

पुरुषार्थः

PURUṢĀRTHA

RECHERCHES DE SCIENCES SOCIALES
SUR L'ASIE DU SUD

SECONDE PARTIE

Publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique

Centre d'Etudes de l'Inde
et de l'Asie du Sud

PARIS

1975

This is the third and last in a series of three studies dealing with ritual trances among Hindus and Muslims of the Himalaya. The enquiry was begun in central Nepal, continued in Western Nepal and extended to Kumaon which is most probably the point of origin of the institutions here described and the place where the ceremonies are performed in the most elaborate fashion.

I begin with a detailed description of a particular ceremony observed, photographed and recorded in Almora. The two main roles were played by mediums on the one hand, and, on the other, by a bard who sang the stories of the gods and directed the trances. In analysing this ceremony I compared it with other ritual trances which I have recorded. Four divergent interpretations of the trances, representing irreconcilable points of view, emerge from the material collected.

There are two theological interpretations. The ritual trance is understood by the faithful as the descent of incarnations (avatar) of gods into the bodies of the mediums. The bard is assimilated to a meditating tantric guru who compels the gods to come down into the mediums. In both cases, differentiated by the text sung by the bard, the ritual trances are linked to the sacrifice offered on the following day. The vocabulary employed and the ideas expressed show the relationship existing between popular religion and more refined types of Hindu and Buddhist mysticism.

In the two other interpretations, trances are conceived from a human point of view. The physical and emotional manifestations are seen as a temporary madness. This leads to questions as to the personality of the medium, who is considered as an abnormal in his own society. In fact, not only the medium but three other personages : the renouncer, the passionate lover and ... the anthropologist are also perceived

as madmen. This is important for the sociological interpretation of Hindu society. Up to now, only one borderline case, the one with the greatest prestige, that of the renouncer has been fully investigated. If we could now focus on two other less exalted cases, those of the medium and his alter ego the anthropologist, we could perhaps place the interpretation of Hindu society in a more human and reasonable perspective.

LA TRANSE RITUELLE DANS L'HIMALAYA CENTRAL :

FOLIE, AVATĀR, MEDITATION

Marc GABORIEAU

Le présent travail se situe au confluent de trois directions de recherche. Au point de départ, des enquêtes ethnographiques sur les cérémonies de possession, effectuées au Népal central (Gaborieau, 1975), au Népal occidental (Gaborieau, 1969) et au Kumaon. Puis, des travaux sur la littérature orale au Népal occidental et au Kumaon : une partie du répertoire des bardes locaux est constituée par des récits chantés au cours de cérémonies de possession (Gaborieau, 1974, b); enfin des lectures de textes médiévaux religieux et mystiques se rattachant au Vishnouïsme et à la secte des Nāth ou kān-phaṭṭā yogi.

L'objet du présent exposé est la transe, phénomène fort répandu dans toutes les cultures : c'est un état psychologique passager pendant lequel une personne que nous appellerons médium est dépossédée de sa personnalité sociale ordinaire et identifiée à un dieu. Dans l'Himalaya central on peut distinguer deux sortes de transes : celles qui sont incontrôlées et surprennent le médium hors de tout contexte rituel; celles qui sont contrôlées et dont le déroulement est réglé dans le cadre d'une cérémonie. Seules, ces dernières seront étudiées ici.

Le matériel utilisé concerne deux districts indiens : le Kumaon et le Garhwal. Il comprend d'abord des données de première main recueillies au Kumaon : corpus d'enregistrements magnétiques, observation de cérémonies, interviews de bardes. S'y ajoutent des données de seconde main tirées d'une abondante littérature en Hindi sur le Kumaon et le Garhwal (Gaborieau, 1974, b). Quelques données recueillies au Népal occidental seront aussi utilisées à titre comparatif.

Puruṣārtha, 2 (1975)

Après avoir décrit le déroulement d'une cérémonie précise, nous en analyserons les aspects qui concernent la transe : quelles sont ses manifestations ? Comment est-elle provoquée ? Comment est-elle interprétée par les différents participants ? Quelle est sa place dans l'économie d'ensemble de la cérémonie ?

I - DESCRIPTION D'UNE CEREMONIE

Au Kumaon, les cérémonies de possession s'appellent jāgar (Turner, 1966, n°5174), c'est-à-dire veillées; elles se déroulent pendant une ou plusieurs nuits et se prolongent par un sacrifice suivi d'un banquet dans la journée qui suit la dernière nuit. L'exemple décrit ci-dessous est un jāgar qui a eu lieu dans une maison d'intouchables appartenant à la caste des dās (tailleurs-musiciens), dans la ville d'Almora, les 22 et 23 novembre 1970 (Gopī Dās, 1970, b).

1) Le site .

Le lieu où prend place la cérémonie est appelé khalī. Ce terme désigne à l'origine un terrain plat bien nivelé qui sert d'aire à battre; par extension, il s'applique à un champ de lutte et à un lieu de réunion pour les renonçants où l'on entretient un feu sacré, dhūnī (Platts, 1884, p.553); dans ces deux derniers sens il est synonyme d'akhārā (Platts, 1884, p.67); comme la suite le montrera, c'est le troisième sens qui est fondamental. Plus spécifiquement on appelle khalī la cour d'un temple spécialement aménagée au centre de laquelle a été allumé un feu sacré et qui est ainsi assimilée à un lieu de réunion de renonçants. Le plus souvent, les jāgar ont lieu dans ces cours de temple, autour du feu.

Mais, comme dans l'exemple présent, ils peuvent aussi se tenir chez des particuliers, à l'intérieur des maisons; il n'y a alors pas de feu; mais le barde, dans son chant, restitue le site idéal : "En votre nom, ô dieux, le dhūnī est allumé; nous vous invoquons sur le khalī du guru."

2) Les participants

Les participants, qui sont fort nombreux, peuvent se diviser en deux grandes classes : ceux qui sont invisibles et ceux qui sont visibles.

Commençons par les premiers qui sont les plus importants et qui risqueraient de passer inaperçus; ils se divisent en deux sous-classes : dieux et renonçants. La première embrasse les "trente-trois millions de dieux" (devatā), c'est-à-dire la totalité du panthéon hindou : " En votre nom, ô dieux,

chante le barde, le dhūnī est allumé; votre assemblée est réunie." La seconde sous-classe regroupe tous les renonçants du passé et du présent; je n'ai trouvé aucun terme général pour les désigner; ils sont énumérés par secte : " Les saṃnyāsi de Śiva sont assis, ainsi que les bairāgī de Rāma. Les rikharā-gurārā (?) les naṅgī, nirvāṇī, talata (?), baisari (?) yogī. L'assemblée de Gorakhnāth est réunie." Dieux et renonçants ne sont pas tous sur le même plan : il faudra s'interroger plus loin sur leur hiérarchie et leurs rôles respectifs.

Les participants visibles peuvent aussi se répartir en deux sous-classes : ceux qui jouent un rôle et ceux qui sont uniquement spectateurs. Parmi les premiers, citons d'abord celui qui risquerait de passer inaperçu : l'organisateur de la cérémonie, administrateur du temple ou maître de maison selon le cas, qui fixe la date de la cérémonie, choisit et rétribue les autres acteurs principaux : le barde et ses acolytes d'une part, les médiums de l'autre.

Le barde est appelé jāgariyā, c'est-à-dire celui qui dirige le jāgar; ou dās, c'est-à-dire esclave (du dieu); ou guru, c'est-à-dire maître et nous verrons plus loin quel sens il faut donner à ce terme; dans le cas présent, c'est un intouchable de la caste des dās, tailleurs-musiciens; il joue d'un tambour-sablier (hurkī). Il a trois acolytes : le premier joue d'un plat de laiton (thālī) posé renversé sur le sol et frappé avec deux baguettes; les deux autres joignent leur voix à celle du barde pour une sorte de refrain en fin de chaque strophe.

Le ou les médiums (dāgariyā) sont des hommes ou des femmes appartenant à n'importe quelle caste; ils ont été formés par des bardes et sont connus pour être habituellement possédés par les divinités qu'on veut évoquer : dans l'exemple présent ce sont deux femmes, elles aussi de la caste des dās, âgées la première d'une cinquantaine d'année, la seconde d'une trentaine.

Dans un coin de la pièce, le barde et ses acolytes sont assis en tailleur adossés au mur nord, faisant ainsi face au Sud, la région des morts. Les deux femmes médiums sont assises à leur gauche, le dos au mur est, le visage tourné vers l'Ouest, enveloppées dans de grands châles blancs. Devant eux, l'organisateur de la cérémonie a placé un plat de laiton rempli de charbons ardents qui représente le dhūnī; au premier rang, à la limite de l'espace sacré ainsi défini, sont assis les principaux consultants : un jeune homme épileptique qui va bientôt avoir une crise, et ses parents qui interrogeront les dieux à son sujet. Une

trentaine d'autres participants, parents et voisins de tous âges et sexes, invités à la cérémonie, s'entassent dans le reste de la pièce.

3) La cérémonie nocturne.

Elle comprend plusieurs phases situées entre le crépuscule du soir et le crépuscule du matin.

a) Préliminaires. Le barde joue de son tambour que son acolyte accompagne du plat de laiton. Après cette mise en condition musicale qui ne dure qu'une à trois minutes, le barde, s'accompagnant désormais de son seul tambour, psalmodie une invocation aux dieux dont voici le texte intégral : " O vous, Sat Guru, Ādi Nāth Guru, Gega Nāth Guru, Caurāṅgī Nāth Guru, Aurāṅgī Nāth Guru, Mansanī Nāth Guru, Gorakh Nāth Guru; ô vous les neuf Nāth, les douze pantha et les quatre-vingt-quatre Siddha; nous invoquons votre nom à tous. Nous invoquons aussi le Vetāla, le roi (Nara -?) Siṃha, et Mahādeva qui est leur guru à tous. Nous vous invoquons, ô vous les cinq (grands) dieux, et vous tous les trente-trois millions de dieux. Nous t'invoquons aussi, toi qui connais la magie de Sabankot, mon maître Goriyā; nous t'appelons au moment du crépuscule, au moment où on allume les lampes; tu es présent dans le sanctuaire (thān), tu es présent dans la méditation (dhyāna) du guru."

Le barde enchaîne sur un long chant du crépuscule qui, après des développements poétiques sur la tombée de la nuit, se termine par une évocation de l'assistance invisible : l'assemblée de tous les dieux et tous les renonçants qui est réunie autour du feu sacré et à qui s'adressent tous les chants et toutes les prières qui vont suivre.

Ces préliminaires comportent obligatoirement, en finale, une évocation des avatār, c'est-à-dire des 'descentes' ou incarnations de Śiva et Viṣṇu. Jusqu'à ce moment, le barde s'accompagnait de son seul tambour-sablier; à la première mention des avatār, son acolyte se met à jouer du plat de laiton; il importe de le souligner, car cet instrument est spécifiquement lié à la transe. Le barde peut développer plus ou moins cette évocation; dans le présent exemple elle est particulièrement brève et peut être citée intégralement :

"Écoutez, ô dieux; écoute, ô Ganga Nāth, les avatār de Śiva.

Je vais vous faire entendre les avatār de Śiva;

Je vais vous faire entendre le nom de Śiva.

Au premier âge du monde (satya yuga), il y eu l'avatār de Śiva.

Au second âge du monde (treta yuga), il y eu l'avatār de Rāma,

qui tua Rāvaṇa et détruisit Lankā.
 Au troisième âge du monde (dvapara yuga), il y eu l'avatār de
 Kṛṣṇa,
 qui détruisit le démon Kāṁsa.
 Au troisième âge du monde, il y eu l'avatār des Paṇḍava :
 Paṇḍava et Kaurava se firent la guerre;
 les Paṇḍava en sortirent vainqueurs.
 Les Paṇḍava perdirent leur femme Draupadī au jeu;
 ils vécurent douze ans dans les bois.
 Nous vous faisons écouter, ô dieux, le mahābhārata.
 Nous vous racontons comment les hommes de devoir (dharma) ont
 gagné;
 et comment les pécheurs (pāpī) ont perdu.
 Nous vous racontons comment les hommes de vérité (sanc) ont
 gagné;
 et comment les hommes de mensonge (jhuṭ) ont perdu."

b) Récit édifiant. Dans toute cette phase, il n'est plus question de transe et le plat de laiton reste silencieux. Le barde s'accompagne du seul tambour-sablrier et raconte longuement, à la troisième personne, un récit édifiant (bhārat) à l'assistance invisible pour lui plaire; il puise dans un immense répertoire tiré de textes classiques : épopées (mahābhārata, rāmāyaṇa), purāṇa et légendes des neuf Nāth (Gaborieau, 1974, b, p.317-318 et 323-324).

Dans le cas présent, le barde fait appel à ce dernier corpus dont il tire l'histoire de Bhartr̥hari Nāth : celui-ci était un roi; un matin, il réunit l'assemblée de ses conseillers et décida de partir à la chasse; la reine s'opposa à cette décision, disant qu'il arriverait malheur; Bhartr̥hari partit néanmoins. Au milieu de la forêt, il trouva un cerf et sept biches; il tua le cerf; les biches lui reprochèrent de les avoir rendues veuves; il décida alors de renoncer pour toujours à la chasse. Pendant qu'il rentrait au palais, on annonça faussement à la reine que son mari était mort; se croyant veuve, elle se suicida; à son retour, devant le cadavre de sa femme, Bhartr̥hari jura de renoncer à son royaume et au monde. Il célébra les funérailles de sa femme et quitta le palais. Il se fit initier et devint un grand yogi.

c) Récits destinés à provoquer les transes. Ces récits sont aussi appelés jāgar. Ils se distinguent des précédents par trois caractères formels : ils sont racontés à la deuxième personne, le barde s'adressant directement au dieu dont il narre l'histoire; ils sont accompagnés, en plus du

tambour-sablier par le plat de laiton; ils sont illustrés par la danse d'un médium possédé qui entre en transe dès le début de chaque récit et en mime les épisodes (Gaborieau, 1974, b, p.321-323). Ils culminent dans une consultation du dieu et son renvoi dont nous parlerons plus loin.

RECIT I : Goriyā.

La première femme médium entre en transe.

"Goriyā, nous t'invitons à venir ici sur le khālī du guru. Le dhūnī est allumé; le guru t'appelle." Après cet appel préliminaire, le barde décrit les principaux attributs du dieu : "Goriyā, mon maître, mon roi, toi qui connais le passé; toi qui connais l'avenir; toi qui rends la justice; toi qui est le maître de la magie...". Le barde entame alors le récit proprement dit qui peut se résumer de la façon suivante, en respectant l'usage de la deuxième personne :

"Ton père était autrefois roi de Champawat (dans l'Est du Kumaon). Il avait sept femmes mais pas d'enfant. Un jour qu'il chassait dans les bois, il aperçut une belle jeune fille qui, à mains nues, terrassait un buffle sauvage; elle n'était autre - mais il ne le savait pas - que la déesse Kālī. Il l'épousa. Peu de temps après elle fut enceinte de toi. Au moment de l'accouchement, tes sept belles-mères, qui étaient jalouses, te dissimulèrent et mirent une pierre à ta place; elles firent croire à ton père que ta mère avait accouché d'une pierre. Quant à toi, elles te jetèrent dans l'étable, espérant que tu serais piétiné par les chèvres; mais tu survécus miraculeusement. Elles t'enfermèrent alors dans une caisse de bois et te lâchèrent au fil de l'eau. Tu fus recueilli par des pêcheurs qui t'adoptèrent et t'élevèrent. Tu devins un enfant prodige. A ton adolescence, tu erras au Kumaon et devins disciple d'un guru; tu réalisas bientôt qui tu étais; tu te fabriquas un cheval de bois avec harnais et grelots; et, le chevauchant, tu te rendis à Champawat; tu arrivas à la fontaine où tes sept belles-mères puisaient de l'eau :

- Ecartez-vous, leur dis-tu, pour que je puisse faire boire mon cheval !

- Est-ce qu'un cheval de bois peut boire ? dirent-elles en se moquant de toi.

- Est-ce qu'une femme peut accoucher d'une pierre ? leur répliquas-tu.

[Ici se place la consultation et le renvoi du dieu; voici la suite de l'histoire qui n'est pas dans l'enregistrement :]
Quand ton père entendit rapporter cette réplique, il comprit tout ce qui était arrivé. Il te fit venir au palais. Il punit

tes sept belles-mères en les faisant écraser dans une presse à huile. Tu succédas à ton père sur le trône; tu devins un roi modèle rendant partout la justice. C'est pourquoi, depuis ta mort, on n'a cessé de t'invoquer, spécialement pour réparer les injustices; et tu te manifestes comme avatār d'âge en âge."

RECIT II : Ganga Nāth.

C'est encore la première femme médium qui est possédée successivement par les trois personnages du récit.

"Ganga tu naquis à Dotī (dans l'Ouest du Népal) du roi Bābai Cand et de la reine Pyulā. Tu grandis et ton père te fit épouser sept princesses. Mais tu te désintéressas du monde; tu décidas de renoncer à ton statut princier et de devenir yogi. En dépit des supplications de tes parents, de tes sept femmes et de tes vingt mille sujets tu quittas ton palais et tu partis à la recherche d'un guru. Monté sur ton cheval, tu partis vers l'Ouest; tu traversas le fleuve Mahakali et abordas au Kumaon. Longtemps tu erras à travers le Kumaon et le Garhwal à la recherche d'un guru; finalement tu arrivas à Har-dwar au moment de la kumbha melā. Tous les renonçants de toutes les sectes étaient rassemblés. Tu purifias ton corps. Tu te rendis au lieu de réunion (akhārā) des kān-phattā yogi; tu te choisis parmi eux un guru. Pendant douze ans tu le servis : tu entretins son dhūnī et mendias pour lui. A la fin de cette période, il t'initia : il te recouvrit de cendres, te perça les oreilles et te donna des pinces.... [Ici se placent la consultation et le renvoi de Ganga Nāth.] Tu devins un yogi errant. Au bout de quelques années tu établis un ermitage dans l'Est du Kumaon, près de Josī Kholā où habitait Bhānā, la jeune fille brahmane."

"Bhānā, nous t'invitons ici sur le khalī du guru; le dhūnī du guru est allumé; le guru t'appelle. Bhānā, tu étais revêtue des plus beaux vêtements, tu portais les plus beaux bijoux. Tu allais faire paître tes buffles dans la forêt, près de l'ermitage de Ganga; tu allais lui vendre du lait. Tu devins sa disciple; il te fit revêtir l'habit ocre des yogini; il te donna un collier de rudrakṣa." [Consultation et renvoi de Bhānā].

"O enfant Ratna, nous t'invoquons sur le khalī du guru. Bhānā, ta mère, vivait avec Ganga; elle fut bientôt enceinte de toi; ses parents l'apprirent; furieux, ils surprirent ensemble ton père et ta mère et les lapidèrent. O enfant Ratna, le cadavre de ta mère fut enterré sur la grève d'une rivière; pendant sept jours tu restas dans le ventre de ta mère. Puis tu en sortis miraculeusement; tu vis le so-

leil et l'eau. Pendant sept jours tu restas là sur la grève à jouer avec les esprits des morts appelés jhākaruvā masan. Puis tu te dis : "Où sont mon père et ma mère ?" On te répondit : "Ils sont chez les yogi. "Tu partis à leur recherche. Tu arrivas chez les yogi qui te dirent : "Nous serons tes parents." Ils te firent des vêtements et t'élevèrent. Tu devins leur disciple; tu entretins leur dhūnī; et finalement tu fus initié". [Consultation et renvoi de Ratna.]

RECIT III : Les 1600 esprits malheureux.

La deuxième femme médium entre en transe.

"O vous les 1600 esprits malheureux (bhūt) qui résidez dans le monde des morts, nous vous invitons à venir ici sur le khālī du guru. Vous avez faim, vous avez soif, vous avez froid; depuis douze ans, vous errez dans la nuit. Nous, nous voyons la lumière du soleil. Nous vous invitons à venir ici; nous vous nourrirons, nous vous vêtirons; nous vous ferons voir la lumière dorée du soleil. Nous vous conduirons au paradis d'Indra et vous verrez votre oncle maternel Śiva, et le guru Kāsmīrī". [Consultation et renvoi des esprits malheureux.]

d) Consultation. Avant même que chaque récit (ou fragment de récit) ne soit terminé, la femme médium commence à parler; ce dont le barde prend acte en disant : "guru mukhī hai gai", ce qui signifie : "Tu as reçu du guru le pouvoir de parler"; c'est au dieu que s'adresse le barde et toutes les paroles qui sortent de la bouche du médium sont alors considérées comme émanant du dieu qui s'exprime désormais à la première personne. Son interlocuteur principal est le barde que le dieu appelle respectueusement guru, car nous le verrons plus loin, il est identifié à ses maîtres divins; c'est lui qui mène l'interrogatoire, aidant les consultants à formuler leurs questions, à interpréter les réponses du dieu et éventuellement à marchander avec lui sur le montant des offrandes réclamées.

e) Renvois. Une fois la consultation finie, prend place un premier renvoi individuel de chaque dieu. Le barde, accompagné de son tambour et du plat de laiton, chante une strophe dans laquelle il enjoint au dieu de retourner près de son oncle maternel Śiva, sur le mont Kailās. Après avoir dansé encore quelques instants, le médium s'écroule sur le dos, signe que le dieu a quitté son corps. Le dernier matin, au lever du soleil, a lieu le renvoi collectif et définitif des dieux : le barde exécute un chant de l'aurore qui fait

pendant au chant du crépuscule; il convoque successivement chacun des dieux qui vient posséder un court instant les médiums; il les remercie et leur annonce les offrandes qui vont leur être données au cours de la cérémonie diurne qui va suivre; puis il les congédie.

f) exorcisme. Le jeune épileptique était resté inconscient tout au cours de la cérémonie : son mal est attribué à un esprit malfaisant autre que les dieux convoqués; le barde entreprend de les chasser en prononçant sur le corps inanimé des formules magiques; il joue alors le rôle d'exorciste.

4) La cérémonie diurne. Une fois cette présence indésirable écartée, tous les autres participants visibles et invisibles vont communiquer une nouvelle fois, non plus sur le plan du spectacle et des paroles, mais en partageant de la nourriture dans le cadre d'un banquet rituel.

Sous la supervision de l'organisateur de la cérémonie et du barde, qui est le technicien du rituel, on construit un petit sanctuaire (thān) où les dieux qui ont possédé les médiums sont représentés chacun par une pierre. On leur offre des vêtements symboliques, de l'encens, de la poudre rouge.... Une ou plusieurs chèvres sont sacrifiées dont les têtes sont offertes aux divinités. Le reste des animaux est découpé et cuisiné avec du riz ou des galettes et des légumes. Une fois ce repas prêt, une première part de chaque plat, déposée sur l'autel, est offerte aux dieux ; puis tous les participants humains en mangent.

Avant la dispersion, l'organisateur de la cérémonie rétribue le barde par un salaire en argent pour lequel il n'existe pas de nom spécial. L'argent donné au médium, au contraire, est considéré comme salaire sacrificiel, dakṣiṇa.

II - LA TRANSE

Des données complexes de cette cérémonie, isolons celles qui concernent la transe. Un premier trait se dégage : c'est un phénomène nocturne qui ne peut avoir lieu qu'entre le crépuscule du soir et le crépuscule du matin, ces deux jonctures (sandhyā) soulignées par le chant initial et le chant final. Pendant le jour, la seule manifestation visible des dieux est leur présence dans une pierre ou une statue d'un sanctuaire (thān). La nuit, au son de la musique, ils apparaissent d'une autre

façon, que nous avons convenu d'appeler transe; le texte chanté par le barde pas plus que les propos des participants ne recèlent de terme unique pour désigner ce phénomène; nous nous trouvons au contraire en présence de plusieurs séries de termes décrivant les événements qui marquent une transe du point de vue tantôt des participants visibles, tantôt des participants invisibles.

1) Manifestations physiques.

La transe peut d'abord se décrire par un certain nombre d'indices objectifs que les participants visibles attendent car ils correspondent au modèle culturel imposé au médium; ils sont désignés par des termes précis dans leur langue. L'ethnologue peut les fixer par la photo et l'enregistrement magnétique.

a) Tremblement. Il est désigné par le verbe kāmno qui se réfère à la première manifestation visible, car il signifie trembler. Dès que le barde invite un dieu à venir sur le khalī, le médium se met à trembler : imperceptiblement d'abord, puis de plus en plus vite, avant de se lever pour danser. Avec ce tremblement va de pair une respiration très forte et très saccadée : bien qu'elle ne soit pas directement désignée par le terme kāmno, elle est attendue par les participants visibles et très clairement audible dans les enregistrements magnétiques. Ce n'est qu'avec la chute brutale sur le dos, considérée par tous comme l'indication de la fin de la transe, et les quelques secondes d'immobilité qui suivent, que le tremblement cessera et que la respiration reprendra son rythme normal.

b) Danse. Peu après le début du tremblement, le médium se lève et exécute une danse qui illustre les épisodes du récit chanté par le barde : si l'analyse de cette danse n'a pu être poussée assez loin faute de compétence et de documents filmés, du moins certaines séquences sont-elles aisément identifiables : ainsi, lorsque le barde raconte comment Goriyā enfourcha son cheval de bois pour se rendre à Champawat, le médium imite le chevauchement ... Tous ces gestes sont mis au compte du dieu : on dit que c'est lui qui danse (nācno) dans le corps du médium et que le barde le fait danser (nacūno).

c) Expression des émotions. Si cet indice n'est pas aussi aisément enregistrable que les précédents, il peut cependant être cerné par un discours rigoureux; et ce serait une grave erreur que de le laisser de côté, car

ce sont l'expression et la décharge émotionnelle qui sont l'élément le plus important de la cérémonie. Sur ce plan, la musique joue un grand rôle pour la mise en condition des médiums et des autres participants : quand on interroge les bardes sur leur musique, ils la décrivent en termes de rasa, émotions suscitées et éprouvées; le médium ne donne pas seulement un spectacle auquel les participants assistent impassibles, il vit intensément des émotions que les auditeurs, y compris l'ethnologue, ne peuvent s'empêcher de partager. Ainsi, lorsque Goriyā arrive triomphant à Champawat pour tirer vengeance de ses belles-mères, l'exaltation est à son comble. A l'opposé, il y a la mélancolie des adieux de Ganga Nāth à son pays natal; ou surtout la tristesse du dernier récit décrivant le sort des âmes malheureuses : à ce point, le barde n'a de cesse qu'il n'ait fait pleurer le médium. De ce point de vue, les trois récits - et ce ne peut être un hasard - sont ordonnés suivant une progression qui va du plus gai au plus triste : partant de l'exaltation de la victoire de Goriyā, ils décrivent successivement les malheurs du couple d'amoureux lapidés, du nouveau-né abandonné sur la grève... pour culminer dans la sombre tristesse des âmes malheureuses. Donc une intense décharge émotionnelle qui est mise, comme la danse, au compte des dieux et non des médiums.

d) Paroles. Des signes et des gestes, on passe à l'expression articulée. Le médium devient guru mukhī, c'est-à-dire a reçu du guru le pouvoir de s'exprimer par la bouche (mukh), proférant non seulement des paroles, mais aussi des chants, des cris, des sanglots ... Sa voix ordinaire est modifiée : le timbre en est plus aigu, le débit plus rapide et plus saccadé en accord avec la respiration; selon les médiums, une partie ou la totalité des paroles sont chantées. La modification de la voix est interprétée comme un changement de personnalité : ce n'est pas le médium qui parle ; le 'je' du discours qui sort de sa bouche représente le dieu; ses premières paroles sont une déclaration d'identité proférée en chantant : "Je suis tel ou tel dieu qui vient de tel ou tel endroit".

Pour les spectateurs, la transe se définit donc par un ensemble de manifestations extérieures graduées et progressivement intégrées qui constituent un rôle : tremblement, danse, décharge émotionnelle ... le tout culminant dans un discours à la première personne. Ce rôle est tenu par une personne empirique : le médium. Mais seul un observateur étranger ne participant pas aux croyances locales peut

dire que le médium tremble, danse, pleure et parle; pour tous les participants, le sujet qui accomplit toutes ces actions est le dieu. Nous devons donc faire entrer en scène les participants invisibles.

2) La transe comme avatar d'un dieu.

Dans le texte chanté par le barde, il est un terme qui désigne cette appropriation du corps du médium par le dieu : c'est celui d'avatar, littéralement : descente, incarnation. C'est dans tout ce matériel l'équivalent le plus proche de notre terme transe, à la réserve près qu'il désigne le phénomène du point de vue divin et non du point de vue humain et comporte des implications morales et ~~théologiques~~ *théologiques* absentes de notre vocabulaire scientifique.

a) Emplois du terme. Que ce terme, issu de la doctrine vishnouïte, s'applique bien aux transes de la religion populaire, cela est abondamment prouvé par le matériel recueilli.

Dans tout le Népal occidental, le terme avatar est employé pour désigner les transes provoquées par n'importe quelle divinité (Gaborieau, 1969, p.26); mais les propos recueillis auprès des informateurs de cette région ne permettent pas de l'interpréter exactement; c'est précisément un des intérêts du matériel recueilli au Kumaon que de nous éclairer sur le sens donné à ce terme dans ce contexte.

Précisons d'abord son emploi. C'est le leit-motiv des chants du barde. Il vient plus spécialement en début et en fin des jāgar pour rappeler que ce sont des 'descentes' des dieux qui répètent et commémorent les grandes incarnations de Viṣṇu au cours des trois premiers âges du monde. Plus précisément, pour dire que tel ou tel dieu se manifeste habituellement dans le corps de médiums, on dit qu'il "prend avatar d'âge en âge". Pour signifier qu'il possède habituellement tel ou tel médium, on emploie l'expression suivante : "Tel dieu prend avatar sur telle personne". La transe est donc présentée comme une initiative du dieu qui descend sur un support humain.

Cette descente est explicitement rattachée à la littérature vishnouïte que le barde résume dans les préliminaires de la cérémonie nocturne (supra, I, 3, a). Le lien entre avatar classique et transe est confirmé par deux autres indices : alors qu'avant et après ce passage consacré aux incarnations de Viṣṇu le barde joue du seul tambour-sablier, pour ce passage son acolyte joue du plat de laiton, instrument spécifiquement associé aux transes. De

plus, au cours des longs jāgar célébrés dans les temples du Kumaon et du Garhwal, ces récits préliminaires se prolongent pendant des heures, au son du tambour-sablrier et du plat de laiton; des médiums entrent en transe et incarnent les principaux avatār de Viṣṇu, spécialement les Paṇḍava qui sont très populaires; cela s'appelle, comme dans le texte cité plus haut, "chanter le Mahābhārata" (Mohan Singh, 1970, a). La transe est donc bien interprétée comme un avatār.

b) Connotations. Le terme ne s'écarte de son sens classique que sur un point : au lieu d'être appliqué aux seules incarnations de Viṣṇu, son emploi est généralisé. Dès le début, le barde l'applique à Śiva : "Au premier âge du monde, il y eu l'avatār de Śiva". Et surtout, l'ensemble de la cérémonie montre que la même notion s'applique aux dieux mineurs, spécialement les humains divinisés.

Pour le reste le barde reproduit les notions classiques sur la finalité de ces incarnations : faire triompher la vérité sur le mensonge, l'ordre religieux (dharma) sur le péché. Et la finalité de ces avatār que sont les trances rituelles est bien la même : il s'agit bien, dans le cadre des consultations que donnent les dieux, de redresser les torts, guérir le mal, rétablir la vérité, la justice; cet aspect est particulièrement visible dans le personnage du dieu Go-riyā, justicier et redresseur de torts par excellence.

Le terme avatār résume donc une double affirmation théologique sur la nature de la transe et sur sa finalité. Mais il ne nous apprend rien sur la façon dont elle est provoquée et réglée. Pour le comprendre, nous devons analyser une autre série de termes.

3) La transe comme produit d'une méditation (dhyāna).

Dans l'invocation liminaire, le barde présente une sorte de panthéon, distinguant entre dieux (devatā) et guru. Certains dieux sont dits résider dans la méditation du guru; essayons d'expliquer ces termes et de voir de quelle façon ils expliquent la transe.

a) Les dieux qui se manifestent dans la transe.

Ils peuvent se ranger en deux séries. D'un côté les avatār qui peuvent ou non posséder des médiums au cours des préliminaires de la cérémonie. Leur chef de file est Viṣṇu lui-même dont la forme transcendante, qui ne se manifeste pas dans la transe, apparaît alors d'une certaine manière comme subordonnée à Śiva. Les avatār en sont les émanations diversifiées selon les âges du monde. Dans cette série, il n'y a au fond qu'une seule divinité sous plusieurs formes.

La seconde série, à laquelle est consacrée l'essentiel de la cérémonie nocturne, est plus complexe. Le chef de file est Indra, le roi des dieux pris dans le monde du karma et qui intervient dans les affaires humaines; c'est vers lui, vers "la demeure d'Indra" (innara kā bāra) que sont destinés à revenir tous les humains divinisés. Sous lui se rangent les dieux qui se manifestent dans la transe et qui sont les uns d'origine non humaine, les autres d'origine humaine. Les premiers comprennent, outre les déesses terribles apparentées à Kālī, des dieux mineurs qui règnent sur le terroir : Airī qui protège le bétail; Gāṛ Devī, déesse des rivières; les parī, sorte de fées qui hantent les crêtes boisées ... Les dieux d'origine humaine sont de loin les plus nombreux. Le plus important est Goriyā qui a su de son vivant surmonter les injustices dont il avait été victime. Les autres sont des hommes et des femmes morts de malemort; dans l'exemple présent : Ganga Nāth, Bhānā et Ratna; ce sont des êtres qui ont commis l'injustice et ont été assassinés en conséquence, comme les derniers rois de la dynastie Katyurī qui sont vénérés de la même façon sur l'ensemble du Kumaon; mais ils ont aussi été victimes d'une injustice puisqu'ils n'ont pas reçu de sépulture; cette dernière faute rituelle a cependant été réparée puisque des temples leur ont été dédiés après leur mort : ils ont accédé au paradis d'Indra et ont acquis le statut de devatā. Sur ce dernier point ils s'opposent aux âmes malheureuses (bhūt) qui se manifestent à la fin de la cérémonie et qui ne sont pas encore passées (tarṇo) au paradis d'Indra. Soulignons enfin un dernier trait, dont l'importance apparaîtra dans la suite : vie et mort exceptionnelles sont le plus souvent associées au renoncement, particulièrement dans la secte des kān-phaṭṭā yogi : Goriya, avant de revenir au palais de son père, vit un moment comme disciple d'un guru. Bholā Nāth, roi divinisé de la dynastie Cand du Kumaon oriental, était aussi devenu renonçant avant d'être assassiné. Ces multiples aspects de la vie et de la mort exceptionnelles des humains divinisés sont rassemblés dans le personnage de Ganga Nāth.

Telles sont donc les grandes lignes du panthéon auquel appartiennent les dieux qui se manifestent dans la transe. Ils sont appelés devatā, à l'exception des âmes malheureuses désignées par le terme bhūt mais qui sont elles aussi destinées à acquérir le statut de devatā; ces dieux sont présents dans le corps des médiums au cours de la cérémonie nocturne, dans les pierres du sanctuaire au cours de la cérémonie diurne.

b) Les guru. Ces derniers forment une série associée non plus aux médiums, mais au barde. Ils sont désignés par le terme guru parce qu'ils sont les maîtres des dieux de la transe.

Ils sont émunérés dans l'invocation aux dieux qui ouvre la cérémonie, mais dans un ordre hiérarchique ascendant; citons-les maintenant dans l'ordre inverse pour reconstituer la hiérarchie à partir du sommet; on obtient alors la lignée spirituelle suivante :

- 1 - Śiva, " le guru de tous", le maître suprême.
- 2 - Le Vetāla.
- 3 - Le roi (Nara-) Siṃha
- 4 - Les neuf Nāth et les quatre-vingt-quatre Siddha, fondateurs légendaires de la secte des kān-phaṭṭā yogi ; parmi ces derniers, Gorakh Nāth occupe une position privilégiée, puisque le feu sacré autour duquel se déroule la cérémonie lui appartient : "Le dhūnī de Gorakh Nāth qui brûle tout au long des trois âges est allumé", chante le barde. (Dasgupta, 1969, p. 202-210):

5 - Le Guru Kashmīrī, personnage mystérieux qui, d'après le récit III, gouverne les âmes malheureuses qui n'ont pas encore accédé au statut de devatā.

6 - Les maîtres humains du barde et, comme dernier maillon de cette chaîne, le barde lui-même qui est techniquement appelé guru non seulement par les participants visibles, mais surtout par les dieux eux-mêmes lorsqu'ils parlent par la bouche des médiums.

On retrouve donc une symétrie entre barde et médium. De même que la personnalité empirique de ce dernier disparaît avec le début de la transe, de la même façon la personnalité du barde disparaît dès l'invocation liminaire : il est dès lors identifié aux guru de sa lignée spirituelle et, en définitive, au plus éminent d'entre eux, Śiva lui-même dont il tient la connaissance et le pouvoir qu'il exerce sur les dieux et les médiums.

c) Les autres participants. Dieux de la transe et guru ne constituent qu'une partie des assistants invisibles. Les autres, qui n'ont pas de rôle à jouer, sont là en tant que spectateurs et auditeurs : ce sont, d'une part, le reste des "trente-trois millions de dieux"; d'autre part, tous les renonçants appartenant à des sectes autres que celle des kān-phaṭṭā yogi. A cet auditoire invisible correspondent les consultants et spectateurs humains présents à cette cérémonie célébrée par le barde assisté de ses acolytes et par les médiums.

L'ensemble des participants invisibles avec les assistants visibles qui leur correspondent peuvent être classés dans le tableau suivant ; on y remarquera la position privilégiée des renonçants qui sont toujours, quel que soit leur rôle, des intermédiaires entre les humains et les dieux :

Rôle des participants		Participants à la transe		<u>guru</u>	Spectateurs-auditeurs
I n v i s i b l e s	D i e u x	Indra Autres dieux	Viṣṇu	Śiva Vetāla (Nara-)Siṃha	Trente-trois millions de dieux
	H u m a i n s	Renonçants	Ganga Bhānā Ratna	Les neuf Nāth les 84 Siddha Guru Kashmīrī	Toutes les autres sectes
		Non-renonçants	Goriyā <u>bhūt</u>	<u>avatār</u>	<u>guru</u> du barde
Visibles		Médiums		Barde	Assistants

d) Transe et méditation . Nous sommes maintenant en mesure d'expliquer comment la transe est provoquée. Jusqu'ici notre attention était concentrée sur le médium et les dieux qui le possèdent; elle se porte maintenant sur le barde et sa lignée spirituelle. En effet, dès l'invocation liminaire, il est dit que les dieux de la transe sont "présents dans la méditation du guru" avant même de l'être dans le corps du médium. Plus explicite est encore le texte chanté par un autre

barde :

"Quand il y a guru, il y a connaissance (jñāna);
Quand il y a feu sacré (dhūnī), il y a méditation (dhyāna)"
(Madan Rām, 1971).

Par rapport aux développements sur l'avatār, nous changeons complètement de cadre; du vishnouïsme, nous passons au shivaïsme; de la dévotion de l'homme dans le monde, à la technique religieuse des renonçants.

Par l'invocation liminaire, le barde s'identifie aux maîtres de sa lignée spirituelle et met en oeuvre la connaissance et le pouvoir qu'il tient d'eux. Cette connaissance (jñān) - outre une acception plus technique que nous examinerons plus loin - est d'abord un savoir concernant le monde invisible des dieux et plus particulièrement celui mis en oeuvre dans le jāgar : car c'est le barde qui connaît les dieux et leur histoire; c'est lui qui connaît le rituel; le médium ne sait rien par lui-même et tient du barde tout ce qu'il a appris.

Le barde, en tant que guru, possède aussi un pouvoir de commandement sur les dieux de la transe; il est désigné par le terme sanscrit ājñā ou son doublet hukum (arabe : ḥukm); il vient, à travers la lignée spirituelle des guru, de Śiva lui-même dont le barde invoque l'autorité chaque fois qu'il donne des ordres aux dieux : "Viens ici, obéis à l'ordre de Mahādeva !", chante-t-il chaque fois qu'il appelle une nouvelle divinité. D'une façon plus concrète, c'est le pouvoir qu'a le barde de former le médium dont il est le guru, de lui apprendre à contrôler les trances, et, dans le contexte du jāgar, d'induire chaque transe et d'y mettre fin.

Comment comprendre cette induction de la transe ?

Nous retrouvons le deuxième aphorisme :

"Quand il y a feu sacré (dhūnī), il y a méditation (dhyānā)"
Le barde, identifié à ses guru, est comme un renonçant assis près de son feu sacré : il est plongé dans une méditation, dhyānā; ce terme, emprunté au langage technique de la mystique indienne, désigne un état de concentration pendant lequel un homme s'abstrait de ce qui l'entoure, fait le vide en lui-même puis se met à construire mentalement l'image des dieux. (Stein, 1962, p. 148-154; Eliade, p. 75-82). Or, n'est-ce pas ce que fait le barde ? Non pas en silence, mais dans le texte qu'il chante : il raconte l'histoire des dieux, énumère leurs attributs et construit ainsi leur image. Ces évocations ne sont pas considérées comme de simples produits de l'imagination, mais comme une sorte de présence réelle de la divinité, techniquement désignée par le terme jñāna (Stein, 1959, p.336).

Après la construction de l'image vient une seconde opération qui consiste à projeter les dieux ainsi évoqués dans un support matériel : peinture, statue, danseur masqué ... (Stein, 1962, p.152). Or n'est-ce pas ce qui se passe au cours du jāgar ? Le barde ordonne à la divinité de venir; et le support matériel dans lequel il la projette n'est autre que le corps du médium.

Une troisième opération consiste à résorber la projection de la divinité et son image même (Stein, 1962, p.153). C'est précisément ce que fait le barde par les chants de renvoi qu'il exécute pour mettre fin à chaque transe, enjoignant aux dieux de retourner sur le mont Kailās près de Śiva.

Nous sommes donc arrivés à une troisième définition de la transe : projection temporaire, par un guru méditant, d'une divinité dans le support empirique que constitue le corps du médium. Pour la construire, nous sommes partis des termes techniques employés par le barde et nous avons vu qu'ils renvoyaient à la technique de la méditation. Mais s'il nous fournissent un point de départ, ils ne garantissent pas toute la reconstitution à laquelle nous nous sommes livrés, car les mots désignant la projection des divinités et leur résorption sont absents du texte chanté par le barde.

Nous avons fait une extrapolation qui peut se justifier, dans l'état actuel de la documentation, par une comparaison avec des cérémonies mieux connues qui se déroulent dans un contexte culturel analogue, celui du Tibet. Ce sont les danses appelées 'cham qui ont lieu à l'occasion du nouvel an et où les principaux rôles sont tenus par :

- 1) les danseurs masqués;
- 2) les musiciens;
- 3) le lama habillé de noir, guru tantriste, qui médite et projette les dieux qu'il évoque dans le support matériel que constituent les danseurs masqués (Stein, 1959, p.336; 1962, p. 157-158).

Dans les jāgar du Kumaon, les médiums remplissent le rôle n° 1, tandis que le barde cumule le n° 2 (qu'il partage avec ses acolytes) et le n° 3 qu'il assume seul.

C'est ce troisième rôle qui lui vaut le titre de guru et le place dans la ligne des renonçants. Mais la comparaison s'arrête ici : car, si le lama tibétain est un authentique renonçant initié dans une secte, le barde n'est qu'un homme dans le monde d'un niveau inférieur travaillant pour un patron. Cette distinction est fréquemment soulignée dans le répertoire des bardes : dans les jāgar comme dans les récits héroïques, ils distinguent entre deux types de guru. Au niveau supérieur, ils placent ceux qui sont d'authentiques

renonçants et sont membres de la secte de kān phatṭā yogi : ainsi les maîtres de Goriyā et de Ganga Nāth, ou le pīr de Kamaī qui initia le roi Mālū Śāhī. Au niveau inférieur sont les dās, musiciens et magiciens attachés aux familles royales ou nobles, comme Keka Dās dont la lignée servait traditionnellement la dynastie Katyurī et qui est envoyé pour ressusciter Mālū Śāhī; ils ont droit aussi au titre de guru; et c'est à eux que se rattachent les bardes qui officient dans les jāgar. (Gaborieau, 1974, a, p.117).

4) Transe et folie.

Après avoir décrit le point de vue des assistants humains, des dieux et du barde, demandons-nous quel est celui des médiums. J'ai longtemps essayé de les interroger, mais toujours sans succès. Ils affirment toujours qu'ils ne se souviennent pas de ce qu'ils font et disent entre le moment où ils commencent à trembler et la chute finale qui marque la fin de la transe. J'ai souvent eu de bonnes raisons de penser qu'ils mentaient, car il leur est arrivé de se trahir et de reparler de la cérémonie comme s'ils se souvenaient; mais leur sincérité n'est pas ici le problème; s'ils refusent de parler c'est qu'ils n'ont rien à dire en raison du rôle qui est le leur et qu'on peut définir en partant de deux termes techniques qui les concernent.

Le premier est le nom même du médium : ḍāgarīyā; l'étymologie m'en est longtemps restée obscure parce que je faisais fausse route en cherchant une racine de sens noble. Or, alors que le barde porte des titres respectables qui renvoient à sa fonction religieuse, le nom du médium ne peut être dérivé que des racines péjoratives ḍagga et ḍāngara (Turner, p.308-309, n°5524 et 5526) qui désignent un animal maigre ou castré, une mauvaise bête; et, par extension, un homme stupide, paresseux, malade, maigre, qui ne travaille pas, qui n'a pas de famille, pas d'enfants. Ces connotations correspondent bien au peu de cas qu'on fait généralement du médium dans la vie courante; j'ai même enregistré au Népal une transe où un dieu parlant par la bouche d'un médium insultait ce même médium. Plus haut, nous avons recherché en vain le terme technique désignant le médium en tant que support matériel de la divinité; nous l'avons ici : c'est ḍāgarīyā, c'est-à-dire "bête de somme" du dieu.

L'autre terme désigne plus précisément la transformation psychologique subie par le médium au moment où il entre en transe : on dit qu'il devient fou (bauliṇo) ou qu'il est fou (baulo). Pour comprendre le sens de ces ex-

pressions, examinons leur emploi dans d'autres contextes.

Il y a d'abord un usage courant : est déclaré fou celui qui ne peut plus faire face à ses obligations familiales et sociales; juridiquement, il ne sera pas considéré comme responsable des délits qu'il pourra commettre et un tuteur sera nommé pour administrer ses biens; on ne l'enfermera pas car l'Inde traditionnelle n'avait pas inventé d'institutions dans ce but; comme dernier recours, au cas où il devient dangereux, on l'emprisonne. C'est le plus bas degré de la folie, permanente et irrécupérable; de ce fait elle est méprisée.

Et puisqu'il faut bien situer l'observateur dans le système de référence des populations observées, le même terme est appliqué à l'ethnologue qui, venu on ne sait d'où, sans insertion familiale et sociale, a la même position marginale que les fous de la société qu'il étudie. C'est une folie dont on ne sait vers quoi elle débouche.

Mais il en est aussi d'autres formes décrites dans les récits chantés par les bardes. Ainsi, un des thèmes des jāgar est la vocation du renonçant dont nous avons vu plus haut un exemple dans le récit de Ganga Nāth : elle commence par un désintéret de la vie matérielle, de la famille, des obligations sociales et politiques ... désintéret qui est techniquement désigné par les termes udāsī ou bairāgī et qui culmine dans un état d'infatuation pendant lequel Ganga est déclaré fou; cette folie débouche sur quelque chose : elle le mène au pied d'un guru qui l'initiera et fera de lui un renonçant véritable.

Certains récits de héros sont consacrés à la passion amoureuse (dhoko) qui est décrite dans les mêmes termes que la vocation religieuse : désintéressement, appelé ici encore udāsī ou bairāgī, qui culmine dans un état de folie dont le héros ne peut sortir qu'en abandonnant tout pour partir conquérir sa bien-aimée. Cette quête passe par le renoncement : il se déguise en yogī, ou même, dans le récit le plus célèbre, celui de Mālū Sāhī, il va au pied d'un guru qui l'initie à la secte des kān phatṭā yogī; mais ce n'est qu'une étape vers le but final qui se résume dans l'alternative suivante : succès du héros débouchant vers un mariage heureux mais sans enfant, ou mort du héros entraînant le suicide de l'héroïne (Gaborieau, 1974,a).

Nous avons donc plusieurs degrés de folie : celle du médium se situe à mi-chemin entre la folie irrécupérable citée en commençant et les deux dernières formes qui débouchent sur une vocation vraie ou une grande passion. A la différence de la première, elle est canalisée et utilisée

pour autre chose; mais au contraire des deux autres elle ne débouche pas sur un changement permanent dans la vie du médium. Son utilisation est ponctuelle : à moments fixes, dans le cadre d'une cérémonie, le barde induit une brève crise de folie qui dépossèdera le médium de sa personnalité pour faire de lui le support matériel de la divinité, sa bête de somme.

III - PLACE DE LA TRANSE DANS L'ECONOMIE DU SACRIFICE

Nous pouvons maintenant replacer la transe dans l'économie générale de la cérémonie.

a) Le circuit des paroles. L'analyse effectuée jusqu'ici des principaux rôles permet de dégager un circuit des paroles qui produisent ou accompagnent la descente de la divinité dans le corps du médium. Reportons-nous au tableau présenté plus haut (II, 3,c).

Les assistants, en particulier l'organisateur de la cérémonie, ont chargé le barde d'entrer en contact avec les dieux. Le barde donc remonte la lignée de ses guru jusqu'à Śiva qui lui communique la connaissance et le pouvoir nécessaires pour agir sur les dieux de la transe : Viṣṇu et les avatār d'une part; Indra, les dieux secondaires et les humains divinisés d'autre part; tel est le chemin suivi par les prières, les demandes et les ordres dont le résultat est la descente des dieux dans le médium. La communication ainsi établie passe donc par de nombreux intermédiaires : les consultants ont besoin du barde qui lui-même a recours à ses guru et aux grands dieux Viṣṇu et Indra pour agir sur les dieux de la transe et le médium lui-même.

La réponse des dieux à ces demandes, au contraire, se fait sans intermédiaires : ils sont présents dans le corps des médiums, parlent par leur bouche et un véritable dialogue peut s'engager entre dieux et consultants.

b) Le circuit des offrandes et des faveurs. Ce circuit des paroles, replacé dans le cadre de l'ensemble de la cérémonie, ne représente plus qu'une partie d'un mouvement d'échange plus général.

Au cours de la pūjā préliminaire et surtout au cours de la cérémonie diurne qui clôt le jāgar des offrandes sont offertes aux dieux de la transe. Elles comportent, outre celles qu'on donne chaque année, celles qui ont pu être réclamées par les dieux au cours de la consultation. La nature de ces offrandes varie selon chaque divinité; elles comportent habituellement, outre les vêtements symboliques,

l'encens, etc ... de la nourriture végétale cuisinée et la chair de cabris qui ont été sacrifiés. Le barde, aidé éventuellement par un sacrificateur, supervise la cérémonie; par son intermédiaire, et sous l'égide de ses guru, les offrandes sont offertes aux dieux représentés par les pierres du sanctuaire.

Ceci ne constitue que la moitié du circuit : il y a un mouvement en retour. De même qu'aux prières répondait l'oracle proféré par le dieu au cours de la consultation, les consultants et assistants obtiennent en échange de leurs offrandes des faveurs (bar) visibles (guérisons, succès,...) ou invisibles (mérites ...). Tout ce circuit comporte de nombreux intermédiaires.

Mais il est un moment où s'établit une communication immédiate correspondant au dialogue privilégié de la consultation : c'est le banquet sacrificiel au cours duquel hommes et dieux partagent la même nourriture, les premiers obtenant la première part, les seconds consommant les restes.

Le dernier élément de ce circuit, en fin de cérémonie, est constitué par les salaires versés aux deux intermédiaires humains : le barde et le médium. L'organisateur de la cérémonie verse au premier ainsi qu'à ses acolytes une rétribution en argent pour laquelle je n'ai pas trouvé de terme spécial et qui entre dans le cadre de celles qui sont versées généralement aux musiciens et aux autres artisans pour les services exceptionnels non couverts par le paiement annuel en nature; il s'agit donc d'un salaire profane. Celui qui est versé au médium est d'une toute autre nature; il est appelé dakṣiṇa, terme qui désigne techniquement le salaire sacrificiel versé aux brahmanes ou aux alliés qui le remplacent (gendre ou fils de la soeur). Dans les deux cas il s'agit d'une prestation unilatérale de l'organisateur aux deux acteurs principaux de la cérémonie.

c) Orientation de ces circuits.

Il est à remarquer que les prières, les offrandes et les salaires vont tous dans le même sens. Ils partent des consultants et plus spécialement du plus éminent d'entre eux, l'organisateur de la cérémonie. Ils passent par des intermédiaires qui ont un rôle technique : le barde au niveau visible, sa lignée de guru au niveau invisible. Ils aboutissent aux mêmes destinataires qui sont les dieux de la transe au niveau invisible, les médiums au niveau visible. Laissons de côté le flux en retour des oracles et des faveurs, réfléchissons sur l'orientation de cette première partie du circuit.

Si nous plaçons ensemble les consultants et les guru qui sont leurs intermédiaires et leurs techniciens, nous avons le premier terme d'une relation, le second étant constitué par les dieux de la transe et les médiums. La nature de cette relation peut être expliquée par trois termes clefs.

Les deux premiers la définissent au niveau invisible. Les dieux sous l'égide desquels se place le barde sont qualifiés de guru; les dieux de la transe devraient être leurs disciples (cela). Mais, le barde emploie à leur égard des termes plus honorables comme thakur, maître; la relation de maître à disciple est celle qui existe entre le barde et ses guru humains et divins. Celle qui unit cette lignée spirituelle aux dieux de la transe est d'une autre nature et peut être déduite de l'épithète le plus souvent attribué à Śiva : māmu, oncle maternel; les dieux qui descendent sur les médiums, corrélativement, sont des neveux d'une espèce particulière, des fils de soeur. La relation de cet oncle à ce neveu, dans le système de parenté orienté des hindous, est empreinte de respect, comme celle qui unit le beau-père à son gendre.

Les prestations circulent toujours dans le même sens du premier au second qui non seulement reçoit des dons (dān), mais peut aussi être le bénéficiaire du salaire sacrificiel : dakṣiṇa; c'est ce qui explique pourquoi ce même terme s'applique, au niveau visible, à la rétribution donnée aux médiums qui représentent les dieux de la transe, c'est-à-dire les neveux de Śiva.

Ces considérations nous donnent aussi la clef de notations faites au Népal occidental : dans les sanctuaires locaux, les divinités principales sont considérées comme des oncles maternels, tandis que les divinités secondaires leurs sont apparentées comme fils de soeur (Gaborieau, 1969, p.24). Les premières et leurs médiums jouent donc, au Népal occidental, un rôle analogue à celui des guru divins et bardes du Kumaon; nous retrouvons donc ici des conclusions analogues à celles établies ailleurs par un cheminement différent (Gaborieau, 1974, b, p.322).

C O N C L U S I O N

La transe est donc contrôlée dans le cadre d'une cérémonie. Les termes employés par les spectateurs pour en décrire les indices physiques et psychologiques ont d'abord été analysés : elle se définit comme une folie passagère qui est récupérée dans le cadre d'un rite qui lui donne son sens.

Ce sens ne peut se dévoiler qu'en analysant le rôle des principaux acteurs de la cérémonie : au point de départ, on a l'organisateur de la cérémonie et les consultants qui en seront aussi les ultimes bénéficiaires. Entre la mise de départ et les bénéfices derniers est interposé un circuit d'échanges complexes où les rôles principaux sont tenus par deux lignées de divinités dont les représentants humains sont le barde et les médiums. Partant du premier, la lignée de guru remonte à Śiva par qui passe le barde pour agir sur les dieux de la transe qui viennent posséder les médiums; entre la première et la seconde lignée existe une relation qui est à la fois de pouvoir et de respect; le pouvoir est utilisé pour que le dieu se manifeste et puisse être honoré, consulté, puis comblé d'offrandes. La folie du médium est récupérée pour servir de support à la manifestation du dieu qui est traitée sur le triple mode du divin proprement dit et de ses analogues dans la société humaine : le brahmane et l'allié de la lignée à qui l'on a donné des femmes.

Un autre aspect de ce matériel sur lequel il convient d'insister en terminant est l'importance accordée aux renonçants dans toutes ces cérémonies. Partout ils servent d'intermédiaires entre les dieux et les hommes; et une secte déterminée, celle des kān-phatṭā yogi, fournit le cadre religieux et les techniques de méditation qui servent à provoquer la transe. Ce qui montre encore une fois que la religion populaire ne saurait être étudiée indépendamment des traditions classiques; mais pour que cette étude soit fructueuse, il convient de rechercher les sectes particulières qui sont ou ont été dominantes dans une région donnée.

B I B L I O G R A P H I E

On trouvera une bibliographie détaillée des ouvrages en hindi et en anglais traitant des jāgar dans : Gaborieau, 1974, b. La présente liste comporte seulement les enregistrements magnétiques utilisés et les publications citées.

- I - ENREGISTREMENTS MAGNETIQUES DE JĀGAR , en langue kumaonie, classées d'après le nom des bardes qui les ont exécutés :
- DILIP RĀM, 1970. jāgar de Dāṇā Gollā (fragment) et de Ganga Nāth (fragment), Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie, n° BM 71.19.6.

GOPI DĀS, 1970, a. jāgar de Goriyā, Musée Guimet, Département d'Ethnomusicologie, bandes n° 15-21.

1970, b. jāgar de Goriyā, Ganga Nāth et des 1600 bhūt, Musée Guimet, bandes n°29-32.

MADAN RĀM, 1971. jāgar de Kākari Devī, Musée Guimet, fin de la bande n° 32.

MOHAN SINGH, 1970, a. Chant de avatār de Viṣṇu (fragment), Musée Guimet, bande n°4.

1970, b. jāgar de Goriyā (fragment), Musée Guimet, bande n° 4.

MOTI RĀM, 1971. jāgar de Dāṇā Gollā, Musée Guimet, bandes n° 67-74.

II - PUBLICATIONS

BRIGGS (G.W.) 1938. Gorakhnath and the Kanphata Yogi, Y.M.C.A. Publishing House, Calcutta et Oxford University Press, Toronto, Londres, New-York.

DASGUPTA (Shashi Bhusan), 1969. Obscure religious cults, Firma K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 3ème édition.

ELIADE (Mircea), 1967. Le yoga, Payot, Paris.

GABORIEAU (Marc), 1969. "Note préliminaire sur le dieu Maṣṭa" in Objets et Mondes, Musée de l'Homme, Paris, IX, 1, p.19-50.

1974, a. "Les récits chantés de l'Himalaya et le contexte ethnographique" in FÜRER HAIMENDORF (Christoph von), éditeur. - Contributions to the anthropology of Nepal, Aris and Phillips Ltd, Warminster, p. 114-128.

1974, b. "Classification des récits chantés. La littérature orale des populations hindoues de l'Himalaya central", in Poétique, Le Seuil, Paris, Vol. 19, p.313-332.

1975. "les bāyu du Népal central" in Puruṣārtha, Recherches de sciences sociales sur l'Asie du Sud, C.E.I.A.S., Paris, Vol.1, 1975, p. 67-90.

MAṬIYĀNĪ(Śailes), 1962. belā huī aber, Atma Ram and Sons, Delhi [Hindi; description détaillée du jāgar de Mahābali Hita, avec traduction intégrale du texte chanté par le barde].

PLATTS (John T.), 1884. A dictionary of Urdū, classical Hindī and English, Oxford University Press, Londres.

STEIN (R.A.), 1959. Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet, Presses Universitaires de France, Paris.

1962, La civilisation tibétaine, Dunod, Paris.

TURNER (R.L.), 1966. A comparative dictionary of the Indo-aryan languages, Oxford University Press, Londres.