

NICOLAS PRÉVÔT

Maître de conférences en ethnomusicologie

## Corps, esprit(s), musique : possession au Bastar, Inde centrale

Le marché constitue un lieu essentiel pour l'économie du Bastar, ancien royaume situé en Inde centrale, devenu un district de l'État du Chhattisgarh<sup>1</sup>. Quelle que soit sa taille, il représente aussi un haut lieu de sociabilité de cette région très rurale. Chacun des marchés hebdomadaires fait, au moins une fois par an, l'objet d'un rituel nommé *dev bajār*<sup>2</sup>, « marché des dieux<sup>3</sup> ». Comme son nom l'indique, il prend alors un caractère religieux. Tout en gardant sa fonction économique première, son rôle social s'en trouve ainsi renforcé (pour une ethnographie détaillée des marchés du Bastar, nous renvoyons le lecteur au livre *Savage Money* de Christopher Gregory, cité dans Références, p. 86-87).

Le *dev bajār* se distingue d'emblée d'un marché habituel par le son puissant des orchestres de hautbois et timbales qui en émane, et par les dizaines de perches de bambou ornées de fanions multicolores et de guirlandes de jasmin qui dépassent bien au-dessus de la foule et qui représentent autant de divinités. Il met à l'honneur une divinité

1. Cet État a été créé en octobre 2000 sur la base de revendications identitaires : les populations répertoriées comme tribales (*Scheduled Tribes*) y sont en effet majoritaires. Le Bastar, auparavant rattaché à l'État du Madhya Pradesh, est une région emblématique de l'Inde dite « tribale », également connue comme fief des guérillas maoïstes naxalites.

2. Ces rituels s'étalent progressivement sur tout le royaume, principalement entre février et avril, c'est-à-dire entre la fin de la « saison froide » et le début de la « saison chaude », période de moindre activité agricole. Dans les plus gros villages, le *dev bajār* prend la forme d'une foire annuelle appelée *mārāy*, et à Jagdalpur, la capitale du royaume, il prend le nom de *daserā*.

3. L'ensemble des termes vernaculaires cités sont en halbi, langue appartenant au groupe indo-aryen du nord de l'Inde.

importante du village. À cette occasion, les divinités avoisinantes ainsi que les divinités parentes de celle mise à l'honneur sont conviées et vénérées. Le rituel nous permet de nous pencher sur la conception locale des phénomènes de possession qui y sont observables et d'analyser en particulier le rôle et le statut attribués à la musique dans son rapport au corps des médiums et dans son lien avec les esprits ou les divinités<sup>4</sup>.

La veille du jour du marché, des sacrifices (coq, bouc, porc) sont dédiés aux divinités et aux ancêtres<sup>5</sup> du lieu, dont les restes sont distribués équitablement et consommés par les villageois. Le jour du marché, des offrandes<sup>6</sup> et des divertissements sont offerts à ces divinités et ancêtres ainsi qu'à leurs invités avant qu'ils n'effectuent plusieurs tours de marché. Cette procession se termine par le *dev khel*, « jeu des dieux », suivi d'un dialogue entre les spécialistes du rituel et certains de ces dieux avant que l'ensemble des divinités ne repartent vers leurs lieux de résidence respectifs.

## CORPS : PHÉNOMÈNES OBSERVÉS

Nous nous intéresserons ici plus particulièrement au *dev khel*, la phase spectaculaire de ce rituel, inconcevable sans le répertoire musical *dev mohri* qui lui est consacré. Nous employons le terme « spectaculaire » à dessein car c'est d'un point de vue dramatique le point culminant du rituel. Il attire le plus gros de la foule, y compris

4. Nous emploierions souvent le terme « divinité » pour traduire le terme « *dev* » qui, au Bastar, désigne aussi bien des esprits d'ancêtres (souvent morts violemment) que des divinités « transcendantes » dont le lien avec les humains est moins évident mais l'origine ancestrale pourtant souvent probable.

5. Le terme « *dumā* » (littéralement « ancien ») revêt une acception plus large que le terme « ancêtre » par lequel nous le traduisons puisque les ancêtres ne sont pas seulement les aïeuls mais incluent aussi les descendants morts récemment.

6. Résumé par le nom « marché des dieux », le lien entre le rituel religieux et le marché semble s'expliquer ainsi : les dieux viennent faire symboliquement leur marché en passant en procession dans les allées. En dehors des offrandes adressées pendant le rituel, le marché, lieu de fertilité et de prospérité par excellence, constitue lui-même une sorte de grande offrande symbolique, en même temps qu'il bénéficie de la grâce divine.

les femmes et les enfants qui, le reste du temps, sont très présents au marché mais absents du rituel. Pour un observateur, qu'il soit local ou occidental, le caractère spectaculaire de ce moment central de la cérémonie tient d'abord au flot musical ininterrompu des hautbois perçants *mohri* et des timbales tonitruantes *nāgarā*. Il vient aussi des costumes et des bijoux ou accessoires portés par certains protagonistes, mais surtout de leurs tremblements plus ou moins remarquables et de leur comportement inhabituel. Beaucoup dodelinent de la tête et poussent ponctuellement de grands cris aigus. Lorsqu'ils parlent, c'est avec une voix de fausset haletante et dans une langue métaphorique que seuls les spécialistes peuvent décoder. Leur attitude peut être violente ou au contraire douce et efféminée. Certains se mettent à danser mais la plupart semblent se défouler, se mortifiant à l'aide d'accessoires variés : fouets, bâtons, pics de métal, tridents aux pointes acérées, chaînes à clous ou sans clous.

Si les mortifications ne donnent lieu à aucune effusion de sang ou très peu comparé à la longueur des pointes et à la violence des coups, les individus les plus affectés ont parfois la bouche encombrée d'une épaisse écume, et il n'est pas rare que leur corps tremblant tombe soudainement raide à la renverse. Le cas échéant, plusieurs hommes se précipitent vers la personne pour détendre au plus vite ses membres atteints de crampes, avant que son corps ne retrouve sa souplesse et qu'elle ne reprenne ses esprits. Elle paraît totalement épuisée et dit souvent ne se rappeler de rien. Craignant sans doute un état de non-retour, on freine donc les ardeurs des plus violents en les éloignant du cercle formé devant les musiciens afin d'éviter d'atteindre ce stade ultime qui ressemble au trépas.

## POSSESSION : DONNÉES COLLECTÉES

Quel que soit leur degré de paroxysme, ces comportements ne sont cependant pas interprétés par les locaux en termes de « dissociation », « d'état de conscience modifié » ni de « transe », comme le font le plus souvent les Occidentaux, ayant observé en maints endroits de la planète ces phénomènes fascinants sous un angle psychologique voire psychiatrique et physiologique (acoustique et neurologique)<sup>7</sup>. Sans qu'il soit plus proche d'une quelconque vérité, le terme « possession », couramment utilisé en ethnologie<sup>8</sup>, rend mieux compte de l'interprétation vernaculaire de ces phénomènes, celle qui justement nous intéresse ici<sup>9</sup>. Ainsi, au Bastar, on ne considère pas que l'individu soit dans un « état second », mais que, à ce moment du rituel, il n'est littéralement plus lui-même puisque habité par un autre être. Volontairement ou malgré lui, il prête son corps à un esprit autre que le sien<sup>10</sup>. Cet esprit est appelé *dev* (voir note 4). Il faut comprendre le panthéon local, bien vivant et prenant corps au moment du rituel, comme un continuum hiérarchisé englobant différents types de puissances qui toutes se rapportent à la terre : en bas la masse des ancêtres et en haut les divinités les plus importantes, souvent déesses-mères, et entre les deux des ancêtres progressivement divinisés dont la généalogie est plus ou moins identifiable.

7. Dans son article « Musique et transe », Judith Becker propose une synthèse des différentes approches des phénomènes de transe et en particulier des théories sur le lien entre musique et transe (voir Références, p. 86-87).

8. Bien qu'on ne puisse les opposer de manière aussi tranchée pour tous les cas observés, les ethnologues distinguent généralement la possession du chamanisme en ce qu'ils procèdent de mouvements inverses : le corps du possédé est envahi par une divinité alors que le chamane sort de son corps pour se rendre dans le monde des esprits lors d'un voyage cosmique (voir Gilbert Rouget, 1980).

9. Cet article n'a pas pour objet de rationaliser le phénomène de possession, mais de rendre compte de la manière dont les individus d'une culture donnée l'expliquent dans leur propre système de pensée et avec leurs propres références culturelles.

10. Encore faudrait-il que la notion d'esprit ait un sens localement ; la dichotomie âme/corps, sans être complètement inconcevable, n'est d'ailleurs pas toujours opérante en Inde.

Pour reprendre le vocabulaire local mais exprimant une idée que l'on retrouve dans la plupart des rituels de possession étudiés dans le monde<sup>11</sup>, on dit qu'un esprit ou qu'une divinité « grimpe [sur] », « monte », « chevauche » la personne possédée. Le possédé ne perd pas son âme ni ses esprits, il devient le réceptacle d'un être invisible. Dans *La Musique et la transe*, Gilbert Rouget parle de « substitution de la personnalité ». Doté d'un pouvoir surhumain, le possédé est capable de s'infliger des peines insurmontables au commun des mortels et de sa bouche sortent les cris de l'esprit ou les paroles de la divinité.

La possession peut survenir par inadvertance ou bien être provoquée par un spécialiste, mais dans les deux cas l'on considère que c'est l'esprit ou la divinité qui a choisi la personne pour s'y incarner. Impromptue, la possession peut soit apparaître négativement comme un symptôme affligeant le corps – ce qu'un médecin diagnostiquerait comme une pathologie mais qui est plutôt interprété localement comme un envoûtement et appelle donc un exorcisme –, soit se déclarer dans le corps de toute personne qui a été choisie par un esprit, de manière inoffensive mais inattendue. Si la possession par une divinité revient de manière récurrente chez la même personne, l'assemblée en conclut qu'elle a été élue par l'esprit en question pour l'incarner. Cette personne peut alors développer des techniques (formules *mantra*, techniques gestuelles et de respiration, etc.) pour contrôler son apparition et la déclencher à loisir. C'est ce que Rouget a appelé « possession cultivée » en opposition à « possession réprouvée » (1980) et que Luc de Heusch nomme « adorçisme » (cité dans Becker, 2005). Le premier cas ne donne lieu à aucun qualificatif ni statut particulier pour le possédé, alors que le second lui confère le titre de *sirhā*. Les *sirhā* sont des médiums devenus spécialistes ; ils sont consultés par la population pour toutes sortes de problèmes,

11. Qu'il s'agisse, par exemple, de candomblé au Brésil, de vaudou aux Antilles, de *zār* en Afrique de l'Est et dans le Golfe ou encore de *ndôp* au Sénégal.

sans contrepartie ou moyennant une petite compensation, souvent en alcool. Obtenu sans rite d'initiation, le statut n'est jamais définitif, et le doute sur la véracité de la possession subsiste en permanence de la part de la population venue assister au « jeu des dieux ». Tout *sirhā* peut perdre sa crédibilité et sa fierté si l'on juge qu'il simule la possession, qu'il « joue au dieu » en quelque sorte, ce qui ne fait qu'ajouter au caractère dramatique du rituel<sup>12</sup>.

Douées d'ubiquité, les puissances « prennent corps » : *corps* dans son acception la plus large et *corps* au pluriel, car elles ne s'incarnent pas seulement dans les humains mais également dans des objets, parfois dans les deux simultanément. Et de la même façon que la possession des humains se manifeste par leurs tremblements, la possession de certains objets se manifeste par leurs mouvements ou leurs oscillations. Ces objets représentent souvent des montures ou des accessoires des divinités : nous avons évoqué les longues perches de bambou, les plus remarquables, mais on porte également des palanquins, de taille humaine ou de taille réduite, des chaises à valeur de trônes, ou encore des cadres en bois à tête d'oiseau. Dans ce cas, ce sont bien les objets qui sont considérés comme possédés et non les personnes qui les tiennent. D'ailleurs, ces dernières n'ont aucun statut particulier et cette tâche est souvent confiée à des enfants ; même si des tremblements peuvent les gagner, elles sont censées ne faire que suivre les mouvements et la « volonté » des objets – donc des divinités – sans être possédées elles-mêmes.

## MUSIQUE : UNE ÉNERGIE DIVINE

Alors que le sacrifice et les offrandes – dont fait partie la musique – sont le moyen de combler les divinités, la possession est le

12. À propos de la simulation de possession et du rapport entre ivresse et possession, voir Nicolas Prévôt, « Music, Spirits & Spirit in Bastar, Central India », *Dialogues with Gods*, Tina Otten & Uwe Skoda éd., Institut für Ethnologie, Freie Universität, Berlin, à paraître, 2011.

moyen de vérifier leur présence, de les rendre tangibles : visibles, palpables et audibles. Elle permet en même temps de les divertir (par le « jeu ») avant d'entrer en contact direct avec elles par le dialogue pour leur demander la conduite à tenir dans les affaires du village ou pour qu'elles résolvent tel ou tel problème.

De tels rituels ne pourraient avoir lieu sans le répertoire des hautbois et timbales, indispensable à leur déroulement comme nous allons le comprendre. Les musiciens de la caste Gandā<sup>13</sup>, détenteurs de ce répertoire, sont au service des dieux, mais aussi de leur village ou d'un ensemble de villages et des autres castes qui composent la société. Comme très souvent en Inde et ailleurs, les musiciens rituels sont relégués au plus bas de la hiérarchie sociale et entachés d'impureté malgré leur rôle incontournable. Bien que cette activité ne leur apporte qu'une compensation en grain pour le temps qu'ils ne passent pas à travailler aux champs ou ailleurs, ils exercent cette spécialité comme un *dharma*, un devoir à la fois religieux et social, plus que comme une profession pour laquelle ils seraient rémunérés (même si certains se spécialisent dans le répertoire des mariages, ce qui peut leur rapporter un peu plus car ils jouent alors contre salaire).

Le répertoire *dev mohri* est constitué d'un nombre indéfini de ce que l'on pourrait appeler des « devises musicales », pour reprendre l'expression que Rouget (1980) a utilisée pour définir le principe de motifs identificatoires caractéristique de beaucoup de rituels de possession observés dans le monde. Pour schématiser, à chaque air (appelé ici *pār*) correspond une divinité particulière. Cet air spécifique, identifiable par la plupart des villageois, constitue l'identité musicale d'une divinité. Ainsi, lors du *dev khel* notamment, lorsqu'un possédé se présente (souvent en hurlant) devant les musiciens, ceux-ci

13. Appelés Gandā dans la région orientale du Bastar où j'ai travaillé, Maḥār plus à l'ouest, ils sont traditionnellement tailleurs et musiciens mais leur mode de subsistance est l'agriculture complétée par toutes sortes de travaux journaliers.

doivent exécuter l'air qui correspond à la divinité qu'il incarne pour satisfaire celle-ci et afin qu'elle manifeste ensuite son pouvoir par la mortification<sup>14</sup>. Face à la file d'attente très désordonnée des possédés, les musiciens entonnent ainsi, à la demande, une chaîne musicale ininterrompue de *pār* dont l'ordre n'est pas défini à l'avance. Bien que le seul son des hautbois et timbales semble suffire à déclencher la possession, à animer les corps, des airs spécifiques viennent ensuite accompagner voire conduire chaque divinité dans son « jeu » propre<sup>15</sup>.

Comme nous l'expliquent les Gandā, dès l'instant où les anches du hautbois se mettent à vibrer entre les lèvres du musicien, la divinité « touche » le *sirhā*. Il faut comprendre ce processus de métamorphose (bien que l'enveloppe corporelle ne change pas d'apparence) comme l'invasion du corps par la divinité grâce à la musique. Cette incorporation n'est possible que par le jeu d'une musique bien spécifique, en l'occurrence la devise appropriée<sup>16</sup>.

L'association sémantique entre musique et divinité va donc au-delà d'une simple identité musicale. En effet, les dieux hindous prennent des formes (*rup*) multiples et la musique peut être l'une d'entre elles, une forme particulièrement efficace comme nous voudrions le montrer ici. Tout comme l'image sacrée en Inde (*murti*) n'est jamais une simple représentation mais une forme active du dieu, il faut

14. La mortification ne reproduit pas quelque martyr par compassion (comme dans certaines pratiques chrétiennes) ni ne cherche l'épreuve de la souffrance pour atteindre Dieu (comme chez certains chiites ou soufis). Elle apporte la preuve que les possédés ne sont pas des hommes mais bien des divinités.

15. Pour une analyse détaillée du fonctionnement du répertoire, lire Nicolas Prévôt, 2005 et 2008 (voir Références, p. 86-87).

16. D'un point de vue scientifique, comme l'a montré Gilbert Rouget (1980), bien que très fréquemment associée aux phénomènes de transe, la musique à elle seule ne déclenche pas la transe. D'une part, les propriétés physiques intrinsèques de la musique n'y suffisent pas par leur seul impact neurophysiologique ; d'autre part, la musique n'est qu'un élément parmi d'autres favorisant l'entrée en possession (les mouvements du corps et une utilisation particulière du souffle apparaissent comme incontournables). La musique n'est pas non plus un élément indispensable à la transe en général ; il existe d'ailleurs des moments où la possession se fait sans musique (mais jamais sans l'utilisation du corps et du souffle). C'est le cas au Bastar lorsque le *sirhā* provoque sa propre possession dans un cadre domestique.

voir ou entendre dans la musique telle qu'elle est conçue une forme ontologique de la divinité, véritable substance divine. Ainsi au Bastar, certaines processions permettent le déplacement d'une divinité d'un point à un autre (d'un temple à un autre par exemple) grâce à la musique : les musiciens entonnent alors la mélodie de la divinité tirée de son *pār* mais jouée sur un ostinato rythmique réservé aux déplacements.

Cette matière évanescence qu'est le *dev pār* est considérée comme une énergie (*śakti*), un fluide<sup>17</sup> ayant la propriété de se répandre et de pénétrer les êtres et les choses. Il s'agit moins de l'âme de la divinité que de sa substance vitale (*jiv*)<sup>18</sup> ou de son flux énergétique<sup>19</sup> qui se répand musicalement dans l'espace. Que les musiciens soient mobiles ou immobiles, la musique leur donne le pouvoir de couvrir un espace, de diffuser cette énergie et de toucher à distance, voire de pénétrer, des éléments de l'environnement – homme ou objet – qui lui sont plus ou moins perméables<sup>20</sup>.

Cette interprétation trouve tout son sens dans le déroulement de la plupart des rituels. Leur phase préliminaire est accomplie par les femmes qui étalent un mélange d'eau et de bouse de vache sur le sol afin de le purifier (nul besoin de rappeler le statut de la vache en Inde !) ; le prêtre renforce cette action en aspergeant d'eau ce même endroit (deux gestes très courants partout en Inde).

17. Remarquons que les mots *hawā*, « son », et *hawāj*, « souffle, vent » sont phonétiquement très proches.

18. Terme que Verrier Elwin traduit peut-être un peu vite par l'anglais « soul » (la notion d'âme n'a pas vraiment d'équivalent dans la langue locale) et qui est utilisé pour désigner la présence chez un homme d'un esprit maléfique détecté par le guérisseur dans le flux de son pouls.

19. Cette énergie est exprimée plus explicitement (et esthétiquement) à certains moments dans le jeu du hautbois par des *sor*, roulements produits avec la langue.

20. Le *pār* peut donc apparaître comme ambivalent ou polysémique : il est en même temps une offrande à la divinité – pour qu'elle se divertisse – et (une forme de) la divinité elle-même. Ajoutons que le hautbois, dont certains éléments sont anthropomorphes, est couramment assimilé à la divinité, aussi peu définie soit-elle. Ainsi, les pieds dits « de la divinité » apparaissent toujours en relief sur le pavillon de bronze qui constitue la base de l'instrument. Ailleurs en Inde, comme au Kérala, le son qui émane de l'instrument est assimilé à la voix de la déesse.

Lorsque les musiciens arrivent sur place, ils commencent, avant toute chose, par entonner l'air de Maoli Danteshwari, la déesse tutélaire du royaume, protectrice des villages, considérée comme la plus puissante dans le panthéon local. Il ne s'agit alors ni de provoquer ni d'accompagner la possession, mais de répandre dans l'espace rituel l'énergie positive de la divinité, comme on étale la bouse sur le sol cérémoniel (l'analogie faite ici n'est cependant pas formulée par les gens eux-mêmes). On retrouve ici deux éléments essentiels du rituel hindou : bon augure et pureté, la musique étant au faste ce que la bouse et l'eau sont à la pureté.

On comprend à présent les critères esthétiques fondamentaux de cette musique qui renvoient à l'espace et au temps et déterminent aussi bien le choix des instruments que leur technique de jeu. D'une part, un timbre perçant combiné à un fort volume sonore pour remplir tout l'espace rituel et exprimer le rayonnement de la divinité sur son territoire : le hautbois et les timbales sont de ce point de vue rois. D'autre part, une continuité sonore pour couvrir le temps du rituel et ne laisser aucune faille aux énergies néfastes (certains bruits étant considérés comme funestes) : la technique de respiration circulaire du hautbois et une chaîne ininterrompue d'airs musicaux vont dans ce sens. Ici, l'efficacité prime donc le beau ou plutôt le façonne. Ainsi la « bonne » musique rituelle est celle qui a un effet, un pouvoir (divin) sur les choses. Elle a d'autant plus d'effet (cette fois peut-être en termes d'émotion) qu'elle est belle et qu'elle séduit les divinités auxquelles elle est offerte. En ce sens, le musicien est en quelque sorte inspiré (au sens grec antique) lorsqu'il joue pour les dieux puisqu'il reçoit et transmet leur énergie, mais il applique avant tout un savoir transmis oralement au sein de sa caste et acquis par immersion dans les rituels qui rythment son quotidien.



Nous avons essayé de montrer en quoi la musique de possession au Bastar n'est pas seulement pensée comme un appel à la divinité, mais comme la divinité elle-même, du moins comme une des formes qu'elle prend pendant le rituel. Son pouvoir (*śakti*) vient de la divinité qu'elle porte en elle-même, dont elle est la substance sonore. Ainsi, quand la musique envahit un corps et touche une âme sensible – si j'ose dire –, c'est un esprit qui s'y incarne.

Ce phénomène n'est possible que parce que la musique est comprise culturellement ; Jean-Jacques Rousseau l'avait déjà écrit en parlant du tarentulisme italien :

« On cite en preuve de pouvoir physique des sons la guérison des piquûres des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue et des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien des airs Italiens, au Turc il faudroit des airs Turcs. Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers ; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. » (Cité dans Becker, 2005.)

La musique n'a de tels effets sur l'auditoire que parce qu'elle évoque des souvenirs personnels, des événements historiques ou mythologiques ou encore des êtres craints ou/et chers (défunts, ancêtres, divinités) qui déclenchent des émotions. Pour qui sait l'entendre, elle est en effet chargée à la fois de sens, d'émotion, d'énergie et de pouvoir : elle contient une mémoire collective, en l'occurrence celle du panthéon qui résonne en chacun. Il résonne d'autant plus fortement que les ancêtres – y compris les plus récents – y tiennent une place essentielle.

Cette ethnographie dégage des principes – sur la fluidité et la perméabilité des éléments notamment – que l'on retrouvera certainement ailleurs en Asie du Sud. En dehors de cette aire culturelle, elle peut nous amener à une réflexion plus philosophique, tout au moins comparative, sur les propriétés attribuées au son et sur l'effet supposé de la musique sur les êtres et les choses.

## RÉFÉRENCES

BECKER Judith, « Musique et transe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Musiques et cultures*, Cité de la musique-Actes Sud, 2005, p. 458-487.

*Classer les dieux ? Des panthéons en Asie du Sud*, Paris, Véronique Bouillier et Gérard Toffin éd., EHESS, coll. Purusartha, 1993.

ELWIN Verrier, *The Muria and their Ghotul*, Oxford University Press, 1947.

GELL Alfred, « The Gods at Play: Vertigo and Possession in Muria Religion », *Man*, vol. 15, n° 2, 1980, p. 219-248.

GELL Alfred, « The Market Wheel: Symbolic Aspects of an Indian Tribal Market », *Man*, vol. 17, n° 3, 1982, p. 470-491.

GREGORY Christopher A., *Savage Money. The Anthropology and Politics of Commodity Exchange*, Harwood Academic, 1996.

POPOFF Terrell, *The Muriya and Tallur Mutte. A Study of the Concept of the Earth among the Muriya Gods of Bastar District*, thèse de doctorat non publiée, University of Sussex, 1980.

*La Possession en Asie du Sud. Parole, corps, territoire*, Jackie Assayag et Gilles Tarabout éd., Paris, EHESS, coll. Purusartha, 1999.

PRÉVÔT Nicolas, *Jouer avec les dieux. Chronique ethnomusicologique d'un rituel annuel de village au Bastar, Chhattisgarh, Inde centrale*, thèse de doctorat non publiée, Université Paris X Nanterre, 2005.

PRÉVÔT Nicolas, « How Musical is God? A Pantheon and its Music

in Bastar, Central India », *Religion and Music*, Lidia Guzy éd., Berlin, Weißensee Verlag, 2008, p. 75-87.

ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Tel Gallimard, 1990 [1980].

SUNDAR Nandini, *Subaltern and Sovereigns. An Anthropological History of Bastar, 1854-1996*, New Delhi, Oxford University Press, 1997.

VITEBSKY Piers, *Dialogues with the Dead. The Discussions of Mortality among the Sora of Eastern India*, New Delhi, Cambridge University Press, 1993.