qui leur est adressée. Comme disent les dessinateurs, le *kaḷam*, une fois « offert » à la famille commanditaire, garde ses dimensions esthétiques qui participent pleinement de son efficacité dans l'action rituelle. La recherche de « beauté » (*bhaṃṡgi*) qui anime les dessinateurs répond en quelque sorte au projet commun de satisfaire les divinités. Le « beau » recouvre ici celui de « variation » en tant qu'élément efficient du rituel.
- 25 Un autre jeune Pulluvan du nom de Sudarman regardait avec attention les photos de *kaḷam* que j'avais prises à quelques semaines d'intervalle au cours de différents rituels. Posant côte à côte deux *kaḷam* « *sudarśana* », il commentait les différences de composition: « *Dans celui-ci, il y a une ligne autour de la conque; dans celui-là, il y a aussi des nœuds de serpents (entrelacs keṭṭu) mais pas de fleurs extérieures (au niveau des arcades)* ». Alors qu'il analysait en détail les variations d'un même *kaḷam*, je l'interrogeais précisément sur les modifications qu'il avait effectuées. Il répondit: « *J'y réfléchis et je teste (test) plusieurs formes (rūpam)* ». Employant lui aussi un mot anglais pour souligner l'originalité de sa démarche, il poursuivit:

Je dessine (varakkuka)⁹ plusieurs types de sudarśana kaḷam. Je regarde et comprends en effet son bon côté et son mauvais (nalpavaśavam cītavaśavam). En cela, je garde seulement le bon côté. Ainsi, il y aura des bénéfices (gūṇṡam) pour les membres de la famille commanditaire et pour moi. Tu as ici en main les photos de deux sudarśana kaḷam, toutes les différences y sont visibles. Mais leurs rites (karmmaṇṇal) ne font qu'un. Dans le kaḷam de

serpents, ce sont les rites qui sont importants. Il y a beaucoup d'observances de pureté (vr̥taśuddhi) et si nous les suivons correctement, sûr, on obtient un bénéfice (gūṇam).

- 26 Sudarman se présente ici comme un « testeur » de *kaḷam*, du moins de ses variations possibles. Parmi celles-ci, certaines ont « leur bon côté » et d'autres leur « mauvais » en termes d'efficacité. Le bénéfice que retirent les acteurs du rituel (famille et Pulluvan) en termes réciproques de prospérité (*aiśvāryam*) se joue dès l'étape du tracé du *kaḷam*. Cependant, la recherche d'efficacité dans la variation ne saurait suffire à atteindre un tel objectif. Si le même *kaḷam* varie d'une maison à l'autre, l'ensemble des rites est au contraire très formalisé et ne fait l'objet d'aucune modification. Cette stabilité est en quelque sorte le gage, semble dire Sudarman, de la permanence de l'action rituelle pour les divinités serpents et de l'identité du *kaḷam* « *sudarśana* ». Le principe de variation participe de l'efficacité rituelle tout en étant défini de manière stricte dans un certain formalisme des gestes rituels et à travers des catégories de *kaḷam* appropriés.

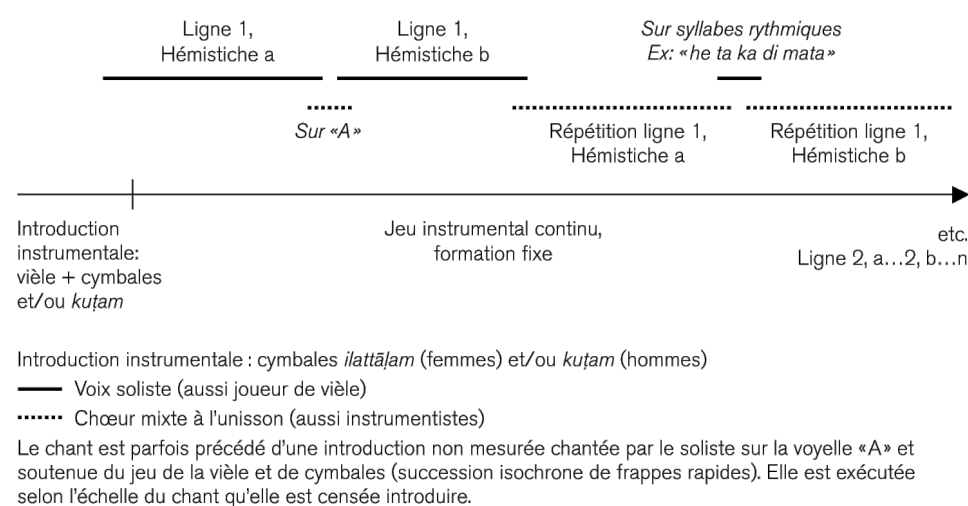
Combiner et agencer

- 27 J'ai montré précédemment que la variation des exécutions chantées relevait de combinaisons effectuées par les musiciens à partir de deux stocks, mélodique et rythmique, dans lesquels ils puisaient. Si la musique associe ces deux dimensions, les chanteurs qualifient plus volontiers de « formes » (*rūpam*) les profils mélodiques sur lesquels peuvent être chantés les textes. Dans le langage visuel, la notion de forme ne désigne pas uniquement la configuration apparente des entrelacs, c'est-à-dire parallèles, ronds, symétriques etc. Il s'agit, en effet, d'un concept plus large de variation qui ne se limite pas aux seules figures représentées. Les Pulluvan usent pour les *kaḷam* de différents éléments de composition graphique. Pour prolonger ici l'analyse que j'ai donnée des combinaisons musicales, je dirais que les dessinateurs disposent aussi pour les *kaḷam* de différents stocks d'éléments visuels à partir desquels ils composent. Ceux-ci ne sont pas exprimés de manière exhaustive par les Pulluvan, mais, à la différence des stocks musicaux, ils les formulent en des termes explicites.
- 28 Ramakrishnan explique: « Il y a cinq couleurs de base: rouge, vert, jaune, noir et blanc¹⁰. En les mélangeant, on obtient d'autres couleurs encore. Ainsi, on voit la créativité (*bhāvana*) dans le *kaḷam* ». En variant les teintes des couleurs de base, le dessinateur étend les possibilités d'un premier stock de cinq couleurs, avec lesquelles il fera varier la « forme » d'un même *kaḷam*¹¹. Ramakrishnan spécifie cependant certaines règles fixes de composition: « La couleur des corps (jaune et vert) ne change jamais, seul le fond (background) peut changer. Je teste avec des photos quand j'en ai et compare les différents *kaḷam* ».
- 29 Alors que l'analyse musicale a révélé certaines combinaisons préférentielles en fonction des pièces (Guillebaud 2003a: 257-63), le travail de variation au moyen de couleurs se trouve réglé et contraint dans l'espace même du dessin. Les corps des divinités serpents, toujours placés au centre du dessin, ne sauraient être colorés avec d'autres teintes que le jaune et le vert, tandis que le fond du *kaḷam* pourra varier autant de fois qu'il y a de couleurs de base et de teintes combinées. Tout dépend aussi, dit Ramakrishnan, de la « créativité » du dessinateur¹².
- 30 On rencontre parfois des fonds de *kaḷam* non unis, sur lesquels ont été ajoutés par exemple des petits motifs supplémentaires (étoiles, points, fleurs...), qui contribuent aussi à définir la « forme » particulière du *kaḷam*. De même, les arcades extérieures varient

souvent dans leur apparence géométrique: arrondies, rectangulaires, en forme de pétales, etc. Leur remplissage varie en couleur et en type de composition (lignes, carrés encastrés, puzzle...). Pour élargir toujours plus les possibilités, les dessinateurs renouvellent fréquemment leurs instruments de tracé (coques de noix de coco évidées *cheretta*) qu'ils percent en fonction du type de ligne qu'ils veulent voir apparaître (droites, courbes, simples, doubles etc.) ou de nouveaux motifs qu'ils veulent imprimer sur le dessin (croix, fleurs etc.). En variant l'orientation de ces pochoirs, le dessinateur obtient aussi de nouvelles formes de tracé. Ses déplacements habiles de la main révèlent en quelque sorte un stock de gestes différents.

- 31 Ainsi, le concept de forme variée implique des combinaisons apparemment plus nombreuses dans le dessin que dans le chant; du moins elles semblent plus aisément saisissables que dans la musique. Il dépasse aussi le seul élément visuel de la « figure » pour intégrer à la fois les couleurs, les motifs et le jeu sur les différents espaces du dessin (centre/périphérie). Comme dans le cas des chants, la « forme » du dessin est le résultat de combinaisons multiples réalisées à partir de certaines entités fixes (nombre de tête, présence ou non d'une conque centrale) qui permettent d'identifier des catégories de *kaḷam* spécifiques.
- 32 Outre ces opérations de combinaison communes au domaine sonore et visuel, j'ai observé une logique semblable dans la façon de répartir les rôles au sein du processus de performance. Dans le contexte rituel, le chant est de forme responsoriale. La voix du soliste, généralement le père de famille, est soutenue par un ensemble instrumental formé d'une ou de deux vièles *pulluvan vīṇā* (la première jouée par le soliste) et autant de pots musicaux (*kuṭam*) joués par les hommes de sa famille. Les femmes *pulluvan*, quant à elles, frappent sur des cymbales les temps forts du cycle rythmique. Chaque vers entonné par le soliste est répété à l'identique par le chœur formé par les mêmes instrumentistes (5-6 personnes) qui lui fournissent un répons vocal à l'unisson s'imbriquant toujours dans la voix soliste par un procédé de tuilage. À l'intérieur de cette forme vocale générale, les voix du chœur et du soliste se renvoient toutes deux en jeu de miroir par l'introduction de courts tuilages supplémentaires chantés généralement sur la voyelle « A » ou sur des syllabes rythmiques sans signification. Ils permettent de souligner la structure interne du texte propre à chaque pièce.

Fig. 8: Formation collective *pulluvan*



- 33 Comme dans le chant responsorial, le tracé du dessin implique une répartition stricte des différents rôles. Un homme pulluvan entame seul les premières esquisses pour être rapidement rejoint par ses proches pour d'autres opérations simultanées (remplissage, contour, épaississement, etc.). Ramakrishnan disait plus haut « discuter » avec ses compagnons sur la forme (*rūpam*) du *kaḷam* à adopter afin d'éviter les divergences. C'est à lui, en effet, que revient le choix des éléments de structure générale, en tant que maître d'œuvre du dessin. Dans la musique, la consigne est absente et c'est uniquement dans l'expérience collective – et sous la houlette du soliste – qu'apparaît la forme d'un chant (*rūpam*). Ainsi, le regard que chacun peut porter sur les variations dépend souvent du rôle qu'il tient dans le processus d'exécution. Les hommes, par exemple, sont plus sensibles aux traits de structure générale (ex: variation du nombre et de la taille des entrelacs), alors que les femmes reconnaissent aisément les petites modifications réalisées sur les têtes des divinités (forme et taille des yeux, type de surlignage, etc.). Ces différents niveaux que nécessite la performance, vraisemblablement communs aux réalisations visuelles et sonores, se traduisent en autant de points de vue différents sur ce qu'est la créativité d'une réalisation et ce, à partir d'une expérience toujours collective.

Fig. 9: Opération simultanée de tracé et de remplissage par Pulluvan Sudarman et Parvati



Photo: Christine Guillebaud

Qualifier l'intersection entre le sonore et le visuel

- 34 Le rapport qu'établissent les musiciens-dessinateurs pulluvan entre leur pratique musicale et graphique m'ont invitée à questionner de manière plus générale ce lien en terme d'« intersection », pour reprendre le concept développé par Jean-Yves Bosseur (1998) dans le domaine des arts musicaux et plastiques de l'Occident du XX^e siècle. Si le propos de l'auteur vise en effet à déceler les « intervalles » – entendus comme « ce qui

unit et ce qui sépare» – entre différentes pratiques artistiques (ibid.: 8), les dimensions graphique et musicale du rituel sont ici des variables efficaces que les Pulluvan pensent l'une à travers l'autre. Le concept d'intersection, avec toutes ses déclinaisons possibles en termes de synesthésie (ibid.: 9-48), d'interpénétration spatio-temporelle (ibid.: 49-90), d'équivalences structurelles (ibid.: 91-131) ou d'activités plurielles (ibid.: 226-236), ouvre une réflexion générale sur les modalités de convergence entre les expressions visuelles et sonores et ce, au-delà des données socioculturelles à partir desquelles ils ont été forgés. Je propose donc de manier ce concept comme un outil d'analyse permettant de qualifier un certain nombre de techniques ou procédés à travers lesquels le visuel et le sonore sont pensés de manière conjointe. Cette démarche implique cependant de considérer, comme j'ai tenté de le faire jusqu'ici, le discours des praticiens, leur statut et le projet créatif qu'il exprime dans l'usage de ces procédés. Pour les compositeurs et les plasticiens occidentaux du XX^e par exemple, il s'agissait, selon Bosseur, de « dépasser les approches précédentes » qui se limitaient à mettre en rapport le visuel et le sonore sur le seul mode « de l'analogique, du métaphorique » ou du « parallélisme » et de voir dans cette démarche une sorte de décloisonnement des disciplines artistiques occidentales que sont la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture et la danse (ibid.: 7-8).

- 35 Pour les Pulluvan, dont l'activité de caste associe la pratique de la musique et celle des dessins de sol, un tel découpage se révèle inapproprié: les chants et les *kaḷam* constituent d'abord des savoirs rituels de caste avant d'être respectivement des catégories de « musique » et de réalisations « graphiques », autrement dit des expressions sonores et visuelles.
- 36 De même pour eux, la recherche esthétique à travers la variation de formes relève d'un discours global sur l'efficacité d'une action rituelle pour les divinités serpents. Le projet de variation, même s'il est pensé comme « créatif » par certains Pulluvan, ne relève pas d'une action « artistique » comme dans le cas des plasticiens et des compositeurs contemporains. Les musiciens-dessinateurs Pulluvan, on l'a vu, font coexister sans mal un certain formalisme du rite (*karmmam*) et la variation esthétique dans la même logique efficace. Il semble par ailleurs que seule la recherche de variation les conduise à établir un lien entre les dimensions visuelles et sonores de leur activité. Tentons maintenant de qualifier précisément ces convergences.

Un cas de synesthésie ?

- 37 Un premier type d'intersection, la synesthésie, consiste à poser une analogie des sensations visuelles et sonores. C'est par exemple, en Occident, le rapport qu'ont établi les artistes entre la couleur et le timbre. Bosseur parle, dans ce cas, d'œuvres « polysensorielles » dans lesquelles les plans des sensations s'interpénètrent, dans une sorte de croisements perceptifs (ibid.: 10). Dans ce premier type d'intersection, c'est précisément une conception croisée du sensible, entre la vue et l'ouïe, qui est à l'œuvre. L'une et l'autre se trouvent simultanément concernées, impliquant ainsi une certaine remise en cause du découpage artistique entre d'une part les arts de la vue ou de l'espace, et d'autre part les arts de l'ouïe ou du temps (ibid.: 12).
- 38 Il semble que le concept de synesthésie soit peu approprié pour rendre compte du cas qui nous intéresse. Les perceptions visuelle et sonore sont pensées comme des domaines du sensible distincts. En malayalam, la langue du Kerala, le terme « *pāṭṭu* » désigne le chant tandis que « *kaḷam* » désigne le seul dessin de sol. Un chant de serpents (*nāga pāṭṭu*) et un

dessin de serpents (*nāga kaḷam*) sont des catégories clairement distinctes qui sont employées notamment lorsque leur auteur désigne respectivement l'ensemble de son répertoire de chants et de dessins de sol. Quand bien même ces deux éléments coexistent dans le temps rituel, leur perception sensorielle n'est en aucun cas confondue.

- 39 On constate cependant que la façon dont les Pulluvan nomment leur pratique revêt un caractère souvent englobant. Par exemple, les deux expressions « *pāmpin kaḷam* » (« aire de serpent ») et « *pāmpin tuḷḷal* » (« tremblement, agitation des serpents ») désignent de manière large l'action rituelle pour les divinités serpents. Dans le premier cas, la référence au seul dessin de sol pose la centralité de l'élément visuel en tant que manifestation des divinités invoquées. Les autres éléments, notamment musicaux, se trouvent en quelque sorte englobés ou sous-entendus dans l'élément visuel, épice du rituel. Dans le second cas, ce sont les signes de la transe de possession (*tuḷḷal*) – qui a lieu à la fin de chaque nuit de rituel – qui va prédominer dans le mode de désignation. Une autre expression kéralaise comme *kaḷam el-ṭuttu' pāṭṭu'* (« chant et écriture de *kaḷam* ») inclut à la fois les deux composantes visuelle et sonore du rite.
- 40 La complexité du processus rituel amène les acteurs à multiplier les appellations. Cependant, elle ne saurait révéler une représentation synesthésique de l'usage des sens. Les couleurs du *kaḷam*, par exemple, en tant que stock de possibles pour remplir et agencer les différents espaces du dessin, ne sont pas confondues avec les mélodies et les rythmes qui gardent aussi leur autonomie en tant que domaine sonore.

Musique	Dessins de sol (<i>kaḷam</i>)
Fixité du texte qui permet d'identifier la pièce	Fixité de figures (nombre de têtes de serpents, présence ou non d'une conque centrale identifiant le <i>kaḷam</i>)
Stocks de mélodies et de cycles rythmiques	Stocks de couleurs, de formes géométriques et de couleurs des arcades extérieures, d'instruments de tracé (<i>cheretta</i> , ex: lignes et motifs) et de gestes
Opérations de combinaisons à partir de possibles	Idem
Principe général d'interchangeabilité mais avec certaines règles préférentielles d'agencement en fonction des pièces	Principe général d'interchangeabilité mais avec certaines règles préférentielles de composition
<i>Statut des acteurs dans le chant:</i> Dans le cadre d'un rituel, la formation est collective (voir fig. 9). Le chant est de forme responsoriale et met en œuvre un procédé de tuilage entre un soliste principal (homme) et un chœur mixte.	<i>Statut des acteurs dans la construction du dessin:</i> Un maître d'œuvre du <i>kaḷam</i> (homme) esquisse seul les premiers entrelacs centraux. Il est ensuite rejoint par les autres membres de la famille qui commencent, avec un petit décalage dans le temps, les opérations de remplissage, surlignage, épaississement, détail des têtes, arcades extérieures etc.

Recherche de créativité dans la variabilité des « formes ». Principe esthétique participant de l'efficacité rituelle	Idem
--	------

Des équivalences de composition

- 41 Un second type d'intersection, d'ordre structurel, consiste à établir non plus des équivalences sensorielles mais une certaine « osmose entre construction visuelle et acoustique », c'est-à-dire dans « un registre de relation [...] qui touche à la notion de composition » (ibid.: 91). Ainsi dans l'Occident du XX^e siècle, les plasticiens ont par exemple exploité dans leurs œuvres des principes de composition musicale, notamment dans l'organisation du temps¹³¹³.
- 42 Il semble que les Pulluvan établissent une certaine identité de structure entre leurs chants et leurs réalisations graphiques (*kaḷam*). Les principales équivalences sont présentées dans le tableau ci-contre.
- 43 Le type d'intersection établi par les Pulluvan entre le sonore et le visuel correspond à un ensemble de procédés de composition types dont les « moyens » respectifs ne sont cependant jamais confondus. Les pratiques et les discours analysés consistent non pas à comparer de manière métaphorique la musique aux images rituelles, ni à transposer spécifiquement des principes musicaux dans les dessins de sol (et inversement) mais révèlent une conception unifiée des règles de structuration inhérentes aux deux types de réalisations.

Conclusion

- 44 Dans les services rituels menés par la caste des Pulluvan, la musique ne constitue qu'une dimension d'un savoir-faire composite qui oblige à considérer le sonore dans son rapport dynamique avec le visuel. Une analyse des règles régissant le répertoire de ces musiciens-dessinateurs (organisation mélodique et rythmique) conduit à traiter du problème de la « forme » à travers des éléments visuels. J'ai cherché à saisir ici des principes d'organisation communs aux répertoires musical et graphique, notamment dans la manière de combiner des possibles, de varier et d'agencer les unités constitutives. J'ai tenté d'analyser ces logiques en terme d'intersection, à travers certains procédés de composition exemplaires. Mais ces intersections sont en réalité bien plus nombreuses, si l'on pense aux multiples relations qui peuvent se tisser sur une même aire rituelle entre voix, instruments et images.

BIBLIOGRAPHIE

- BOSSEUR Jean-Yves, 1996, *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris: Minerve. Coll. Musique Ouverte.
- BOSSEUR Jean-Yves, 1998, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris: Minerve. Coll. Musique Ouverte.
- BRUNNER Hélène, 1986, « Mandala et yantra dans le sivaïsme agamique. Définition. description. usage rituel » in André Padoux ed. *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme*. Paris: Eds du CNRS: 11-35.
- CHETTALLUR K.R., 1999, « Nāgārādhanyam puḷḷuvan nāṭṭile puḷḷuvan pāṭṭu' ». in *Nāṭṭakappolima lēkhanāṇṇaḷ*. Palakkad: District Panchayat. Nehru Yuva Kendra: 29-44.
- CHOONDAL Chummar, 1971, « Puḷḷuvar pāṭṭu' » . *Kēḷi* 8 (27): 31-40.
- CHOONDAL Chummar, 1981, *Puḷḷuvar (janatāpaṭhanam)*. Trivandrum: Charithram Publications.
- CORBIN Alain, 1990, « Histoire et anthropologie sensorielle ». *Anthropologie et Sociétés* 14(2). N° « Les cinq sens »: 13-24.
- CORBIN Alain, 1994, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris: Champs Flammarion.
- GABORIEAU Marc, 1974, « Classification des récits chantés. La littérature orale des populations hindoues de l'Himalaya central ». *Poétique* 19: 313-333.
- GEERTZ Clifford, 1998, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture ». *Enquête* 6: 73-105.
- GELL Alfred, 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GEORGE David E.R., 1986, *India: Three Ritual Dance-Drama (Raslika. Kathakali. Nagamandala)*. Cambridge and Alexandria: Chadwyck-Healey (Theatre in Focus).
- GOPINATHAN K., 1989, « Puḷḷuvan pāṭṭinte katha ». *Kēḷi* 4: 19-34.
- GUILLEBAUD Christine, 2003a, *Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kerala (Inde du Sud)*. Thèse de doctorat: Université de Paris X-Nanterre.
- GUILLEBAUD Christine, 2003b, « L'innesto fra musiche classiche e popolari: l'esempio della categorizzazione nel Kerala (India meridionale) » in Jean-Jacques Nattiez ed. *Enciclopedia della musica. vol. III: Musica e culture*. Turin: Giulio Einaudi editore: 616-642.
- GUILLEBAUD Christine, 2004, « Musique et société en Asie du Sud ». *L'Homme* 171-172. « Musique et anthropologie »: 499-512.
- HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- HENRY Edward O. , 1988, *Chant the Names of God: Musical Culture in Bhojpuri-Speaking India*. San Diego: San Diego State University Press.
- 2000 « Folk Song Genres and Their Melodies in India: Music Use and Genre Process ». *Asian Music* 31 (2): 71-106.

- HOWES David, 1990, « Les techniques des sens ». *Anthropologie et Sociétés* 14 (2). N° « Les cinq sens»: 99-115.
- HOWES David, 1991, ed. *The Variety of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- HUMPHREY C. and J. LAIDLAW , 1994, *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford: Clarendon Press.
- JONES Clifford R., 1982, « Kaḷameḷuttu: Art and Ritual in Kerala », in Guy R. Welbon and Glenn E. Yocum eds. *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*. New-Delhi: Manohar: 269-294.
- KAPFERER Bruce, 1991, (1^{re} ed. 1983) *A Celebration of Demons. Exorcism and Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Washington: Berg and Smithsonian Institution Press.
- KURUP K.K.N., 1972, « Kalampattu. A Type of Spirit Worship in North Malabar ». *Folklore* 13 (9): 321-323.
- KURUP K.K.N., 1977, *Aspects of Kerala History and Culture*. Trivandrum: College Book House.
- LEAVITT John and Lynn M. HART , 1990, « Critique de la raison sensorielle. L'élaboration des sens dans une société himalayenne ». *Anthropologie et Sociétés* 14 (2). N° « Les cinq sens»: 77-98.
- MALAMOUD Charles, 1987, « Parole à voir et à entendre ». *Cahiers de littérature orale* 21: 151-161.
- MALAMOUD Charles, 1989, *Cuire le Monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*. Paris: Editions La Découverte.
- MARTINEZ Rosalia, 2003, « Performances musicales andines: à l'intersection du voir et de l'entendre ». Comm. non publiée. Journée d'études *Modèles pour l'analyse de la performance musicale*. Paris: CNSMDP.
- MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- NEFF Deborah L., 1987, « Aesthetics and Power in Pāmbin Tuḷḷal: A Possession Ritual of Rural Kerala ». *Ethnology* 26: 63-71.
- NEFF Deborah L., 1995, *Fertility and Power in Kerala Serpent Ritual*. Ph. D thesis: University of Wisconsin-Madison.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, 1995, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie ». *Enquête* 1: Les terrains de l'enquête: 71-109.
- PADOUX André ed., 1986, *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme*. Paris: Editions du CNRS.
- PANIKKAR T.K, 1983, *Malabar and its Folk*. New-Delhi: Asian Educational Services.
- RAGHAVAN M.D., 1947, *Folk Plays and Dances of Kerala*. Trichur: The Rama Varma Archaeological Society.
- RAJAGOPALAN L.S., 1980, « The Pulluvans and their music ». *The Journal of the Madras Music Academy* 51: 72-80.
- RAJAGOPALAN L.S., 1995, « Kēraḷattile nāṭōṭi saṃgītam ». *Samṣkārakēraḷam*. Government of Kerala. Department of Cultural Publications. 9 (3): 28-31.
- RECK Carol S. and David RECK , 1982, « Nāga-kālam: A Musical Trance Ceremonial of Kerala (India) ». *Asian Music* 13 (1): 85-96.
- SAMBAMURTHY P, 1942-1963, *South Indian Music*. 6 vol. Madras: The Indian Publishing House.

SELVA Rosita (de), 1996, « Quand 'donner à voir' est 'écrire'. Les récitatifs des Paṭuā montreurs d'images du Bengale (Inde) » in Catherine Champion ed. *Traditions orales dans le Monde indien. Puruṣārtha* 18. Paris: EHESS: 171-197.

SELVA Rosita (de), 2000, « 'Faire parler les peintures'. Rajasthan et Bengale ». in Annie Montaut ed. *Le Rajasthan. Ses dieux, ses héros, son peuple*. Paris: INALCO. Publications Langues'O: 233-265.

S.N. , 1986, [1978]. *Folk Arts Directory – Nāṭōṭi dṛṣyakalāsūcika*. Trichur: Kerala Sangeeta Nataka Akademi.

TARABOUT Gilles, 1986, *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temples au Kerala (Inde du Sud): étude anthropologique*. Paris: Publications de l'EFEU, vol. CXLVII.

TARABOUT Gilles, 1993, « Quand les dieux s'emmêlent. Point de vue sur les classifications divines au Kerala » in Véronique Bouiller et Gérard Toffin eds. *Classer les dieux ? Des panthéons en Asie du Sud. Puruṣārtha* 15. Paris: EHESS: 43-74.

TARABOUT Gilles, 2002, « Elaborations indiennes du temps ». in Jacques le Goff, Jean Lefort et Perrine Mane eds. *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*. Somogy Editions d'Art: 193-204.

TARABOUT Gilles, 2003, « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique » in Yolaine Escande et Jean-Marie Schaeffer eds.: *L'esthétique. Europe, Chine et ailleurs*: 37-60.

THURSTON E. and K. RANGACHARI, 1965, [1^{re} ed. 1909] *Castes and Tribes of Southern India* (7 vol.). New-York: Johnsons Reprint Corporation.

VISHNUNAMBOODIRI M.V., 1977a, *Puḷḷuvappāṭṭum nāgārāḍhanayum (pāṭṭukaḷum paṭhanavum)*. Kottayam: National Book Stall.

VISHNUNAMBOODIRI M.V., 1977b, « Puḷḷuvappāṭṭum nāgārāḍhanayum ». *Kēḷi* 81: 15-29.

VISHNUNAMBOODIRI M.V., 1977c, « Puḷḷuvappāṭṭum nāgārāḍhanayum ». *Kēḷi* 82: 7-17.

ZARRILLI Philip B., 1993, [1^{re} ed. 1990] « Ayyappan Tiyatta ». in Farley P. Richmond, Darius L. Swann and Philip B.Zarrilli eds.: *Indian Theatre. Traditions and Performance*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers: 151-165.

NOTES

1. L'année malayalie se compose de douze mois solaires. Elle commence au mois du « Lion » (*Ci ṇṇam*) à la mi-août et se termine au mois du Cancer. Sur le calendrier, la détermination des fêtes et le comput du temps au Kerala, voir Tarabout (1986: 68-91; 2002).

2. Le *puḷḷuvan kuṭam* est un monocorde à tension variable constitué d'un pot en terre recouvert d'une peau et auquel est fixée une corde de fibre végétale, elle-même « battue » (*koṭṭu*) par le musicien avec un plectre de corne ou de bois. Le jeu de cet instrument consiste en de courtes improvisations développant le cycle rythmique (*tāḷam*) donné dès le début de la pièce. Un second instrument, la vièle à une corde *puḷḷuvan vīṇā*, fournit un soutien mélodique au chanteur. Enfin, une paire de cymbales (*ilattāḷam*) peut être utilisée dans certains contextes pour marquer les temps forts du cycle rythmique développé par ailleurs par le *kuṭam*.

3. Prononcées à l'égard d'un enfant, ces paroles peuvent être particulièrement néfastes pour sa santé. Un propos négatif ou au contraire trop élogieux, sur sa beauté par exemple, est perçu comme une source possible de dépérissement. Le chant *nāvēṛu* est souvent présenté comme un

moyen efficace de détourner ces paroles. Les Pulluvan chantent généralement cette pièce lors de leurs tournées quotidiennes au porte-à-porte.

4. Pour l'ensemble des transcriptions présentées, les textes en malayalam et en français doivent être lus de manière indépendante.

5. Sur les classifications terminologiques pulluvan dans le domaine musical, voir Guillebaud (2003b).

6. Le *kaḷam sudarśana* (« plaisant à l'œil ») est toujours réalisé l'avant dernière nuit du rituel, en première partie de soirée. Lorsque le rituel dure plus de trois nuits, le *kaḷam sudarśana* peut comporter dix ou douze têtes, en vertu de la règle implicite de progression ascendante de leur nombre au fur et à mesure du déroulement des nuits, mais reste reconnaissable par sa conque centrale.

7. Figure anthropomorphe souvent présentée comme le « gardien du trésor des serpents ». A la différence du dessin, les chants ne sont jamais mentionnés par leur temps d'exécution relative.

8. Parfois, la forme du *kaḷam* a pu être reçue en songe. Certains Pulluvan disent pratiquer des dessins que leurs parents ou ancêtres, tels des sages *rsi*, avaient reçu pour la première fois en vision. Il s'agit de cas isolés où les « idées » ont été transmises d'une génération à l'autre au moyen d'une révélation. Cependant, le concept *rūpam* n'est pas étranger à la notion d'image mentale si l'on en juge par l'usage quotidien qu'en font les Malayalis, les habitants du Kerala. L'expression *rupapeṭutuka* désigne toute « forme de pensée », comme par exemple la « forme » d'argument que l'avocat a préalablement construit dans son esprit. Le terme *rūpam* désigne aussi la forme divine (ex: *Nāga rūpam*: manifestation de la divinité serpent, par exemple, dans un *kaḷam*), ou sa forme cosmique (*viśvarūpam*). Pour une définition des termes sanscrits relatifs aux corps des dieux, voir Malamoud (1989: 253-273).

9. Mot à mot « ligner ».

10. Le rouge est obtenu par réaction chimique en mélangeant de la chaux éteinte avec de la poudre de curcuma (couleur jaune). Le noir s'obtient avec des balles de riz consumées sur de la sciure. Enfin, la poudre blanche est obtenue en broyant du riz dans un mortier.

11. Les Pulluvan emploient parfois des poudres d'argent qu'ils saupoudrent en fin de tracé sur les différents motifs.

12. Selon Ramakrishnan, le choix des couleurs révèle aussi des différences de styles (« anciens » ou « nouveaux »). Il affirme par exemple que: « *Le bleu dans les angles du kaḷam des « huit serpents » (aṣṭanāga kaḷam), c'est du new style* ».

13. Paul Klee, par exemple, a investi le principe de la polyphonie classique, en utilisant la technique du contrepoint, les procédés d'augmentation et de diminution, de récurrence et de renversement qu'il a appliqués à ses motifs plastiques ainsi qu'une conception du temps « à vecteurs multiples » (Bosseur 1998: 95- 97).

RÉSUMÉS

Les rituels menés par la caste des Pulluvan au Kerala, en Inde du Sud, constituent un cas particulier d'intersection entre le sonore et le visuel. Ces musiciens de basse caste, spécialistes du culte aux divinités serpents, emploient la notion de « forme » (*rūpam*) pour désigner des procédés de composition à la fois musicaux et graphiques. L'article tente de reconstituer les règles régissant leur répertoire de chants et de dessins de sol (*kaḷam*) et analyse précisément la façon

dont ils manient de manière interdépendante ces deux supports. Cette étude ethnomusicologique, fondée sur le caractère multisensoriel des rites observés, ouvre une réflexion générale sur les différentes modalités de convergence observables entre les expressions sonores et visuelles.

AUTEUR

CHRISTINE GUILLEBAUD

Christine Guillebaud est post-doctorante au CNRS, rattachée au laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (UMR 7173). Depuis 1999, elle enseigne l'ethnologie et l'ethnomusicologie à l'Université de Paris 10-Nanterre et depuis 2004, à l'Université de Paris 8-Saint-Denis et Paris 7-Jussieu. Ses recherches menées au Kerala, en Inde du Sud, ont porté sur des castes de musiciens itinérants. Elle s'est notamment intéressée aux évolutions actuelles des réseaux de patronage, à la circulation des savoirs musicaux en Inde, ainsi qu'à l'anthropologie des perceptions. Elle est l'auteur de plusieurs articles publiés dans l'*Encyclopédie Einaudi*, les *Cahiers de musiques traditionnelles* et la revue *L'Homme*.