Tracer des désirs et contraindre les dieux

Production et circulation d'images rituelles chez les Sora

Tracing desires and compelling the gods. Production and circulation of ritual images among the Sora

Trazar los deseos y obligar a los dioses. Producción y circulación de imágenes rituales en los Sora

Cécile Guillaume-Pey

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/45965>

DOI : 10.4000/assr.45965

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2019

Pagination : 77-102

ISBN : 9782713227844

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Cécile Guillaume-Pey, « Tracer des désirs et contraindre les dieux », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 187 | juillet-septembre 2019, mis en ligne le 07 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/assr/45965> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.45965>

Cécile Guillaume-Pey

Tracer des désirs et contraindre les dieux

Production et circulation d'images rituelles chez les Sora

Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux.

Georges Didi-Huberman (1992 : 9)

En Inde, l'importance du « voir » dans les pratiques de culte hindoues a été abondamment soulignée. L'hindouisme, qui par contraste avec le védisme, se caractérise par une « extravagante profusion d'idoles » (Malamoud, 1989), s'impose comme une religion éminemment visible (Eck, 1998). Les supports physiques du divin, qui peuvent être permanents ou éphémères, iconiques ou aniconiques, fabriqués ou non de main d'homme, se présentent sous des formes extrêmement variées : statues anthropomorphes, flammes de camphre, diagrammes réalisés avec des poudres colorées, pots, sabres, miroirs, piliers de bois, pierres, arbres, etc. Cette polymorphie ou « polysômie » (Malamoud, 1989 : 227) divine excède en outre le champ du visible, mobilisant d'autres sens, puisque les dieux peuvent également se manifester sous une forme sonore : par des hymnes (*mantra*), des rythmes et des mélodies (Guzy, 2013 ; Prévôt, 2005) ; mais aussi par des images mentalement construites par le dévot (*dhyāna*). Dans bien des cas, l'image divine, rappelle André Padoux (1990), n'est pas seulement présente extérieurement sur l'autel, mais l'est aussi intérieurement. Une telle manifestation n'en est pas moins « concrète » dans la mesure où elle est élaborée par l'esprit (*manas*)¹ et ressentie dans le corps même du dévot (Colas, 1990).

À cette grande variété de supports répond celle des modes de leur appréhension et donc des relations entre les acteurs humains, les images et les dieux, que l'on ne saurait en aucun cas réduire à un face-à-face caractérisé par un échange de regards (*darśana*) entre le dévot et l'image divine (*mūrti*)

1. Esprit et matière sont ici indissociables. L'esprit, *manas*, est conçu à la fois comme « faculté et élément à caractère physiologique » (Colas, 1990 : 100).

siégeant dans un temple. Le « croire », en effet, implique différents registres sensoriels (Eck, 1998) et les statues desquelles le dévot reçoit le *darśana* ne sont pas seulement vues mais touchées, habillées, nourries. L'image, remarque Catherine Clémentin-Ojha (1990: 120), « se confond avec un corps animé requérant des soins délicats »². Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de « voir » mais de « prendre soin », et parfois même de « jouer » avec les images divines, comme le montre Alfred Gell (1980) dans une belle analyse des rituels célébrés par les Munda, groupe tribal de l'Inde centrale. Lors de ces « jeux divins », les dieux viennent animer des structures de bois et posséder les danseurs qui les portent. Les statues anthropomorphes, qui ont focalisé l'attention des historiens de l'art, sont loin, en effet, d'occuper une place prééminente dans les pratiques culturelles dites « populaires » où dominent largement des supports aniconiques (Tarabout, 2004, 2011) – quand la divinité ne prend pas possession du fidèle lui-même.

C'est à la lumière de ces réflexions, qui nous invitent à élargir le concept d'« image »³ et à mettre en relation le « voir » avec d'autres registres sensoriels, que l'on s'intéressera aux peintures que les Sora, groupe tribal du centre-est de l'Inde, réalisent avec de la poudre de riz dans leurs habitations. Traces visuelles éphémères d'un pacte avec des puissances roublardes dont il s'agit de satisfaire les désirs, ces peintures matérialisent une attente, un objectif en cours de réalisation soutenu au quotidien par les attentions qui leurs sont prodiguées. Mais, à la différence de l'image vénérée dans les temples hindous, où le fait de voir et d'être vu par la divinité constitue pour le dévot un acte crucial, les peintures murales sora, souvent à demi-cachées par divers objets, ne sont pas faites pour être regardées par les humains. L'image, en tant que support du « croire », ne se laisse pas ici appréhender par le biais d'un « voir » constituant/instituant aussi une forme de « savoir » (Babb, 1981 ; Eck, 1998). Il conviendra alors de s'interroger sur la manière dont ces peintures murales sont appréhendées par les divers acteurs – humains et non-humains – mobilisés par le rite, sur les « expectations » (Certeau, 1981) qu'elles convient, et donc, sur les modalités du « faire croire » qu'elles mettent en œuvre. Pour cela, il est impératif d'appréhender la peinture en relation avec d'autres images et de la resituer à l'intérieur du complexe d'objets, de mots, de gestes et d'intentions dans lequel elle s'inscrit. Il faudra en outre prendre en compte les dynamiques contemporaines qui influent à la fois sur la production, la circulation et, parfois, la disparition des peintures. À travers les tribulations d'images rituelles désormais promues au rang d'emblème culturel régional, et qui inspirent parfois la création de dessins animés, on s'interrogera sur la transformation de supports graphiques du croire ainsi que sur les remodelages des frontières du rite générés par leur transit.

2. Pour une analyse de l'image divine en tant que corps sensible durant la période médiévale, cf. Colas (2012: chap. IV).

3. Sur la question de la définition et du rôle de l'image en contexte hindou, voir notamment Padoux (éd.) 1990 ; Granoff et Shinohara (eds.), 2004 ; et Colas, 2012.

Des images pour « faire croire » : chasser ou leurrer les dieux ?

Chez les Sora, groupe d'agriculteurs tribaux qui résident dans des villages situés à la frontière de l'Odisha et de l'Andhra Pradesh⁴, États situés sur la côte est de l'Inde, plusieurs formes d'affiliation religieuse coexistent. Certains acteurs se réclament de l'hindouisme, la religion dominante, ou du christianisme⁵. D'autres adhèrent à un mouvement religieux qui leur est propre⁶, né dans les années 1930 en Odisha, et rendent un culte à une écriture inventée pour transcrire leur langue⁷. On s'intéressera ici aux rapports que les Sora qui s'identifient comme hindous – mais qui ne sont pas reconnus comme tels par les castes voisines par lesquelles ils sont stigmatisés⁸ – entretiennent avec les images. Traçant une opposition radicale entre les pratiques de culte « hindoues » et « tribales », Verrier Elwin, premier ethnographe à s'être intéressé aux images rituelles des Sora, notait à leur propos :

Les images ne symbolisent rien, elles ne constituent pas des objets de dévotion, elles ne rapprochent pas les [hommes] des dieux : elles les tiennent éloignés. Et les offrandes qui sont faites devant elles permettent de garantir cette absence permanente des dieux (1955 : 184)⁹.

La fonction de l'image, plutôt que de rendre un dieu présent, visible, serait de nature avant tout expiatoire. On se situerait donc ici à l'opposé de la conception d'une « chose-personne », choyée par le dévot comme peut l'être la statue de temple (Clémentin-Ojha, 1990). Les images constituent-elles nécessairement, pour les Sora, un rempart contre des puissances qu'ils ne veulent pas voir et qu'ils cherchent à tenir à distance ? À partir des images que les Sora fabriquent ou s'approprient, il s'agira de s'interroger sur les relations entre voir et croire en mettant en évidence l'importance, cruciale et médiatrice, des gestes et de la parole.

4. Les données sur lesquelles s'appuie cette étude ont été essentiellement collectées dans des villages sora de l'Andhra Pradesh et de l'Odisha entre 2012 et 2013. 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 de la FMSH, ainsi que du CEFRES de Prague, où j'ai été chaleureusement accueillie. Je remercie vivement Catherine Clémentin-Ojha et les relecteurs anonymes de cet article pour leurs commentaires stimulants.

5. On compte parmi eux principalement des baptistes et des catholiques.

6. Il sera question de ce mouvement religieux un peu plus loin.

7. Du point de vue linguistique, les Sora se distinguent des castes voisines qui, en Andhra Pradesh, parlent une langue dravidienne (le télougou) et, en Odisha, une langue indo-européenne (l'odia). Le sora appartient à la famille des langues austro-asiatiques. C'est dans cette langue que s'est déroulée mon enquête. Les termes vernaculaires cités dans ce texte sont en sora, à l'exception de quelques termes odia et télougou, comme il le sera précisé en note.

8. Cf. Guillaume-Pey, 2011.

9. Citation originale : « *the images do not symbolize anything, they are not a focus to devotion, they do not bring the gods near: they keep the gods away. And the offerings that are made from time to time before them are to ensure the continued absence of the gods* » (Elwin, 1955 : 184).

Du voir au toucher ou comment s'appropriier les dieux des autres

Les Sora, dont les pratiques rituelles se déploient essentiellement en contexte villageois, se sont appropriés les dieux du panthéon hindou, parfois surnommés les « dieux des villes » (*city déuru*¹⁰), par le biais d'images imprimées. Si ces images sont extrêmement populaires en Inde, toutes barrières religieuses ou sociales confondues, elles se révèlent d'une importance particulière pour les groupes de bas statut, longtemps exclus des temples : elles leur donnent accès aux divinités hindoues sans passer par l'intermédiaire des brahmanes (Pinney, 2004).

À Ondengsung, village de l'Andhra Pradesh où s'est déroulée une partie de mon enquête, on trouve ainsi des chromolithographies dans la pièce centrale des habitations (*alongsung*) (fig. 1).

Fig. 1. Chromolithographies représentant des divinités hindoues dans une habitation sora. Ondengsung, Andhra Pradesh, 2013. Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Les villageois ne sont pas à même de fournir beaucoup d'informations sur les dieux qu'elles figurent, lesquels sont identifiés non par leur nom et en vertu de leurs principaux attributs mais par le lieu où les images ont été achetées. Les Sora se les procurent dans les grands temples de la région qu'ils fréquentent à l'occasion de fêtes hindoues, de rituels thérapeutiques et des célébrations marquant les ménarches. L'intégration des divinités hindoues dans les autels domestiques est un phénomène relativement récent à Ondengsung, qui coïncide avec les premières conversions au christianisme dans les années 1990. Les chromolithographies constituent des marqueurs identitaires pour

10. Terme dérivé du télougou *devudu*, qui en Andhra Pradesh « désigne par excellence le dieu brahmanique » (Herrenschmidt, 1989 : 59).

des villageois pratiquant jusqu'alors une religion sans nom et qui cherchent à légitimer leurs pratiques face aux missionnaires et aux Sora christianisés.

Ces images sont entourées d'attentions rituelles diverses par lesquelles les Sora s'approprient des divinités d'abord associées au monde des villes et des Yo'oy (non-Sora) : des points de vermillon (*kumkum*) et de curcuma (*sangsang*) sont tracés à leur surface, des offrandes quotidiennes de riz cuit sont déposées devant, et, lors des fêtes hindoues, les villageois exécutent des sacrifices devant les images. Chez des basses castes du Madhya Pradesh, Christopher Pinney (2001, 2004) a observé des modes d'appropriation similaires. Il forge le concept de « corpothétique », qu'il oppose à celui d'« esthétique », pour qualifier le complexe de pratiques entourant les images divines. La notion d'« esthétique » est définie comme un mode d'appréhension « désintéressé » du support visuel, induisant une distance entre l'image et celui qui la regarde ; celle de « corpothétique » renvoie, au contraire, à un désir de fusion avec l'image, que le dévot s'approprie par divers moyens (Pinney, 2004). L'application de matières et d'objets lui permet d'établir un contact intime avec le support imprimé et de transformer une « apparente représentation ou fenêtre en une surface dans laquelle la présence de la divinité s'inscrit en profondeur » (*ibid.* : 197)¹¹. Dans ce processus, Pinney souligne l'importance du geste par rapport à la parole : « L'habillement des images prend la place des mots ». Au lieu d'une exégèse, se déploie « une poétique de la matérialité et de la corporéité » (*ibid.*). Les traces de dévotion quotidienne qui patinent la surface de l'image construisent progressivement son efficacité.

À l'instar des Chamar et des Bagdi étudiés par Pinney, les Sora, peu loquaces sur le contenu des images, s'intéressent avant tout à ce qu'elles font. Celles-ci sont de fait considérées comme des adjuvants efficaces pour contrer l'influence néfaste de puissances chthoniennes associées à la localité (*nyonan*), raison pour laquelle leur acquisition s'inscrit souvent dans le cadre des rites de cure. Cependant, si l'on compare les pratiques de ces groupes, on relève une différence notoire quant aux modalités d'appropriation des images divines : la place accordée au voir oppose à la fois les pratiques rituelles des Sora à celles de ces basses castes et à celles qui se déploient dans les temples hindous. Chez les Chamar et les Bagdi, le voir joue un rôle crucial dans la construction de l'efficacité d'images créées par d'autres. Pinney cite à ce titre les propos d'une villageoise qui établit une distinction radicale entre les images achetées au marché, qui sont « juste du papier », et les images divines qu'elle possède chez elle : « Celles-ci sont du papier mais placées devant nos yeux, de l'énergie (*shakti*) est venue en elle » (Pinney, 2004 : 191). Grâce au regard du dévot, de simples morceaux de papier sont ainsi convertis en de puissantes divinités. S'inspirant de l'analyse merleau-pontienne de la double sensation qui caractérise le toucher, Pinney qualifie l'œil d'« organe tactile ».

11. Citation originale : « *transforming the ostensible representation or window into a surface deeply inscribed by the presence of the deity* » (Pinney, 2004 : 197).

En contexte hindou, d'autres auteurs ont de même insisté sur l'imbrication des registres sensoriels pour penser le *darśana*. Lawrence Babb (1981) emploie l'expression « flow-of seeing » pour caractériser le contact quasi charnel qui s'établit entre le dévot et la divinité. Par le fait de voir ou de « boire » le pouvoir de la divinité par leurs yeux, les dévots s'approprient son pouvoir, y compris celui de voir par ses propres yeux. Voir s'apparente ainsi à une sorte de toucher qui confère un savoir¹².

Rien de tel chez les Sora où les chromolithographies ne sont pas à proprement parler « regardées » par ceux – ou plutôt celles, puisque ce sont les femmes qui sont chargées des offrandes – qui nourrissent les dieux au quotidien. Le croire s'accomplit moins par un échange de regards que par un partage de nourriture. Offrir à manger aux victimes sacrificielles est d'ailleurs l'un des premiers gestes rituels que les enfants sora sont invités à exécuter devant les images. Si les Sora se sont appropriés les dieux des autres par le biais d'images, ils n'ont pas adopté le regard que leurs voisins hindous portent sur ces dernières. Comment l'expliquer ? Les chromolithographies sont en fait traitées, à bien des égards, comme d'autres images, produites au village, à proximité desquelles elles sont placées : des peintures murales réalisées avec de la pâte de riz, de la cendre et du charbon. C'est donc à ces images, qu'Elwin (1955) désignait par le terme d'« icônes », qu'il convient à présent de s'intéresser.

Des images qu'on ne regarde pas au milieu d'un complexe d'objets qu'on nourrit

Les peintures murales (*idisu'ung*) tracées dans la pièce centrale des habitations sora constituent, comme leur nom l'indique, des « maisons » destinées aux puissances chtoniennes locales (*nyonan*) et aux ancêtres (*elda*) (fig. 2 et 3).

En langue sora, en effet, *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 ». Une bande de motifs géométriques composée de silhouettes dansantes stylisées délimite ces images au contenu très chargé. À des motifs renvoyant à diverses composantes de l'environnement naturel, se mêlent des personnages aux contours anthropomorphes figurant des esprits qui se livrent à des activités agraires, rituelles ou sexuelles. Selon la localité, les occasions rituelles marquées par l'exécution d'une peinture peuvent varier – rites agraires, thérapeutiques, funéraires ou célébration d'un mariage entre un médium (*kuram*) et sa divinité tutélaire – de même que la fonction qui leur est associée (fig. 4).

Lors des rites agraires et des grandes fêtes du calendrier hindou, des sacrifices sont exécutés devant les images, qui sont alors aspergées du sang des victimes animales. On a vu dans le cas des chromolithographies analysées par Pinney que l'application de matières à leur surface transforme la nature même de l'image, laquelle constitue moins une « fenêtre » renvoyant vers un hypothétique au-delà, qu'un support dans lequel la présence du divin se coagule.

12. Voir aussi, notamment, Krammrich, 1976 [1946]; Eck, 1998 [1981].

Fig. 2. « Maison » pour les esprits (*idisu'ung*) tracée à l'intérieur des habitations sora.
Gumura, Andhra Pradesh, 2008.
Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Fig. 3. « Maison » pour les esprits (*idisu'ung*) tracée à l'intérieur des habitations sora.
Odisha, 2013.
Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Fig. 4. Peinture murale réalisée dans le cadre d'un rite marquant la récolte des pois (*rogopur*).
Limasung, Odisha, 2013.
Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Les « extensions corpothétiques » déployées dans les actes de dévotion quotidienne semblent ainsi abolir toute notion de transcendance. Il en va différemment dans le cas de ces peintures murales où la présence des esprits ne s'inscrit pas en permanence. Il est habituellement admis que les esprits vont et viennent à leur gré et la peinture, dans sa totalité, est décrite comme une « porte » (*sanang*). L'image, ouvrant sur un paysage situé au-delà du mur, peut être ici pensée comme une surface crevée, une béance renvoyant à une présence qui, à défaut d'être irrémédiablement piégée, circule, se dérobe.

Ces « maisons » offertes aux esprits, et dans lesquelles ces derniers sont mis en scène, ne sont pas faites pour être regardées ou contemplées, par les humains pour le moins. Elles sont souvent à demi-masquées par divers objets – ustensiles de cuisine, vêtements, parapluies, etc. –, lesquels ne sont pas déplacés au moment où la maîtresse de maison dispose, avant le souper, des offrandes de riz cuit devant la peinture. L'image n'est pas ici prise dans un jeu de « montrer-cacher » comme les statues de temple qu'on « réveille » chaque matin en ouvrant les portes du sanctuaire où elles siègent avant de les « coucher » le soir en refermant les portes derrière elles. Outre les objets profanes qui sont disposés devant, les peintures sont entourées par d'autres images – les chromolithographies examinées précédemment – et divers artefacts rituels : des pots d'argile remplis de céréales, d'encens, d'objets rituels miniatures tels des miroirs, et un ensemble de substances – poudre vermillon, curcuma – appliquées sur les images lors des rites. Dans certains villages sora d'Odisha, chaque peinture est associée à un pot, désigné par l'expression « pot-esprit » (*sonumdan'*), qui matérialise le lien entre un habitant de la maisonnée et un esprit particulier¹³ (fig. 5).

Le nombre de peintures et de pots correspond alors au nombre de membres du groupe domestique. Dans d'autres villages de la région, où les peintures ne sont plus renouvelées aujourd'hui et où les Sora projettent simplement de la poudre de riz sur les murs, les pots constituent les principaux supports rituels dans les habitations.

Chaque complexe d'images-objets est unique et évolue au fil du temps : les peintures, éphémères, doivent être renouvelées, des pots peuvent être ôtés après un décès ou ajoutés si un membre du foyer accède à une fonction religieuse, le pot scellant alors l'union entre l'officiant et son esprit tutélaire. Cet assemblage condense donc les relations entre les habitants humains et non-humains de la maisonnée, matérialisant les alliances nouées et les attentes dont elles sont porteuses.

On retrouve ici des caractéristiques communes à bon nombre d'« images » – entendues ici au sens large de « supports divins » – en contexte indien, lesquelles se présentent souvent comme des assemblages d'artefacts combinant des matériaux de nature diverse au sein desquels la composante figurative ou

13. Pour une analyse détaillée des pots et de leur association aux peintures murales cf. Guillaume-Pey, 2016.

anthropomorphique est loin de constituer l'élément principal. C'est ce que souligne notamment Gilles Tarabout (2004) dans son analyse des images divines au Kerala : lors d'une fête hindoue, où la déesse Bhagavati est matérialisée à la fois par une statue anthropomorphe et par des supports aniconiques – et notamment par un pot rempli de riz –, ce sont ces artefacts qui sont dits concentrer son pouvoir¹⁴.

Fig. 5. Dans certains villages sora, chaque « maison » offerte aux esprits est associée à un pot. Anthorjoli, Odisha, 2013. Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Si le voir ne constitue pas ici une composante particulièrement saillante du croire, il joue dans d'autres contextes un rôle déterminant dans la manière dont les Sora « expérimentent »¹⁵ les esprits. Leur perception des peintures et des puissances qu'elles figurent contraste ainsi avec celle d'autres « images » d'esprits : les visions qu'ils en ont lorsqu'ils vaquent à leurs activités quotidiennes dans les collines (*baru*) ou les espaces non-cultivés (*kindrin*) entourant les villages. Ces visions d'esprits, qui font l'objet de récits généralement présentés comme – et tenus pour – vrais par leurs narrateurs (Guillaume-Pey 2011), sont décrites comme des face-à-face pétrifiants avec des créatures hybrides, mi-humaines mi-animales, que les jeunes, qui fréquentent les cinémas des bourgades voisines, comparent parfois à King Kong. Dans les récits, la clarté

14. Ce point a également été fort bien illustré par Daniela Berti (2004) dans son étude sur les palanquins qui présentent les dieux en Himachal Pradesh. Elle montre que ce qui confère à une divinité son identité n'est pas sa figure métallique, mais ses « ornements » – et notamment les plis du drapé qui couvrent une partie du cadre des palanquins.

15. J'emprunte ici l'expression employée par Pouillon (1989 : 50) pour qualifier les rapports que les Dangaleat, population résidant dans la région centrale du Tchad, nouaient avec les esprits forestiers (*margai*).

de ces visions – opposées aux images oniriques¹⁶ – tranche avec le flou relatif à l'identité de l'esprit rencontré. Si les narrateurs sont capables de décrire en détail l'apparence de ces êtres, ils ne sont pas à même de préciser à quel esprit ils ont affaire. Lors de ces rencontres avec des puissances anonymes, aucune parole n'est échangée. Le seul son susceptible d'émaner des esprits est de l'ordre du grognement : « Les *nyonan* ne parlent pas », m'explique un jour une jeune femme d'Ondengsung en imitant leurs sons gutturaux. Pétrifiés par leur vision, les villageois sora qui croisent un *nyonan* demeurent tout aussi muets que la puissance qui les toise. Face à ces créatures muettes ou grognantes, le crachat et l'insulte – en des termes particulièrement orduriers signifiant à l'esprit qu'on a vu ses parties génitales – sont les seuls modes d'expression indiqués.

Chez les Santal, groupe tribal de l'Inde centrale, Marine Carrin (1995) souligne de même que dans les récits relatant des visions, les esprits (*bonga*) sont rarement très loquaces. Et, lorsqu'ils prennent la parole, ils se contentent d'émettre des messages laconiques qui prennent la forme de menaces (*op. cit.* : 376). Les *bonga* cessent alors de regarder les humains à qui ils s'adressent. À l'inverse, chez les Sora, les *nyonan* fixent ceux qu'ils rencontrent sans jamais leur parler. Dans les deux cas, le type de contact sensoriel établi avec ces êtres peut être qualifié d'incomplet : « voir » et « parler » constituent deux registres d'action mutuellement exclusifs.

Chez les Sora, on va voir à présent que les esprits, qui demeurent exclus du régime de la parole et s'imposent avant tout par leur regard dans le cadre de rencontres imprévisibles hors du site habité, deviennent des interlocuteurs exigeants lors des séances de possession qui marquent la fabrication des peintures dans l'espace domestique.

Des gestes et des mots pour convaincre les esprits

À l'instar des peintures murales réalisées par les Warli du Maharashtra (Dalmia, 1988), les Rathwa du Gujarat (Jain, 1984 ; Pandya, 2004 ; Tilche, 2015) ou les femmes *mithila* du Bihar (Singh, 2000), la production des *idisu'ung* est accompagnée, soutenue, par des performances oratoires : chants, invocations, dialogues avec les esprits. Différents modes d'expression s'articulent ainsi. Les modalités de convergence entre registres sonore et visuel peuvent, comme l'a souligné Madeleine Leclair (2009), se décliner de multiples façons : l'œil peut donner à entendre mais la musique peut aussi donner à voir, déclencher des images mentales ou provoquer des phénomènes synesthétiques. Dans certaines sociétés, entonner – et transmettre – des chants rituels implique un support visuel qui sert de dispositif mnémonique (Severi, 2007). Dans d'autres, ce sont au contraire les chants qui vont guider les gestes des spécialistes chargés de tracer des images. Chez les Rathwa, la récitation chantée des mythes de création, qui accompagne les gestes des peintres, joue ainsi le rôle

16. Les villageois distinguent nettement les visions de *nyonan* faites en état de veille de celles obtenues en rêve (*genumté*).

d'aide-mémoire (Jain, 1984). Des peintres (*lekhar*) tracent – ou « écrivent » (*lakhvu*) – l'image que, par la suite, d'autres spécialistes rituels (*badvo*) en transe interprètent ou « lisent » (*vachvu*) et corrigent. Chez les Sora, groupe où la diversification des spécialités rituelles est particulièrement poussée, la production d'un support visuel se prête moins à une « lecture » qu'à une négociation entre diverses catégories d'officiants rituels.

La réalisation d'une peinture nécessite tout d'abord l'intervention d'un officiant appelé *idisu'ungmar* (nm) /*lidisu'ungboy* (nf), terme signifiant littéralement « celui/celle qui peint/écrit/trace ». Il s'agit d'un savoir-faire spécialisé transmis au sein de certains groupes de parenté patrilineaires (*birinda*). Le geste du peintre, également surnommé « charpentier » (*sapsapmar*), ne suffit pas cependant à capter l'attention des esprits. Une fois que cet officiant a « construit » la maison destinée aux *nyonan*, un/e médium (nm. *kuram*/ nf. *kuramboy*) s'assoit devant la peinture, entouré(e) par des femmes d'âge mûr chargées de dialoguer avec les esprits lorsque le/la spécialiste est possédé(e) (*méré*). La parole des esprits est caractérisée par son équivocité, d'où la difficulté à trouver les « bons mots » (*bangsa bir*) pour y répondre. Cette parole brouillée, opaque, est parfois qualifiée de « mensongère » (*talū*). Les esprits, en effet, cherchant à échapper à tout contrôle, peuvent dissimuler leur identité. En outre, ils sont loin de toujours tenir leurs promesses. Les interlocutrices des esprits (*olangkumboy*) ont pour tâche de les convaincre d'accepter la maison qui leur est destinée, ce à quoi les esprits rechignent invariablement. Pour arriver à leurs fins, les *olangkumboy* adoptent leur stratégie afin de mieux les manipuler : leur adresser des reproches. Le dialogue prend ainsi la forme d'un règlement de compte, d'une surenchère dans le registre de la plainte. Les griefs des unes et des autres sont de diverses natures. À Limasung, village sora de l'Odisha, lors du renouvellement d'une peinture dans le cadre d'un rite marquant la récolte des pois nouveaux (*rogopur*), la maîtresse de maison invective les esprits, accusés de ne pas avoir protégé les siens. Ces derniers rétorquent qu'ils n'ont pas été convenablement nourris (« tu ne nous as même pas offert un poussin ! ») et prétendent que le foyer a été pollué par la présence de Domba¹⁷. Ils se plaignent en outre du fait que les enfants de l'une des *olangkumboy* présentes se sont convertis au christianisme et que cette dernière s'apprête, de même, à les abandonner. Ils critiquent enfin le contenu de la peinture à laquelle il manque des « visages » (*munka*). Lors du rite de renouvellement des peintures, c'est donc à la suite d'âpres négociations¹⁸ que les esprits consentent à accepter la maison qui leur est offerte, moyennant un sacrifice de bouc ou de coq, effectué par un spécialiste des chants rituels (*boya*), et l'ajout de motifs omis par le peintre : des animaux, un arbre à l'ombre duquel se prélasser en buvant des breuvages alcoolisés, etc. Le rituel s'achève dans l'allée centrale du village, où les esprits sont invités à danser.

17. Basse caste locale dont les Sora jugent le statut inférieur au leur.

18. Pour une transcription partielle de ce type de dialogue, voir Mallebrein (2001).

Les médiums, possédés par les esprits, s'animent au rythme des joueurs de tambours (*tudum*) et de flûtes (*pané*), entourés par l'ensemble des villageois.

Chez les Sora de l'Odisha, la peinture aurait pour but, selon Elwin (1955 : chap. 10), de « flatter » les esprits. Il souligne à ce propos l'écart entre les représentations picturales et celles véhiculées dans les discours associés à ces agents : les esprits, dépeints dans l'image comme de riches propriétaires entourés d'une cohorte de serviteurs dans des maisons à étages, sont habituellement considérés comme des créatures faméliques vivant dans le dénuement le plus total. De nos jours, chez les Sora de l'Andhra Pradesh, le contraste est encore plus flagrant : tandis que les esprits sont figurés par des silhouettes anthropomorphes, juchées sur des chevaux et des éléphants tels des *raja*, ou des moyens de locomotion modernes – voitures, bus et avions –, ils sont, au quotidien, plus volontiers imaginés sous les traits de féroces créatures hybrides, mi-hommes mi-bêtes, dont les villageois ont parfois la vision en forêt comme on l'a vu précédemment. On peut alors se demander dans quelle mesure la peinture peut, tout comme la parole du médium possédé – parfois qualifiée de mensongère –, s'apparenter à une forme de « leurre » destiné à des puissances qu'on dit elles-mêmes trompeuses.

Il serait inexact de dire que la peinture met en scène quelque chose qui *n'est pas*, une simple illusion destinée à duper des puissances invisibles : cela reviendrait à négliger la dimension performative de l'image. Plutôt que de tromper ou de simplement flatter les esprits, il s'agit pour le peintre, et pour les officiants rituels avec lesquels il collabore, de leur faire une offrande qui matérialise leurs désirs. Si la peinture peut être considérée comme un « leurre », c'est dans la mesure où elle constitue un appât permettant, lorsqu'elle est accompagnée des bons mots, de capter l'attention d'une puissance et d'enclencher une action concrète. Dans le cas des peintures dédiées aux personnes qui ont migré en Assam pour travailler dans des plantations de thé¹⁹ et dont le corps n'a pu être rapatrié après le décès, il apparaît clairement que ce que l'image montre, elle le fait précisément advenir. Ces peintures mettent ainsi en scène les secondes funérailles (*guar*), rituel marquant l'accession du défunt au statut d'ancêtre et pour lequel est érigée une pierre. L'image joue alors le rôle de substitut du rite qui ne peut être célébré en l'absence des os.

Chez les Santal du Bengale, l'image joue de même un rôle crucial en contexte funéraire (De Selva, 1994 ; Hadders, 2001). Lorsqu'un décès survient, un spécialiste rituel appartenant au groupe des Jadopatia²⁰ se présente chez ses clients tribaux avec un rouleau de peinture pour célébrer le rite du « don de l'œil » (*cokhodan*). L'image, qui figure le mort, présente une omission notoire : l'espace correspondant à la prunelle est vide. Le spécialiste explique aux deuilés que leur parent, désormais aveugle, erre dans l'au-delà et qu'il lui rendra la vue en échange de présents, que l'officiant est supposé transmettre au

19. Cf. Elwin (1955 : 440-442).

20. Les Jadopatia, qui résident au voisinage des Santal, constituent un groupe dont l'ambivalence religieuse, entre hindouisme et islam, a souvent été soulignée (Hadders, 2001).

défunt (Dutt, 1932). Les biens convoités par le Jadopatia, qualifié par Mildred Archer de « mendiant funéraire » (Archer, 1977:16), sont représentés dans un coin de l'image. Si les premiers auteurs qui ont mentionné ce rituel ont insisté sur l'importance du geste consistant à tracer la pupille du mort, des études plus récentes ont mis en exergue l'importance du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit. Rosita De Selva (1994) souligne ainsi que le « don de l'œil » est un acte rituel clôturant une série de paroles et de comportements ambigus qui suscitent un trouble cognitif chez les deuilleurs, lesquels se voient contraints de céder aux demandes du Jadopatia. Elle analyse les stratégies argumentatives déployées par l'officiant qui, s'il n'est pas possédé comme l'est le médium sora, s'avère tout comme ce dernier délicat à situer puisqu'il se présente tantôt comme le défunt lui-même, tantôt comme son représentant. Hans Hadders (2001) insiste également sur les marchandages autour du montant de la prestation entre les Jadopatia et leurs clients. Il décrit la pantomime d'un officiant qui, les yeux clos, décrit à un père en deuil refusant de payer une volaille la condition misérable de son jeune fils en brandissant une image au regard vide.

Ainsi, chez les Santal, comme chez les Sora, l'image n'est efficace que parce qu'elle s'inscrit au cœur d'un dialogue qui prend la forme d'une véritable négociation autour de biens matériels, entre un spécialiste rituel et ses clients – ou leurs intermédiaires. On va voir à présent comment les liens entre images et paroles, et les relations entre les divers agents engagés dans la production des peintures sora sont reconfigurés par de nouvelles dynamiques.

Maisons pour les esprits « À vendre ». **Circulation et reconfigurations des supports du croire**

Dans son ouvrage consacré aux images religieuses en Inde, Richard Davis (1997: 13) souligne que si ces dernières sont « vivantes », ce n'est pas seulement parce qu'elles matérialisent des divinités mais parce qu'elles sont également animées par « leurs propres histoires et leurs diverses interactions avec des communautés humaines »²¹. Chez les Sora, le rôle conféré à des images offertes à des puissances invisibles en vue de se les concilier et les techniques employées par les peintres pour y parvenir connaissent aujourd'hui de profondes mutations. On ne saurait rendre compte de la construction des « maisons » pour les esprits et de la manière dont elles sont appréhendées sans prendre en considération le passage à l'art, la patrimonialisation et la marchandisation dont elles font l'objet. À Bhubaneswar, capitale de l'Odisha, les peintures sora sont exposées au Musée des Arts et Artefacts Tribaux de la

21. Citation originale: « *One need not believe Hindu theological premises concerning divinities entering and enlivening icons to accept that Indian religious images are, in some important sense, alive. If I convince the reader that these objects may be animated as much by their own histories and by their varied interactions with different human communities of response as by the deities they represent and support, I will have achieved my purpose* » (Davis, 1997: 13).

ville (fig. 6), sur les murs d'enceinte de bâtiments publics, dans des marchés, et décorent même des chambres d'hôtel.

Des sites internet proposent en outre un panel de peintures à des prix variables, exportables à l'étranger. Extraites de la localité et des rituels dans lesquels elles s'inséraient, ces images gagnent donc de nouveaux espaces au sein desquels elles acquièrent des usages et un sens nouveau, ce qui ne va pas sans susciter un certain trouble chez ceux qui les produisent. La circulation des peintures sora affecte en outre la production de celles réalisées en contexte rituel, dans les villages où émergent des discours antagonistes concernant leur efficacité et où ces images sont parfois remplacées par des supports rituels concurrents.

Fig. 6. Peinture sora tracée sur les murs du Musée des Arts et Artefacts Tribaux de Bhubaneswar. D'autres peintures sont également exposées à l'intérieur du musée.

Odisha, 2013.

Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Vers un débranchement du religieux ?

Le gouvernement indien, qui entend favoriser l'intégration des pratiques esthétiques de minorités tribales au sein du patrimoine régional²², organise des expositions (fig. 7) et finance des formations pour encourager la production des peintures sora.

La transmission d'un savoir-faire qui s'effectuait jusqu'alors au sein de certains lignages en contexte rituel emprunte donc de nouveaux circuits. En Odisha et en Andhra Pradesh, des jeunes sora font leurs premières esquisses sur papier et sur toile dans des écoles d'art et dans le cadre d'ateliers organisés par des institutions publiques et des organisations non-gouvernementales. Ces images qui, au village, sont plus ou moins dissimulées dans l'espace

22. Comme le remarque Tarabout (2003) : « L'annonce d'une extinction imminente de ces "arts" est une prophétie régulière accompagnant la mise en folklore ».

domestique, se retrouvent alors exposées aux yeux de tous. À l'issue de la transformation d'un support rituel en art ou en patrimoine, on pourrait penser que les formes graphiques produites sont totalement « débranchées » du religieux. Les pratiques observées nous conduisent à un constat plus nuancé.

Fig. 7. Réplique d'une habitation sora décorée avec des peintures, fabriquée dans le cadre de l'Adivasi Mela, un festival tribal organisé à Bhubaneswar chaque année. Odisha, 2013. Photo de Cécile Guillaume-Pey.

On remarque tout d'abord que le rite, qui cesse de constituer l'unique cadre de production des peintures, devient un objet de représentation privilégié. Ainsi, dans les peintures destinées à l'exposition et à la vente, les secondes funérailles (*guar*) sont beaucoup plus souvent représentées que dans les peintures réalisées en contexte rituel au village. Des motifs tels que les cercles de pierres érigés pour les ancêtres deviennent des marqueurs identitaires majeurs. On assiste ainsi à un processus d'« hyper-visibilisation » des signes picturaux de l'indigénéité, comparable à celui observé dans des œuvres de peintres aborigènes australiens (Jorgensen, 2011). Le rite occupe également une place centrale dans un film d'animation réalisé par Leslie Mackenzie (2007), une cartooniste écossaise qui s'est inspirée des peintures sora. Son dessin animé *Kenkentid* – le « chant de l'oiseau » en langue sora – s'offre comme un voyage à travers une peinture qui s'anime et devient le support de la narration. Un rituel de possession y est mis en scène : une enfant consulte une médium (*kuramboy*) pour communiquer avec son oiseau défunt. Un jeu subtil s'établit entre les paroles chantées de l'officiante et le silence de l'oiseau confiné au royaume des morts qui, grâce au rite, va retrouver sa voix. Dans le cadre de ce projet, la dessinatrice s'est rendue en Odisha pour enregistrer les chants d'une *kuramboy*. À l'issue du passage du mur à l'écran, l'image conserve ainsi sa dimension

polysensorielle, rarement prise en compte dans le cadre patrimonial. À la différence du savoir-faire du peintre, en effet, ceux des médiums, de leurs interlocutrices privilégiées, des chanteurs rituels et des musiciens, ne sont guère valorisés par les commissaires d'exposition et autres acteurs impliqués dans la patrimonialisation des peintures. On observe un phénomène similaire chez les Rathwa du Gujarat, où le savoir-faire de ceux qui « écrivent » l'image est valorisé, tandis que les compétences de ceux qui les « lisent » et de ceux qui chantent les mythes qu'elles donnent à voir ne font l'objet d'aucune reconnaissance (Tilche, 2015).

Outre le contenu des images, la performance artistique elle-même peut être « rattrapée » par le rite. Si les peintres sora eux-mêmes ne prétendent guère exercer une influence sur leur clientèle citadine par le biais des images qu'ils produisent, pour Bishnu Prasad Maharana, un artiste odia qui s'inspire des peintures sora, leur efficacité symbolique constitue un argument de vente. Sensible à la dimension rituelle des *idisu'ung*, il affirme ainsi que ses propres toiles exercent une action thérapeutique et favorisent « le bonheur des familles »²³. Les peintres sora sont, quant à eux, beaucoup plus préoccupés par l'impact négatif que pourrait avoir la circulation des peintures sur leur propre personne. S'ils établissent une distinction nette entre les images réalisées dans les habitations et celles exposées en ville, qu'ils comparent à des « photocopies » (*xerox copies*), ces dernières ne sont pas, à leurs yeux, dénuées de pouvoir pour autant. Avant de se rendre à l'*Adivasi Mela*, un festival tribal organisé chaque année à Bhubaneswar, des peintres font ainsi des offrandes de riz et d'alcool aux esprits pour éviter de provoquer leur courroux. La circulation des « maisons » d'esprits loin des villages, en effet, ne va pas sans générer un certain malaise chez les peintres les plus âgés. La thématique du vol des traditions, consenti à regret, revient souvent dans leurs discours : « C'est notre propriété. Nous ne devrions pas vendre nos peintures. Nous avons vendu nos têtes au gouvernement », déplore ainsi Laxman Savara, peintre rituel fréquemment sollicité par des musées.

La commercialisation des peintures est appréhendée de manière sensiblement différente par des officiants rituels convertis au christianisme, dont on dit qu'ils ont « jeté les esprits ». Continuer à peindre des « maisons » pour des puissances auxquelles ils n'offrent plus de sacrifices est une manière de rester, malgré tout, en lien avec elles. Tandis que les peintures rituelles matérialisent une attente, un désir en cours de réalisation, les images réalisées à des fins commerciales peuvent marquer un attachement envers des pratiques et des croyances auxquelles les peintres christianisés ont renoncé. En Andhra Pradesh, des peintres devenus baptistes, qui cessent de faire des peintures rituelles chez eux, exposent à leur place des photographies de peintures produites lors de festivals, entourées des prix et des titres honorifiques dont ils ont été gratifiés.

23. Voir à ce propos l'article de Shweta Satyan « Curative aboriginal abstracts », *Metrolife* du 6 juin 2005.

Des peintres exégètes

La patrimonialisation des peintures sora, de par la reconfiguration des modes de transmission des savoir-faire qu'elle induit, affecte en retour la production des images rituelles en contexte villageois. Les peintres sora adoptent aujourd'hui de nouveaux matériaux et les monochromes réalisés en pâte de riz sont concurrencés par des peintures à l'acrylique aux couleurs vives. Les peintres les plus jeunes, qui jugent ces tons plus beaux, les privilégient dans leurs peintures (fig. 8).

Fig. 8. Peinture rituelle réalisée par Toumpi, une jeune femme sora qui participe régulièrement à des expositions.

Ondengsung, Andhra Pradesh, 2013. Photo de Cécile Guillaume-Pey.

J'ai évoqué ailleurs l'impact de ces nouveaux matériaux sur la durée du travail rituel et la fréquence de renouvellement des peintures ainsi que les conflits qui opposent les spécialistes officiant exclusivement en contexte villageois et ceux qui jonglent régulièrement entre registres rituel et marchand, nouveaux garants de « l'authenticité » des peintures (Guillaume-Pey, 2016). Un autre aspect sera ici mis en lumière : l'exploitation de la potentialité narrative des peintures et donc le développement des compétences exégétiques des peintres.

Lorsqu'on interroge des villageois sora d'Andhra Pradesh sur le contenu des peintures rituelles, l'interprétation est généralement peu poussée, à la différence de celle qu'en font ceux de la vallée de Puttasing en Odisha. Les peintres de cette localité sont régulièrement sollicités par des anthropologues et des

professionnels des musées depuis la venue de Verrier Elwin dans les années 1940, lequel a contribué à la valorisation de leurs pratiques esthétiques. Parmi eux, Laxman Savara, souvent convié dans le cadre d'expositions et d'ateliers au Musée d'Art Tribal de Bhubaneswar, est un interlocuteur particulièrement loquace. Il possède chez lui la monographie d'Elwin consacrée aux pratiques rituelles sora, dont on lui a demandé de reproduire les peintures photographiées afin d'élaborer un support éducatif diffusé au musée. Le peintre explique que, dans cet ouvrage, tout est en désordre, et il évoque les incomplétudes du mythe de création des peintures qui y est consigné²⁴. Laxman Savara me montre alors un autre ouvrage, écrit en anglais par deux auteurs odia²⁵ dont il a été l'interlocuteur privilégié²⁶ et où ledit désordre a été corrigé. Dans le discours du peintre, les images sont moins présentées comme des supports du croire que comme des instruments de savoir permettant, notamment, d'acquérir des compétences rituelles. De nombreuses techniques utilisées par les guérisseurs sora (*regam'maran*) et par les médiums (*kuram*) seraient illustrées dans les peintures. Ces images contiendraient ainsi « toutes les traditions des Sora » (*kudub soramaranji sanskruti*)²⁷ dont Laxman Savara prétend, en sa qualité de peintre, être le meilleur interprète.

Dans ses peintures, où prime le souci du détail, cet homme exploite à son maximum le potentiel narratif de l'image, valorisé à la fois par les promoteurs de l'art tribal et par les anthropologues avec lesquels il a été en contact. Ces images mettent aussi bien en scène des mythes sora que des représentations empruntées à l'hindouisme. En me montrant une peinture funéraire destinée à la vente qui se présente sous la forme de vignettes pouvant être « lues » comme une bande dessinée, il explique que tous les épisodes de la vie du défunt doivent y être figurés afin de lui permettre d'accéder au royaume des ancêtres à la suite de son jugement. Il désigne alors un personnage identifié à Yama, le dieu des morts, près duquel est figuré un livre. Dans l'image comme dans les discours, se greffent ainsi des éléments empruntés à la religion dominante²⁸. Dans la littérature religieuse hindoue, en effet, Yama est étroitement associé à l'écriture par le biais de son scribe Citragupta, qui note les faits et gestes des mortels (Malamoud, 1988 : 126). En valorisant la dimension narrative de l'image, le peintre se rapproche ainsi de la figure du scribe funéraire décrit dans les *Purāṇa*.

24. Le peintre ne lit ni ne parle anglais. Ce qu'il sait de l'ouvrage procède de ses discussions avec des professionnels des musées ou des chercheurs qui l'ont lu.

25. Kar D.P. et Agarwal S.N. *Saura paintings*, Bhubaneswar, Mahalaxmi publications, 2004. Avant d'écrire cet ouvrage, Kar et Agarwal avaient organisé deux workshops consacrés aux peintures sora, sous l'égide de l'Orissa Art Foundation, manifestations auxquelles Laxman Savara avait participé.

26. Laxman a par ailleurs hébergé et servi de guide à l'historienne de l'art Cornelia Mallebrein.

27. En sora, le terme *kudub* signifie « tous » et *soramaranji* « les Sora ». Le terme *sanskruti* est un terme odia signifiant « culture », « tradition ».

28. Dans le cas des peintures rathwa, Tilche (*op.cit.*) note l'introduction récente de divinités hindoues. Précisons cependant que chez les Sora, cet emprunt, également relevé par Pathy (1996), n'est pas un phénomène nouveau (cf. Elwin 1955).

Iconoclash

Tandis que les peintures sora circulent sur de nouveaux supports à l'échelle nationale voire internationale, elles tendent à être remplacées par des supports visuels concurrents à l'échelle villageoise. Leur raréfaction résulte moins de leur patrimonialisation que des conversions des Sora à des religions *a priori* hostiles aux images qui condamnent le sacrifice sanglant et les pratiques rituelles auxquelles les peintures sora sont étroitement associées.

Chez les Sora convertis au christianisme, qu'ils soient baptistes, catholiques ou témoins de Jéhovah, les « maisons » pour les esprits sont effacées. Des images de Jésus et des posters représentant des habitations occidentales au milieu de paysages floraux sont affichés à leur place. Des versets bibliques en anglais, que la plupart des convertis ne sont pas à même de lire, y sont inscrits. Quant aux pots d'argile matérialisant la présence des ancêtres qui étaient disposés au pied des peintures rituelles ou suspendus devant elles, ils disparaissent de l'espace domestique. Ces artefacts sont parfois brisés par les pasteurs ou les prêtres dans le champ de défécation situé aux abords des villages, un acte qui pour les Sora « signe » leur conversion d'une manière autrement plus effective – et brutale – que le baptême.

Les peintures rituelles peuvent également être détrônées par d'autres signes graphiques, tracés à la craie blanche, à l'intérieur d'un symbole en forme de cœur. Il s'agit des caractères d'une écriture alphabétique inventée pour transcrire la langue sora en 1936. Mangaya, l'instituteur sora qui a créé cette écriture, a également fondé un mouvement religieux nommé Matharvanam (Guillaume-Pey, 2014 ; 2017 ; 2018). Ce dernier s'inscrit dans la lignée des mouvements réformateurs hindous nés au XIX^e siècle, au sein desquels le culte des images – dont s'indignaient les Britanniques –, était souvent condamné (Salmond, 2004)²⁹. Les adeptes de Matharvanam rendent un culte à l'écriture inventée par Mangaya. Chaque lettre correspond à un esprit du panthéon sora, à un objet ou une action rituelle, tandis que l'alphabet, dans sa totalité, est associé à Jagannath, un dieu qui occupe une place centrale en Odisha depuis l'époque médiévale (Eschmann, Kulke & Tripathi, 1978). À l'instar des peintures qu'elle remplace, en effet, cette écriture est entourée de récits qui mettent en scène un vol associé au culte de Jagannath³⁰. Ce dernier aurait été dérobé aux Sora par un brahmane, puis vénéré sous la forme d'une statue de bois dans un temple érigé par un raja à Puri³¹, avant de revenir sous une forme alphabétique chez ses premiers adorateurs. De nos jours, les spécialistes religieux du mouvement de Matharvanam considèrent

29. Râm Mohan Roy (1772-1833), fondateur du Brahmo Samaj, et Dayananda Saraswati (1824-1883), fondateur de l'Arya Samaj, aspiraient ainsi à réformer l'hindouisme en s'élevant contre le culte des idoles (Salmond, 2004).

30. Certains Sora prétendent qu'un brahmane aurait autrefois « volé » (*pengeté*) le savoir-faire des peintres rituels de leur groupe avant de se rendre au temple de Jagannath à Puri pour y peindre des fresques murales.

31. La ville de Puri est située dans la région côtière de l'Odisha. Un temple dédié à Jagannath y a été érigé au XII^e siècle.

que les statues de Jagannath vénérées dans les temples hindous, de même que les chromolithographies, constituent des supports inadéquats, par opposition à l'écriture, forme achevée, complète, prise par la divinité.

Mais, en dépit de la défiance dont des spécialistes religieux sora – qu'ils soient officiants du culte de l'écriture ou pasteurs – font preuve à l'égard des images, force est de constater que les supports visuels qui se substituent aux peintures sont, à maints égards, traités « comme des images ». C'est le cas de ces « lettres-esprits » (*nyonan-lipi*) qui remplacent les silhouettes anthropomorphes par lesquelles sont habituellement figurés les esprits sur les murs. La plupart des adeptes de Matharvanam sont incapables de déchiffrer les caractères alphabétiques auxquels ils vouent un culte quotidien (fig. 9). C'est donc un usage iconique de cette écriture qui prévaut (Guillaume-Pey, 2017).

Fig. 9. Adeptes du mouvement de Matharvanam traçant les lettres de l'alphabet sora dans son autel domestique.

Odisha, 2017. Photo de Cécile Guillaume-Pey.

Chez les baptistes, les images, pourtant condamnées par les pasteurs, sont réintroduites dans l'espace domestique à l'emplacement vide laissé par la peinture. Ces nouvelles formes graphiques sont, comme les « maisons » pour les esprits, entourées par un ensemble d'objets : après le bris des pots, d'autres récipients tels que des coupelles d'étain remplies de riz, de pièces de monnaie, de bâtonnets d'encens et de fleurs, se greffent aux images pieuses. Pour les convertis, qui cessent de dialoguer avec les défunts par l'intermédiaire d'un spécialiste possédé, l'image acquiert en outre une importance nouvelle en contexte funéraire. C'est ce dont je pris brutalement conscience un soir à Ondengsung, où l'on me reprocha de ne pas m'être rendue dans le village voisin munie de mon appareil numérique pour photographier une fillette dans son cercueil. Sa tante avait accueilli chez elle quelques parentes et amies qui

commentaient ensemble des clichés de la jeune défunte, pris de son vivant. Évoquant les funérailles, et leur dimension esthétique, l'une des deuilleuses déplore : « C'était bien, c'était beau. Tu aurais vraiment dû venir, tu aurais pu prendre de belles photos. Personne n'avait d'appareil, quel dommage ! ». Les dialogues avec les morts n'ayant plus leur place dans les rituels funéraires des Sora christianisés, la photographie est aujourd'hui en train de s'imposer pour évoquer leur mémoire au sein des pratiques qui se déploient autour du deuil³².

* *

*

Comparant les statues de Jagannath aux peaux de l'oignon de Peer Gynt, Gell soulignait que le principe animant une image divine ne résidait pas dans un pseudo centre sacré soustrait à la vue, mais dans la « multiplication de ses peaux » et dans la « circulation incessante » s'établissant entre elles (1998 : 180). Chez les Sora, l'*idisu'ung* n'a rien d'une monade, insécable, impénétrable et immuable. Éphémère, à l'image du pacte conclu avec des puissances qui la traversent sans jamais pleinement l'habiter, la peinture est étroitement connectée, imbriquée à d'autres supports matériels avec lesquels elle s'assemble pour former un corps hybride et changeant, mais également à des supports immatériels. On a ainsi souligné l'importance de la parole dans la fabrication d'un support visuel. L'image n'est efficace que portée par une parole contraignante. Et à l'imbrication des supports matériels répond l'enchâssement des médiations autour des propos échangés avec les esprits qui parlent par la bouche d'un spécialiste possédé à d'autres officiants qui négocient au nom de ses clients. Mais cette parole agonistique, qui permet de faire voir aux esprits l'image qui leur est offerte et de leur faire croire que c'est bien ce qu'ils désirent, se tarit lorsque les peintures circulent loin des villages, leur patrimonialisation et leur passage à l'art valorisant la composante visuelle du rite en occultant les autres registres sensoriels impliqués dans son exécution³³. Peintures rituelles et dialogues avec les esprits disparaissent par ailleurs de concert lorsque les Sora se convertissent à d'autres religions. Les « maisons peintes », qui constituent à la fois une offrande et un leurre – ou appât – destinés aux esprits, sont alors effacées et d'autres supports s'inscrivent dans le vide qu'elles laissent. On peut cependant questionner la nature de ce « vide » lorsqu'on considère les supports qui les remplacent : une écriture vénérée comme une image, des posters de maisons, des photos de peintures, etc. Si la parole oblige, l'image disparue, telle une peau invisible, impose parfois aussi ses contraintes.

Cécile GUILLAUME-PEY
CEIAS (EHESS-CNRS)
cecile.guillaume-pey@ehess.fr

32. La photographie *post-mortem* est une pratique encore peu étudiée en Inde. Pour une analyse pionnière menée dans des États du centre-est, voir U. Skoda et B. Lettmann (2018).

33. Sur ce point, voir notamment les analyses de B. Hauser (2002) pour les *patua* du Bengale et de G. Tarabout (2003) pour les *kalam* du Kérala.

Bibliographie

- ARCHER Mildred, 1977, *Indian Popular Paintings in the India Office Library*, London, H. M. Stationery Off.
- BABB Lawrence, 1981, "Glancing: Visual Interaction in Hinduism", *Journal of Anthropological Research*, 37, 4, p. 387-401.
- BERTI Daniela, 2004, "Of Metal and Clothes. The location of distinctive features in Indian iconography", in Granoff et Shinohara, 2004, p. 85-113.
- CERTEAU Michel, 1981, « Une pratique sociale de la différence : croire », in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Rome, École française de Rome, Palais Farnèse, p. 363-383.
- CLÉMENTIN-OJHA Catherine, 1990, « Image animée, image vivante : l'image du culte hindou », in Padoux, 1990, p. 115-132.
- COLAS Gérard, 1990, « Le dévot, le prêtre et l'image vishnouite en Inde du sud », in Padoux, 1990, p. 99-115.
- COLAS Gérard, 2012, *Penser l'icône en Inde ancienne*, Turnhout, Brepols.
- DALMIA Yoshodhara, 1988, *The Painted World of the Warlis. Art and Ritual of the Warli Tribes of Maharashtra*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- DAVIS Richard, 1997, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press.
- DE SELVA Rosita, 1994, « Contraindre, ou le rôle funèbre du jādū paṭuā, "peintre-magicien" (Bengale, Inde) », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 13, p. 43-87.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUTT Gurusaday, 1932, "The Tigers God in Bengal Art", *The Modern Review*, p. 520-529.
- ECK Diana, 1998 [1981], *Darsan: Seeing the Divine Image in India*, New York, Columbia University Press.
- ELWIN Verrier, 1955, *The Religion of an Indian Tribe*, London, Oxford University Press.
- ESCHMANN Ann-Charlott, 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 Chris, 2004, *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India*, Princeton, Princeton University Press.
- GELL Alfred, 1980, "The Gods at Play: Vertigo and Possession in Muria Religion", *Man*, 15, 2, p. 219-248.
- , 1998, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GRANOFF Phyllis et SHINOHARA Koichi (eds.), 2004, *Images in Asian Religions: Texts and Contexts*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- 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, Paris, EHESS.
- , 2014, "From blood to scripture. Religious conversions and the making of identity among the Sora (a scheduled tribe from Orissa-Andhra Pradesh border)", in M. Carrin, G. Toffin et P. Kanungo (eds.), *The Politics of Ethnicity in India, Nepal, China*, Delhi, Primus, p. 223-239.

- , 2016, « Les Pots-esprits et leurs maisons. Étude d'un complexe d'objets rituels chez les Sora », in *La force des objets – Matières à expériences. Actions rituelles, médiations, substances, Archives de sciences sociales des religions*, 174, p. 303-326.
- , 2017, « Boire des lettres ou converser avec les esprits ? Tensions rituelles autour de l'écrit chez les Sora », in E. Gobin, M. Vanhoenacker, T. Wendling, N. Adell (dir.), *Retour au rituel, Ethnographiques.org*, 33, 2017, <http://www.ethnographiques.org/2016/Guillaume-Pey>.
- , 2018, « Des rebelles armés de feuilles blanches aux déchiffreurs de pierres. Appropriation de l'écriture chez les Sora et d'autres groupes tribaux de l'Inde (Adivasi) », in P. Déléage et O. Morin (dir.), *Terrain*, 70, p. 62-81.
- GUZY Lidia, 2013, *Marginalised Music. Music, Religion and Politics from The Bora Sambar Region/western Orissa*, Lit Verlag, Bern-Berlin.
- HADDERS Hans, 2001, *The gift of the eye. Mortuary ritual performed by the Jadopatias in the Santal villages of Bengal and Bihar, India*, NTBU-trykk, Dragvoll.
- HART Lynn, 1995, "Three Walls: Regional aesthetics and the International Art World", in G. E. Marcus, F. Myers (eds.), *The Traffic In Culture*, London, University of California Press, p. 127-151.
- HAUSER Beatrix, 2002, "From Oral Tradition to 'Folk Art': Reevaluating Bengali Scroll Paintings", *Asians Folklore Studies*, 61, 1, p. 105-122.
- HERRENSCHMIDT Olivier, 1989, *Les meilleurs dieux sont hindous*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- JAIN Jyotindra, 1984, *Painted Myths of Creation. Art and Ritual of an Indian Tribe*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- JORGENSEN Darren, 2011, "Aboriginality, hyper-visibility and wobbliness in paintings from Australia's Western Desert", *World Art*, 1, 2, p. 259-272.
- LECLAIR Madeleine 2009 « Voir la musique », *Terrain*, 53, p. 4-9.
- MALAMOUD Charles, 1989, *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, La Découverte, Paris.
- , 1988, « Conférence », *Année 1988*, Annuaire de l'École pratique des hautes études, p. 124-130.
- MALLEBREIN Cornelia, 2001 "Constructing a 'House within the House'. Reading the wall-paintings of the Lanjia Sora from recitations", in H. Kulke et B. Schnepel (eds.), *Jagannath revisited. Studying Society, Religion and the State in Orissa*, p. 93-122.
- MACKENZIE Leslie, 2007, "Kenkentid", in *The Tallest Story Competition*, West Highland Animation, animated film, Scotland.
- MYERS Fred, 1991, "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings", *Cultural Anthropology*, 6, I, p. 26-62.
- PADOUX André, (éd.), 1990, *L'Image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*, Éditions du CNRS, Paris.
- PANDYA Vishvajit, 2004, "Rathwa Pithoro: Writing about Writing and Reading Painted Ethnography", *Visual Anthropology*, 17, 2, p. 117-161.
- PATHY Dinanath, 1996, *The painted icons, Wall paintings of the Sauras of South Asia*, Harman Publishing House, Bhubaneswar, New Delhi, Craft Council of Orissa.
- PINNEY Christopher, 2001, "Piercing the skin of the idol", in N. T. Pinney (ed.), *Beyond aesthetics. Art and the technologies of enchantment*, Oxford, Berg.

- , 2004, *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*, London, Reaktion Books.
- PRÉVOT Nicolas, 2005, *Jouer avec les dieux : chronique ethnomusicologique d'un rituel annuel de village au Bastar, Chhattisgarh, Inde centrale*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre.
- SALMOND Noel, 2004, *Hindu Iconoclasts: Rammohun Roy, Dayananda Saraswati, and Nineteenth-Century Polemics against Idolatry*, Wilfrid Laurier University Press.
- SINGH Mani Shekhar, 2000, "A journey into pictorial space: Poetics of frame and field in Maithil painting", *Contributions to Indian Sociology*, 34, p. 409-442.
- SKODA Uwe et LETTMANN Birgit, "Visualising Death and the Corpse: Perspectives on Post-mortem Photographs in Central-Eastern India", in *India and its Visual Cultures*, Sage, p. 60-110.
- TARABOUT Gilles, 2003, « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Y. Escande et J.-M. Schaeffer (dir.), *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Éditions You-Feng, p. 37-60.
- , 2004, "Theology as History. Divine Images, Imagination, and Rituals in India", in P. Granoff et K. Shinohara (eds.), *Images in Asian Religions: Texts and Contexts*, Vancouver, p. 56-84.
- , 2011, "Vizualizing the Gods", in C. Wessels-Mevissen (ed.), *Mārg, A Magazine of the Arts*, 63, 2, numéro spécial "Visuality of Indian Rituals", p. 16-25.
- TILCHE Alice, 2015, "Pithora in the Time of Kings, Elephants and Art Dealers: Art and Social Change in Western India", *Visual Anthropology*, 28, 1, p. 1-20.

Tracer des désirs et contraindre les dieux. Production et circulation d'images rituelles chez les Sora

Chez les Sora, groupe tribal du centre-est de l'Inde, des peintures murales sont tracées avec de la poudre de riz dans l'espace domestique. Ces images sont désignées par le terme idisu'ung, que l'on peut traduire par « maisons peintes ». Elles constituent, de fait, des sortes de « maisons » pour les esprits dans les habitations sora. Leur réalisation s'insère à l'intérieur d'un dispositif rituel complexe dont la mise en œuvre requiert la collaboration entre un peintre et d'autres officiants qui persuadent par leurs chants, ou leurs discours, des esprits à venir habiter l'image. Au cours de la performance, plusieurs modes d'expression, mobilisant divers registres sensoriels, s'articulent ainsi. À la différence des images vénérées dans les temples hindous, où le fait de voir et d'être vu par la divinité constitue pour le dévot un acte crucial, les peintures sora ne sont pas faites pour être contemplées par les humains. L'image, en tant que support du « croire », ne se laisse pas ici appréhendée par le biais d'un « voir » constituant aussi une forme de « savoir ». Afin de rendre compte de la manière dont ces « maisons » sont perçues, des « expectations » qu'elles convient, et donc des modalités du « faire croire » qu'elles mettent en œuvre, l'article resitue ces peintures au sein du complexe d'images, d'objets, de mots et de gestes dans lequel elles s'inscrivent. Il examine ensuite les dynamiques contemporaines – patrimonialisation, passage à l'art, et conversions religieuses – qui influent à la fois sur la production, la circulation et, parfois, la disparition des « maisons » peintes pour les esprits, alors détrônées par des supports rituels concurrents.

Mots-clés : images, objets, sens, rituel, Inde.

Tracing desires and compelling the gods. Production and circulation of ritual images among the Sora

In the Sora tribal group of east-central India, murals are drawn with rice powder in the domestic space. These images are referred to as idisu'ung, which can be translated as “painted houses”. They are, in fact, kinds of “houses” for spirits in sora dwellings. Their realization fits within a complex ritual device whose implementation requires the collaboration between a painter and other officiants who persuade by their songs, or their speeches, spirits to come and live in the image. During the performance, several modes of expression, mobilizing various sensory registers, are thus articulated. Unlike images worshipped in Hindu temples, where seeing and being seen by the deity is a crucial act for the devotee, sora paintings are not meant to be contemplated by humans. The image, as a medium of “believing”, can not be apprehended here by means of a “seeing” also constituting a form of “knowledge”. In order to account for the way in which these “houses” are

perceived, the “expectations” they convey, and therefore, the modalities of the “make believe” that they implement, the article restitutes these paintings within the complex of images, objects, words and gestures in which they fit. He then examines the contemporary dynamics – patrimonialization, transition to art, and religious conversions – that influence both the production, the circulation and, sometimes, the disappearance of the «houses» painted for the spirits, then dethroned by competing ritual media.

Keywords: images, objects, senses, ritual language, India.

Trazar los deseos y obligar a los dioses. Producción y circulación de imágenes rituales en los Sora

Entre los Sora, grupo tribal del centro-este de la India, se pintan murales con arroz en polvo en el espacio doméstico. Estas imágenes se designan por el término idisu'ung, que se puede traducir por “casas pintadas”. Estas últimas constituyen, dentro de las viviendas soras, especies de “casas” para los espíritus. Su realización se inscribe al interior de un complejo dispositivo ritual cuya puesta en práctica requiere de la colaboración entre un pintor y otros oficiantes, que mediante cantos o discursos, convencen a los espíritus de venir a habitar la imagen. Así, en el curso de la performance se articulan varios modos de expresión que movilizan diversos registros sensoriales. A diferencia de las imágenes veneradas en los templos hindúes, donde el hecho de ver y ser visto por la divinidad constituye para el devoto un acto crucial, las pinturas soras no están hechas para ser contempladas por los humanos. La imagen, como soporte del creer, no se deja aprehender, aquí, por medio de un “ver” que constituye asimismo una forma de “saber”. Con el fin de dar cuenta de cómo estas “casas” son percibidas, de las “expectativas” que generan y de las modalidades del “hacer creer” que ponen en juego, el artículo restituye dichas pinturas dentro del complejo de imágenes, objetos, palabras, gestos e intenciones en el que se inscriben. A continuación, examina las dinámicas contemporáneas – patrimonialización, pasaje al arte, y conversiones religiosas – que influyen en la producción, la circulación y, en ocasiones, en la desaparición de estas “casas” pintadas para los espíritus, que pasan a ser destronadas por soportes rituales concurrentes.

Palabras claves: imágenes, objetos, sentidos, lenguaje ritual, India.