Les « Pots-esprits » et leurs « maisons »

Étude d'un complexe d'objets rituels chez les Sora

The "Spirit-pots" and their "houses". Study of a set of ritual objects among the Sora

Los "cuencos espíritu" y sus "casas". Estudio de un conjunto de objetos rituales en los Sora

Cécile Guillaume-Pey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/27845>

DOI : 10.4000/assr.27845

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2016

Pagination : 303-326

ISBN : 978-2-7132-25-17-8

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Cécile Guillaume-Pey, « Les « Pots-esprits » et leurs « maisons » », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 174 | Avril-Juin 2016, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/27845> ; DOI : 10.4000/assr.27845

Cécile Guillaume-Pey

Les « Pots-esprits » et leurs « maisons »

Étude d'un complexe d'objets rituels chez les Sora

Chez les Sora, un groupe tribal concentré dans des villages situés au centre-est de l'Inde, à la frontière entre l'Odisha et l'Andhra Pradesh, un complexe d'objets, de substances et d'images matérialise le divin dans la pièce centrale des habitations. On s'intéressera en particulier aux pots d'argile remplis de céréales, d'objets rituels miniatures, de poudre vermillon et d'encens, ainsi qu'aux peintures murales au pied desquelles ils sont posés. Ces dernières correspondent à des « maisons » en deux dimensions destinées à des puissances invitées à les habiter lors du rituel présidant à leur création. L'installation de pots et la réalisation d'images peuvent intervenir en divers contextes rituels : construction d'une maison, rites agraires, rites de cure, naissance d'un enfant ou encore mariage célébré entre un spécialiste religieux et sa divinité tutélaire. À l'instar de nombreux objets rituels que l'on peut qualifier de « forts », de « puissants », ou d'« efficaces », on a affaire ici à des choses qu'il convient de cacher, de protéger. Divers objets profanes – vêtements, malles, ustensiles de cuisine – constituent une sorte de paravent protecteur derrière lequel pots et peintures sont dissimulés. C'est devant ces objets et images rituelles plus ou moins soustraits au regard des hommes que sont régulièrement disposées des offrandes et exécutés des sacrifices.

Le complexe pot-peinture doit-il être appréhendé comme un autel dédié à des puissances invisibles, transcendantes, ou bien comme une « chose-dieu » (Bazin, 1986) qui ne renvoie qu'à elle-même ? On peut, en effet, se demander s'il existe nécessairement un décalage entre le divin et ce qui le manifeste. C'est ce que Jean Bazin nous invitait notamment à penser en proposant de « prendre au sérieux le culte des choses » – aussi poisseuses et sanguinolentes soient-elles – plutôt que de s'escrimer à chercher un dieu quelconque dissimulé derrière quand les ontologies locales n'instituent aucunement une faille entre esprit et matière. Vic-times d'un dualisme substantiel fâcheux pour leur profession, les ethnographes seraient de fait prompts à nier la spécificité de certaines « choses divines », considérées comme de simples outils de médiation, au profit d'un hypothétique tiers absent auxquels elles sont supposées renvoyer.

On s'interrogera ici sur le statut ontologique de ces divers objets et images abreuvés de sang réunis au sein d'un même espace ainsi que sur les ressorts de leur efficacité, laquelle est parfois mise en péril ou dévoyée. Pour cela, on s'intéressera à leurs propriétés matérielles et on suivra les différentes étapes clés de la « vie » d'objets (Kopytoff, 1986) ou d'images culturelles (Davis, 1997) : fabrication-consécration, entretien, déplacement, et dans certains cas, destruction ou déconnexion du registre rituel. Cette réflexion nous conduira à évaluer la portée heuristique d'une étude des artefacts rituels privilégiant l'examen de leurs propriétés formelles et des matériaux dont ils sont constitués (Henare, Holbraad, Wastell, 2007 ; Ingold, 2007)¹.

Photo 1. Le pot, un objet culturel privilégié, Gajapati district, Odisha 2012
© Cécile Guillaume-Pey

1. La rédaction du présent article et les séjours de terrain qui l'ont inspiré n'auraient pas été possibles sans un financement de la Fondation Fyssen – et des Instituts qui m'ont accueillie à Belfast et à Cork –, ainsi que du *Yale Institute of Sacred Music*. Les données ont été collectées lors de séjours de terrain menés dans des villages sora du sud de l'Odisha et du nord de l'Andhra Pradesh de décembre 2012 à mars 2013 et de juin 2013 à août 2013.

Du « pot-esprit » au « pot-personne »

Objet couramment utilisé dans divers rituels hindous en Inde – mariages, rites funéraires (Parry, 1994 ; Uchiyama 2000), fêtes de temple (Hiltebeitel, 1991) rites de rénovation d'images divines (Fuller, 2004), exorcismes (Nabokov, 2000) –, le pot est chez les Sora un support culturel privilégié (photo 1). Précisons que la majorité des villageois sora dont il sera ici question se réclament de l'hindouisme², sans être reconnus comme tels par leurs voisins de caste qui les stigmatisent³. Si certains de leurs rites n'ont pas leur équivalent dans le monde hindou et rapprochent les Sora de plusieurs groupes tribaux de langue austro-asiatique⁴, on peut cependant établir de nombreux parallèles entre leurs pratiques religieuses et celles des castes⁵ (Guillaume-Pey, 2011).

Chez les Sora, le pot, à l'instar du van à riz qui est le principal outil de travail du médium possédé, est un objet dont l'usage est loin d'être circonscrit au registre rituel. Ce récipient en terre cuite, que les villageois se procurent pour une somme modique sur les marchés locaux, est utilisé pour cuire les repas dans les collines où les Sora pratiquent l'essartage et pour recueillir la sève de certains arbres qui, après fermentation, produit une boisson alcoolisée très prisée. Au village cependant, la cuisine se fait aujourd'hui dans des ustensiles en aluminium ou en inox et l'usage des pots de terre, désignés par l'expression « *sonum-dan'* », que l'on peut traduire par « pot-esprit⁶ », est désormais exclusivement rituel.

Qu'est-ce qu'un « pot-esprit » ? D'où vient la force d'un objet ordinaire tel que le pot, détourné par le rite de sa fonction usuelle pour devenir une « chose divine » qui semble condenser dans un même mouvement esprit et matière ? En quoi les propriétés formelles de cet artefact, son ancrage spatial, ainsi que les gestes et les regards dont il est la cible peuvent-ils nous éclairer sur la manière dont il agit et dont les Sora conçoivent, ou mieux « expérimentent » (Pouillon, 1993) les esprits ?

2. Les autres, comme on le verra plus loin, sont convertis au christianisme.

3. Ces derniers, qui ont une connaissance partielle et partielle des pratiques religieuses de leurs voisins tribaux, ne les considèrent pas comme hindous, arguant que les Sora pratiquent le sacrifice sanglant, y compris celui de vache, animal qui dans l'hindouisme fait depuis longtemps l'objet d'une vénération incompatible avec son abattage.

4. Cf. Guillaume-Pey (2011 : part. II, chap. 2 ; part. III, chap. 3) sur les rites de secondes funérailles marqués par l'érection de stèles funéraires.

5. En particulier celles des basses castes hindoues au voisinage desquelles ils résident.

6. *Dan'* est l'abréviation de *danki* qui signifie « pot » en sora. Quant au terme *sonum*, on le traduira ici par « esprit » (cf. Guillaume-Pey 2011, part. II, chap. 1. pour une réflexion sur cette catégorie de puissances).

Localiser, canaliser, transformer : les pots-esprits et leur mode d'action

Commençons par évoquer les qualités sensibles de ces récipients en terre cuite en les comparant avec celles caractérisant d'autres objets matérialisant des esprits de manière à mieux faire ressortir, par contraste, la particularité des premières.

Parmi la gamme d'objets mobilisés lors des rites célébrés par les Sora, on peut distinguer des supports permanents, dont l'efficacité s'inscrit dans la durée, et d'autres provisoires, censés agir le temps du rituel. Appartiennent à ce second ensemble les structures composées d'éléments végétaux et de matières animales dressées dans les espaces cultivés lors des rites agraires ou des rites de cure. À l'issue du rituel, elles sont rapidement détruites par les intempéries ou les bêtes qui circulent en ces lieux. Quant aux pots en terre cuite, ils constituent au contraire des supports durables. Il en va de même pour les lourdes pierres érigées en cercle au pied des collines qui matérialisent la présence des ancêtres lors du rite de secondes funérailles. Ces deux types de support permettent de localiser des puissances perçues avant tout comme mobiles et dont l'action peut être comparée à celle du courant. Lorsque l'électricité a été introduite dans les villages sora, Piers Vitebsky (1993) rapporte que les gens n'avaient aucun mal à comprendre le fonctionnement des générateurs et des câbles électriques car pour eux le courant était comparable aux esprits : une force par essence mobile mais qui peut être stockée en certains supports à partir desquels ils diffusent leur force en empruntant des chemins ou des lignes particulières. Une telle association entre l'action du courant électrique et l'efficacité d'un objet rituel a été mise en évidence par Ludovic Coupaye (2012) en Papouasie-Nouvelle Guinée où certaines pierres sont dites agir comme « une centrale électrique », alimentant la croissance des ignames poussant dans les jardins.

Si le pot, comme la pierre, constitue un support qui permet de localiser et de canaliser des forces extrêmement labiles, les modalités de condensation offertes par chacun d'eux varient. Dans le cas des stèles funéraires, on a affaire à des « pierres-personnes » dont la force une fois le rituel terminé est en quelque sorte « autoentretenu » ou, du moins n'est plus soutenue par les gestes des officiants. Précisons que le lien entre la pierre et le défunt ne se réduit pas à une relation d'ordre métaphorique. Lors des secondes funérailles (*guar*), rituel célébré une fois par décade pour un groupe de villages (Guillaume-Pey, 2011), les vivants engagent avec les pierres des relations de personne à personne. Ainsi, au moment où la pierre est érigée, elle matérialise le défunt : elle est désignée par son nom et cajolée par les femmes de son lignage dont les larmes se mêlent au sang du buffle sacrifié dont elle a été aspergée. La pierre est également enduite de curcuma, substance aux vertus « refroidissantes », et recouverte d'un linge blanc, attentions rituelles également procurées aux corps des défunts et des nouveau-nés (photo 2). Lors de ce rite, les défunts récents (*kulba*), mobiles et malveillants qui cherchent à « manger » les vivants, sont transformés en ancêtres protecteurs

et nourriciers (*elda*). Les pierres funéraires, enfouies aux trois-quarts, reposent sur les restes des morts – cendres et débris d'os – préalablement recueillis sur le bûcher funéraire. Ce dispositif évoque le *colossos* de Grèce ancienne, pierre funéraire qui, selon Jean-Pierre Vernant constitue moins une « image » qu'un « double » du mort : « En enfonçant la pierre dans le sol, on veut fixer, immobiliser, localiser en un point défini de la terre cette $\psi\chi\eta$ insaisissable qui est à la fois partout et nulle part. Le *colossos* possède cette vertu de fixation parce que lui-même est rituellement fiché en terre » (Vernant, 1996 : 337).

Photo 2. Pierres érigées lors du *Guar*, Srikakulam district, Andhra Pradesh 2013
© Cécile Guillaume-Pey

Dans le cas qui nous occupe, cependant, il s'agit moins de « fixer » une force labile que de la « canaliser » et de transformer son mode d'action, ce qui a finalement pour conséquence de la dépersonnaliser. Il existe une association très forte entre la pierre inhumée sur des cendres et des fragments osseux, qui est dite favoriser la croissance des céréales, et l'élément végétal. Le nom du rite lui-même évoque l'action de semer des pierres : le terme *guar*, en effet, est dérivé du verbe *gu*, qui signifie « planter » ou « semer », et du mot « *areng* » (pierre), dont *ar* est l'abréviation. L'espace correspondant au cercle de pierres progressivement envahi par une végétation luxuriante est en outre appelé « jardin de pierres » (*ganuar*) ; enfin, les histoires de pierres qui « poussent » ne sont pas rares. Cette connexion entre le minéral et le végétal est également à l'œuvre dans d'autres tribus de langue austro-asiatique tels les Santals chez lesquels on parle de « faire fleur d'os » en contexte funéraire (Carrin, 1986). Ceci nous montre qu'il ne suffit pas de s'intéresser exclusivement aux propriétés physiques des supports matériels : encore faut-il prendre en compte leur ancrage en un lieu déterminé. La pierre fichée en terre est inséparable des plantes qui l'assaillent, la dissimulent, et dont elle se voit finalement attribuer les propriétés. Elle devient une sorte de « pierre-graine-ancêtre » dont la singularité, les caractéristiques personnelles s'estompent au fil du temps. Au bout d'un certain nombre d'années, en effet, les vivants sont incapables de reconnaître leurs « pierres-ancêtres » lorsqu'ils se rendent au *ganuar*. Ces derniers sombrent ainsi peu à peu dans l'anonymat.

Revenons à présent au pot-esprit, pour lequel les modalités de matérialisation du divin diffèrent sensiblement de celles des pierres-ancêtres. Le pot, support léger qui offre une possibilité de mouvement, constitue un point de condensation d'une puissance qui n'est pas lui-même fixé au sol. Les pots disposés dans la pièce centrale du foyer, où ne pénètrent que les proches, peuvent ainsi être déplacés en cas de menace, la principale étant la présence des Chrétiens. Afin de protéger ses pots-esprits, une spécialiste de la possession (*kuramboy*) partageant le foyer de ses enfants devenus catholiques s'est ainsi vue contrainte à les donner à un couple de spécialistes religieux. Les pots-esprits peuvent également être confiés – temporairement cette fois – à des proches lorsque sont entrepris des travaux de rénovation de l'habitat. On assiste enfin à un déplacement de ces objets rituels dans le cadre des alliances matrimoniales. Chez les Sora où la résidence est patrilocale, lorsqu'une femme quitte le foyer parental, elle emporte un pot consacré aux ancêtres de son lignage chez son époux, et le place à côté de celui des ancêtres de ce dernier.

Un pot, qu'on peut tour à tour remplir et vider, offre non seulement la possibilité de concentrer une force, de la déplacer, mais aussi de la transférer d'un support à un autre. Ainsi, lors du *Guar*, de gros pots remplis d'eau mélangée à du curcuma matérialisant la présence des défunts permettent d'opérer leur transfert du village au champ de stèles funéraires, où ils sont vidés de leur contenu sur les pierres, avant que celles-ci ne soient mises en terre par des spécialistes

rituels (*siggamaran*). Ils sont ensuite posés à l'envers sur le sol. Chez les Jenu Kurumba, groupe tribal du sud de l'Inde, Ulrich Demmer (2001) a observé un processus similaire lors des rites funéraires. Ce processus de transfert d'une puissance par la manipulation d'un pot rempli puis vidé de son contenu est également à l'œuvre dans les temples hindous. Ainsi, lors d'un rite de rénovation d'un temple à Madurai, Christopher John Fuller (2004) a souligné l'importance de l'usage rituel des pots. À l'occasion de ce rite nommé *kumbhabhiseka* (*water-pot bathing ritual*), les tours du temple nécessitant une rénovation et les images des divinités dont le pouvoir doit être rechargé sont vidées de leur pouvoir, qui est transféré dans des pots remplis d'eau mélangée à divers ingrédients. Après avoir offert des sacrifices devant ces supports provisoires, tandis que les statues sont désormais considérées comme « vides », les prêtres effectuent une procession autour du temple avant de déverser le contenu des pots du haut des tours ainsi que sur les images divines, alors régénérées⁷.

Chez les Sora, une telle « option » fournie par les caractéristiques matérielles de l'artefact pot n'est pas exploitée dans le cas des pots-esprits présents dans l'espace domestique qui, plutôt que d'être remplis et vidés au profit d'un autre réceptacle jugé plus important, constituent les principaux objets rituels. Souvent traités dans l'Inde hindoue comme des supports provisoires, ils s'imposent ici par leur permanence. Notons une autre « option » présentée par de tels objets qui n'est plus exploitée aujourd'hui : leur capacité de résonance. Autrefois, les médiums murmurant ou rugissant dans leur bouche les transformaient en instrument divinatoire (Elwin, 1955 : 202). Un objet cultuel peut ainsi, au cours de son histoire, revêtir des fonctions multiples. On insistera alors sur le fait, très justement souligné par Webb Keane (2006), que les qualités et caractéristiques matérielles d'un objet ne sauraient être envisagées de manière déterministe mais comme des potentialités latentes, exploitées ou non par les acteurs.

Consacrer, nourrir, nommer, briser : étapes de la vie d'un pot

Ces opérations de transfert ou trafic potentiels de substances et l'éventail de propriétés formelles des objets rituels qui peuvent ou non être exploitées par les divers officiants impliqués dans ces flux de matières invitent à s'intéresser aux gestes de ces derniers et à la manière dont ils consacrent les pots mais aussi les nourrissent, les nomment, et parfois les abandonnent ou les détruisent.

Durant le rituel au cours duquel ils sont installés au cœur de l'espace domestique, les pots sont d'abord utilisés pour préparer la nourriture sacrificielle. Ainsi, dans le cadre des rites de cure, un pot est consacré à la puissance supposée « manger » une victime humaine. Lors des séances de divination (*tedung*), cette

7. Les corps des officiants et des dévots ne sont pas en reste, les premiers s'appropriant le pouvoir des divinités en brandissant une herbe (*darbha*) entre les pots et le pinacle en haut du temple, les seconds, en se faisant asperger au pied des tours.

puissance exige qu'un animal lui soit offert. Après la mise à mort, une partie de la chair de la victime animale est cuite avec du riz dans un pot, consacrée à l'esprit par un spécialiste rituel, puis consommée par le patient, ainsi que par ses parents lorsqu'il s'agit d'un enfant en bas âge. Ce pot est ensuite placé à côté de ceux consacrés aux ancêtres. Autour du pot se condensent ainsi des relations rituelles entre divers agents – le patient, ses proches parents, l'officiant rituel, la victime sacrificielle et une puissance prédatrice – tissées par la circulation des substances offertes et consommées.

Suite au rituel présidant à leur installation dans l'espace domestique, les pots sont remplis de divers objets et substances : ils renferment souvent des artefacts miniatures tels que des miroirs ou des ombrelles⁸, objets qui appartiennent aux esprits et qui durant les séances de possession sont remis entre les mains des médiums possédés qui les incarnent ; mais on y trouve avant tout des grains de riz et de millet, substances végétales empreintes de la force régénératrice des ancêtres (*elda*) et des divinités locales (*nyonan*), et de la poudre vermillon, utilisée pour « recharger » divers artefacts. Le prêtre de village applique ainsi des points de vermillon sur des objets qui le temps du rituel sont entreposés devant les pots : fusils de chasse, outils agraires et appareils électroniques. Cette poudre et les grains de riz cru peuvent également être appliqués sur le front des personnes. C'est ce que font parfois les spécialistes religieux avant d'officier. Le pot, habituellement utilisé pour transformer la matière vivante par un processus de cuisson ou de fermentation, peut ainsi être pensé comme une « matrice » bien qu'il ne soit pas ici empli de terre et de semis comme c'est parfois le cas en contexte hindou⁹ (Biardeau, 1988 ; Hildebeitel, 1991).

Il convient de souligner alors que ce « pot-matrice » a lui-même besoin d'être rechargé. Outre les substances et objets placés à l'intérieur des pots, divers matériaux sont régulièrement posés devant ou appliqués directement à leur surface. L'identité des officiants chargés de ces apports de matières varie en fonction du contexte rituel et du type de tâche à exécuter. Tous les soirs avant le souper, des offrandes de riz cuit dans des feuilles sont disposées devant les pots. Les esprits sont toujours nourris avant les humains. Lors des rites domestiques, marqués par des offrandes végétales, la maîtresse de maison est la seule à intervenir¹⁰. Son époux n'officie qu'au moment des séquences rituelles comprenant un sacrifice animal. Ce type de séquence, où l'on offre sang et alcool, nécessite en outre la présence d'un spécialiste religieux auquel revient la tâche de consacrer les

8. Jusqu'à une période récente l'ombrelle est restée un emblème de pouvoir associé aux castes supérieures, propriétaires des terres cultivées par les Sora qui se voyaient interdire l'usage d'un tel objet sous peine n'être sévèrement battus.

9. L'acte rituel consistant à offrir des pousses dans des pots (*Ankurarpana*) s'intègre aussi bien dans des rites effectués dans l'espace domestique que dans les temples (Biardeau, 1988 : 93).

10. Sauf lorsqu'elle a ses menstrues, moment où elle ne peut pénétrer dans la pièce centrale du foyer sous peine de provoquer la colère des esprits. Une autre femme prend alors la relève.

offrandes avant que le maître de maison ne mette à mort l'animal. Il asperge les pots de sang, accroche des plumes ou des poils dans des étuis de feuilles fixés aux pots et, lors des rites des prémices, des branches ou des fruits. À la différence de la pierre funéraire, on assiste ici à un processus de condensation-stockage d'une force qui doit être sans cesse entretenue par les officiants rituels qui y ajoutent régulièrement diverses substances.

Lorsque cet apport régulier de matières est interrompu, l'efficacité des pots-esprits est mise en péril voire annihilée. C'est ce qui arriva à Limasung, village sora du sud de l'Odisha, chez un couple dont le fils a épousé une chrétienne. Suite à la première visite de la jeune femme chez ses futurs beaux-parents, la mère du fiancé tomba malade. Un rite de divination fut célébré. Les esprits, invités à s'exprimer par la bouche d'un médium possédé, affirmèrent qu'ils avaient peur de la fiancée et de son dieu. Ils menacèrent de quitter la maison si elle venait y habiter. Les noces furent célébrées malgré leur hostilité manifeste et la jeune femme installa dans la même pièce que les pots un autel où elle priait tous les jours. Les pots-esprits furent peu à peu délaissés suite à l'introduction d'objets forts concurrents – la croix, la Bible et un poster de Jésus. Le vieux couple cessa d'y apporter des offrandes quotidiennes et de célébrer des sacrifices. Les pots furent finalement ôtés tandis que la peinture rituelle s'estompa progressivement sans être renouvelée. Bien que « fort » le pot est donc également un support rituel vulnérable qui doit être protégé de la présence d'objets appartenant à d'autres cultes. En outre, pour être opératoire, il doit faire l'objet d'attentions quotidiennes. Sans cela, il perd son efficacité et devient un objet inutile voire encombrant, dont il s'agit alors de se débarrasser.

Les attentions dont les habitants de la maisonnée entourent les pots, l'endroit où ils sont placés et enfin le nom qui leur est donné construisent l'efficacité de ces objets et confèrent à chacun d'eux une identité propre. Intéressons-nous ici à une autre propriété du pot, commune à de nombreux objets rituels appartenant à des cultures différentes : celle d'être un artefact à « l'expressivité amoindrie ». Marika Moisseff remarque ainsi, à propos d'objets de culte australiens (*churinga*), que leur apparence – une pierre, un morceau de bois, etc. – est extrêmement banale. Cette caractéristique – ou absence de caractéristiques – a des conséquences importantes dans la manière dont l'objet est appréhendé. Elle renforce sa capacité à signifier : « Tout se passe donc comme si l'aptitude des objets cultuels à produire du sens reposait en profondeur sur l'impossibilité à leur apposer une signification univoque » (1996 : 15, *ibid.*).

Dans le cas des pots, leur banalité relative leur confère une certaine polyvalence : ils peuvent ainsi être associés à différents types de puissances mais également à des personnes bien vivantes. Il est de fait impossible d'établir un lien entre pots, esprits et personnes humaines en considérant l'apparence formelle des premiers : la taille, le contenu et les substances dont on les enduit ne permettent pas de se livrer à un tel décodage. Dans l'espace domestique, rien ne

permet de distinguer les pots alignés les uns à côté des autres. D'autres paramètres doivent donc être pris en compte pour spécifier leur identité. Leur emplacement tout d'abord : dans les villages sora de l'Andhra Pradesh, les deux pots situés à la gauche de la peinture rituelle sont consacrés aux ancêtres (*elda*) ; d'autres, alignés à la droite des premiers, témoignent du lien établi entre une puissance des collines essartées (*barunyon*) et un membre du foyer, à la suite d'un rite de cure par exemple. Certains pots enfin, généralement posés à l'angle du mur adjacent à celui où se trouvent les précédents, sont dédiés aux dieux hindous (*deuru*). Des chromolithographies à leur effigie sont placés derrière. Outre leur emplacement, ce sont les gestes rituels quotidiens dont ils sont la cible qui permettent de spécifier l'identité des pots. Examinons ainsi le rituel d'offrandes quotidiennes. Le critère des mœurs alimentaires, souvent pertinent dans l'Inde hindoue pour distinguer et hiérarchiser entre elles des catégories divines¹¹, est ici inopérant – l'ensemble des puissances hébergées dans l'espace domestique reçoit le même type d'offrandes, végétales et animales, crues et cuites – mais les règles de commensalité permettent cependant d'établir entre elles un ordre de préséance : les pots consacrés aux ancêtres sont toujours les premiers servis, viennent ensuite le tour des puissances autochtones (*nyonan*) et enfin, celui des dieux hindous.

Enfin, une des particularités des pots est que ces objets rituels sont tantôt désignés par le nom d'un esprit – il peut s'agir d'une divinité du panthéon hindou comme d'un esprit local – tantôt par le nom d'un membre du foyer. La nature des liens noués entre un pot, une personne et une puissance dépend de l'aire considérée mais aussi du statut et du degré de savoir rituel de l'individu qui officie. Ainsi, les pots consacrés aux esprits des collines (*nyonan*) sont-ils parfois nommés d'après des divinités sanskritiques : c'est le cas lorsque de jeunes officiantes, influencées par leurs maîtres d'école hindous, sont en charge des offrandes quotidiennes. Ceci nous montre l'importance qu'il y a à prendre en compte le point de vue de l'officiant. Dans le cas de l'image vishnouïte en Inde méridionale, Gérard Colas (1990) montre bien à ce propos comment la manière dont une divinité est construite – et plus précisément comment celle-ci est identifiée à son support matériel – se décline différemment en fonction du statut rituel de la personne qui l'appréhende¹². Concernant la relation entre le processus d'identification d'un support rituel et la personne, on observe par ailleurs dans certains villages sora du sud de l'Odisha une relation particulièrement forte entre un objet matériel tel que le pot et un individu humain. Ainsi, le nombre de pots présents dans une maison peut-il correspondre au nombre de personnes résidant dans la maisonnée, chaque pot étant désigné par le nom de l'un de ses habitants.

11. Dans le cas de l'Andhra Pradesh, cf. O. Herrenschmidt (1989).

12. Il distingue ainsi le point de vue du dévot ordinaire pour lequel l'identification de la divinité à son support matériel est donnée d'emblée et celui du prêtre pour lequel cette identification, progressive, est construite au fil du rite : « Le dévot "consomme" la présence divine dans l'icône du temple, alors que l'officiant l'y installe et l'y vivifie » (Colas, 1990 : 102).

Lors du décès de celui-ci, le pot qui porte son nom disparaît alors de l'espace domestique¹³.

Si les pots peuvent être évacués de la maisonnée en contexte funéraire, ils disparaissent également en cas de changement d'affiliation religieuse. Ainsi, lorsque des Sora chrétiens parlent de leur conversion, ils évoquent en premier lieu le bris des pots par le prêtre ou le pasteur, acte d'une violence notoire. Une femme convertie depuis un an raconte ainsi que les pasteurs, accompagnés par son époux, ont emporté les pots hors du village et les ont brisés à l'endroit où sont entassées les ordures, juste à côté de l'endroit réservé à la défécation. On dit en effet que se convertir au christianisme, ou, pour reprendre les termes employés par les Sora, « se mélanger aux chrétiens », revient à « jeter » les ancêtres et l'ensemble des puissances auxquelles on rendait jusqu'alors un culte. « Jeter » les esprits, loin d'être une métaphore, renvoie donc à un acte bien concret, celui de mélanger leur chair, faite de grains et de substances rituelles, aux immondices, aux déchets, aux excréments. Changer d'identité religieuse revient ainsi à couper matériellement ses liens avec les ancêtres et les divinités locales en brisant les pots. La connexion entre le pot et l'esprit auquel il est consacré, cette indissociabilité entre esprit et matière, semble donc particulièrement saillante dans le contexte de changement d'affiliation religieuse.

Mais après le bris des pots, les ancêtres et les esprits auxquels les nouveaux convertis vouaient jusqu'alors un culte cessent-ils d'« exister » pour autant ? Rien n'est moins sûr, comme en témoigne le fait que certains convertis interprètent parfois les maux dont ils souffrent comme un signe de colère de la part des ancêtres oubliés et « jetés » et consultent alors un médium pour rétablir un dialogue avec eux. Si chaque pot est unique – dans la mesure où il condense des relations entre esprits et personnes humaines particulières – et s'avère à ce titre irremplaçable, il n'en demeure pas moins qu'après leur bris demeure un « je-ne-sais-quoi » susceptible d'investir à tout moment d'autres formes matérielles : un symptôme physique, la voix du médium possédé consulté lors du rite destiné à pallier l'infortune, ou encore l'animal sacrifié à cette occasion.

Autour du pot : une « maison »

Loin d'être des objets isolés, les pots sont généralement associés à d'autres supports rituels qui les englobent, lesquels sont considérés comme des sortes d'habitations, temporaires ou non, composées de matériaux divers. Devant la demeure du prêtre, le pot présentifiant la divinité tutélaire du village est ainsi accroché à un pilier de bois à l'extrémité fourchue érigé au centre d'une maison miniature (photo 3). Il en va de même dans le champ de crémation pour les

13. Si dans certains villages du sud de l'Odisha le nombre de pot correspond exactement au nombre d'habitants (vivants) de la maisonnée, ce n'est pas le cas dans les villages de l'Andhra Pradesh étudiés.

Photo 3. Maison abritant le pot présentant la divinité tutélaire du village, Srikakulam district, Andhra Pradesh, 2013 © Cécile Guillaume-Pey

pots dans lesquels sont inhumés les restes des morts prélevés sur le bûcher funéraire. Ces constructions, habituellement désignées par l'expression « maison des défunts », abritent divers objets disposés à leur intention : ustensiles de cuisine, alcool, tabac, vêtements, miroirs, bijoux et outils agraires. Dans l'espace domestique, les pots sont également entourés de « maisons ». C'est en tout cas ainsi que sont considérées les peintures murales par les villageois. Il s'agira de s'intéresser ici aux caractéristiques formelles et aux matériaux dont ces « maisons » sont constituées, à la manière dont elles sont « bâties », aux relations entre ces images et les esprits auxquels elles sont destinées et enfin, à la manière dont ces relations sont affectées par la circulation de ces supports rituels dans de nouveaux espaces.

Photo 4. « Peinture-maison », Rayagada district, Odisha, 2013 © Cécile Guillaume-Pey

Fabriquer des maisons avec du riz, du sang et des chants

Ces peintures sont désignées par le terme « *idisu'ung* », que l'on peut traduire par « maisons peintes ». En langue sora, « *id* » est la forme radicale d'un verbe qui renvoie à l'action de tracer, de peindre ou d'écrire et « *su'ung* » signifie « maison ». Le spécialiste chargé de les tracer lors des rituels – agraires, funéraires ou thérapeutiques – est parfois comparé à un charpentier (*sapsapmar*) (Mallebrein, 2001). La plupart sont de forme rectangulaire et mesurent environ un mètre cinquante sur un mètre vingt. Certaines sont de forme pentagonale. Dans ce cas, le rectangle de base est surmonté d'un triangle figurant la toiture de la « maison » (photo 4). Une bande de motifs géométriques, composée de silhouettes dansantes très stylisées, délimite ces images. Selon la localité, on observe des variations quant à leur structure interne. Au sud de l'Odisha, l'espace situé à l'intérieur du cadre est souvent compartimenté : l'image peinte présente ainsi l'apparence d'une maison à étage, type d'habitation attestant l'importance de leurs divins propriétaires. Quelle que soit la localité considérée, l'intérieur de ces « maisons » est toujours très chargé. À des éléments renvoyant à diverses composantes de l'environnement naturel se mêlent de nombreuses figures blanches aux contours anthropomorphes ou zoomorphes se livrant à des activités agraires, rituelles ou sexuelles.

Ces peintures sont traditionnellement réalisées avec de la poudre de riz (*bandray*) appliquée sur le mur à l'aide d'une brindille. D'autres substances – sang et alcool – sont également projetées directement sur les *idisu'ung* ou à leur pied lors du rituel au cours duquel elles sont réalisées ainsi qu'à l'occasion des rites

agraires célébrés à l'échelle du village. C'est du fait de leur association à de telles substances, et au sacrifice animal qu'elles impliquent, que ces images sont condamnées par les Sora convertis au christianisme ou à de nouveaux mouvements religieux autochtones. Dans les récits entourant l'origine de ces images, le sang (*miam*) joue un rôle majeur. Dans un mythe collecté par Verrier Elwin (1955 : 402) au sud de l'Odisha, peindre apparaît comme un savoir-faire transmis par les dieux aux hommes, lesquels seraient eux-mêmes nés d'une peinture aspergée de sang : le dieu *Kitung* dessine un homme et une femme sur le mur de sa maison, les recouvre de feuilles et fait couler le sang de son auriculaire sur les figures qui s'animent alors et sortent du mur. Dans un autre récit, narré aujourd'hui par un peintre de la même localité, l'importance du sang est également mise en exergue. Il s'agit cette fois non pas du sang d'un dieu vivant mais de celui d'un serpent assassiné. Après avoir épousé la déesse Subhadra, le serpent est mis à mort par les frères de cette dernière¹⁴. Avec son sang qui scintille (*tarlé*) sur les pierres qui ont servi à le tuer, Subhadra réalise la première peinture murale avant de s'immoler par le feu.

À la différence de l'image vénérée dans les temples hindous, où l'échange de regard avec la divinité (*darshan*) constitue un acte crucial pour le dévot (Babb, 1981 ; Eck, 1998), les peintures murales sora, habitées par les dieux, ne sont pas faites pour être contemplées par les humains. Dans la pièce centrale du foyer, elles sont souvent, on l'a vu, à demi cachées par divers objets profanes, ou bien isolées derrière un muret. Mieux cerner ce qui confère à ces « peintures-maisons » leur efficacité requiert de s'intéresser à leur fabrication et aux critères stylistiques mis en œuvre par ceux qui les tracent sur les murs.

Peindre est considéré comme un acte rituel en soi et n'importe qui ne s'improvise pas *idisu'ungmar* ou *idising'boy*, « celui/celle qui peint ». Il s'agit d'un savoir-faire spécialisé qui se transmet au sein de certains groupes de parenté patrilinéaires (*birinda*) selon des modalités qui varient en fonction de la localité considérée. Lors de la séquence rituelle au cours de laquelle une *idisu'ung* est tracée, le peintre est amené à collaborer avec d'autres officiants rituels – le « prêtre-chanteur » (*boya*) et le spécialiste de la possession (*kuram*) – ainsi qu'avec les membres de la maisonnée. Une fois que la maîtresse de maison a préparé l'espace où la peinture doit être réalisée, en le tapissant de bouse de vache, des offrandes de riz et d'alcool sont disposées par le prêtre-chanteur devant l'emplacement vide réservé à la peinture. Pour être efficaces, les peintures-maisons doivent être placées sous le regard des esprits et « habitées » par eux. Un tel résultat est obtenu lorsque les officiants parviennent à convaincre les puissances incarnées par des médiums d'y prêter attention et de s'y installer, ce qui n'est pas forcément une tâche aisée. À l'issue d'âpres négociations, les esprits

14. Subhadra a pour frères Bhalabadra et Jagannath, divinités majeures en Odisha (Eschman, Kulke, Tripathi, 1978).

Photo 5. Effet de mise en abyme, Srikakulam district, Andhra Pradesh, 2008
© Cécile Guillaume-Pey

finissent par accepter moyennant un sacrifice de bouc et l'ajout de certains éléments « omis » par le peintre. Lorsque le contenu de l'*idisu'ung* est jugé satisfaisant, le prêtre et le médium invitent par leurs chants les puissances à venir habiter l'image qui leur est destinée. À l'instar des peintures murales des Warli du Maharashtra (Dalmia, 1988) des femmes *mithila* du Bihar (Singh, 2000 ; Véquaude, 1977) ou des Rathva du Gujarat (Jain, 1984), l'exécution des *idisu'ung* est ainsi accompagnée et soutenue par un support sonore.

Décrire, captiver ou narrer ? Modes d'action des *ididun'ung*

De ces peintures murales, on pourrait dire, en paraphrasant Michel Leiris (1996 : 1142), qu'elles visent « moins à décrire qu'à instaurer des réalités ». Leur valeur opératoire, indissociable de l'ensemble des gestes, actions et objets rituels qui les entourent, réside moins dans leur capacité à figurer un monde invisible

le pays souterrain des esprits auquel les médiums ont accès en rêve ou lors de leurs transes, que dans le fait de les accueillir dans l'image. À propos de peintures rituelles réalisées dans d'autres régions de l'Inde, divers auteurs ont souligné l'importance de figures ayant pour fonction de condenser – ou de captiver – des puissances. Au centre des peintures réalisées par les femmes de Kumaon en Uttar Pradesh (Hart 1995) et par celles de Mithila au Bihar (Singh, 2000), apparaît ainsi un motif constituant le siège des divinités invitées à habiter l'image. Inspiré par l'analyse d'Alfred Gell (1996) assimilant les *kalam* du sud de l'Inde à de véritables « pièges topologiques » dont la complexité annihile la volonté de nuire des démons, Singh remarque qu'un motif géométrique tel que le lotus, qui se déploie à partir du point de vermillon au centre des peintures de Mithila, agit comme un « piège à penser » pouvant exercer une fonction apotropaïque en captivant l'attention des dieux (voir aussi Kramrisch, 1968). Dans les peintures sora, un motif géométrique appelé *linguar* concentre de même la présence des esprits. Les images peintes par les villageois de Srikakulam présentent une figure rectangulaire pourvue d'un cadre sur lequel un paon est souvent perché et dont la forme rappelle celle de la peinture dans son ensemble (photo 5). Dans certaines images, ce procédé de mise en abyme est particulièrement saillant puisqu'on observe une stricte équivalence entre la forme de l'*idisu'ung* et celle du *linguar* tracé à l'intérieur. Lorsqu'on leur demande de détailler le contenu des peintures, certains villageois décrivent ce motif comme un sanctuaire hébergeant les esprits ou un char dans lequel des statues divines sont transportées lors des processions. Pour d'autres, les peintres et les autres officiants rituels en particulier, il évoque plus volontiers des pierres ou une caverne qui, dans les collines (*baru*), matérialisent la présence des puissances chtoniennes (*nyonan*) et l'entrée de leur demeure souterraine. La peinture elle-même est parfois décrite comme une « porte » (*sanang*). Elle peut être enfin comparée aux cahutes de paille que les villageois érigent dans les rizières au moment des moissons. Plutôt que de constituer un support dans lequel les esprits siègent en permanence, un « piège » les fixant une fois pour toutes, les peintures constituent plutôt des « prises » : des points d'accroche pour des puissances mobiles dont l'action, on l'a vu, peut être rapprochée de celle du courant électrique.

Point de condensation de puissances vagabondes plus ou moins dangereuses au sein de l'espace domestique, les peintures sora sont le signe et le moyen d'une action, le support d'un objectif en cours de réalisation. Leur exécution permet de s'assurer le concours des esprits, action rituelle dont les villageois sora attendent un certain résultat : de bonnes récoltes, une guérison, ou encore l'apaisement des défunts. Celui-ci a d'autant plus de chance d'être atteint lorsque la peinture – dont la beauté peut être qualifiée d'« active », pour reprendre l'expression employée par Gilles Tarabout (2003) au sujet des *kalam* – répond à certains critères formels et stylistiques.

Outre la présence d'un *linguar*, un critère important est la quantité des motifs figurés. Les peintres – comme les agents humains et non humains qui évaluent leur travail – abhorrent les espaces vides et, bien souvent, les motifs figurés débordent du cadre. Mais ceux qui tracent ces images doivent cependant respecter un équilibre subtil entre « complétude » et « saturation ». Un peintre explique ainsi qu'il évite de faire des peintures trop « profondes » (*gobibo* en odia), ce qui irriterait les esprits (Bundgaard, 1996, relève un propos similaire chez les *patta* de l'Odisha).

Quant aux relations entre narrativité et performativité de l'image, elles sont extrêmement variables. Elwin rapporte que certaines peintures, dédiées aux défunts partis travailler dans les plantations de thé en Assam et dont le corps n'a pu être rapatrié, mettent en scène les secondes funérailles, lesquelles ne peuvent être célébrées en l'absence des os. Dans ce cas précis, l'exécution d'une peinture permet d'apaiser le défunt et d'assurer son accession au statut d'ancêtre. L'image joue alors le rôle de substitut du rite et c'est par elle que s'opère une reconfiguration des relations entre les humains et les esprits en délivrant les premiers de l'emprise négative des seconds. Il convient cependant de nuancer l'importance accordée à la dimension narrative des images. Elwin lui-même remarquait que le lien entre le contenu des peintures et l'occasion rituelle donnant lieu à leur exécution était relativement lâche. Il en va de même aujourd'hui pour la plupart des peintures des villages étudiés. Rares sont les peintres – ou d'autres spécialistes rituels – qui tissent des liens entre action rituelle, résultat escompté et contenu de l'image. En général, l'exégèse est peu poussée, sauf dans un groupe de villages au sud de l'Odisha où les peintres sont sollicités depuis plus de soixante-dix ans par anthropologues et divers promoteurs de l'« art tribal ». Certains se sont réappropriés les discours produits par ces derniers et élaborent aujourd'hui de nouveaux mythes répondant aux attentes des divers intéressés. Dans les villages alentour, qui n'ont pas été investis par des ethnologues et des muséographes, le discours sur les peintures murales est nettement moins élaboré et, parfois, l'acte d'appliquer sur le mur de la poudre de riz semble plus important que le fait de tracer des personnages aux contours anthropomorphiques ou de raconter une histoire. Dans certaines localités du sud de l'Odisha, en effet, des peintures ne sont plus renouvelées et on se contente de projeter de la poudre de riz sur le mur et sur les pots (photo 6).

Dans bien des cas, lorsqu'on considère le complexe pot-peinture, le pot, le support le plus sobre donc, s'avère bien plus important que la peinture, plus complexe d'un point de vue formel et susceptible d'accrocher plus facilement le regard. La seconde, à la différence du premier, disparaît d'ailleurs dans les nouvelles maisons sora, dont le style est influencé par celui de leurs voisins de caste. On trouve ainsi dans la pièce centrale des sortes d'alcôves, structures en trois dimensions qui remplacent les « peintures-maisons », dans lesquelles les pots, les ingrédients rituels et les chromolithographies à l'effigie des dieux hindous sont alors rangés.

Photo 6. Poudre de riz projetée sur les pots, Gajapati district, Odisha, 2013
© Cécile Guillaume-Pey

Supports des esprits en transit : des maisons sans propriétaires ?

L'adoption de nouvelles normes architecturales est loin d'être le seul élément qui joue un rôle dans la dissolution des liens entre pots et images. Aujourd'hui, du fait de la patrimonialisation des peintures orchestrée par le gouvernement, les peintures sora, introduites dans de nouveaux circuits sur des supports mouvants, gagnent d'autres espaces – musées, marchés, expositions – où elles sont détachées du complexe d'objets et de substances rituelles auxquels elles étaient intégrées au village. Ce processus génère en retour un remaniement des critères conditionnant l'efficacité des peintures rituelles. On assiste à l'émergence d'une nouvelle génération de peintres qui n'apprennent plus à tracer des images sur les murs au cœur des habitations mais, sur papier ou sur toile, dans des écoles d'arts ou dans des organisations non gouvernementales lors de « *training* » destinés à les préparer à commercialiser leurs œuvres.

Ces nouveaux médiateurs avec le divin, qui ont intériorisé des codes esthétiques destinés à charmer une clientèle citadine bien humaine, introduisent des changements stylistiques dans les peintures murales. Aux monochromes réalisés en pâte de riz se substituent des peintures acryliques (photo 7) leur offrant une plus grande variété de tons, souvent jugés plus « beaux » (*boda*). L'emploi de couleurs vives est-il considéré comme un moyen plus efficace que les matériaux

traditionnels pour captiver l'attention des esprits ? Dans le cas des masques rituels confectionnés par les Sulka de Papouasie-Nouvelle Guinée, Monique Jeudi-Ballini (1999) a constaté que l'usage de peintures plus rutilantes achetées dans le commerce pouvait renforcer l'efficacité des masques dans une société où le beau est évalué en termes d'éclat et de brillance tout en réduisant la durée du travail rituel. Chez les Sora, le savoir-faire des peintres de la nouvelle génération qui exposent leurs peintures en ville est dans certains cas hautement apprécié au village. Mais leur intervention lors des rites peut aussi générer des conflits avec des peintres plus âgés qui ont une conception de l'efficacité différente. Ces derniers considèrent en effet que seuls les matériaux traditionnels doivent être utilisés. Certains affirment en outre, contre toute évidence, que la poudre de riz est plus durable que l'acrylique. L'introduction de nouveaux matériaux, outre une réduction du temps de travail du spécialiste, aurait ainsi une incidence sur la fréquence des rituels à l'occasion desquels les peintures sont renouvelées et donc sur la durée du pacte établi avec les dieux et les ancêtres.

Parmi les peintres plus âgés qui ont appris à tracer des images en contexte rituel mais qui participent également à des expositions, certains choisissent des matières différentes selon qu'ils officient en tant que spécialistes religieux ou en tant qu'« artistes ». Ils réservent l'acrylique aux peintures commerciales, parfois reproduites à l'identique en plusieurs exemplaires à partir d'un même modèle, que certains comparent alors à des « photocopies ». Est-ce-à-dire que, pour ces peintres, les « maisons » destinées à la vente sont dénuées de toute efficacité ? Doit-on considérer l'image privée de ses pots comme un support vide, détaché du regard ou de la présence des esprits, et qui dès lors ne saurait « fonctionner », exercer une action quelconque ? Si en Odisha un artiste non tribal s'est récemment approprié le savoir-faire des peintres sora en intégrant sa dimension rituelle, prétendant que ses œuvres exercent une action thérapeutique sur ses clients, pour les peintres sora eux-mêmes, l'impact potentiel que l'image peut exercer sur leurs clients ne semble pas constituer à ce jour un argument de vente. Ce point n'est du moins jamais explicité dans les discours des peintres qui commercialisent leurs travaux dans des foires tribales. Mais les maisons désormais privées de leurs pots ne sont pas considérées comme des supports neutres pour autant. Le processus de patrimonialisation et de commercialisation, tel qu'il est perçu par les acteurs, génère une sorte d'efficacité négative. Des peintres sora inventent ainsi de nouveaux rituels avant de tracer des images destinées à la vente afin de ne pas éveiller la colère des esprits, stratégie élaborée en réaction à la marchandisation des maisons divines que d'aucuns considèrent comme un « vol » de leur culture dont ils se font les fiefés complices. Un peintre affirme ainsi qu'avant une exposition, des esprits l'ont admonesté en rêve de la sorte : « Mais pourquoi veux-tu nous vendre ! Les gens des villes, les non-Sora (yo'oy) ne nous connaissent pas, ils vont nous chier dessus ! » En dépit d'un changement relatif aux matériaux employés, et de la dé-ritualisation de la performance du peintre qui ne jéne

plus et cesse toute collaboration avec d'autres spécialistes rituels, les peintures commerciales semblent ainsi malgré tout susceptibles d'accueillir la présence des esprits. Le peintre en question affirme que, depuis ce rêve, il leur offre de l'alcool avant de peindre des images destinées à la vente. La performance du peintre devenu « artiste tribal » est ainsi « rattrapée » par le rite. D'ordre conjuratoire, celui-ci se borne à prévenir la colère des puissances susceptibles de revendiquer la propriété de la « maison » vendue ou exhibée aux yeux de tous, alors même que les liens étroits qui unissaient jusqu'alors parole et image, les pots-esprits et leur maison, sont dénoués.

Photo 7. Peinture à l'acrylique destinée à la vente, Rayagada, Odisha, 2013
© Cécile Guillaume-Pey

L'examen des propriétés matérielles croisé avec l'étude de certains moments forts de la « vie » de supports rituels – leur création, les opérations de « nourrissage » dont ils font l'objet au quotidien, leur destruction volontaire et pour certains leur transit dans d'autres espaces – nous a permis d'appréhender les relations complexes entre « esprit » et « matière » dans une société où le divin est considéré comme intrinsèquement polymorphe et mobile.

Lors des rituels qui président à leur « naissance » ou au moment de leur « mort », les objets culturels nichés au cœur de l'espace domestique sora se rapprochent indubitablement de ce que Bazin appelait « dieux-objets ». Ainsi, lorsqu'une « maison » est tracée sur le mur, les esprits sont-ils invités à habiter

l'image faite de pâte de riz et arrosée de sang. Leur présence supposée peut d'ailleurs poser problème lorsque les images circulent sur des toiles exposées ou vendues en ville, ce qui donne lieu à l'émergence de nouvelles formes rituelles. Dans le cas des pots, dont le bris constitue pour des villageois l'événement signifiant concrètement leur conversion au christianisme, on a vu que l'action de les « jeter » équivalait à « jeter » les ancêtres. Entre l'esprit et le pot, il n'y a ainsi semble-t-il aucun hiatus. Le nom générique octroyé à la catégorie pot, comme celui donné à des supports particuliers dûment individualisés, invite d'ailleurs à poser une telle assimilation. Cependant, cette adéquation entre l'esprit et la chose semble se brouiller entre les rituels ou suite à un rite ayant pour but la destruction de l'objet. On a vu ainsi qu'à la suite du bris des pots au milieu des immondices, demeurerait un « je-ne-sais-quoi » susceptible d'investir d'autres formes matérielles. Autrement dit, la destruction du pot n'annihile pas totalement la puissance à laquelle il est consacré et dont il porte parfois le nom. Quant aux peintures murales, les esprits invités à les habiter pendant leur fabrication ne résident pas en permanence dans l'image. Celle-ci constitue moins un siège permanent – ou un piège – qu'un havre où des puissances vagabondes sont invitées à s'arrêter lors des rituels.

Le travail du rite est précisément de localiser, canaliser des puissances labiles qui coïncident avec leur support le temps de la performance, et de transformer leur mode d'action. Si ce travail peut être accompli par l'officiant rituel, celui-ci peut être relayé par l'environnement physique dans lequel les objets rituels sont ancrés et dont les propriétés sensibles sont susceptibles de subvertir les qualités matérielles des objets eux-mêmes. Ainsi, des supports cultuels tels que le pot-esprit contenant des céréales ou les pierres-ancêtres « semées » en terre au milieu de la végétation, de par leur association avec des substances animées, vivantes, tendent à prolonger l'action humaine enclenchée par le rite. Ces choses peuvent être ainsi qualifiées d'hybrides à plus d'un titre puisqu'au niveau catégoriel, on assiste, le temps du rituel, à la formation de choses-personnes, d'objets-dieux, ou d'objets-dieux-personnes et qu'au niveau matériel ou substantiel, elles font se chevaucher ou communiquer le vivant et l'inerte, le minéral et le végétal, établissant alors des connexions singulières entre processus vitaux et procédés technico-rituels.

Cécile GUILLAUME-PEY
Centre d'Anthropologie Sociale
Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires
 CNRS, EHESS, Université Toulouse Jean Jaurès
 heyokcha@hotmail.com

Bibliographie

- BABB Lawrence A., 1981, « Glancing: Visual Interaction in Hinduism », *Journal of Anthropological Research*, vol. 37, 4, p. 387-401.
- BAZIN Jean, 1986, « Retour aux choses-dieux », in Malamoud C., Vernant J. (éds.), *Le temps de la réflexion*, VII, « Corps des dieux », Paris, Gallimard, p. 253-273.
- BIARDEAU Madeleine, 1988, « Semis de graines dans des pots. Réflexion sur une forme », in Blondeau A.-M., Schipper C., *Essais sur le rituel*, t. I, Louvain, Paris, p. 93-117.
- CARRIN Marine, 1986, *La fleur et l'os : symbolisme et rituel chez les Santal*, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- COLAS Gérard, 1990, « Le dévot, le prêtre et l'image vishnouite en Inde du sud », in Padoux A. (dir.), *L'Image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*, Paris, Éditions du CNRS, p. 99-115.
- COUPAYE Ludovic, 2012, « Des Images, des noeuds et des toiles. Pierres sacrées et ignames à Nyamikum (district de Maprik, East Sepik province, Papouasie-Nouvelle Guinée) », *Techniques & Culture*, n° 58, Objets irremplaçables, p. 142-159.
- DALMIA Yashodhara, 1988, *The Painted World of the Warlis. Art and Ritual of the Warli Tribes of Maharashtra*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- DAVIS Richard H., 1997, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press.
- DEMMER Ulrich, 2001, « Always an Argument. Persuasive Tools in the Death Rituals of the Jēnu Kuṛumba », *Anthropos*, bd. 96, H. 2., p. 475-490.
- ECK Diana L., 1998 [1981], *Darsan: Seeing the Divine Image in India*, New York, Columbia University Press.
- ELWIN Harry Verrier Holman, 1955, *The Religion of an Indian Tribe*, London, Oxford University Press.
- ESCHMANN Anncharlott, KULKE Hermann, TRIPATHI Gaya Charan, 1978, *The Cult of Jagannath and the regional tradition of Orissa*, Orissa Research Project, South Asia Institute, Heidelberg, Delhi, Manohar.
- FULLER Christopher J., 2004, « The Renovation Ritual in a South Indian Temple: The 1995 Kumbhabhiṣeka in the Mīnākṣī Temple, Madurai », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, vol. 67, n° 1, p. 40-63.
- GELL Alfred, 1996, « Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps », *Journal of Material Culture*, 1, 1, p. 15-38.
- GUILLAUME-PEY Cécile, 2011, *Du sang à l'écriture. Les pratiques rituelles des Sora, un groupe tribal du centre-est de l'Inde*, thèse de doctorat en anthropologie sociale, École des hautes études en sciences sociales.
- HENARE Amiria, HOLBRAAD Martin, WASTELL Sari, 2007, *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, London, Routledge.
- HERRENSCHMIDT Olivier, 1989, *Les meilleurs dieux sont hindous*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- HILTEBEITEL Alf, 1991, *The Cult of Draupadī. 2, On Hindu ritual and the Goddess*, University of Chicago Press, Chicago.
- INGOLD Tim, 2007, « Materials against materiality », *Archaeological Dialogues*, 14, 1, p. 1-16.
- JAIN Jyotindra, 1984, *Painted Myths of Creation. Art and Ritual of an Indian Tribe*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.

- JEUDY-BALLINI Monique, 1999, « Dédommager le désir. Le prix de l'émotion en Nouvelle Bretagne », *Terrain*, n° 32.
- KEANE Webb, 2006, « Subject and Objects », in Tilley C., Keane W., Kuchler S., Rowlands M., Spyer P. (éds.), *Handbook of Material Culture*, Sage.
- KOPYTOFF Igor, 1986, « The cultural biography of Things: Commoditization as Process », in Appadurai A. (éd.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 64-91.
- KRAMRISCH Stella, 1985, « The ritual arts of India », in Sethi R. (éd.), *Aditi: The living arts of India*, Washington, Smithsonian Institution, p. 247-269.
- LEIRIS Michel, 1996, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard.
- MALLEBREIN Cornelia, 2001, « Constructing a "House within the House". Reading the wall-paintings of the Lanjia Sora from recitations », in Kulke H., Schnepel B. (dir.), *Jagannath revisited. Studying Society, Religion and the State in Orissa*, p. 93-122.
- MOISSEFF Marika, 1994, « Les Objets Culturels Aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », *Genèses*, 17, p. 8-32.
- NABOKOV Isabelle, 2000, « Deadly Power: A Funeral to Counter Sorcery in South India », *American Ethnologist*, vol. 27, n° 1, p. 147-168.
- PARRY Jonathan P., 1994, *Death in Banaras*, Cambridge, Cambridge University Press.
- POUILLON Jean, 1993, *Le cru et le su*, Paris, Le Seuil.
- TARABOUT Gilles, 2003, « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Escande Y., Schaeffer J.-M. (dir.), *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, p. 37-60.
- UCHIYAMADA Yasushi, 2000, « Passions in the landscape: Ancestor spirits and land reforms in Kerala, India », *South Asia Research*, vol. 20, n° 1, 63-84.
- VEQUAUD Yves, 1977, *The women painters of Mithila*, London, Thames and Hudson.
- VERNANT Jean-Pierre, 1996 [1966], « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte.
- VITEBSKY Piers, 1993, *Dialogues with the dead. The discussion of mortality among the Sora of Eastern India*, Cambridge, Cambridge University Press.

Les « Pots-esprits » et leurs « maisons ». Étude d'un complexe d'objets rituels chez les Sora

Chez les Sora, un groupe tribal du centre-est de l'Inde, un complexe d'objets, de substances et d'images matérialise le divin dans la pièce centrale des habitations. L'étude porte en particulier sur les récipients en argile désignés par l'expression « pots-esprits », lesquels sont associés à différents types d'agents – humains et non-humains –, ainsi que sur les peintures murales au pied desquelles ils sont posés. Ces dernières correspondent à des « maisons » en deux dimensions destinées à des puissances invitées à les habiter lors du rituel présidant à leur création. Le complexe pot-peinture, devant lequel des sacrifices sont régulièrement exécutés, doit-il être appréhendé comme un autel dédié à des puissances invisibles, transcendantes, ou bien comme une « chose-dieu » qui ne renvoie qu'à elle-même ? Il s'agit de s'interroger sur le statut ontologique de ces divers objets et images abreuvés de sang réunis au sein d'un même espace ainsi que sur les ressorts de leur efficacité, laquelle est parfois mise en péril.

Mots-clés : Inde, Sora, objet rituel, image, patrimonialisation.

The “Spirit-pots” and their “houses”. Study of a set of ritual objects among the Sora

Among the Sora, a tribal group of central-eastern India, a set of objects, substances and images materialize the divine in the central room of the houses. This study focuses on earthen containers called “spirit-pots”, which are associated with various kinds of agents – human and non-human –, and on wall paintings designed near the pots. These images are considered to be “houses” in two dimensions made for deities invited to inhabit them. Shall the complex pot-painting, in front of which sacrifices are performed, be comprehended as an altar dedicated to invisible, transcendent deities or as a “god-thing” referring only to itself? We shall investigate the ontological status of these objects and images spread with blood and evaluate as well their efficacy, which is sometimes compromised.

Key words: India, Sora, ritual object, image, cultural heritage.

Los “cuencos espíritu” y sus “casas”. Estudio de un conjunto de objetos rituales en los Sora

En los Sora, un grupo tribal del centro-este de la India, un conjunto de objetos, sustancias e imágenes materializa lo divino en la habitación central de las casas. El estudio trata en particular de los recipientes de arcilla designados con la expresión de “cuencos-espíritu”, los cuáles se asocian a diferentes tipos de agentes –humanos y no humanos–, así como a pinturas murales al pie de las cuales están colocados. Estas últimas corresponden a “casas” en dos dimensiones destinadas a fuerzas divinas invitadas a habitarlos durante el ritual que preside su creación. El complejo cuenco-pintura, ante el cual los sacrificios se ejecutan regularmente, ¿debe ser entendido como un altar dedicado a fuerzas invisibles, trascendentes, o bien como un “objeto-dios” que sólo se refiere a sí mismo? Se trata de preguntarse sobre el estatus ontológico de estos objetos diversos e imágenes colmadas de sangre y reunidas en un mismo espacio, así como sobre las causas de su eficacia a veces puesta en riesgo.

Palabras clave: India, Sora, objeto ritual, imagen, patrimonialización.