



HAL
open science

Des techniques pour croire

Nathalie Luca, Marie Anne Polo De Beaulieu, Charlotte Bigg, Stefania Capone, Nadine Wanono Gauthier

► **To cite this version:**

Nathalie Luca, Marie Anne Polo De Beaulieu, Charlotte Bigg, Stefania Capone, Nadine Wanono Gauthier. Des techniques pour croire. Archives de Sciences Sociales des Religions, 187, 2019, 10.4000/assr.45881 . hal-03727183

HAL Id: hal-03727183

<https://hal.science/hal-03727183>

Submitted on 27 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Archives de **sciences sociales** des **religions**

Des techniques pour croire



Juillet-septembre 2019
64^e année

187

ÉDITIONS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

187 | juillet-septembre 2019

Des techniques pour croire

Techniques to Believe

Técnicas para creer

Tecniche per credere



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/45881>

DOI : [10.4000/assr.45881](https://doi.org/10.4000/assr.45881)

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2019

ISBN : 9782713227844

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Archives de sciences sociales des religions, 187 | juillet-septembre 2019, « Des techniques pour croire » [En ligne], mis en ligne le 07 janvier 2022, consulté le 06 janvier 2022. URL : <https://journals.openedition.org/assr/45881> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.45881>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2022.

© Archives de sciences sociales des religions

Le trigramme introduit par Bernardin de Sienne dans ses sermons en 1418, un phonographe au cœur d'un rituel abakua afro-cubain à Philadelphie en 1908, une horloge à pendule apportée dans la première colonie pénale australienne en 1788, une photographie retrouvée dans le dossier judiciaire d'un « sorcier » afro-brésilien accusé de pratiquer des rites de possession en 1871 Rio de Janeiro : quatre objets parmi d'autres, sans rapport apparent entre eux mais qui servent tous de supports techniques à la production d'une croyance.

Entre mise en scène et performance, le dossier « Des techniques pour croire » explore le postulat selon lequel croire et faire croire sont d'abord des opérations matérielles, physiques, indissociables de dispositifs techniques dont l'efficacité n'est pas donnée *a priori* mais dépend du contexte de leur interprétation, de leurs usages et de leurs éventuelles réappropriations. Ces dispositifs sont ici analysés à la rencontre entre l'anthropologie, les *Science and Technology Studies* et l'histoire religieuse.

The trigram introduced by Bernardin of Siena in his sermons in 1418, a phonograph at the heart of an Afro-Cuban Abakua ritual in Philadelphia in 1908, a pendulum clock brought into the first Australian penal colony in 1788, a photograph found in the court file of an Afro-Brazilian "sorcerer" accused of practicing possession rites in 1871 in Rio de Janeiro: four objects among others, without any apparent relationship between them but which all serve as technical supports for the production of a belief.

Between staging and performance, the "Techniques to Believe" dossier explores the postulate that believing and making people believe are first and foremost material, physical operations, inseparable from technical devices whose effectiveness is not given *a priori* but depends on the context of their interpretation, their uses and their possible reappropriation. These devices are analyzed here at the meeting between anthropology, *Science and Technology Studies* and religious history.

El trigrama introducido por Bernardin de Siena en sus sermones de 1418, un fonógrafo en el corazón de un ritual afrocubano Abakua en Filadelfia en 1908, un reloj de péndulo introducido en la primera colonia penal australiana en 1788, una fotografía encontrada en el expediente de un "brujo" afrobrasileño acusado de practicar ritos de posesión en 1871 en Río de Janeiro: cuatro objetos entre otros, sin ninguna relación aparente entre ellos, pero que sirven de soporte técnico para la producción de una creencia.

Entre la puesta en escena y la performance, el dossier "Técnicas para creer" explora el postulado de que creer y hacer creer son ante todo operaciones materiales y físicas, inseparables de dispositivos técnicos cuya eficacia no se da *a priori* sino que depende del contexto de su interpretación, de sus usos y de su posible reapropiación. Estos dispositivos se analizan aquí en el encuentro entre antropología, *Science and Technology Studies* e historia de las religiones.

Il trigramma introdotto da Bernardino da Siena nei suoi sermoni del 1418, un fonografo al centro di un rito afro-cubano Abakua a Philadelphia nel 1908, un orologio a pendolo importato nella prima colonia penale australiana nel 1788, una fotografia ritrovata nel fascicolo giudiziario di uno "stregone" afro-brasiliano accusato di praticare riti di possessione nel 1871 a Rio de Janeiro: quattro oggetti, fra gli altri, senza alcuna relazione apparente fra loro, ma tutti utilizzati come supporto tecnico per la produzione di una credenza.

Tra messa in scena e performance, il dossier "Tecniche per credere" esplora il postulato che credere e far credere sono prima di tutto operazioni materiali, fisiche, inseparabili da dispositivi tecnici, la cui efficacia non è data *a priori* ma dipende dal contesto della loro interpretazione, dai loro usi e dalla loro possibile riappropriazione. Questi

dispositivi sono analizzati all'incrocio tra antropologia, *Science and Technology Studies* e storia religiosa.

SOMMAIRE

Introduction

Les techniques du croire et du faire croire

Nathalie Luca, Marie-Anne Polo de Beaulieu, Charlotte Bigg, Stefania Capone et Nadine Wanono

Prêcher en images à la fin du Moyen Âge

Marie-Anne Polo de Beaulieu

Mettre en scène la croyance

L'évêque et la translation de saints incanonisables (Pérouse, mai 1609)

Pascale Rihouet

Tracer des désirs et contraindre les dieux

Production et circulation d'images rituelles chez les Sora

Cécile Guillaume-Pey

Photographie, esprit, photographie spirite

Un cas d'enchevêtrement sémiotique au Brésil, 1871

Paul Christopher Johnson

An Episode in the History of an Acoustic Mask

Philadelphia, 1908

Stephan Palmié

God's Will or Peoples' Power

Believing in Sonic Environments

Ute Holl

Traveling Machines and Colonial Times

Simon Schaffer

Du « manque à voir » pour (faire) croire en « l'invisible »

Roberte Hamayon

Introduction

Les techniques du croire et du faire croire

Nathalie Luca, Marie-Anne Polo de Beaulieu, Charlotte Bigg, Stefania Capone et Nadine Wanono

- 1 Le trigramme introduit par Bernardin de Sienne dans ses sermons en 1418 ; un phonographe au cœur d'un rituel abakua afro-cubain à Philadelphie en 1908 ; une horloge à pendule apportée dans la première colonie pénale australienne en 1788 : trois objets parmi d'autres abordés dans ce volume, sans rapport apparent entre eux mais qui se situent tous à l'intersection des techniques, des savoirs et des croyances. Ce dossier, dirigé par deux historiennes (Charlotte Bigg et Marie-Anne Polo de Beaulieu) et trois anthropologues (Stefania Capone, Nathalie Luca et Nadine Wanono), reprend les questionnements développés à l'occasion de plusieurs colloques organisés au sein du programme « Les techniques du croire et du faire croire » du LabEx HaStec¹. Informées par une diversité de courants historiographiques et portant sur des objets très variés, les contributions rassemblées ici se rejoignent cependant sur une série d'hypothèses communes.
- 2 Nous partons d'abord du postulat que croire, faire croire, savoir sont (aussi) des opérations matérielles, physiques, qui dépendent de dispositifs techniques dont l'efficacité n'est pas donnée *a priori* mais dépend du contexte de leur interprétation et de leurs usages. Nous nous sommes ainsi attachées à répertorier certains dispositifs techniques, à en observer les utilisations parfois contradictoires, les limites, les réappropriations éventuellement antagonistes, les transformations en fonction des publics concernés. Nous supposons que, de tout temps et en tous lieux, des objets, des instruments et des techniques plus ou moins sophistiqués, séduisants, fascinants, ont guidé des visions du monde dans ses dimensions historiques, cognitives, spirituelles et matérielles, visions qui restent parfois hors de portée des sens, mais jamais au-delà de l'imagination. À l'instar de l'*imago* théorisée par Jean-Claude Schmitt (Polo de Beaulieu), nous considérons que les techniques possèdent des dimensions verbales, mentales et matérielles.
- 3 Ce faisant, nous sommes amenées à adopter une acception large de la notion de technique, comprenant à la fois le geste, l'objet et leurs imaginaires associés, dans la lignée de l'anthropologie francophone des techniques remontant à André Leroi-

Gourhan et Marcel Mauss et que les *Science and Technology Studies* anglophones ont récemment adoptée en passant par d'autres voies (Coupaye et Douny, 2009 ; Cohen et Pestre, 1998). Cette approche permet de questionner, puis d'historiciser les implicites fondant les distinctions couramment faites entre *technologies* (forcément modernes et occidentales) et *techniques* (prémodernes ou non-occidentales), et de les analyser à l'aide des mêmes outils, comme proposaient déjà de le faire, en 1994, Bruno Latour et Pierre Lemmonier à propos des techniques, depuis la préhistoire jusqu'aux missiles balistiques (Latour et Lemmonier, 1994).

- 4 L'entrée par les techniques ainsi conçues permet de brouiller d'autres frontières. Elle met au jour de multiples phénomènes d'hybridation ou de pollinisation entre les domaines traditionnellement perçus comme relevant soit du croire, soit du savoir, et qui se sont cristallisés dans des partages disciplinaires que nous sommes amenées ici à questionner. L'étude des religions et celle des sciences et des techniques ont plus en commun qu'il n'y paraît de prime abord, et l'on peut aller jusqu'à supposer que l'hybridité des techniques constitue la règle plutôt que l'exception. La photographie en constitue un cas exemplaire : paradigme de l'objectivité scientifique, technique d'administration des populations, elle est dans le même temps miroir et outil de la possession par les esprits, à moins que l'on ne puisse envisager, comme Paul Johnson le suggère ici, que « police, prêtres, touristes, ethnographes et autres sont arrivés à connaître et à considérer la possession différemment à travers l'agencéité des photos. » Les mêmes techniques de transmission du croire peuvent servir à transmettre le savoir ou inversement. Les unes et les autres participent d'une constante oscillation entre croire et savoir, les mêmes techniques, utilisées dans un dispositif différent, pouvant tout aussi bien aider à croire que faire émerger ou consolider un savoir, servir l'avancée des découvertes scientifiques ou favoriser l'apparition de nouvelles communautés religieuses dont certaines tentent d'adapter le contenu et les attitudes de croyances à l'état des connaissances.
- 5 Ces oscillations révèlent les multiples configurations et imbrications du savoir et du croire. Les contributions rassemblées ici soulignent ainsi la nécessité de dé-naturaliser les partages actuels, qui sont le produit de conditions historiques précises. Au Moyen Âge, croire est une forme de savoir (Polo de Beaulieu) ; on sait désormais que les projets des grands savants de la « révolution scientifique », de Newton à Kepler, étaient à la fois métaphysiques et épistémologiques ; ce n'est que bien plus tard, à l'époque des Lumières, que l'Occident en est venu à concevoir la foi comme acte individuel. A *contrario*, dans les colonies britanniques, la croyance en la fiabilité technique (envers et contre tout) fonde le projet colonial et sa rhétorique. Mais les techniques se jouent de ces lignes de partage et peuvent à tout moment être enrôlées dans des entreprises de savoir et/ou du croire. Chez les Sora de l'Inde contemporaine, « les peintures sont moins présentées comme des supports du « croire » que comme des objets de « savoir », permettant notamment d'acquérir des compétences rituelles » (Guillaume-Pey).
- 6 Nous proposons donc de ne pas distinguer *a priori* les modes de mobilisation des techniques à des fins scientifiques ou religieuses, de ne pas distinguer *a priori* entre techniques « traditionnelles » et technologies « modernes ». Cette acception ample de la notion de technique nous permet de remettre en question les frontières disciplinaires, tout en posant la question des tensions et apports de différents courants d'interprétation, de l'histoire de l'art à la théorie des médias en passant par les diverses traditions de l'histoire et de l'anthropologie des techniques. Comme le suggèrent

Ludovic Coupaye et Laurence Douny, « étudier la technique, c'est frotter les disciplines les unes contre les autres » (Coupaye et Douny, 2009 : 28).

Gestuelle et sensualité du croire

- 7 Toute croyance nécessite l'incorporation de gestes techniques dont la simple observation permet de déduire la nature de ce en quoi l'individu croit. Ce postulat était déjà inscrit dans la définition que Marcel Mauss donne des techniques du corps, appréhendées comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps », définition reposant sur l'idée que tout geste technique nécessite un enseignement et que la modification d'un des paramètres de l'enseignement peut dès lors participer à la transformation du geste. Ce travail d'observation des corps en mouvement (ou au repos) a conduit Mauss à développer le concept d'*habitus* par lequel il spécifie les « "habitudes" [qui] varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, [mais] surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges », *habitus* qu'il repère tout aussi bien dans les activités ordinaires et quotidiennes que dans les activités rituelles. Ainsi, pour Mauss, ce serait « une erreur fondamentale de considérer qu'il n'y a technique que quand il y a un instrument », le corps étant « le plus naturel objet technique » (Mauss, 1934 : 5-10). Ce volume entend donc s'intéresser aux techniques par lesquelles se créent et se modifient ces *habitus*, s'héritent et se transforment les pratiques et les contenus de croyance.
- 8 Le terme de croyance n'existe cependant pas dans toutes les langues. À la suite de Jean Pouillon, Roberte Hamayon rappelle qu'il cumule par ailleurs en français plusieurs acceptions qui rendent son expression délicate : entre « croire en ses amis », « croire en Dieu », « croire qu'il fera beau demain », la polyphonie porte à confusion. S'appuyant sur le mongol, elle repère « trois racines [qui] peuvent désigner une attitude de croyance », chacune s'orientant dans une direction particulière apportant une précision de sens. Il y a d'abord « l'idée de protection » : « elle exprime l'adhésion mentale à ce sur quoi l'on estime pouvoir compter pour être protégé. [...] Il s'agit donc d'une attitude de croyance fondée sur la confiance dans le pouvoir protecteur de ce en quoi l'on décide de mettre sa confiance ». Il y a ensuite la nécessité d'action : la croyance passe alors par des actes concrets. Il y a enfin un « état affectif d'admiration et de vénération ou un comportement plein de respect et de révérence » (Hamayon, 2005 : 29). Faire confiance, agir, admirer seraient ainsi les trois éléments essentiels d'une grammaire du croire dont la conjugaison passe déjà par l'acquisition et le développement d'une « disposition à la remise de soi à d'autres » (Watier, 2008 : 32).
- 9 Cette forme d'abandon de soi nécessite l'utilisation de techniques pour donner chair aux objets de croyance, c'est-à-dire pour les présentifier et les rendre ainsi interprétables et dignes de confiance. Le croyant ne peut savoir comment se comporter avec eux s'il n'a pas une idée précise de ce qu'ils sont, de ce qu'ils attendent de lui et de ce qu'il peut attendre d'eux. Les objets de croyance constituent ainsi des « entités processuelles puissantes » (Coupaye, 2013 : 114, cité in Mello, 2016) qui ne sont pas de simples médiateurs de relations sociales ou des représentations de symboles religieux, puisqu'ils possèdent leur propre agentivité. Dans cette perspective, ils transgressent le statut ontologique de simples objets pour participer activement à la création des cosmologies (Espírito Santo et Tassi, 2013 : 6).

- 10 Les techniques du croire et du faire croire sont donc, avant tout, des techniques de présentification du divin, du futur projeté, du rêve, de la découverte espérée, de tout ce qui n'est pas directement accessible et appréhendable, et qui relève donc du domaine de l'incertitude. Aussi, comme Raquel Romberg (2014) le montre dans son étude de l'« indétermination », toujours présente au moment de l'incorporation d'entités spirituelles dans les religions de possession, croire en la réalité de la possession spirituelle implique aussi d'accepter le doute sur la véracité de cette rencontre. Les suspicions de simulation dans ce qui est appelé une « fausse possession » constituent un aspect intégral des « technologies de la présence » dans les rituels de possession. Le scepticisme est alors une des techniques au service de la reconnaissance de la réalité de la possession, ce que Stephan Palmié, dans sa contribution, appelle les technologies d'instanciation de la présence spirituelle dans le monde.
- 11 Nous croyons par nécessité à ce qui se trouve hors de portée de notre présent le plus immédiat, hors de notre champ de vision ; nous croyons dès lors qu'il y a un espace ou une temporalité différés. Pour Michel de Certeau, le rapport à cette temporalité différée est au cœur de l'acte du croire : il suppose un délai, comblé par l'imagination. Dans une société, affirme-t-il, le croire empêche l'unification totalisante du présent. Il y crée un renvoi à de l'autre et à un futur. Lorsque l'objet de la croyance s'incarne dans le corps du croyant, le temps d'une possession, d'une prière ou d'une action rituelle, demeure encore le support humain de l'incarnation, même si celui-ci fait son possible pour s'effacer, mettant son corps à disposition de l'objet cru et agissant selon sa volonté, dans une situation de « coprésence ». Croire demeure nécessairement un espace de respiration entre deux temps, ce que Thomas Luckmann propose d'analyser en termes de transcendance :

Premièrement, chaque fois que l'on a quelque chose qui transcende ce qui est donné à un moment précis comme l'expérience concrète et directe, mais que l'on peut expérimenter de la même manière, on peut parler de « petites » transcendances, spatiales ou temporelles, de la vie quotidienne. Deuxièmement, quand ce dont on fait l'expérience – tel le corps d'un autre être humain ou sa vie intérieure – correspond à quelque chose que l'on ne peut pas expérimenter directement par soi-même, on parle de transcendances « intermédiaires » de la vie quotidienne, à condition que ce que l'on ne peut pas expérimenter soi-même directement appartienne néanmoins à la même réalité quotidienne (par exemple, des gens comme nous). Troisièmement, lorsqu'une expérience se présente comme pointant vers quelque chose qui, non seulement ne peut être expérimentée directement (l'expérimentateur demeurant dans la vie quotidienne), mais qui, de plus, n'appartient pas à cette réalité dans laquelle les choses peuvent être vues, on peut parler de « grandes » transcendances (Luckmann, 2014 : 33-34).

- 12 Chacune de ces transcendances nécessite une médiation qui les rende accessibles. Mais pour Luckmann, seule la troisième appartient à l'expérience religieuse, ce qui restreint pour l'essentiel son applicabilité aux monothéismes. À partir de son observation des rituels de l'Église catholique, Albert Piette distingue cependant quatre types de médiation qu'il est possible d'étendre au-delà du catholicisme et des monothéismes dans le cadre d'expériences profanes (Luca, 2012 ; Piette, 2003). Le premier type de médiation est « l'objectivation » : il s'agit de rendre la transcendance objectivable, c'est-à-dire traduisible par des manifestations extérieures observables. Le second type est « l'inscription dans une généalogie » par laquelle l'expérience subjective de la croyance est encadrée, rationalisée : elle a une histoire dans laquelle chacun trouve sa place, sa position dans une « lignée croyante » (Hervieu-Léger, 1993). Le troisième est

« l'exemplification », qui passe par « un ensemble d'attitudes et de comportements » imitables qui disent par l'exemple ce que l'on peut attendre de la croyance. Enfin, le dernier type est « la trace », c'est-à-dire ce qui reste après la présentification et permet de fixer un temps la croyance (Piette, 2003 : 43). Ces quatre types de médiation se matérialisent dans des récits, des textes, des images, du son, des odeurs, par tout ce qui peut être accessible aux croyants par leurs sens. C'est ce que montre Pascale Rihouet dans son analyse d'une procession qui s'est déroulée lors d'un transfert de reliques à Pérouse en 1609 et dont la scénographie, parce qu'elle joue remarquablement sur les sensations, certes visuelles, mais surtout sonores, olfactives, tactiles, permet de rendre les saints présents.

- 13 C'est pourquoi, paradoxalement, il ne peut y avoir de transcendance sans immanence, ce qui explique sans doute que dans les monothéismes, les supports de la croyance aient régulièrement suscité la méfiance. La situation est bien différente dans les cultes de possession analysés par Paul Johnson et Stephan Palmié dans ce dossier. Dans ces cas, la transcendance n'est pas seulement « objectivée » par des manifestations externes observables, elle est profondément repensée dans des régimes sémiotiques qui affirment la « coprésence » (Beliso-De Jesús, 2015) d'entités spirituelles. Ces pratiques religieuses ne font aucune référence à la transcendance (Capone, 2017) – et ne peuvent en aucun cas être concernées par les « grandes transcendances » de Luckmann, dont l'analyse se focalise sur les monothéismes. La santería cubaine, le candomblé brésilien et toute autre religion de possession mettent en avant une altérité fondée sur la « coprésence » d'esprits, de divinités, d'objets chargés de force spirituelle, qui « intra-agissent » (Barad, 2007) dans la production de nouveaux sujets. Dans les religions afro-américaines, le nouvel initié n'établit pas de liens avec une réalité transcendante, mais entame des négociations complexes avec des « intra-agents » (vivants, morts ou « non-humains ») qui participent à la constitution du sujet, en mettant en avant ce que Beliso-De Jesús (2015 : 77) appelle des *sensospiritual multiplicities*, des « multiplicités sensospirituelles ». C'est en effet par les sens – la vue, le toucher, l'odorat (Johnson) ou l'ouïe (Palmié) – que la relation avec les coprésences se manifeste. Cécile Guillaume-Pey remarque également, dans un autre contexte encore, celui de l'hindouisme, l'importance non seulement de voir, de toucher, d'entendre les représentations divines, mais aussi d'en « prendre soin » en les habillant ou en les nourrissant, voire de « jouer » avec elles. Cependant, elle note aussi la force, dans le contexte hindou, des images mentalement construites et la nécessité de paroles rituelles pour construire les représentations mentales qui rendront l'image efficace.
- 14 Les médiations ne sont pas forcément matérielles ou sensibles. Comme l'explique Paul Veyne dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, les descriptions précises du monde des dieux tout autant que la façon de les nommer ont été essentielles pour donner corps aux croyances : elles prenaient forme dans l'imagination. Il s'agissait donc d'une première technique du faire croire qui ne nécessitait aucun recours à un instrument technique. Le monde surnaturel des Grecs « était composé d'événements et non de vérités abstraites auxquelles l'auditeur aurait pu opposer sa propre raison ; les faits étaient précis : les noms des héros et leurs patronymes ne manquaient jamais et l'indication du lieu de la scène était non moins précise » (Veyne, 1983 : 35). Guillaume Cuchet explique lui aussi que jusqu'au XIX^e siècle, dans la religion catholique, l'au-delà était compris comme un ensemble de lieux, une « patrie » qui se construisait en termes topographiques. Ce n'est qu'ensuite que sa représentation a évolué dans une

perspective symbolique, évolution qui ne fut pas sans conséquence puisque, constate-t-il encore, en transformant l'au-delà en un espace symbolique, voire même en le réduisant à une simple métaphore, elle a rendu « l'acte de foi » moins évident : « il fut un temps où l'on voyait à peu près ce que l'on croyait. Entre les "yeux de la foi" et ceux de la chair, la différence était d'acuité plus que de nature » (Cuchet, 2007 : 76). Ainsi, durant le Moyen Âge, la médiation par l'image se déploie dans ce que Jean-Claude Schmitt (1996) appelle « une culture de l'*imago* » caractérisée par sa dimension théologico-anthropologique (création de l'homme à l'image de Dieu qui de fait est le premier imagier). L'ensemble de ces images se décline à la fois en images discursives et matérielles, en lien avec les images mentales, l'imaginaire, les rêves ou encore la mémoire. L'*imago* possède la capacité de construire un sens selon sa propre grammaire, bien au-delà d'un simple rapport d'illustration des textes, par la formation d'images-objets capables de présentifier le divin et le sacré à partir de pratiques et de manipulations qui co-construisent la croyance. Cependant, par crainte de l'idolâtrie, une littérature religieuse a tenté d'encadrer la production de ces images et de leurs usages, sans toutefois endiguer leur inventivité et les pratiques qu'elles suscitent.

- 15 On pourrait leur attribuer la fonction que Jean-Claude Schmitt confère aux images classificatrices, qui « transforment la doctrine en images sans lesquelles il n'est pas de croyance » (Schmitt, 1989). Dans cette perspective, Marie Anne Polo de Beaulieu analyse dans ce dossier comment les images (tant mentales – les *exempla* – que matérielles – la tablette de Bernardin de Sienne) participaient à la construction et au renforcement de la foi, par le simple fait qu'elles « frappaient l'imagination » par leur force émotionnelle, devenaient agissantes, vivantes, s'inscrivaient dans la mémoire du fidèle et devenaient omniprésentes, soit par la pensée obsédante qu'elles pouvaient susciter, soit par l'effet démultiplicateur de leur reproduction, parfois au-delà des attentes du prédicateur. De son côté, Cécile Guillaume-Pey rappelle que dans le contexte hindou, les images mentalement construites par le dévot lui permettent de sentir physiquement l'esprit. Elle constate aussi que les images ne sont pas nécessairement faites pour être vues, mais peuvent au contraire nécessiter d'être en partie au moins cachées au regard pour permettre aux divinités de circuler librement, c'est-à-dire de ne pas toujours être là. Ces divinités sont en revanche associées à d'autres objets plus visibles, tout aussi importants, et cet « assemblage » évolutif concrétise le lien que les dévots entretiennent avec elles.
- 16 Une partie des techniques du faire croire consiste ainsi à donner à voir, par le biais de supports visuels ou en stimulant directement l'imagination, ce qui ne peut précisément pas être vu. Comme le rappelle Hans Belting, ces images peuvent être directement « inscrites sur le corps (le masque ou le tatouage notamment) » ou être le corps lui-même (corps en prière, corps en transe, corps théâtralisé), qui agit alors directement en tant que médium. Dans tous les cas, « puisqu'une image n'a pas de corps, il lui faut un médium dans lequel elle puisse "s'incarner" » (Belting, 2004 : 26). Ainsi les êtres et les lieux de la surnature partagent-ils avec l'image la nécessité d'être placés sur un support (le médium) pour exister, alors même qu'ils ont pour autre point commun de prendre vie à la condition jamais pleinement réalisée (car il y a toujours co-présence) que le médium qui les porte s'efface.

Dans la réalité historique, tout médium tend à renvoyer à lui-même ou à se dissimuler au contraire derrière l'image qu'il véhicule. Face à une image, plus nous portons notre attention sur son médium, plus nous en « perçons à jour » la fonction directrice, ce qui a pour conséquence de nous éloigner de l'image. Inversement,

moins nous nous avisons de la part que le médium prend à l'image, plus l'image agira fortement sur nous, comme si elle existait de sa propre autorité (Belting, 2004 : 33).

- 17 Les médiums favorisent ainsi la croyance en même temps qu'ils peuvent en éloigner les croyants. Leur rôle est essentiel et paradoxal. Ils sont nécessairement liés aux manières de voir, d'entendre, de sentir, d'une époque et d'une culture (Baxandall, 1985), c'est-à-dire au type de relation possible qui s'établit entre la croyance mise en image, en son, en odeur, sur le médium plus ou moins invisibilisé, et les individus à qui s'adresse ce *donner à voir, à entendre, à sentir*. Si la représentation est rendue vivante, alors elle acquiert une capacité d'action sur celui qui la reçoit, voire même sur celui qui la fabrique. Elle développe une agentivité propre susceptible d'affecter ceux qui sont en relation avec elle. Or, cette agentivité mobilise plusieurs sens : la vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe (Palazzo, 2014). Ainsi, comme l'écrit Alfred Gell, « embrasser une icône par exemple aura pour effet, du moins pour ceux qui le croient, de réveiller l'agentivité de l'image pour qu'elle soulage les maux ou la pauvreté. [...] Toutes les fois où l'on doit toucher les images, et non pas seulement les regarder, on suppose que l'indice matériel possède une agentivité propre » (Gell, 2009 [1998] : 40). En quelque sorte, pour Gell, ce serait l'effacement même du médium qui permettrait au croyant d'ignorer la représentation pour accueillir, matérialisé, l'objet de sa croyance. Cependant plusieurs auteurs ont mis en lumière les limites de cette théorie (Ingold, 2011 ; Henare, Holbraad et Wastell, 2007). Ainsi pour Mello (2016), les données ethnographiques présentées par l'auteur questionnent profondément sa propre théorie, ouvrant à une définition essentiellement relationnelle de l'agentivité qui met en avant la question de la coprésence (Strathern, 1999 : 17). Ce débat entre l'effacement du médium ou sa nécessaire coprésence est alimenté dans ce numéro par les analyses portées directement sur les objets techniques (sonores et visuels) qui révèlent leur propre part d'agentivité.

Médiations techniques, du médium aux médias

- 18 La sophistication de plus en plus grande des objets techniques à l'époque contemporaine change-t-elle la donne ? Rien n'est moins sûr. Ute Holl met en évidence la rhétorique de la transparence des technologies électroniques de transmission du son. Mais la HiFi (fidélité à la réalité) est une illusion, une vieille stratégie déjà employée par Edison et qui non seulement nie les interférences et grésillements inévitables mais fabrique bien de nouveaux espaces au xx^e siècle, à l'aide de technologies de guerre ainsi que l'a souligné le théoricien des médias Friedrich Kittler (1999). La question qui se pose est alors de savoir si les nouvelles techniques d'enregistrement et de diffusion du son et des images imposent leur propre logique et la croyance en les espaces artificiels qu'elles produisent. Ute Holl analyse ainsi l'opéra *Moïse et Aron* de Schoenberg et son interprétation filmique par Straub et Huillet comme deux tentatives d'échapper au déterminisme technique/médiatique de leur production dans le régime médiatique contemporain.
- 19 L'invention de nouvelles techniques entre le xix^e et le xxi^e siècle apporte une diversité jamais égalée de supports (visuels, sonores, olfactifs, etc.), ce qui n'est pas sans conséquence sur la transformation des *habitus*. Marcel Mauss, s'appuyant sur l'observation de la marche, remarque par exemple que la manière de marcher des

Français s'est transformée presque à leur insu avec l'avènement du cinéma qui apporta avec lui « les modes de marche américaine ». Ainsi montre-t-il comment l'invention d'un instrument contribue à modifier une posture (Mauss, 1934 : 5-10). Elle peut tout autant modifier une pratique ou un contenu de croyance, les manières de croire et de faire croire. Ces nouvelles techniques s'avèrent malléables, s'insérant dans des modalités existantes de présentification des croyances (la photographie chez Johnson, le phonographe chez Palmié) et les modifiant. L'accès à Internet et à la téléphonie mobile, plus récemment, a permis une diffusion plus grande de pratiques déjà existantes, mais il a eu aussi des conséquences structurelles : il a autorisé l'invention de nouvelles façons d'assister au culte (sans se déplacer, devant un écran, chez soi, dans une autre salle, d'une autre ville, d'un autre pays), qui ont à leur tour contribué à transformer la structure du culte, sa mise en scène, les attitudes corporelles attachées aux croyances et finalement les moyens de transmission eux-mêmes. Enfin, il a introduit une tension et des interférences entre le local, voire le micro-local, et le global.

- 20 Dans le champ de la philosophie des techniques, Bruno Latour (1994) exprime ce passage d'une vision totalisante de la technique (soit transparente, soit déterministe) à une interprétation plus relationnelle en introduisant la notion de médiation technique : les techniques sont médiatrices de l'expérience et de l'action humaine. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la place des techniques chronométriques dans l'entreprise coloniale britannique telle que l'analyse ici Simon Schaffer : elles participent du projet colonial d'imposer une forme particulière de temporalité, mais dans ce processus sont elles-mêmes produites, contestées et institutionnalisées au même titre que les mondes et les imaginaires qu'elles contribuent à former.
- 21 De même, dans un autre registre, le cinéma, art du double, a-t-il été conçu comme relevant d'un agencement machinique (Guattari-Deleuze², Morin³). Pour Félix Guattari (2009), le terme « machinique » ne renvoie pas au « mécanique » mais à des « machines » théoriques, sociales, esthétiques, littéraires, et la notion d'agencement évoque la façon dont un sujet, individuel et collectif, est « fabriqué », entre autres, par des dispositifs techniques qui intègrent divers types de machinismes : « machines techniques, machines d'écriture économique, mais aussi machines conceptuelles, machines religieuses, machines esthétiques, machines perceptives, machines désirantes... ».
- 22 La technique, en tant qu'elle révèle, agrandit, fige les données étudiées tout autant qu'elle déconstruit nos liens au réel, voire les crée ou les provoque, n'est pas un simple objet technique passif mis au service d'un discours scientifique ou d'une croyance religieuse, mais bien un acteur à part entière. Ce constat a conduit Jean Rouch, cinéaste ethnologue, à renouveler les dispositifs techniques utilisés sur le terrain. Il en est venu à considérer qu'il fallait croire en la croyance des autres pour être capable de les filmer, approche qu'il a caractérisée par son concept de « ciné-transe ». Dans un article intitulé « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », Rouch (1973) démontre en effet la dynamique relationnelle entre l'outil d'observation, le cinéaste et les populations, leurs évolutions et leurs interactions durant le tournage d'un rituel de possession. L'affirmation de ces interdépendances entre le sujet, la technique et l'observateur dans les années 1970 favorisa la prise en compte de la technique comme un agent actif capable de provoquer

la possession, comme le souligne ici Paul Johnson en référence à Roland Barthes et Michel Leiris.

- 23 Ces relations entre supports techniques, images et croyances ont mobilisé depuis de nombreux chercheurs issus de l'histoire des sciences et des techniques, de la philosophie des techniques ou de l'art. P. Bruneau (2001), B. Bachimont (2010), G. Didi-Huberman (2002) ont ainsi ouvert un champ de réflexion où la machine est comprise comme « fictionnante » :

La technique devient fictionnante dans la mesure où non seulement elle permet de réaliser ce qui est planifié mais où elle devient elle-même une machine ou un dispositif à produire de la fiction. Ce que la nature symbolique nous rappelle, c'est le pouvoir indéfiniment créateur de pensées des techniques d'inscription. Avant de créer des chimères, les techniques d'inscription créent de l'impensé mais non de l'impensable. Le chimérique vient en second temps, quand la création de l'inscription qui donne à penser devient la création de l'objet qui est pensé en donnant corps au sens. (Bachimont, 2010 : 168)

- 24 Mais comment comprendre cette capacité des techniques à produire des formes sociales ? G. Simondon (2012), rejoignant les démonstrations de Leroi-Gourhan, considère que l'aptitude à générer des formes instrumentales, des outils, des objets, comme celle de faire émerger des formes sémiotiques, participent de l'aptitude anthropologique à façonner le social au fondement du couplage « cortex-silex », dont Leroi-Gourhan souligne l'importance dans le processus d'hominisation.
- 25 L'article proposé par Stephan Palmié vient enrichir ce débat en rappelant la notion d'« *ensoniment* » proposée par Sterne⁴, qui critique, dès lors qu'il s'agit d'aborder les notions de croire et de croyances, le déséquilibre entre l'importance accordée aux études fondées sur le visuel et l'occultation tant des productions sonores que de leurs supports. S. Palmié développe ainsi la notion de « médiation transductrice », par laquelle les techniques de reproduction sonore renvoient à une « instanciation de la présence au-delà du temps ». D'une manière exemplaire, il démontre le pouvoir de la machine « biotechnologique » avec laquelle l'humain crée, reproduit et induit des sonorités qui permettent un dialogue avec les puissances invoquées lors des rites. On peut dans ce cas parler de création d'un espace synchronique qui favorise et encourage l'harmonisation des différents canaux de communication (cloches, échos, voix, chants...) et permet ainsi une reconnaissance collective des croyances mises en scène et en son. L'observation du rituel et sa performance ne s'appuient plus sur le voir mais sur l'entendre et ce recentrage de notre univers autour de l'ouïe rend soudain sa place à la tradition orale qui reconduit l'être à l'origine sonore de l'univers (Attali, 2001 ; Schaeffer, 1970).
- 26 L'évolution constante des supports et des techniques a donc un impact sur nos modes de croire. Le développement du numérique ajoute encore à la complexité de ces nouveaux acteurs. On peut se demander, avec Bruno Bachimont, si la genèse même de nos connaissances et de nos croyances pourrait être modifiée par la « logique computationnelle » qu'introduit le numérique et qui viendrait compléter la raison graphique (Goody, 1978).

Pour une raison graphique, le réseau n'est pas une structure de l'intelligible : le réseau, échappant à la synopsis spatiale du fait de sa complexité, est un labyrinthe où l'on se perd. C'est une figure de l'irrationnel, et non une manière de penser le monde. L'interaction et la communication selon la structure des réseaux sont devenues intelligibles car le calcul permet de réduire la complexité et de parcourir l'ensemble des possibles induit par les réseaux par les programmes qui en spécifient

le comportement. [Et de continuer :] Dans ce cas, on allie une possibilité technique à une puissance d'inventer inédite, où la combinatoire formelle engendre une productivité de la pensée : l'esprit se voit proposer des configurations symboliques, engendrées par une combinatoire formelle aveugle au sens et au contenu, et renvoyant à des pensées qui peuvent n'avoir jamais été pensées auparavant. (Bachimont, 2010 : 170)

- 27 Face à ces enjeux, les recherches menées à la jonction entre anthropologie et numérique (Heather et Miller 2012 ; Boellstorff, 2008 ; Cardon, 2009) révèlent les soubassements de l'ordre analogique et favorisent le renouvellement des questions propres aux modes de représentation. Ainsi certaines techniques, comme celle du numérique, favorisent l'apparition de nouveaux espaces d'expression (Gibson, 1979 ; Ingold, 2000), ouvrent sur de nouvelles orientations théoriques (Stengers, 2013) et engendrent de nouvelles modalités de croire.
- 28 Pourtant, il faut rappeler avec Roberte Hamayon l'importance primordiale d'un manque à voir (à sentir et à entendre, faudrait-il ajouter), essentiel pour que la croyance émerge et que l'imaginaire se libère des contraintes inhérentes à la vie quotidienne. Prenant notamment appui sur la pratique de voyants issus de contextes culturels très différents, elle constate que leur rôle est précisément de suspendre la « vision ordinaire » (et, pourrions-nous aussi compléter, les sensations ordinaires) de ceux qui les consultent. Paradoxalement, c'est parce qu'ils ne donnent rien à voir, ni à entendre, ni à sentir, d'aucune manière, ni physiquement, ni même mentalement, parce qu'ils ne donnent rien à faire croire, qu'ils permettent à ceux-là mêmes qui les consultent d'explorer des voies qui les libèrent de leurs contraintes. Ainsi la voyance n'a-t-elle besoin pour s'exercer d'aucun objet technique particulier.

BIBLIOGRAPHIE

ATTALI Jacques, 2001 [1977], *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard, Presses universitaires de France.

BACHIMONT Bruno, 2010, *Le sens de la technique : le numérique et le calcul*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine ».

BARAD Karen, 2007, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, N.C., Duke University Press.

BAXANDALL Michael, 1985, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [Painting and Experience in fifteenth Century Italy], traduit par Y. Delsaut, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires ».

BELISO-DE Jesus Aisha M., 2015, *Electric Santeria. Racial and Sexual Assemblages of Transnational Religion*, New York, Columbia University Press.

BELTING Hans, 2004 [2001], *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images ».

- BOELLSTORFF Tom, 2008, *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*, I, Princeton, Princeton University Press.
- BRUNEAU Philippe, 2001, « Histoire des techniques, ergologie, archéologie », in J.-P. Brun et P. Jockey (dir.), *Techniques et sociétés en méditerranée*, Paris, Maisonneuve et Larose, p. 29-39.
- CAPONE Stefania, 2017, « Un transnationalisme non transcendantal ou comment penser la transnationalisation des religions afro-américaines », intervention au séminaire « *Processus de transnationalisation religieuse* », Paris, EHESS, 25 janvier 2017.
- CARDON Dominique, 2009, « L'identité comme stratégie relationnelle », *Hermès. La Revue*, 53, p. 61-66.
- CERTEAU Michel de, 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, p. 363-383.
- COHEN Yves, PESTRE Dominique, 1998, « Présentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53, p. 721-744.
- COUPAYE Ludovic, DOUNY Laurence, 2009, « Dans la trajectoire des choses : comparaison des approches francophones et anglophones contemporaines en anthropologie des techniques », *Techniques et Culture*, 52-53, p. 12-39.
- COUPAYE Ludovic, 2013, "Knowing what has been done : the Techniques of Ritual 'Objects' among the Abelan (East Sepik Province, Papua New Guinea)", in D. Espírito Santo, N. Tassi (eds.), *Making Spirits: Materiality and Transcendence in Contemporary Religions*, London, I. B. Tauris, p. 105-132.
- CUCHET Guillaume, 2007, « La carte de l'autre vie au XIX^e siècle. L'au-delà, entre espace réel et symbolique », *Archives de sciences sociales des religions*, 139, p. 67-78.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, 1996, *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2002, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit.
- ESPÍRITO SANTO Diana, TASSI Nico, 2013, "Introduction", in Espírito Santo D., Tassi N. (eds.), *Making Spirits: Materiality and Transcendence in Contemporary Religions*, London, I. B. Tauris, p. 1-32.
- GELL Alfred, 2009 [1998], *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel.
- GIBSON James Jerome, 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.
- GILLE Bertrand, 1978, *Histoire des techniques. Technique et civilisations, technique et sciences*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade.
- GOODY Jacques, 1979, *La raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit.
- GRASSENI Cristina (ed.), 2007, *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*, Oxford, Berghahn Books.
- GUATTARI Félix, 2009, *Les années d'hiver (1980-1985)*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- HAMAYON Roberte, 2005, « L'anthropologie de la dualité paradoxale du "croire" occidental », in R. Crépeau (dir.), *Croire et croyance, Théologiques*, 13, 1, p. 15-44.
- HENARE Amiria, HOLBRAAD Martin et WASTELL Sari, 2007, "Introduction : thinking through things", in A. Henare, M. Holbraad and S. Wastell (eds.), *Thinking through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*, London, Routledge, p. 1-31.
- HERVIEU-LÉGER Danièle, 1993, *La religion pour mémoire*, Paris, Éditions du Cerf.

- HORST Heather A., MILLER Daniel, 2012, *Digital anthropology*, New York, Berg Publications.
- INGOLD Tim, 2000, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, Routledge.
- INGOLD Tim, 2011, "The Textility of Making", in T. Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London, Routledge, p. 210-219.
- KITTLER Friedrich, 1999, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press.
- LATOUR Bruno, 1994, "On technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy", *Common Knowledge*, 3, p. 29-64.
- LATOUR Bruno, 2012, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- LATOUR Bruno, LEMONNIER Pierre, 1994, *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, Paris, La Découverte.
- LUCA Nathalie, 2012, *Y croire et en rêver. La réussite dans le marketing relationnel de multiniveau*, Paris, L'Harmattan, coll. « Religions en question ».
- LUCKMANN Thomas, 2014 [1990], « Rétrécissement de la transcendance, diffusion du religieux ? », *Archives de sciences sociales des religions*, 167, p. 31-46.
- MAUSS Marcel, 1934, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, XXXII, 3-4, Conférence prononcée le 17 mai 1934 devant La Société de Psychologie en 1934, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf.
- MELLO Marcelo Moura, 2016, "Entidades espirituais: materializações, histórias e os índices de suas presenças", *Etnográfica*, 20, 1, p. 211-225.
- MORIN Edgar, 1977, *La Méthode - I. La Nature de la Nature*, Paris, Éditions du Seuil.
- PALAZZO Éric, 2014, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf.
- PIETTE Albert, 2003, *Le fait religieux. Une théorie de la religion ordinaire*, Paris, Economica, coll. « Études sociologiques ».
- ROMBERG Raquel, 2014, "Mimetic Corporeality, Discourse, and Indeterminacy in Spirit Possession", in P. C. Johnson (ed.), *Spirited Things: The Work of "Possession" in the Black Atlantic*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 225-256.
- ROUCH Jean, 1973, « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », in *La notion de personne en Afrique noire*, Colloque du CNRS (Paris, 11 au 17 octobre 1971), Paris, Éditions du CNRS, p. 529-543.
- SCHAEFFER Pierre, 1970, *Machines à communiquer. T. 1 : Genèse des simulacres*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHMITT Jean-Claude, 1989, « Les images classificatrices », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, p. 311-341.
- SCHMITT Jean-Claude, 1996, « La culture de l'imago », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1, p. 3-36.
- SCHMITT Jean-Claude, 2002, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images ».
- SIMONDON Gilbert, 2012 [1958], *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.

SMIRNOVA Victoria, 2019, « Bijoux votifs et vénération des icônes miraculeuses dans la Russie contemporaine : une tradition ancienne et ses reconfigurations virtuelles », in U. Ehmig, P. A. Fabre et M.-A. Polo de Beaulieu (dir.), *Les ex-voto : objets, usages, traditions. Un regard croisé franco-allemand*, Gutenberg, Computus Druck Staz und Verlag, p. 177-197.

STENGERS Isabelle, 2013, *L'invention des sciences modernes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Sciences ».

STERNE Jonathan, 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.

STRATHERN Marilyn, 1999, "The ethnographic effect I", in M. Strathern, *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*, London, The Athlone Press, p. 1-26.

VEYNE Paul, 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais ».

WANONO Nadine, 2014, "From the Grain to the Pixel, Aesthetic and Political Choices", in C. Pasqualino and A. Schneider (eds.), *Experimental Film And Anthropology*, London, New York, Bloomsbury, p. 182-198 .

WATIER Patrick, 2008, *Éloge de la confiance*, Paris, Belin.

NOTES

1. Porté par l'EPHE et dirigé par Philippe Hoffmann, le LabEx HaStec (« Histoire et anthropologie des savoirs, des techniques et des croyances » (<https://labexhastec-psl.ephe.fr/>) s'est organisé de 2011 à 2019 autour de sept programmes collaboratifs. Ce volume est issu des travaux du programme n° 3, « Les techniques du croire et du faire croire », coordonné par Nathalie Luca (<https://labexhastec-psl.ephe.fr/2014/06/26/programme-collaboratif-3-techniques-du-faire-croire/>).

2. « L'unité réelle minimale, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant mais l'agencement. C'est toujours un agencement qui produit les énoncés. Les énoncés n'ont pas pour cause un sujet qui agirait comme sujet d'énonciation pas plus qu'ils ne se rapportent à des sujets comme sujets d'énoncé. L'énoncé est le produit d'un agencement toujours collectif qui met en jeu en nous et en dehors de nous des populations, des multiplicités, des tentations, des devenirs, des affects, des événements » (Deleuze et Parnet, 1996 : 65).

3. « Ne soyons pas prisonniers de l'idée de répétition mécanique, de l'idée de fabrication standard. Le mot de machine, il faut le "sentir" aussi dans le sens pré-industriel ou extra-industriel où il désignait des ensembles ou agencements complexes dont la marche est pourtant régulière et régulée : la "machine ronde" de La Fontaine, la machine politique, administrative. [...] Il faut surtout la sentir dans sa dimension poétique, terme qui conjugue en lui création et production, pratique et poésie. [...] Dans la machine, il n'y a pas que le machinal (répétitif), il y a aussi le machinant (inventif). L'idée d'organisation active et l'idée de machine (qui l'incarne et la carène) ne doivent pas être vues à l'image grossière de nos machines artificielles (bien que ce soit grâce à la machine artificielle qu'elles ont émergé à notre conscience). Il faut songer à la production de la diversité, de l'altérité, de soi-même. [...] Ainsi entendue, dans le sens fort du terme de production, la machine est un concept fabuleux. Elle nous

amène au cœur des étoiles, des êtres vivants, des sociétés humaines. C'est un concept solaire ; c'est un concept de vie » (Morin, 1977 : 161-162).

4. « Il y a eu un siècle des Lumières, il y a eu aussi un siècle qui a accompagné la montée du visualisme dans l'Occident » (Sterne, 2003 : 2).

AUTEURS

NATHALIE LUCA

Centre d'études en sciences sociales du religieux (UMR 8216, CNRS-EHESS) –
nathalie.luca@ehess.fr

MARIE-ANNE POLO DE BEAULIEU

Centre de Recherches Historiques (UMR 8558, CNRS-EHESS) – marie-anne.polo@ehess.fr

CHARLOTTE BIGG

Centre Alexandre-Koyré (UMR 8560, EHESS-CNRS-MNHN) – charlotte.bigg@cnrs.fr

STEFANIA CAPONE

Centre d'études en sciences sociales du religieux (UMR 8216, CNRS-EHESS) –
stefania_capone@yahoo.com

NADINE WANONO

Institut des Mondes africains (UMR 8171, CNRS-EHESS-IRD-EPHE-AMU) –
nadinewanono@gmail.com

Prêcher en images à la fin du Moyen Âge

Preaching with images in the late Middle Ages

Usos de las imágenes (verbales, mentales y materiales) por los predicadores de fines de la Edad Media

Marie-Anne Polo de Beaulieu

- 1 Pour évoquer les usages des images dans la prédication au peuple (*ad populum*) de la fin du Moyen Âge, notre perspective sera celle de l'anthropologie du croire et du faire croire dans le droit fil du colloque éponyme qui proposait dès 1981 d'étudier les modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux (Vauchez, 1981) et dont le questionnaire s'attachait à la parole, aux gestes, aux enjeux, aux objectifs et aux modalités de la réception du croire dans les sociétés médiévales. Nous reprendrons ici la distinction proposée par Jean-Claude Schmitt (Schmitt, 1994 : 19) entre la croyance facilement réifiée et stabilisée comme un objet particulier qui se transmet, et le croire : « une activité jamais achevée, précaire, toujours remise en cause, inséparable des récurrences du doute ». Durant ce Moyen Âge souvent présenté comme « l'âge de la foi » des témoignages de doute affleurent, depuis le clerc Guibert de Nogent (1064 – v. 1125) qui critique âprement le culte des reliques (Platelle, 1999) aux paysans de Montailou, village occitan (Le Roy Ladurie, 1975), qui ne croient pas en la résurrection générale des défunts à la fin des temps.

Le croire au Moyen Âge

- 2 Afin de mieux approcher ce croire médiéval, il sera nécessaire de se départir d'une conception actuelle de la religion (depuis les philosophes des Lumières) appartenant à une sphère autonome ; elle est conçue comme le résultat d'un libre choix de la conscience individuelle ou pour le dire avec les mots d'Alain Boureau : « cette foi moderne se présente comme une attitude intérieure, strictement personnelle, éclairée et soutenue extérieurement par le dogme et l'institution, irréductible à ces énoncés explicites, nommés “croyances” (au pluriel) dont on affuble la foi de l'autre sauf

lorsqu'elle se conforme analogiquement à un modèle œcuménique acceptable (la foi juive ou islamique, par exemple) » (Boureau, 1990 :114). Comme le rappelle Jean-Claude Schmitt, dans une perspective d'anthropologie historique, pour le Moyen Âge, « la religion ne consiste pas en la conviction privée d'un croyant : c'est un imaginaire social qui contribue par la *représentation* (mentale, rituelle, imagée) d'un ailleurs qu'on peut nommer le divin, à ordonner et à légitimer les relations des hommes entre eux. [...] Dans la société médiévale, comme dans les sociétés qu'étudient les anthropologues, on ne peut parler de "religion" au sens contemporain du terme, mais d'un vaste système de représentations et de pratiques symboliques grâce auxquelles les hommes de cette époque ont donné un sens et un ordre au monde, c'est-à-dire, simultanément, à la nature, à la société et à la personne humaine. C'est par le recours imaginaire au "divin" qu'ils ont, dans des mythes et des rites, noué ensemble ces trois ordres de réalité » (Schmitt, 2001 : 36).

- 3 Nous nous centrerons sur l'Italie et la France des derniers siècles du Moyen Âge, tout en nous adossant à un passé qui peut remonter à l'Antiquité, en portant une attention particulière aux conditions d'énonciation du croire qui engagent la triade langage/ objet/ image, mais également le « faire » comme le rappelait Michel de Certeau¹ (Certeau, 1987).
- 4 Pour ne prendre qu'un exemple : l'hostie est un objet qui change de nature mais pas d'apparence, ce qui rend difficile le croire dans la transsubstantiation (affirmée comme dogme au IV^e concile de Latran en 1215), comme le dit Césaire de Heisterbach au novice qu'il enseigne (*Dialogue des miracles*, 1219-1223) : l'hostie est « le signe d'une grande chose. On voit quelque chose et on en croit une autre » (Césaire de Heisterbach, 1851 : 740). Pour enraciner cette croyance, l'Église a mis au point dans la liturgie de la messe, un système complexe destiné à cacher et montrer l'hostie qui culmine dans le rituel de l'Élévation et la mise en valeur d'un nouvel objet, l'ostensoir, notamment lors de la Fête-Dieu, qui ont contribué à créer un véritable « événement visuel », qui permet une co-construction sociale de la croyance en interaction (Certeau, 1987).
- 5 Aux derniers siècles du Moyen Âge, le croire ne se sépare pas de la connaissance, il est une forme de savoir. J. Wirth rappelle la polysémie du terme *fides* (que l'on traduit par foi) dans la société médiévale où la foi désigne également la confiance que l'on place dans une personne et aussi la conviction que les engagements pris se réaliseront, ce qui en fait le fondement des relations sociales notamment féodales. La destruction monarchique du système féodal s'accompagne progressivement (du XIII^e au XVII^e siècle) de la mise en pièces de la *fides* épistémico-religieuse collective au profit de la foi éthico-dévote singulière (Wirth, 1983). Pour les scolastiques, la foi (*fides*) est un mode de connaissance et de compréhension qui trouve sa place entre la science (*sciencia* : connaissance évidente d'objets évidents) et l'opinion (*opinio* : savoir fondé sur un préjugé). La foi fournit une connaissance évidente d'objets non évidents mais nécessaires au salut². Dans le système chrétien de la croyance et de la preuve (jusqu'au XIV^e siècle) le domaine du croyable (ce que l'on doit/peut croire) demeure, selon A. Boureau, fort limité, tandis que l'on assiste à une inflation du crédible (ce qu'il est loisible de croire sans attenter à la foi). De plus, Alain Boureau repère deux échelles de croyance : un énoncé est affecté d'un indice de crédibilité selon sa position par rapport à sa source (échelle de garantie) et par rapport à l'usage qu'on en fait (échelle d'implication). Au sommet de cette hiérarchie règne le révélé (textes scripturaires avec parfois les Apocryphes), puis l'autorisé (les Pères de l'Église et les conciles anciens),

puis l'authentifié (négocié au cas par cas en fonction de la crédibilité de l'auteur) et tout en bas l'allégué (donné sans garantie). Le fabuleux et le mensonger sont explicitement exclus du domaine du crédible par l'Église et c'est à eux qu'est associé le magique pour le distinguer du religieux (Wirth, 1983).

- 6 Dans ce cadre, l'Église médiévale a distingué entre les bonnes et les mauvaises croyances, ces dernières dépréciées sous le terme de « superstitions ». J.-Cl. Schmitt rappelle que « la pression des "superstitions" a toujours entretenu avec la loi et l'autorité un rapport dialectique dont le produit historique, que l'on nomme histoire religieuse, est un enchevêtrement et une succession de "figures de compromis" » (Schmitt, 1988b). La foi revient à la croyance dans l'invisible, et le paradoxe est que les images peuvent grandement influencer et même générer ce processus cognitif spécifique créateur de la foi.
- 7 Jean-Claude Schmitt a défini le Moyen Âge occidental par sa culture de l'*imago* (Schmitt, 2002), qui réunit sous ce même terme image verbale, image mentale et image matérielle. Nous tenterons de comprendre comment cette *imago* peut générer du croire car « transformée en image mentale, la représentation pénètre la conscience du spectateur et devient partie intégrante de son être, ce qui lui permet d'avoir lui-même part au sacré » (Flückiger, Wetzel, 2010 : 557). C'est pourquoi on a pu parler d'images performatives au sens de « ce que les images font et ce qu'elles font faire à ceux qui les produisent, les regardent, les consomment » (Dierkens *et al.*, 2009 : 59). La performance des images n'est possible qu'en fonction d'une double vision : celle du regard et celle des yeux de l'esprit ou de l'âme (Hamburger, 2006) à laquelle font allusion de nombreux prédicateurs et théologiens. « L'imagination – et donc la capacité à visualiser des images mentales – joue un rôle central dans la prédication médiévale : en faisant prendre corps aux enseignements et concepts transmis, elle permet à l'esprit de visualiser jusqu'aux idées les plus abstraites. L'imagination devient ainsi l'intermédiaire qui tisse les liens entre les stratégies d'illustration textuelles et visuelles mises en œuvre dans le sermon à l'intention de son destinataire d'une part et les représentations matérielles dans le monde réel d'autre part. [...] La visualité – ou si l'on préfère, l'imagéité – est au cœur des stratégies déployées pour conférer au sermon son efficacité. En réalité, ni l'oralité, ni l'écriture ne peuvent exister sans la composante visuelle » (Flückiger, Wetzel, 2010 : 29). Les images sont l'objet de pratiques et de manipulations qui co-construisent la croyance.
- 8 Ajoutons cependant que selon le discours officiel de l'Église (Boulnois, 2008), l'image est placée dans une position inférieure par rapport au texte écrit : « elle n'apprend rien à proprement parler : elle rappelle ce que l'on apprend autrement, par les mots lus ou entendus » (Arasse, 2014 : 73).
- 9 Nous examinerons en tout premier lieu le rôle des images mentales dans le croire au travers des recueils d'*exempla*, puis nous suivrons Bernardin de Sienne, un prédicateur illustre, recourant dans ses prêches enflammés à toute la gamme des images, jusqu'aux limites de l'acceptable pour certains de ses confrères.

Le croire et les images mentales

Les recueils d'*exempla*, machines à fabriquer des images mentales

- 10 Au Moyen Âge, la prédication tient un rôle central qu'on a du mal à imaginer de nos jours : le sermon est alors un véritable mass média. À partir du XIII^e siècle, la papauté décide de lutter contre les « superstitions » et les hérésies par la prédication confiée à des ordres spécialisés : les ordres mendiants, essentiellement les Dominicains et les Franciscains. C'est de cette période que date la définition de la prédication par Thomas de Chobham comme « l'annonce de la parole divine, en vue de former la foi et les mœurs » – véritable programme d'encadrement total de la vie des fidèles – contemporain de l'apparition du *sermo modernus*, constitué d'un plan didactique stéréotypé facile à suivre et à mémoriser (Le Goff, Schmitt, 1979). Pour ce faire, l'Église séculière est sommée d'améliorer la formation de ses prêtres, celle-ci est confiée aux évêques qui font des tournées d'inspection (visites pastorales) et testent le niveau (encore souvent faible) des prêtres de paroisse. Les sermons sont prononcés par le prêtre de la paroisse devant les fidèles lors de la messe du dimanche et des nombreuses messes votives, mais également par des frères mendiants, qui sillonnent inlassablement toute la chrétienté. La spectacularisation de la prédication atteint son acmé durant le carême et la semaine sainte, quand les prêches sont doublés par des mystères joués sur les places publiques ou sur les parvis des églises. De plus, ajoutons que les prédicateurs truffent leurs sermons d'images verbales (métaphores, comparaisons, scénettes) destinées à rendre plus accessibles les fondements du dogme et à les inscrire dans la mémoire des auditeurs, comme le conseillent les *arts de la mémoire* particulièrement en vogue dans les derniers siècles du Moyen Âge (Carruthers, 2002). De nouveaux instruments de travail destinés à la pastorale permettent aux prédicateurs de trouver ces images facilement et rapidement : les recueils de *distinctiones* bibliques par exemple donnent pour chaque mot-clé de la Bible des images et un développement doctrinal sommaire, puisque le sermon au peuple (*ad populum*, c'est-à-dire aux laïcs) ne doit aborder que les points de doctrine évidents (*aperta*). Les cinq pains de la multiplication des pains dans les Évangiles peuvent devenir dans un sermon : la pénitence, la doctrine, la justice, la patience dans l'adversité et l'eucharistie (Bataillon, 1990).
- 11 Un autre instrument de travail du prédicateur, le recueil d'*exempla* agencé selon divers types de plan, peut lui fournir des images animées en forme de courts récits exemplaires fondés sur des narrations en général brèves, aux scénarii simples, dans un décor facile à imaginer, *exempla* que l'on a pu assimiler à des images textuelles (Flückiger, Wetzl, 2010), dont la production massive revient aux cisterciens, puis aux frères mendiants. Jacques Le Goff a proposé de les définir comme « un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire » (Bremond, Le Goff et Schmitt, 1982 : 37-38). Les récentes éditions de recueils d'*exempla* et diverses études ont conduit à modifier quelque peu cette définition : l'*exemplum* peut être assez développé et il n'est pas toujours véridique : les fables animalières y figurent en bonne place, dans ce cas c'est la leçon qui est véridique et non la narration. En aucune manière, on ne pourrait enfermer l'*exemplum* dans un genre littéraire, car il s'agit plutôt d'un processus d'exemplarisation de toutes sortes de matériaux narratifs. Si les cisterciens se sont surtout inspirés du « folklore monastique » (McGuire, 1998), les frères mendiants, tout en y puisant abondamment, ont fait preuve d'une grande ouverture à d'autres sources

narratives, accueillant fables, récits orientaux, contes issus de la culture folklorique, proverbes en langue vulgaire et extraits de chroniques (Polo de Beaulieu, 2010). Tout était bon pour servir une rhétorique de la persuasion destinée à rien moins que faire le salut de toute la chrétienté. Toutes ces images verbales avaient pour objectif de s'inscrire dans la mémoire des auditeurs sous la forme d'images mentales, véritables chevaux de Troie pour faire passer un message religieux précis (moral ou doctrinal) et exciter à la dévotion : confession, communion, prière, aumône et dîme, etc. L'*exemplum* « reproduit par une image ou une suite d'images la conduite, le comportement désirés » (Berlioz, 1980 ; Geremek, 1981). La logique qui préside à ces anecdotes exemplaires repose sur une opposition binaire entre vice et vertu, châtement et récompense (ici-bas ou dans l'au-delà). Les prologues des recueils d'*exempla* destinés aux prédicateurs et non aux auditeurs ne cachent pas la volonté de persuader via le plaisir de la narration (Berlioz, Polo de Beaulieu, 2000). Ces compileurs opposent, dans la tradition de Grégoire le Grand, la prédication savante riche de citations et de raisonnements aux *exempla* plus efficaces auprès des « simples ». Reprenant le récit de Bède le Vénérable, le prédicateur-inquisiteur Etienne de Bourbon († v.1261) montre dans son prologue l'échec de la première forme de prédication et le succès de la seconde dans la conversion du peuple anglais sous la conduite du roi Oswald (Stephanus de Borbone, 2002 : 394). L'évêque qui prêche de manière subtile, à un haut niveau et de manière austère ne parvient pas à se faire comprendre des auditeurs, tandis qu'un autre évêque nommé Adam, obtient une conversion générale grâce à ses sermons recourant aux paraboles, *exempla* et raisonnements. Pour compléter cette apologie des *exempla*, Étienne de Bourbon rappelle que saint Augustin a été converti par des *exempla*.

- 12 Un de ses confrères, Arnold de Liège raconte dans son *Alphabet des récits* (1297-1308) que le serviteur d'un père de famille se moqua du père de l'humanité, Adam, qui avait osé désobéir à Dieu et jura que lui n'aurait jamais commis ce péché. Son maître le mit à l'épreuve : il lui laissa une boîte fermée avec interdiction de l'ouvrir. Vaincu par la curiosité, le serviteur ouvrit la boîte et un oiseau s'envola. À son retour, le maître lui fit la leçon et le chassa (Arnoldus Leodiensis, 2015 : 326 et 639). Ce court récit fait le lien entre un savoir biblique commun et une expérience contemporaine pour illustrer le chapitre consacré à l'obéissance. Ce contre-exemple peut frapper l'imagination des auditeurs par son enchaînement de scénettes et de dialogues. Il fait passer agréablement un message théologique et moral fort. Arnold de Liège conclut en expliquant que ce récit peut aussi bien servir à illustrer la désobéissance que la présomption.
- 13 Cependant, pour faire perdurer l'action des récits exemplaires, qui fonctionnent en réseau avec des métaphores et des similitudes³ dans le cadre du sermon (Bériou, 1993 : 107-121), les prédicateurs se sont intéressés aux processus de leur mémorisation sous forme d'images mentales.

Images et techniques de la mémoire artificielle

- 14 Afin que ces images mentales, soient efficacement mémorisées et mises en relation pour devenir des images agissantes (*imagines agentes*), les prédicateurs recourent aux techniques de la mémoire artificielle pour eux-mêmes, mais également pour les fidèles. La mémoire artificielle est un « art » selon la terminologie médiévale, au même titre que l'art de bien écrire. Il s'apprend et permet de classer ses souvenirs sous forme

d'images mentales dans des lieux de la mémoire structurés comme des édifices familiers. On a pu parler de mémoire localisante (Carruthers 2002).

- 15 Nous avons un témoignage précoce de cette pratique de la mémoire artificielle chez les jeunes religieux durant leur apprentissage, sous la plume du dominicain Thomas de Cantimpré († v. 1270⁴) dans son recueil d'*exempla* intitulé *Le Bien universel fondé sur les abeilles* (*Bonum universale de apibus*, 1256-1263). Il est composé de deux livres (*Des Prélats* et *Des sujets*) comportant 25 et 57 chapitres qui commencent tous par un court extrait de son encyclopédie le *Livre de la nature des choses* (*Liber de natura rerum*) pour les parties concernant les abeilles. Thomas place ensuite une leçon allégorique qu'il illustre par un ou plusieurs *exempla*, en s'autorisant de nombreuses digressions. Cet entrelacement d'un texte scientifique et d'un recueil d'*exempla* constitue un hapax et rappelle à quel point la frontière entre savoir et croyance est poreuse au Moyen Âge. C'est dans le livre II, consacré aux sujets, chapitre 46, que l'on trouve le texte qui nous intéresse. Ce chapitre s'ouvre par une citation d'Ambroise de Milan († 397) montrant les abeilles s'avancant dans les campagnes parfumées, pleines d'eaux vives et de fleurs. De là, par association, Thomas prêche l'utilité de l'étude de la Bible, sans doute en vertu d'une métaphore traditionnelle implicite qui assimile l'étude au butinage du miel des Écritures saintes.

J'ai vu en France dans une communauté régulière un adolescent qui, tout en étant d'une science très mince et d'un esprit lourd avait mis pourtant tout son cœur à l'étude et s'appliquait avec piété à l'étude des Écritures. Il avait l'habitude, comme il me l'a dit lui-même, tous les soirs après une ardente prière, de se remémorer la leçon de toute la journée et de se mettre ainsi au lit. De là, lorsque de nuit, il entendait le son de la cloche qui réveillait les frères, le dernier souvenir de la leçon avec lequel il s'était endormi le soir lui venait en mémoire et c'est avec lui qu'il se rendait au chœur pour les matines et se tenait debout, les yeux fermés. Il voyait ainsi comme une sorte de palais ample, haut, long, magnifique ; c'était toute la suite des Écritures et à ce moment, il les comprenait si parfaitement qu'aucune question, même parmi les plus difficiles, ne lui semblait insoluble. Au contraire, il voyait très clairement tous les secrets de l'Écriture comme s'il s'agissait des cinq doigts de la main. [...] Et ce qu'il y avait d'extraordinairement admirable dans cette vision, c'est que, tout en psalmodiant avec les autres, il n'était nullement privé de la contemplation et de son admirable douceur. Même si d'une certaine manière son effort était divisé entre la psalmodie et la contemplation, il jouissait simultanément de leur fruit inestimable. C'est bien ce que le philosophe veut dire par ces paroles : tout comme la face du monde se présente à notre regard, puisse qu'ainsi la sagesse tout entière vienne à notre rencontre. Elle présenterait au monde le plus magnifique spectacle ; elle ravirait d'admiration tous les mortels et, après avoir abandonné toutes ces choses que nous croyons grandes par ignorance du vrai, nous serions menés plus facilement, peu à peu, par partie, jusqu'à la connaissance de la vérité tout entière » (Thomas de Cantimpré, 1997 : 196-197).

- 16 Lorsque la vision s'installe, « il voyait très clairement tous les secrets de l'Écriture comme s'il s'agissait des cinq doigts de la main » : Thomas fait sans doute allusion à la main guidonienne, qui permettait de se rappeler des tons et demi-tons en musique, système mnémotechnique inventé par Gui d'Arezzo au XI^e siècle, premier théoricien de la musique, pratique mnémonique reprise et adaptée entre autres dans la prédication (Delcorno, 2012).
- 17 Le novice s'applique à l'une des techniques de la mémoire artificielle : créer un lieu imaginaire (ici un palais) dans lequel mettre en ordre des petites unités de savoir pour en maîtriser l'ensemble : c'est bien le sens de la citation finale de Sénèque⁵ et surtout de

la fin de la citation rajoutée par Thomas (selon un procédé fréquent au Moyen Âge) : passer de la partie au tout pour acquérir un savoir.

- 18 Les sources de cette image architecturale, de cette « mémoire localisante » remontent à l'Antiquité. La *Rethorica ad Herennium* composée vers 80 av. J.C. et attribuée à Cicéron au Moyen Âge, est à nouveau lue à partir du XIII^e siècle ; elle décrit un art de la mémoire fondé sur le plan d'un édifice familial, avec ses pièces dans lesquelles l'orateur doit placer les images qui lui rappellent les matériaux dont il projette de parler. On donne l'exemple fameux de l'orateur qui doit imaginer un homme malade dans sa chambre à qui un médecin, tenant à l'annulaire les testicules d'un bélier, offre une coupe : autant de détails destinés à mémoriser les différents points d'une affaire d'empoisonnement, avec jeu de mots sur *testiculae* et *testis* / le témoin. Pour activer la mémorisation, les sens, les émotions, et les jeux de mots sont sollicités.
- 19 Durant la période médiévale, cette rhétorique judiciaire antique se met au service des nouveaux « maîtres de la parole », à savoir les prédicateurs, pour reprendre l'expression de Nicole Bériou (1998). Un verset biblique est alors souvent glosé dans l'optique de cette mémoire localisante, la 1^{ère} épître de Paul aux Corinthiens (III, 10-17) : « Selon la grâce qui m'a été accordée, tel un bon architecte, j'ai posé un fondement. Un autre bâtit dessus. Mais que chacun prenne garde à la manière dont il bâtit. De fondement en effet, nul n'en peut poser d'autre que celui qui s'y trouve, c'est-à-dire Jésus Christ. » Le plan d'un bâtiment devient support de la méditation (Carruthers, 2002 : 26-28 et 30-33). Selon Hugues de Saint-Victor († 1141) dans son *Didascalicon* (VI, 4), puisque l'écriture sacrée ressemble à un édifice, ceux qui l'étudient doivent être tels des constructeurs :
- Considère le travail du maçon. Une fois la fondation posée, il déroule son cordeau sur une ligne droite, suspend son fil à plomb, puis pose une à une les pierres soigneusement polies de manière à les aligner. Il demande ensuite d'autres pierres, puis d'autres encore [...] Vois, à présent, tu en es venu à la lecture, tu es sur le point de construire l'édifice spirituel. Déjà, les fondations de l'histoire sont déposées en toi : il te reste maintenant à poser les bases du bâtiment lui-même. Tu déroules ton cordeau, tu l'alignes précisément, tu places les pierres d'angle et tu fais le tour pour planter quelques repères des murs à venir. Le cordeau bien tendu, c'est le sentier de la vraie foi⁶.
- 20 Hugues de Saint-Victor se réfère implicitement à l'épître de Paul sans la citer. Un étudiant est encouragé à favoriser sa mémoire intertextuelle : il doit utiliser l'édifice mental qu'il a construit à partir de sa connaissance « historique » de la Bible (au sens de l'histoire qu'elle raconte) comme une structure susceptible d'accueillir tous les fragments du savoir qu'il acquerra par la suite.
- 21 Rappelons enfin que Thomas de Cantimpré a suivi les cours d'Albert le Grand à Cologne et qu'il lui voue une très grande admiration. Dans son traité *De bono* (1246), Albert commente la *Rethorica ad Herennium* en précisant que ces lieux mnémoniques sont purement pragmatiques, ce sont des schèmes cognitifs et non des objets. Ils peuvent induire des ressemblances avec des choses existantes (une église, un palais, un jardin) mais n'ont en eux-mêmes aucune réalité. Ces lieux mentaux se rattachent de façon associative avec un contenu : par exemple, pour la joie, la cour du cloître ; pour la faiblesse, l'infirmerie. La pensée ne cesse d'établir des liens entre ces lieux et leurs contenus. Le savoir dépend étroitement de la mémoire. Tout comme les dents et les roues d'une machine, les lieux mnémoniques permettent à l'ensemble de la structure de s'ébranler et de fonctionner. En rhétorique, ces images sont appelées images

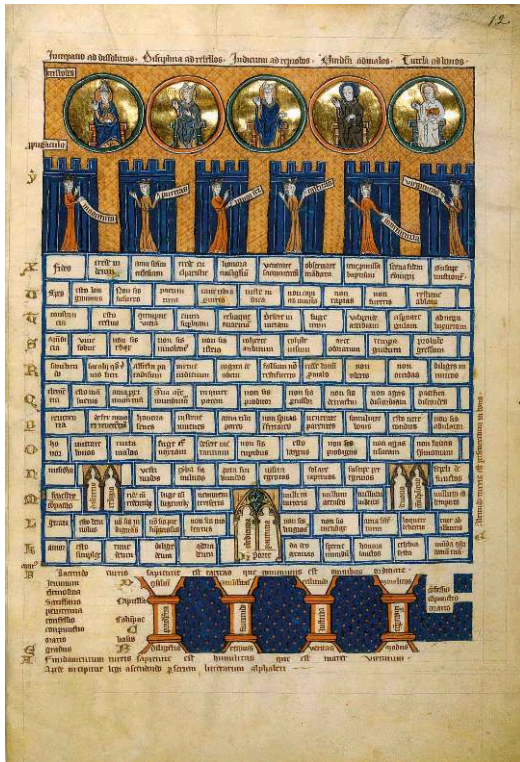
agissantes (*imagines agentes*), parce qu'elles sont en action autant qu'elles agissent elles-mêmes, en raison de leur forte charge émotionnelle. L'avantage de cette technique élémentaire réside dans la possibilité d'un accès immédiat à n'importe quel élément du matériau stocké et celle d'établir un nombre infini de liens associatifs, de renvois croisés entre les divers éléments du système.

- 22 Dans ce cas précis, Thomas de Cantimpré met en scène un exercice de mémoire artificielle, mais dont le résultat semble très fragile : en effet, la vision s'évanouit dès que le jeune religieux ouvre les yeux. Est-ce un échec ? Est-ce un exemple à suivre ? Une première étape pour un débutant particulièrement peu doué ?
- 23 En tout état de cause, rappelons-nous que les prédicateurs visaient à transmettre à leur auditoire, via des anecdotes exemplaires, des détails vivants propres à s'inscrire dans ces lieux de la mémoire et à y agir. Ces lieux de la mémoire ont pu être figurés dans des images spécifiques, celles que J.-Cl. Schmitt a désignées par le terme d'« images classificatrices. »

Rôle des images classificatrices

- 24 Jean-Claude Schmitt a montré l'importance de ces nouvelles images dans les manuscrits réunissant sermons et matériaux destinés à la pastorale. Il les définit par « la recherche d'une élucidation des vérités religieuses dans des images composites, structurées de manière géométrique, et contenant des textes plus ou moins longs. » Dans ces images, « l'écriture fragmentée et réorganisée au gré du dessin, permet d'identifier chaque lieu de l'image dans son rapport à tous les autres. [...] L'image-vision a cédé la place à l'image-lecture, sur laquelle il faut cheminer et qu'il faut déchiffrer¹ » (Schmitt, 1988a et 2019).
- 25 Ces images sont d'abord apparues dans les monastères féminins du XII^e siècle, puis dans le milieu canonial (Hugues de Saint-Victor) avant d'être pris en charge par les frères mendiants (Bonaventure). Au cours du XIII^e siècle, on assiste à une utilisation intensive d'une douzaine de ces schémas souvent simplifiés et regroupés indépendamment des textes dont ils sont issus. Cette période voit naître un nouveau schéma : La Tour de sagesse (*Turris sapientie*) qui se compose d'une centaine d'éléments, tous identifiés par un nom, et dont la lecture se fait suivant un ordre strict indiqué par les lettres de l'alphabet, de gauche à droite et de bas en haut. La tour, qui a pour fondation l'humilité, repose sur quatre colonnes portant les quatre vertus cardinales : la prudence, la force, la tempérance et la justice.

Fig. 1 : Tour de sagesse



Fr. 9220 (fin 13^e s.), f. 12r.

Paris, BnF

- 26 Ses sept degrés correspondent aux étapes de la pénitence (depuis la prière, puis la componction, la contrition, la pénitence, la satisfaction, l'aumône et le jeûne) et ses cent vingt pierres désignent les bonnes actions ou bonnes dispositions de l'âme et les commandements moraux. Ce type d'image opérait une spatialisation du spirituel, permettant aux prédicateurs de visualiser et mémoriser un ensemble considérable de notions articulées entre elles. On retrouve également certains de ces schémas dans des manuscrits aristocratiques souvent destinés à des femmes (Bolzoni, 2002).
- 27 Ces images classificatrices ordonnent le savoir et le donnent à voir et à lire sur un mode radicalement différent de la lecture linéaire d'un texte. Elles contribuent à la formation des religieux (par la lecture et la méditation), des futurs prédicateurs qui ne manquent pas de s'y référer dans leurs sermons. J.-Cl. Schmitt assimile ces images classificatrices à des petits « arts de la mémoire », en associant les figures et leurs valeurs symboliques (celles de l'arbre, de la tour, de la roue, de l'échelle) aux notions abstraites de la doctrine chrétienne ; « elles transforment la doctrine en images sans lesquelles il n'est pas de croyance » (Schmitt, 1988a et 2019).
- 28 On trouve mention de la mémoire artificielle sous la plume de Jean de San Giminiano dans son recueil d'*exempla* intitulé *Somme des exemples et similitudes des choses* (*Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, 1298-1314) au chapitre (vii) consacré aux produits de l'imagination, il compare la mémoire à un ventre humain qui se purge et peut enfanter (Welter, 1927 : 340-341). Il est le seul compilateur d'*exempla* à insérer un chapitre structuré sur l'usage des visions et des rêves (bibliques) dans les sermons, tout en rappelant la théorie augustinienne de la vision (Morenzoni, 2015).

- 29 Un art de la mémoire (*ars memorativa*) anonyme daté de 1425 explique à un prédicateur comment s'approprier les règles de cette mémoire artificielle pour mieux mémoriser et transmettre une narration exemplaire, en l'occurrence l'histoire de sainte Marine, vierge déguisée en moine durant des années (Berlioz, 1985).

Divise un récit en autant de parties que tu désires. À chaque partie, dont la substance du contenu aura été extraite, applique une image ou une image composée de plusieurs, et place-les chacune à la suite dans son "lieu" respectif. Note bien que les choses doivent se présenter à l'esprit non comme si elles étaient passées, mais comme si elles devaient arriver ou étaient présentes. Et mettre en "lieux" des récits est une chose très facile.

- 30 La Vie de sainte Marine est alors présentée en douze parties numérotées. Ainsi toute l'histoire écrite ci-dessus, résumée en douze parties, et chaque partie étant associée à une image, est placée dans douze « lieux ».

Tu peux procéder avec des images connues, en prenant par exemple, une honnête vierge connue de toi, à qui tu donnes ce nom de "Marine" pour l'efficacité. [...] Il est toutefois d'un esprit plus dévot, et pour te garder en quelque sorte dans le calme de la solitude [...] et pour éviter d'exciter la concupiscence charnelle qui trouble d'une impureté l'œil de l'esprit, il est plus sûr de procéder par des images d'hommes évoqués en général et qui ne sont pas connus particulièrement de toi.

- 31 Pierre de Ravenne, dans son traité de mémoire artificielle (1491) recommande au contraire l'emploi de « très belles jeunes filles en guise d'images de mémoire ».

Images animées et pastorale

- 32 Les prédicateurs n'hésitent pas à décrire des images (fresques, statues, enluminures) selon la technique de l'*ekphrasis* (Webb, 2010)⁷, voire même à raconter des histoires dont les protagonistes sont des images animées. C'est ainsi que le cistercien Césaire de Heisterbach rapporte qu'un moine qui s'endormait systématiquement lors de l'office fut, une nuit, frappé par le crucifix qui se déplaça de l'autel jusqu'à lui pour le réveiller. La violence du coup entraîna sa mort trois jours plus tard (Césaire de Heisterbach, 1851 : 306). Mais le crucifix peut également récompenser comme l'atteste le récit du crucifix qui inclina la tête à l'arrivée dans l'église d'un homme qui avait pardonné au meurtrier de son frère. D'autres exemples mettent en scène des statues de la Vierge Marie ou de saints dans ce rôle justicier (Sansterre, 2010 et 2015). Le novice du *Dialogue des miracles* s'exclame à la suite de ces divers récits de statues animées : « Et la stupeur m'envahit quand j'entends que dans le bois il y a une voix pour parler, une main pour frapper, un corps qui se courbe, qui se lève, s'assied, ainsi que les autres mouvements de la vie. [...] Dans le bois, la pierre ou le métal, il n'y a aucun souffle de vie » et le moine de lui expliquer : « L'Esprit divin est dans toute créature par essence et par puissance, lui pour qui rien n'est impossible ni miraculeux, lui qui en l'honneur de ses saints opère chaque jour ces choses et d'autres semblables. »

- 33 C'est dire la puissance des images qui peuvent prendre vie, s'animer et intervenir ici-bas pour châtier un pécheur ou récompenser un fidèle. Belle démonstration de la présentification de la puissance du personnage représenté dans son image.

- 34 L'omniprésence des images matérielles dans l'espace privé et public a été une aubaine pour certains prédicateurs. Certaines de ces images publiques (fresques) invitaient le prédicateur à s'en saisir dans la mesure où elles comportaient des amorces de sermons, comme l'image de l'enfer sur le Campo Santo (cimetière) de Pise (Mospurgo, 1899 et

Bolzoni, 2002 : chap. I), accompagnée du texte rimé en langue vernaculaire, accessible aux fidèles capables de lire :

Ô pécheur, toi qui es dans cette vie,
Plongé dans les soucis du monde,
Retiens bien dans ton esprit ces personnes rudes
Qui dans cet enfer obscur traînent leur chagrin
De même qu'elles sont, de même tu seras,
Si tu ne repens pas du mal que tu as fait⁸.

- 35 Les autres extraits de sermons sont attachés aux figures des élus en paradis, à la rencontre des Trois morts et des Trois vifs et au personnage de saint Macaire, l'un des plus célèbres ermites de la Thébaïde : un véritable recueil d'*exempla* en images⁹.
- 36 Nous aurions pu choisir d'évoquer l'usage de l'image par des prédicateurs du XIII^e siècle français et italien (Bériou, 1993) ou plus tardivement les représentations de la Nef des Fous mobilisées par le prédicateur Geiler von Kaisersberg († 1510), de la Roue de Fortune par l'évêque Thomas Brinton († 1389) dans la cathédrale de Rochester (Gill, 2001 : 117), ou des œuvres de Fra Angelico par Giovanni Dominici (1356-1419) ; mais nous nous pencherons seulement sur Bernardin de Sienne (1380-1444) qui a déployé un ensemble de stratégies indépassable dans la gestion pastorale des images (Bolzoni, 2002 : chap. IV).

Manipulation des images par Bernardin de Sienne

Bernardin de Sienne, un prédicateur unique

- 37 Bernardin de Sienne est l'un des représentants les plus actifs du mouvement de l'Observance chez les Franciscains. De 1405 à sa mort en 1444, il s'adonna avec ferveur à la réforme de son ordre, à la composition d'ouvrages de méditation et d'instruction religieuse, surtout à la pastorale en Italie du Nord jusqu'à Rome. Sa prédication s'insérait dans un rituel immuable : la messe célébrée au lever du jour, un sermon qui pouvait durer jusqu'à trois heures, puis une procession. Cette cérémonie complexe, durant laquelle la troupe des fidèles était appelée à prier avec lui, répéter des paroles, s'agenouiller, se signer et ensuite défilier en procession, drainait des foules immenses attirées par son charisme, sa réputation de thaumaturge¹⁰ et ses méthodes de prédication qui faisaient la part belle aux pratiques du corps comme aux images dans une véritable mise en scène du sermon (Bérardini, 2013). Son succès est évoqué par le chroniqueur Sigismondo Tizio qui décrit en 1425, sur la place de la seigneurie de Sienne, 20 000 fidèles rassemblés se mettant à crier « Jésus ! Jésus ! Jésus ! » tandis qu'un possédé fut libéré. Ce miracle fut célébré par une procession dans toute la ville.
- 38 Bernardin de Sienne a fait un usage très intense des images sous toutes leurs formes. Il a eu recours aux images classificatrices comme le séraphin dont les six ailes symbolisent les six semaines de prédication du Carême à Florence en 1424. Il s'est sans doute inspiré du traité *Des six ailes du Séraphin* de Bonaventure illustrant les vertus : les ailes inférieures représentent la droiture ou la justice et la tempérance ; les ailes médianes la sagesse et la force et les ailes supérieures la contemplation des réalités supérieures et l'espérance des récompenses. Bernardin a également évoqué une autre image classificatrice : l'arbre de vie (*Lignum vitae*) portant 24 feuilles, en écho au traité du même nom de Bonaventure.

- 39 Les images matérielles ont également été mobilisées dans les sermons de Bernardin au point que Daniel Arasse a pu écrire que « les images ont scandé la carrière du franciscain. Sa vocation même est liée à des visions, en particulier celle d'un Christ en croix qui lui parle... ». Il connaissait personnellement des peintres comme Parri Spinelli et Squarcione de Padoue (Arasse, 2014 : 65). Il justifie le recours aux images car elles constituent le premier degré de l'accès à Dieu pour les simples gens. Dans son sermon de 1425, il se réfère explicitement aux fresques d'Ambrogio Lorenzetti sur le bon et le mauvais gouvernement au Palazzo Pubblico (1338) : « Quand j'étais en dehors de Sienne pour prêcher sur la Guerre et la Paix, il me venait à l'esprit ces images peintes pour vous et qui à coup sûr furent une très belle invention [...] Quand je me tourne vers la Paix, je vois des marchands aller et venir [...] Cette Paix est une chose tellement douce qu'elle apporte une douceur aux lèvres ! Regardez à l'opposé le mot Guerre ! C'est une chose tellement rude, qui apporte une sauvagerie si grande, qu'elle rend la bouche amère¹¹. » En se livrant à cette *ekphrasis*, Bernardin, mobilise à la fois les images, les émotions et les sens chez ses auditeurs.
- 40 Lors de son sermon marial pour la fête de L'Assomption, le 15 août 1427, Bernardin fait allusion à la Madone attribuée à Simone Martini. En septembre de la même année, il se réfère à l'Annonciation de Simone Martini et Lippo Memmi (peinte en 1333) pour prêcher la modestie aux jeunes filles : « Vous voyez que la Vierge ne regarde pas l'ange, mais demeure assise dans une pose pleine de crainte. Elle savait bien que c'était un ange, alors pourquoi serait-elle gênée ? Qu'aurait-elle dû faire s'il avait été un homme ? Jeunes filles, prenez exemple sur elle de ce qui doit être fait. Ne parlez jamais à un homme sauf si votre père ou votre mère sont présents » (Bernardino da Siena, 1989 : t. 2, 870).

Efficience de l'image du Trigramme

- 41 Mais Bernardin a été essentiellement rendu célèbre par la promotion d'une image originale à partir de 1418 : une tablette portant le nom de Jésus en forme de chrisme ou trigramme (YHS) à une période où se répandait le culte du nom du Christ.

Fig. 2 : Sano di Pietro



Bernardin prêchant sur le Campo de Sienne, vers 1445
 Sienne, Museo dell'Opera Metropolitana.

- 42 La richesse sémantique de cette image a été expliquée par Bernardin à l'occasion de nombreux sermons. Le trigramme est l'image mémorielle par excellence, la clé de la connaissance de l'Écriture sainte, de la méditation qui mène à la contemplation. C'est une image unifiante car elle contient toute l'Écriture sainte et permet le salut de tous.
- 43 Ces trois lettres sont placées au centre d'un soleil d'or sur fond d'azur. Ce soleil comportait douze grands rayons et 144 petits rayons. La prescription biblique (en latin) tirée des épîtres de Paul et Timothée aux Philippiens 2, 10 : « Au nom de Jésus que tout genou fléchisse, dans les cieus, sur la terre et sous la terre », courait sur tout le pourtour de la tablette. Par ailleurs, Bernardin insistait sur les quatre sens du Nom de Jésus (littéral, allégorique, moral et anagogique¹²). Chaque élément de l'image était glosé par Bernardin : le soleil, source de lumière et de chaleur, devenait un symbole de justice et d'illumination divines. Suivant la technique de l'art combinatoire (*ars combinatoria*), les douze grands rayons étaient associés aux douze apôtres et aux douze articles de la foi. Les 144 petits rayons renvoyaient aux 144 000 élus de l'Apocalypse (Ap. 14, 1). Suivant une logique associative sur les nombres, les trois lettres du Trigramme étaient l'image de La Trinité (Y pour le Fils, H pour le Saint Esprit et S pour Dieu le père), tandis que les cinq lettres du nom complet de Jésus étaient celles de ses cinq plaies et des cinq bois de la croix.
- 44 Cette fameuse tablette est devenue l'emblème de Bernardin, d'autant qu'il s'adonnait à un véritable rituel de monstration et d'ostentation du trigramme durant ses sermons qui déclenchait des réactions intenses dans la foule des fidèles en larmes, adorant à genoux et embrassant le trigramme et s'embrassant mutuellement.

- 45 Cette image a été reproduite sur toutes sortes de supports dans des lieux publics (façades des églises et palais, dans les rues) et privés (au-dessus des portes des demeures) : l'image utilisée pendant le sermon est ainsi démultipliée et son message rediffusé en permanence hors du contexte du sermon comme l'atteste le tableau de Sano di Pietro de 1445. Elle est devenue un « objet-relais, support très fonctionnel d'un rapport mystique quoique collectif, du peuple à Jésus », pour le transformer en « peuple de Jésus » (D. Arasse, 2014 : 54, 56), via la médiation obligée du prédicateur, seul capable de lire et interpréter les trois lettres mystérieuses pour une population majoritairement illettrée.
- 46 De plus, Bernardin appelait les marchands en mer, les soldats en voyage à emporter le trigramme avec eux, sur un bref¹³, pour être protégés contre les bandits de grand chemin. Il conseillait son usage pour guérir les malades, libérer les possédés et aider les femmes à garder leur mari. L'image devient talisman.

Le trigramme de Bernardin : une image dangereuse ?

- 47 Dans son traité intitulé *Contre la nouvelle figuration du nom de Jésus*¹⁴, composé à Bologne en 1431, le dominicain Barthélemy de Florence¹⁵ († 1466), légat du pape, souligna la ressemblance entre la tablette portant le trigramme inscrit dans un cercle et l'*ars diabolica* qui utilisait les mêmes codes graphiques pour invoquer les esprits à l'aide formules magiques ésotériques (Kaeppli, 1939 : 104).
- 48 Mais le principal opposant à Bernardin de Sienne fut Andrea Biglia († 1435). Ce frère augustin souligna que, en se plaçant en compétition avec les pratiques magiques dénoncées par l'Église, Bernardin finit par en assumer certaines modalités. Il accusa en outre Bernardin de négliger la Trinité et les saints en concentrant son enseignement sur le nom du Christ. Il risquait aussi d'encourager un culte solaire, tant son image et ses sermons décrivant le trigramme étaient centrés sur cet astre. Pourtant un sermon de Bonaventure dénomme le Christ « soleil de justice » et développe la comparaison avec le soleil (Bériou, 1993 : 108). Il lui fut reproché de recourir à une technique intellectuelle utilisée par la mystique juive interprétant les lettres isolées d'un nom¹⁶.
- 49 Bernardin fut alors suspecté d'hérésie et convoqué par le pape Martin V en 1426 et à nouveau en 1431 par le pape Eugène IV. En 1426, Bernardin échappa à la condamnation grâce à l'intervention d'un confrère, Jean de Capistran († 1456), qui participa à la dispute et organisa une immense procession avec à sa tête la fameuse tablette portant le trigramme. En 1431, la bulle *Apostolicae sedis* le confirma dans son droit de prêcher et faire vénérer le trigramme. Il mourut en 1444 et fut canonisé dès 1450 par le pape Nicolas V. Le fameux trigramme a survécu à la mort de Bernardin et pour des siècles. Les critiques du trigramme furent donc peu suivies d'effets, il devint au contraire l'emblème d'un saint dûment canonisé et fêté.
- 50 Nous comprenons mieux maintenant comment une bonne part de la force de persuasion des *exempla*, similitudes et métaphores, qui parsèment les sermons, provient de leur capacité à engendrer des images mentales. Pour reprendre les mots de Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris et grand prédicateur († 1248), il faut « représenter la matière de la prédication aux yeux intérieurs de celui qui écoute » en découvrant les rapports de ressemblance qui existent entre les réalités spirituelles et les réalités sensibles, tout en tenant compte du statut social des auditeurs (Bériou, 1993 : 110-111). La prédication, était alors au service d'une offensive pastorale destinée à

combattre les hérésies et les superstitions, non seulement pour faire le salut de chaque chrétien mais aussi pour sauver tout l'édifice ecclésial et encadrer l'ensemble de la société chrétienne.

- 51 De plus, nous avons vu avec Thomas de Cantimpré, puis Bernardin de Sienne, que le recours aux images classificatrices liées à la mémoire artificielle était bien connu des prédicateurs et largement utilisé. L'efficacité des images figurées décrites (plus rarement) dans les sermons sont également à prendre en compte. En effet, il nous faut garder à l'esprit que la prédication des ordres mendiants, souvent donnée sur les places publiques, lieu saturé d'images religieuses (comme le Campo de Sienne), était un véritable rituel, encadré par le clergé et intensément vécu par les fidèles. C'est dans ce dispositif complexe que l'agentivité (ou la performativité) des images pouvait s'exercer avec le plus d'efficacité. Devenu images mentales, le récit de situations exemplaires positives ou négatives pouvait entraîner des comportements pénitentiels de divers ordres (dons, aumônes, confession, conversion de cœur ou même entrée en religion), tandis que la monstration du trigramme par Bernardin mettait les corps et les cœurs en mouvement : génuflexions, pleurs, cris, processions et conversions. Ces extraordinaires résultats ont suscité à la fois une évolution de la prédication vers la spectacularisation et des réactions de rejets de ce type de prédication hors du commun.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE Daniel, 2014, *Saint Bernardin de Sienne. Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle*, Paris, Hazan.

ARNOLDUS LEODIENSIS, 2015, *Alphabetum narrationum*, E. Brill (éd.), Turnhout, Brepols (CCCM 160).

BATAILLON Louis-Jacques, 1990, « Les images dans les sermons du XIII^e siècle », *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 37, p. 327-395.

BÉRARDINI Valentina, 2013, « Prédicateurs et acteurs. À la recherche d'indices de performance dans les sermons de la fin du Moyen Âge », in M.-A. Polo de Beaulieu et M. Bouhaïk-Gironès, *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres, 35), p. 79-90.

BÉRIOU Nicole, 1993, « De la lecture aux épousailles : le rôle des images dans la communication de la Parole de Dieu au XIII^e siècle », *Cristianesimo nella Storia*, 14, p. 535-568 ; rééd. 2018, in N. Bériou, *Religion et communication. Un autre regard sur la prédication au Moyen Âge*, Genève, Droz, chapitre III, Les images et la communication de la parole de Dieu, p. 87-121.

BÉRIOU Nicole, 1998, *L'avènement des maîtres de la Parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2 vol.

BERLIOZ Jacques, 1980, « Le récit efficace : l'exemplum au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècles) », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, 92, 1, p. 113-146.

BERLIOZ Jacques, 1985, « Comment se souvenir d'un exemplum : Marine déguisée en moine », in J.-C. Schmitt (dir.), *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Âge*, Paris, Stock/Moyen Âge, p. 173-178.

- BERLIOZ Jacques et POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, 2000, « Les prologues des recueils d'exempla », in J. Hamesse (dir.), *Les prologues médiévaux*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes et Études du Moyen Âge », p. 275-321.
- BERNARDINO DA SIENA, 1989[1427], *Prediche volgari sul campo di Siena*, C. Delcorno (éd.), 2 tomes, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri.
- BOLZONI Lina, 2002, *Le rete delle Immagini*, Turin, Einaudi.
- BOUCHERON Patrick, 2013, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOULNOIS Olivier, 2008, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (v^e-xvi^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOUREAU Alain, 1990 « L'église médiévale comme preuve animée de la croyance chrétienne », *Terrain, L'incroyable et ses preuves*, 14, mars, p. 113-118.
- BREMOND Claude, LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, 1996 [1982], *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental ».
- CARRUTHERS Marie, 2002, *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- CERTEAU Michel de, 1981, « Une pratique sociale de la différence : croire », in A. Vauchez (dir.), *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, École française de Rome, p. 363-383.
- CÉSAIRE DE HEISTERBACH, 1851, *Dialogus miraculorum*, J. Strange (éd.), 2 vol., Cologne.
- DELCORNO Carlo, 2012, « La freccia e la mano. Immagini per la predicazione medievale », *Revue Mabillon*, Nouvelle Série, 23, 84, p. 111-134.
- DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNE Thomas (dir.), 2009, *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Problèmes d'histoire des religions.
- FLANAGAN Sabina, 2008, *Doubt in an Age of Faith. Uncertainty in the Long Twelfth Century*, Turnhout, Brepols.
- FLÜCKIGER Fabrice et WETZEL René, 2010, *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit* [La prédication au Moyen Âge entre oralité, visualité et écriture], Genève, Chronos.
- GEREMEK Bronislaw, « L'exemplum et la circulation de la culture au Moyen Âge », in A. Vauchez (dir.), *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, École française de Rome, p. 153-179.
- GILL Miriam, 2001, « The role of images in monastic education : the evidence from wall painting in late medieval England », in G. Ferzoco, C. Muessig (eds.), *Medieval Monastic Education*, London, Leicester University Press, p. 117-135.
- HAMBURGER Jeffrey F., BOUCHÉ Anne-Marie, 2006, *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press.
- JANSEN Philippe, 1984, « Un exemple de sainteté thaumaturgique à la fin du Moyen Âge : les miracles de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, 96, 1, p. 129-151.

- KAEPPELI Thomas, 1939, « Bartholomeus Lapaccius de' Rimbertainis (1402-66) » *Archivum Fratrum Predicatorum*, 9, p. 86-127.
- LE GOFF Jacques et SCHMITT Jean-Claude, 1979, « Au XIII^e siècle une Parole nouvelle », in J. Delumeau (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, Privat, p. 257-278.
- LE ROY LADURIE Emmanuel, 1975 [1982], *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard.
- LUBAC Henri de, 1959, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Éditions du Cerf, Desclée de Brouwer.
- MCGUIRE Brian Patrick, 1998, « Les mentalités des cisterciens dans les recueils d'exempla du XII^e siècle : une nouvelle lecture du *Liber visionum et miraculorum* », in J. Berlioz et M.-A. Polo de Beaulieu (dir.), *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion, p. 107-145.
- MORENZONI Franco, 2015, « Rêves et visions dans le *Liber de exemplis et similitudinibus rerum* de Jean de San Giminiano », *Medieval Sermon Studies*, 59, p. 6-21.
- MORPURGO Samuele, 1899, "Le epigrafi volgari in rima del 'Trionfo della morte', del 'Giudizio Universale' e 'Inferno' e degli 'Anacoretti' nel Camposanto di Pisa", *L'Arte*, II, p. 51-87.
- PLATELLE Henri, 1999, « Guibert de Nogent et le *De pignoribus sanctorum*. Richesses et limites d'une critique médiévale des reliques », in E. Bozóky, A.-M. Helvétius (dir.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Turnhout, Brepols, p. 109-121.
- POIREL Denis, 2009, « Prudens lector », *Cahiers de recherches médiévales*, 17, p. 209-226.
- POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, 2010, « De l'exemplum monastique à l'exemplum mendiant : continuités et ruptures », in R. Forster et R. Günthart (eds.), *Didaktisches Erzählen. Formen literarischer Belehrung in Orient und Okzident*, Berlin, Peter Lang Verlag, p. 55-84.
- SANSTERRE Jean-Marie, 2010, « La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach », *Viator*, 41, p. 147-178.
- SANSTERRE Jean-Marie, 2015, « Quand les textes parlent des images : croyances et pratiques », in J. Baschet, P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, coll. « L'Atelier du Médiéviste », p. 169-178.
- SCHMITT Jean-Claude, 1988a, « Les images classificatrices », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, p. 311-341.
- SCHMITT Jean-Claude, 1988b, « Les superstitions », in J. Le Goff et R. Rémond (dir.), *Histoire de la France religieuse*, I, Paris, Seuil, p. 417-551.
- SCHMITT Jean-Claude, 1994, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard.
- SCHMITT Jean-Claude, 2001, « Une histoire religieuse du Moyen Âge est-elle possible ? », in J.-C. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, p. 31-52.
- SCHMITT Jean-Claude, 2002, « L'imagination efficace », in J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, p. 345-362.
- SCHMITT Jean-Claude, 2019, *Penser par figure. Du compas divin aux diagrammes magiques*, Paris, Arkhê.
- SPERBER Dan, 1982, *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann.

STEPHANUS DE BORBONE, 2002, *De diversis materiis praedicabilibus, Prima pars, De Dono Timoris*, J. Berlioz et J.-L. Eichenlaub (éds.), Turnhout, Brepols, CCCM 124.

THOMAS DE CANTIMPRÉ, 1997, *Les exemples du Livre des abeilles*, traduit du latin par H. Platelle, Turnhout, Brepols.

VAUCHEZ André (dir.), 1981, *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.

WEBB Ruth, 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.

WELTER Jean-Thiébaud, 1927, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris et Toulouse, Librairie Occitania, Guitard.

WIRTH Jean, 1983, « La naissance du concept de croyance (XII^e-XVII^e s.) », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, Travaux et Documents, XLV, p. 7-58.

NOTES

1. Rappelons que la démarche de Michel de Certeau est plus centrée sur l'individu et se déploie dans une approche psychanalytique et religieuse. Pour lui, le « faire » engage le corps, les gestes et les pratiques individuelles et collectives.

2. Alain Boureau s'inscrit explicitement dans la lignée de Dan Sperber (*Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann, 1982, p. 51-85) qui réintègre largement les « croyances » dans le domaine du savoir.

3. Nicole Bériou cite, entre autres, la comparaison entre la confession et le balayage d'une maison et les images du Christ-pèlerin, Christ-chevalier et du Christ-médecin.

4. Thomas de Cantimpré du diocèse de Cambrai, venait d'une famille chevaleresque. Une fois ses études achevées, Thomas entra dans le couvent de chanoines de Cantimpré puis passa chez les dominicains de Louvain. Son œuvre variée comporte également un volet hagiographique : vies de mystiques flamandes.

5. Sénèque, *Lettres à Lucillius*, 89, 1, éd. Budé, IV, 20.

6. *Didascalicon*, VI, 4, éd. Charles Henry Buttner, 1939, Washington DC, The Catholic University Press, p. 117-122, spéc. p. 118, l. 10-13 et p. 119, l. 27-30 puis p. 120, l. 1-2 : « *Respice opus caementarii. Collocato fundamento, lineam extendit in directum, perpendicularum demittit, ac deinde lapides diligenter politos in ordinem ponit. Alios deinde atque alios quaerit. [...] Ecce ad lectionem venisti, spirituale fabricaturus edificium, iam historia fundamenta in te locata sunt : restat nunc tibi ipsius fabricae bases fundare. Linum tendis, ponis examussim, quadros in ordinem collocas, et circumgyrans quaedam futurorum murorum vestigia figis. Linea protensa rectae fidei trames est.* » ; voir Poirel, 2009.

7. L'*ekphrasis* au sens strict consiste à insérer dans un discours une description d'une œuvre d'art, mais selon sa signification plus large l'*ekphrasis* englobe toutes les descriptions d'images, voire même toutes les représentations d'une réalité visible au moyen des mots.

8. *O peccator che in questa vita stai, / Involto se' nelle mondane cure, / Pon mente fiso a queste espre figure / Che in questo obscuro Inferno traggien guai. / Chosì com'elle son, così serra / Se non*

ti penti del mal che facto hai. Notre adaptation française avec l'aide de Francesca Aceto que je remercie.

9. Les fresques du Campo Santo de Pise ont été peintes par plusieurs peintres successifs : la *Crucifixion* par Francesco Traini (actif 1315-1348), le *Jugement Dernier*, *L'Enfer*, *Le Triomphe de la mort* et la *Tébaïde par Anacoreti* par Buonamico Buffalmacco (1330-1337), *l'Histoire des saints de Pise*, par Andrea di Bonaiuto († 1379), des scènes bibliques par Gozzoli (1468-1484) et Taddeo Gaddi († 1366) et *l'Histoire de la Genèse* par Piero di Puccio (1389-1391).

10. La tradition du Moyen Âge attribue plus de 2000 guérisons miraculeuses à Bernardin (Jansen, 1984).

11. « Il s'est planté là, Bernardin, le pasteur, face au campo, Il parle pour faire naître des images dans l'esprit de son auditoire » (Boucheron, 2013 : 26).

12. Le sens anagogique, le plus élevé des quatre sens, renvoie à un sens spirituel de réalités qui se dévoileront à la fin des temps (Lubac, 1959).

13. Un bref était un petit morceau de parchemin comportant des formules apotropaiques.

14. Ce traité *Contra novum characterem huius nominis Iesus* a été publié par A. Longpré, dans *Archivum Franciscanum Historicum*, 29, 1936, p. 465-472.

15. Dénommé également Lapaccius de Rimbertainus.

16. Il s'agit de la science des lettres ou *guematria* dans le judaïsme. De plus, dans la tradition hébraïque, il était interdit de prononcer le Nom divin exprimé dans les quatre consonnes du tétragramme YHWH, objets de spéculations.

RÉSUMÉS

Au Moyen Âge, le terme *Imago* désigne les images matérielles et les images mentales considérées comme le ressort essentiel de la mémoire artificielle, qui place dans des lieux imaginaires ces images mentales. Les images classificatrices ont contribué à la structuration de ces lieux imaginaires. Pour gagner en efficacité, les prédicateurs les ont utilisées ainsi que les *exempla*, destinés à faire passer par le plaisir de la narration des images mentales chargées de faire croire. Ces sermons ont été parfois proférés dans un espace public saturé d'images auxquelles le prêcheur ne manquait pas de faire allusion, comme Bernardin de Sienne, brandissant sa tablette ornée du trigramme. Si les manipulations des images dans le faire croire furent efficaces, elles ont parfois échappé au contrôle de ceux-là mêmes qui les avaient créées et ont déclenché des critiques acerbes qui n'ont cependant pas freiné leur diffusion.

In the Middle Ages, the term *imago* stood for material images and mental images considered as essential keys of artificial memory, which locates in imaginary places these mental images. Classificatory images have helped structure these imaginary places. To make their message more effective, preachers used them, as they did *exempla*, as a way to provide the pleasure of the narration of mental images meant to nurture belief. These sermons were sometimes delivered in a public space saturated with images to which the preachers made reference, as Bernardino of

Siena would hold up a tablet with the letters IHS. While the manipulation of images could be effective in convincing listeners to believe, it at times escaped the control even of those who created the images and provoked sharp criticism, which nevertheless did not impede the images' spread.

En la Edad Media, el término *imago* designa las imágenes materiales y las imágenes mentales consideradas el resorte esencial de la memoria artificial, que ubica las imágenes mentales en lugares imaginarios. Las imágenes clasificatorias han contribuido a la estructuración de estos lugares imaginarios. Para ganar en eficacia, los predicadores las han utilizado a la manera de los *exempla*, destinados a transmitir, mediante el placer de la narración, las imágenes mentales encargadas de hacer creer. Estos sermones eran a menudo pronunciados en un espacio público saturado de imágenes, a las que el predicador no dejaba de aludir, como Bernardino de Siena, blandiendo su tabla adornada del trigramma. Si la manipulación de las imágenes fue eficaz en el hacer creer, en ciertas oportunidades, las imágenes escaparon a sus creadores provocando críticas mordaces que, sin embargo, no frenaron su difusión.

INDEX

Keywords : image, preaching, Middle Ages, exemplum, memory

Palabras claves : imagen, predicación, Edad Media, exemplum, memoria

Mots-clés : image, prédication, Moyen Âge, exemplum, mémoire

AUTEUR

MARIE-ANNE POLO DE BEAULIEU

Centre de recherches Historiques (EHES- CNRS) – marie-anne.polo@ehess.fr

Mettre en scène la croyance

L'évêque et la translation de saints incanonisables (Pérouse, mai 1609)

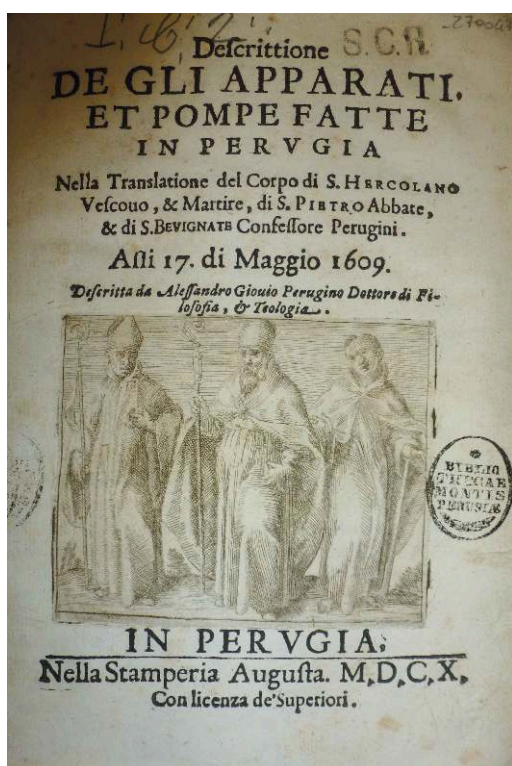
Staging the extraordinary: the bishop and the translation of uncanonizable saints (Perugia, may 1609)

Poner en escena la creencia. El obispo y la traslación de santos incanonizables (Perugia, mayo de 1609)

Pascale Rihouet

- ¹ Le dimanche 17 mai 1609 est une journée exceptionnelle à Pérouse (Italie centrale), ville de 20 000 habitants. Ce jour-là, les reliques de trois « saints » locaux (le protecteur principal, Ercolano, ainsi que Bevignate et Pietro abate [Pierre abbé]) sont transférées vers trois lieux différents, ce qui attire jusqu'à 70 000 personnes¹. Pour la première fois dans l'histoire de Pérouse, une procession suscite plusieurs publications dont un livret rédigé par le maître des cérémonies (Panziera, 1609) et un autre, plus détaillé, par un chanoine professeur de philosophie (Giovio, 1610) (fig. 1).

Fig. 1 : Page de titre du livret le plus détaillé relatant la triple translation : Alessandro Giovio, *Descrittione degli apparati*



Perugia, Stamperia Augusta, 1610

Biblioteca Comunale Augusta

- 2 En revanche, il n'en existe qu'une seule image (fig. 2), un tableau réalisé plus de 15 ans plus tard par un peintre local, Matteo Salvucci (1575-1627), pour le chœur de l'église de Sant'Ercolano (fig. 3).

Fig. 2 : Matteo Salvucci, *Translation des reliques le 17 mai 1609*



Chœur de l'église de Sant'Ercolano, 1622-1627, Pérouse
Mario Renga

Fig. 3 : Tableau de Salvucci



Sur le mur droit du chœur de l'église de Sant'Ercolano avec, en premier plan, l'autel-sarcophage installé en 1609

Pascale Rihouet

- 3 Par le biais de conventions artistiques mais aussi de détails puisés dans les relations écrites, voire observés *de visu* par Salvucci lui-même, ce tableau évoque la dévotion et la liesse d'une foule organisée en un cortège bien ordonné. Au centre, le reliquaire d'Ercolano (fig. 4) fait partie, avec les *res sacrae* d'usage liturgique, le vestimentaire, les luminaires, les ornements éphémères des rues et des façades, des artefacts à la fois fonctionnels et symboliques de la procession.

Fig. 4 : détail de la fig. 2



Le reliquaire des saints Ercolano et Bevignate surmonté du baldaquin tenu par les prieurs Giovanni Manuali

- 4 Ils s'insèrent, à mon sens, au sein des « images² » du faire croire. La « force des objets », la/les matérialité(s) dans un contexte rituel (Albert et A. Kedzierska-Manzon, 2016) sont un sujet anthropologique auquel les historiens de l'art prêtent de plus en plus d'attention (Rihouet, 2019). Mais comment une procession et sa culture matérielle peuvent-elles faire croire ? Et de quelle croyance s'agit-il au juste ? Quel(s) sens donner au rituel du déplacement solennel de reliques à cette époque ?
- 5 Il faut tout d'abord replacer la journée du 17 mai 1609 dans son contexte (Ducreux, 2014) : la vénération des reliques après le Concile de Trente et la singularité de la situation pérugine du fait de la personnalité de son évêque Charles Borromée (1538-1584). L'exemple de Pérouse permet par ailleurs d'analyser ce qui contribue à l'efficacité rituelle d'une procession : des préparatifs minutieux alliés à une logistique impeccable, et le déploiement de toute une panoplie d'articles. Pour saisir l'impact de ces objets, il faut les considérer sous l'angle de leur(s) usage(s), de leur temporalité (moment précis, durée et fréquence de l'usage), spatialité (position fixe ou mobile dans l'espace), et des conditions de leur manipulation. Dans le cadre d'un rituel, ils permettent de projeter l'ordre, c'est-à-dire de discipliner les corps et de canaliser la foule. De plus, ils stimulent les cinq sens, facteur essentiel de l'enthousiasme des participants. Ainsi, cette étude se penche sur la part du matériel et du sensoriel dans la faculté des processions à faire croire. Elle éclaire le rôle de l'évêque, Napoleone Comitoli (fig. 5), dans l'orchestration des festivités tout en mitigeant le portrait d'harmonie sociale que brossent le tableau de Salvucci et les comptes rendus officiels de cette translation.

Fig. 5 : Artiste anonyme du XVII^e siècle, *Portrait de Napoleone Comitoli*



Evêque de Pérouse de 1591 à 1624, Curia arcivescovile (palais épiscopal), Pérouse
Elvio Lunghi

Les raisons d'être d'une translation

- 6 L'objectif d'une translation (du latin *translatio*, déplacement) est de fournir un emplacement plus honorifique aux reliques. Cette manifestation du culte des saints remonte au III^e siècle (Bartlett, 2013 : 10-11) et s'effectue pour des raisons variées : plus grande sécurité, rénovation d'églises, changement de reliquaires, authentification, canonisation (Heinzelmann, 1979 ; Sigal, 1999 : 216-219 ; Bartlett, 2013 : 282-295)³. Dans le cas de Pérouse en 1609, le but officiel est de démontrer la révérence des Pérugins envers leurs saints afin que ces derniers procurent aux habitants les grâces divines. Les récits de translations, un genre littéraire à part entière (Heinzelmann, 1979), renseignent sur la codification du rituel dirigé par le clergé et le rôle prééminent de l'évêque. Si le pape se réserve le droit de canoniser dès le XII^e siècle, les évêques procèdent de leurs propres initiatives à des translations jusqu'au XVI^e siècle (Vauchez, 1988 : 28-36)⁴. Ce phénomène se poursuit à l'époque moderne, notamment avec les reliques en provenance des catacombes romaines (Baciocchi, Duhamelle, 2016a).
- 7 Répondant aux véhémentes critiques et aux destructions des protestants, les processions de reliques deviennent au cours du XVI^e siècle un outil de reconquête et de contrôle de l'espace (Joblin, 1997). En 1563, le Concile de Trente se conclut en confirmant l'efficacité du culte des reliques : à travers les corps des martyrs, Dieu accorde nombre de bienfaits aux hommes. Pour obtenir l'aide des saints, il est nécessaire, non seulement de les vénérer, mais de se déplacer dans les lieux dédiés à leur mémoire. Le décret « *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris*

imaginibus » (Fabre, 2013 : 1-15) octroie à l'évêque la responsabilité d'instruire les fidèles au sujet de l'intercession, de l'invocation des saints et de l'honneur dû aux reliques.

- 8 Avec le charismatique archevêque Charles Borromée, la translation devient une véritable stratégie de contrôle et un instrument d'instruction. De spectaculaires mouvements de foule dans son diocèse milanais (une douzaine de transferts entre 1575 et 1582) sont observés par plusieurs contemporains qui publient leurs témoignages (Giussani, 1610)⁵. Son programme, sous presse dès 1565, puis les nombreuses éditions des *Acta ecclesie Mediolanensis* à partir de 1582 (Cattaneo, 1983 ; Julia, 2009 : 70-71), contribuent à propager ce type de procession. Le climat d'austérité, la surveillance des comportements et l'uniformisation des pratiques paroissiales qui accompagnent cette politique sont bien connus (Dallaj, 1982 ; Signorotto, 1985). Mais Borromée déclenche des controverses avec le Saint-Siège qui réagit à la trop grande autonomie de la figure épiscopale (Tomaro, 1988 ; Schraven, 2014 : 131). Un bref de Grégoire XIII en 1583 finit par interdire les transferts de reliques sauf autorisation papale. Napoleone Comitoli, qui a personnellement connu Borromée, reprend à Pérouse⁶ nombre de ses procédés, tout en restant respectueux du primat de Rome, comme nous allons le voir.
- 9 Le rituel de la procession peut être envisagé comme une performance qui engage corps et sens, une marche collective réglementée dont l'objectif est d'unir les participants et de renforcer le pouvoir des institutions ou de certains individus. En l'occurrence, la *translatio* de 1609 conforte la position de Comitoli (fig. 5), lui assurant un record de longévité – trente-trois ans (1591-1624) – en tant qu'évêque de Pérouse. Dans cette ville au passé rebelle, la hiérarchie catholique manque de soutien populaire. En effet, Pérouse et une partie de l'Ombrie actuelle appartiennent au pape mais la ville a été dirigée pendant plusieurs siècles par des conseils municipaux où siègent nobles, marchands et artisans, et ce, en semi-autonomie par rapport au légat apostolique. Le contrôle pontifical ne s'impose vraiment qu'avec Paul III dans les années 1540, *manu militari*, lorsque, en repréailles d'une révolte, le pape Farnese détruit un quartier entier pour ériger à sa place une forteresse monumentale (Bonazzi, 1960 : 126-152).
- 10 Dans l'esprit post-tridentin, tout évêque est chargé de réformer son diocèse en légiférant, notamment par l'intermédiaire de synodes, visites pastorales et ordonnances (*bandi*). Or, malgré la présence de nombreux ordres religieux à Pérouse, la situation spirituelle est alarmante d'après les sources épiscopales. Dès 1564, les visites pastorales provoquent des réticences de la part des paroisses, couvents, hôpitaux et confréries laïques (Gabrijelcic, 1971 : 8-10 ; Black, 1984 : 438-439, 447). Les évêques qui se succèdent rappellent moines, moniales, prêtres et laïcs à leurs devoirs. Les synodes réaffirment la prérogative épiscopale dans l'organisation des processions. Ils exigent la fermeture des négoce et tavernes, la présence obligatoire du clergé en habit sacerdotal et sans couvre-chef, et ils régulent la participation des confréries. Comitoli reprend ces injonctions en les complétant (Comitoli, 1600). Il publie même un livret destiné aux chanoines de la cathédrale dont un chapitre insiste sur l'obligation de participer aux processions et la conduite à y tenir : marcher silencieusement et en ordre, avoir une tenue vestimentaire correcte et respecter la préséance (Comitoli, 1604 : 18-19).
- 11 Les initiatives de Charles Borromée ont prouvé que le déplacement public de reliques peut déclencher ferveur et adhésion et, en relançant le culte des saints, servir d'instrument de la Contre-réforme. L'ambition de Comitoli est d'imposer aux citoyens le respect admiratif de la hiérarchie ecclésiastique, ce qu'une manifestation hors du

commun a le potentiel de susciter. En effet, les laïcs n'ont pas le droit de toucher aux reliques, ainsi que le rappelle l'ordonnance de 1600 (Comitoli, 1600 : 9). Seul un prêtre en chape ou portant surplis et étole peut manipuler ces dernières. Dans ce type de procession générale, le rôle primordial de l'Église est donc mis en avant et celui des autorités laïques effacé, contrairement à la tradition de la religion civique de l'Italie du Moyen Âge et de la Renaissance (Vauchez, 1995). À Pérouse, les magistrats municipaux ont longtemps géré le culte des saints, entre la création de nouvelles dévotions, le financement de la cire, du baldaquin et le règlement de la préséance pour les processions, sans mentionner les subventions versées aux confréries et ordres religieux pour l'entretien ou la rénovation d'images sacrées. Mais avec Comitoli, on observe la mainmise de l'évêque sur l'organisation de la piété publique tout en tenant compte des prescriptions pontificales en matière d'autorisation formelle ou d'indulgences⁷.

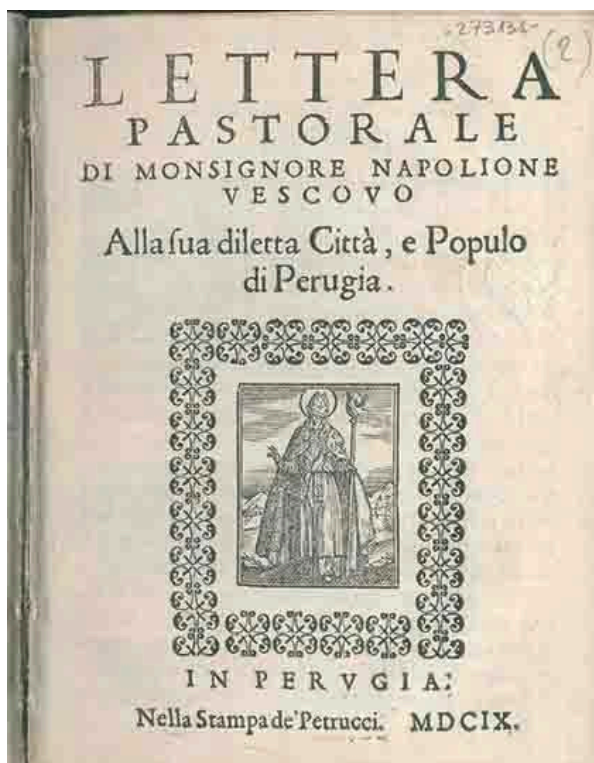
Préparatifs et logistique : privilèges du haut clergé

- 12 Comitoli concocte donc, en ce début de 1609, une triple translation au sein même de la ville, des reliques d'Ercolano, évêque du XI^e siècle, de Pietro abate († ca. 1250 ?), et de l'ermite Bevignate (dates incertaines, XI^e s.)⁸. Ces personnages, jamais canonisés mais considérés localement comme des saints, ont chacun déjà un emplacement consacré au sein d'une église péruvine. Les corps de Pietro abate et Bevignate se trouvent dans leurs églises éponymes extra-muros. De l'abbaye bénédictine de San Pietro dépendent de nombreuses paroisses comme San Bevignate, édifice fondé par les Templiers. Ercolano, évêque assassiné par les Goths en 547, a déjà été transféré deux fois, 40 jours après son martyre hors les murs et, à la fin du X^e siècle, dans la cathédrale de San Lorenzo (Paoli, 2005 : 59-69). Son culte civique est défini dans de nombreuses rubriques des statuts municipaux du Moyen Âge au XVI^e siècle. Il culmine chaque année la veille et le jour du 1^{er} mars (Galetti, 1980 ; Rihouet, 2019 : 32-60). En tant que *defensor civitatis* (défenseur de la cité), saint Ercolano est invoqué sur de nombreux tableaux d'autel et bannières de peste.
- 13 Pour justifier la triple translation, Comitoli avance l'urgence de la rénovation de l'église de Sant'Ercolano, érigée sur le lieu du martyre. De forme octogonale et à deux étages, cet édifice remonte aux environs de 1300. La partie supérieure fut démolie dans les années 1540, car située dans la ligne de mire des canons de la forteresse de Paul III. L'église inférieure, sans chapelain par décision du pape Farnese, tombe en désuétude au XVI^e siècle (Temperini, Vagnetti, 1992 : 118-120). En 1607, Comitoli en confie l'administration à un nouvel ordre religieux à Pérouse, les barnabites, qui s'installent dans le bâtiment annexe et rouvrent l'église au culte (Cagni, 2007 : 1-12). En revivifiant le culte de cet évêque-martyr local, Comitoli rend hommage à la fonction épiscopale péruvine, et par là même, renforce sa propre image. Mais comment rallier la population à cette entreprise ?
- 14 L'évêque de Pérouse décide de créer un événement extraordinaire à l'instar de la scénographie des défilés borroméens ou de ceux de la Rome pontificale, modèle festif par excellence (Visceglia, 2002). Comitoli en est un témoin d'autant plus privilégié qu'il se trouve dans la Ville Éternelle entre 1576 et 1591, avant sa nomination à l'évêché ombrien⁹. Après une interruption de soixante-trois ans, quatorze personnages reçoivent l'honneur des autels entre 1588 et 1610 (Burke, 1987 : 60 ; Gotor, 2002 et 2004). Comitoli a très bien pu assister, par exemple, à la procession romaine honorant

Francesca Romana en 1608, dont une relation et une gravure relatent les fastes (Peña, 1610 : 43-45, 50-55).

- 15 La formule borroméenne souligne l'importance du facteur temporel. Il s'agit de faire coïncider la procession avec la présence de nombreux prêtres réunis lors d'un synode ou mieux, de hauts dignitaires ecclésiastiques participant à un concile provincial. Mais Pérouse dépend de Rome et ne peut donc pas organiser de conciles provinciaux. En cette année 1609, le moment idéal ne peut être que le quatrième dimanche après Pâques, car trois ordres religieux (les bénédictins, capucins et dominicains) réunissent leurs chapitres provinciaux à Pérouse. Les bénédictins ont déjà prévu de transférer les reliques de leur saint Pietro abate de la sacristie au maître-autel de San Pietro. Il suffit donc d'ajouter le transfert à la cathédrale des reliques de saint Ercolano et de celles de saint Bevignate dont l'église médiévale est non seulement excentrée mais fermée au culte (Tommasi, 1987 ; Santanicchia, 2016).
- 16 Une fois la date fixée, Comitoli œuvre, dès février 1609, pour convaincre le chapitre cathédral et le gouvernement séculier, à savoir les dix prieurs issus des corporations marchandes et artisanales. Ceux-ci sont définitivement conquis lorsque parvient à Pérouse le 3 avril un bref de Paul V qui approuve la triple translation et lui concède une indulgence plénière (Panziera, 1609 : 3 ; Giovio, 1610 : 10-11). Cela signifie que les chrétiens qui ont reçu les sacrements de confession et de communion recevront la remise totale des jours à passer au Purgatoire s'ils participent à cette procession. Pour relever l'importance de l'événement, Comitoli s'assure de l'assistance de personnalités, en l'occurrence des évêques dont cinq répondent par l'affirmative. Il communique sur ses intentions et l'organisation de la translation dans différentes publications. Il fait imprimer, le 28 avril, un édit en latin destiné aux invités de haut rang (Panziera, 1609 : 4 ; Giovio, 1610 : 15 ; Cagni, 2007 : 115-117) ainsi qu'une lettre pastorale (Comitoli, 1609), en italien cette fois, destinée à sa « chère cité et [au] peuple de Pérouse » (fig. 6).

Fig. 6 : Page de titre de : Comitoli



Lettera pastorale (Perugia, 1609)

Biblioteca Comunale Augusta

- 17 Y figurent le motif de cette procession extraordinaire, la conjoncture propice, la venue des évêques et les préparatifs nécessaires. Comitoli insiste sur la sainteté des ossements à transférer. Il divulgue aussi un livret intitulé *Litanie et Preces* comportant la séquence de prières qui ponctueront l'itinéraire de la procession. Au-delà de leur contenu pratique, ces documents servent à promouvoir la fonction et l'autorité épiscopales. Ils créent un effet d'attente, stimulent le désir de participer à la translation et mettent en place les conditions optimales pour ancrer la croyance dans le pouvoir des reliques et le rôle d'intermédiaire du clergé.
- 18 L'étape suivante concerne le nouvel emplacement des reliques. Les bénédictins viennent de rebâtir leur maître-autel avec une remarquable marqueterie de marbres colorés à l'instar de ceux utilisés dans les églises de Rome (Giovio, 1610 : 13-5). À son revers, ils installent une grille en cuivre, la porte du futur tombeau de leur saint. En ce qui concerne Bevignate, Comitoli lui assigne d'office l'autel flambant neuf dédié à saint Étienne (Stefano), sis dans le transept droit de la cathédrale. Quant à l'église de Sant'Ercolano, elle est bien dépouillée. Une découverte providentielle dans les environs de la ville vient résoudre le problème épineux du nouveau réceptacle : un superbe sarcophage antique (fig. 7) que les professeurs de l'université estiment d'une valeur de mille écus (Giovio, 1610 : 13).

Fig. 7 : Sarcophage romain du III^e siècle EC



Sarcophage transformé en 1609 en maître-autel de l'église de Sant'Ercolano de Pérouse
Pascale Rihouet

- 19 On en retire les ossements, on réalise un nouveau couvercle et on réinterprète l'iconographie païenne en termes chrétiens : le bon pasteur sauve un cheval des griffes d'un lion (Comitoli, 1609 : 9-10 ; Cencialioli, 1999) ! L'évêque peut désormais se livrer au rituel de la reconnaissance des reliques.
- 20 Mercredi 13 mai, Comitoli, paré de sa chape et de sa mitre, part en carrosse pour San Bevignate. Il est accompagné des dirigeants de plusieurs communautés religieuses, de quelques chanoines et de magistrats civiques (Panziera, 1609 : 4-5 ; Giovio, 1610 : 24-26). Au vu de tous, il « entre en personne dans la grotte située sous l'autel dans laquelle repose le saint corps dans une caisse en bois scellée » (Giovio, 1610 : 25). Comitoli sait parfaitement à quoi s'attendre puisqu'il a déjà exploré cet espace souterrain à deux reprises depuis 1593, date à laquelle il s'est aperçu de l'absence d'un authentique (étiquette de parchemin communiquant le nom du défunt) (Kern 1930 : 43). Lors de sa visite pastorale du 5 mai 1594, il inventorie le contenu du réceptacle, sous la plume de son notaire, puis le scelle¹⁰. Quinze ans plus tard, il réitère cette authentification mais de façon qu'on peut qualifier d'administrative, scientifique et spirituelle (Berger, 2014). Il encense les ossements, en sélectionne sept (Giovio, 1610 : 25-26), les place dans une cassette en plomb qu'il insère dans un coffre en bois qu'il a auparavant béni, verrouille cette châsse, lui appose son sceau puis la dépose sur l'autel. Le prélèvement osseux n'est pas aléatoire, car Comitoli laisse à San Bevignate la partie la plus précieuse du saint squelette, la tête, ce qu'il fera également pour Ercolano¹¹. Ceci permet à l'église hors-les-murs de conserver sa légitimité de dépositaire du corps de l'ermite vénéré. Cette fragmentation est par ailleurs caractéristique des transactions autour des reliques dont la dispersion ne trouble pas leur charge sacrale (Gélis, 2005 : 80-82). La

critique de leur authenticité et de leur culte au siècle précédent se poursuit au XVII^e siècle et rebondit jusqu'au XIX^e siècle (Julia, 2009 ; Baciocchi, Duhamelle, 2016b : 22-26, 47-56). Comitoli ne peut se permettre aucun vice de procédure, d'où la présence de deux médecins et l'enregistrement notarié devant une assistance de dignitaires laïcs et ecclésiastiques.

- 21 Le lendemain, le 14 mai, est la fête-anniversaire de saint Bevignate selon une décision des prieurs de la commune en 1453 (Kern, 1930). De plus, l'évêque Vincenzo Ercolani (1579-1586) inclut en 1582 Bevignate et Pietro abate dans le calendrier liturgique du diocèse péruin en leur assignant l'office double de confesseurs (Ercolani, 1584 : 15-16)¹². À la fin de cette journée spéciale à San Bevignate marquée par des illuminations, des messes et des visites, des chanoines cathédraux transportent le reliquaire du saint en procession solennelle jusqu'à San Lorenzo, au cœur de la ville. La châsse reste dans la sacristie de la cathédrale soixante-douze heures, clôturant ainsi un protocole séculaire (Herrmann-Mascard, 1977 : 156-158) qui authentifie ces restes humains et entérine leur aura.
- 22 Samedi 16 mai, le même processus s'applique aux deux autres corps saints. Comitoli dispose alors de la présence de garants prestigieux : les cinq évêques invités. Parés de leurs plus beaux vêtements liturgiques, ils assistent après la messe du samedi matin à l'ouverture, sous le maître-autel de la cathédrale, du tombeau en marbre d'Ercolano. En présence de deux médecins et des notaires épiscopaux, Comitoli extrait des ossements (Panziera, 1609 : 5-6 ; Giovio, 1610 : 26-27) qu'il place délicatement dans un coffre de bois doublé de velours cramoisi. Une fois scellé, ce récipient rejoint les reliques de Bevignate dans la sacristie. Même cérémonie pour Pietro abate à San Pietro avec translation solennelle des restes sacrés de la sacristie vers le maître-autel (Panziera, 1609 : 6 ; Giovio, 1610 : 28). Le rituel de reconnaissance des reliques s'exécute selon la tradition, en comité restreint et sans ostension publique (Sigal, 1999 : 222-224). Il s'agit de garantir la dignité de l'opération, d'éviter toute bousculade et de s'assurer de l'authenticité du prélèvement. À cette étape du rituel, le public des fidèles doit croire sans voir, en faisant confiance à son évêque. En revanche, la procession, elle, donne à voir pour croire.

Voir pour croire : la ville en procession

- 23 La ville s'embellit juste avant le fameux dimanche. Les rues sont nettoyées et huit arcs de triomphe, ainsi que des autels, sont construits sur le trajet de la procession (Panziera, 1609 : 25 ; Giovio, 1610 : 19, 22-23). Les prieurs dressent un portail à trois arcades qui enjambent la grande rue à la hauteur du palais municipal. De manière symétrique, à l'autre extrémité de cet axe urbain, le clergé érige une arche faite de feuillage et d'ornements peints tels que colonnes, statues et emblèmes versifiés. Les autres arcs de triomphe se composent de feuilles de laurier avec des festons et des inscriptions savantes. Ils sont à l'initiative de groupes divers qui peuvent ainsi afficher de façon ostentatoire leur identité, qu'elle soit professionnelle, religieuse, dynastique ou dévotionnelle et promouvoir leur communauté : la corporation des tailleurs, les moines bénédictins, des aristocrates, ou la confrérie de saint Joseph. Les citoyens de Pérouse, eux, suspendent à la façade de leurs demeures (fig. 8) leurs plus belles tapisseries, tissus d'apparat de Flandres, soies précieuses ou tapis, suivant en cela la requête de Comitoli (Giovio, 1610 : 12, 19, 21-23). La ville se pare comme pour une

entrée triomphale. D'ailleurs, les fastes des translations de reliques peuvent être comparés à ceux de l'*adventus* (entrée) d'un personnage haut placé (Heinzlmann, 1979 : 66-77 ; Burkardt, 2009 : 93-96 ; Le Hénand, 2009 : 345-346), voire aux pompes funèbres princières (Schraven, 2014 : 127-140).

- 24 Samedi, veille du grand jour, Comitoli entretient une atmosphère fébrile. Nous avons vu qu'il a apprêté les reliques de saint Ercolano le matin et en fin d'après-midi celles de saint Pietro abate. La touche finale de la préparation est le spectacle « son et lumière » qui débute en soirée. L'évêque avait exhorté la population citadine et suburbaine à installer aux fenêtres une lanterne (Giovio, 1610 : 16, 28-29 ; Cagni, 2007 : 117). Les magistrats municipaux ajoutent même une amende en cas de non-conformité. Ainsi, au son du beffroi, tous les sonneurs de cloches de Pérouse s'activent en synchronie pour faire résonner l'*Angelus*. À ce signal sonore, quatre à cinq mille lumières scintillent dans la ville et la campagne. Les familles rivalisent pour le meilleur éclairage, « transformant la terre en un ciel étoilé » (Giovio, 1610 : 29 ; Panziera, 1609 : 26). Cette expression est en fait un *topos* que l'on retrouve dans d'autres récits de festivités mais qui rend bien l'ambiance désirée. Cette impressionnante scénographie nocturne annonce l'ampleur de la procession du dimanche qui va durer six heures.

Fig. 8 : Détail de la fig. 2

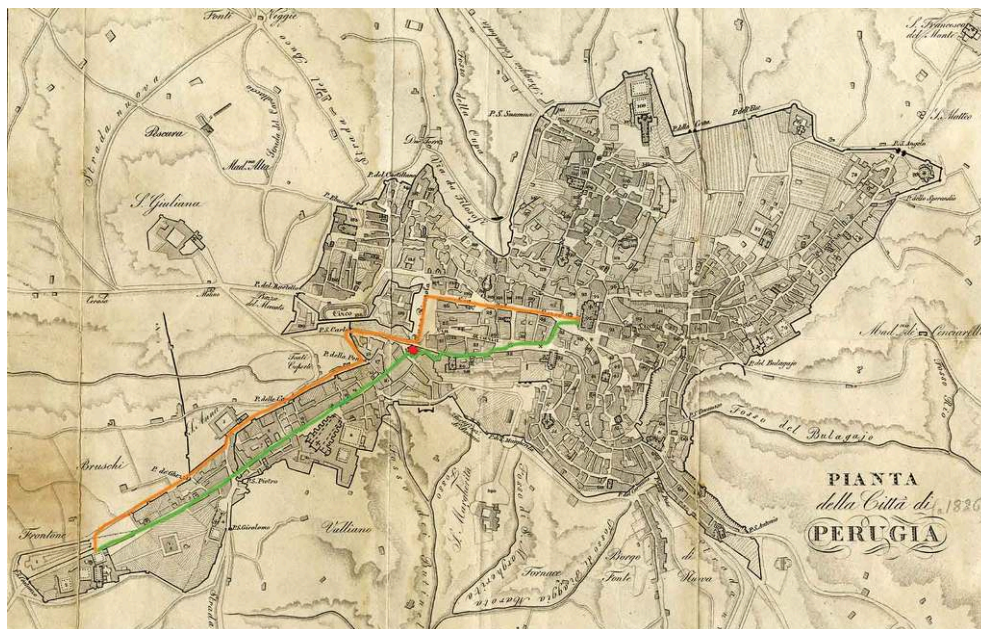


Tapis aux fenêtres ; cortège des bénédictins avec leur pennon et croix rehaussée d'une bannière ; mendiant ; deux prêtres du service d'ordre armés de leurs bâtons

Giovanni Manuali

- 25 L'itinéraire de la translation (fig. 9) forme une boucle qui part de la place de la cathédrale San Lorenzo pour atteindre le point le plus éloigné au sud-ouest, le monastère de San Pietro.

Fig. 9 : G. Canacci, Plan de Pérouse gravé par G. Gambini en 1820



Itinéraire en boucle de la procession, de San Lorenzo à San Pietro. L'église de Sant'Ercolano est marquée d'un point rouge

Biblioteca Comunale Augusta

- 26 La procession s'y interrompt afin que les moines placent leur reliquaire dans le nouveau maître-autel. Le trajet retour fait halte à l'église de Sant'Ercolano pour aboutir à la cathédrale. C'est cette deuxième partie que Salvucci a dépeinte (fig. 2). Le tableau représente le cortège tel un ruban qui se lit en boustrophédon selon une formule artistique éprouvée. La représentation fidèle du réseau urbain aux rues étroites et pentues en pâtit. Seuls quelques monuments rappellent la topographie propre à Pérouse : la forteresse de Paul III au fond à gauche, l'édifice polygonal de Sant'Ercolano adossée au mur d'enceinte originel et, longeant celui-ci, la résidence des barnabites qui mène à la Porta Cornea en haut à l'extrême droite (fig. 8). Au premier plan, les abbés, vus de profil, défilent, juste après Comitoli en chape rouge accompagnés des cinq évêques, vus de dos. Il manque tous les groupes qui suivent ces ecclésiastes de haut rang : le gouverneur, les magistrats municipaux, les corporations, les étudiants et séminaristes et les femmes qui marchent en queue. Alors qu'il approche de sa destination finale, le reliquaire de saint Ercolano se détache clairement sous son riche baldaquin (fig. 4). Il abrite également les restes de saint Bevignate mais ils sont dissimulés dans cette composition. Dans cet axe vertical et à la hauteur de l'église, la procession semble passer derrière Sant'Ercolano, ce qui est impossible vu la proximité de l'enceinte étrusque. Les bénédictins de San Pietro, reconnaissables à leurs habits noirs, portent un étendard blanc orné des trois saints à l'honneur (fig. 8). Salvucci a choisi d'illustrer ce moment, car le tableau a été conçu pour l'église de Sant'Ercolano (fig. 3). Le choix des figures promeut le clergé et le met en valeur, ce qui était d'ailleurs l'objectif de Comitoli.

Convaincre par la sensualité

- 27 En sollicitant les sens et, à travers eux, les émotions, les objets processionnels contribuent largement au succès d'une telle manifestation. On oublie en regardant les images qu'une procession est loin d'être silencieuse. Le 17 mai 1609, le départ même n'est qu'éclat sonore : quatre trompettes placées en tête du cortège donnent le signal au beffroi qui à son tour déclenche toutes les cloches de Pérouse qui résonnent en continu (Panziera, 1609 : 8 ; Giovio, 1610 : 30-31). Des trompettistes sont présents à plusieurs points stratégiques, devant notamment les reliques d'Ercolano et de Bevignate. Salvucci a dépeint ces musiciens et les chantres cathédraux qui précèdent les reliquaires (Giovio : 62). Il montre également les salves tirées depuis la forteresse dans le quart supérieur gauche du tableau (Panziera : 18-24). Imaginons le clergé psalmodiant hymnes, psaumes et antiennes que la population reprend en chœur en fonction de l'opuscule *Litanie et Preces*. La journée se conclut avec le *Te Deum* chanté juste avant la bénédiction de l'assemblée par l'évêque. Il existe aussi des initiatives privées comme celle de cette famille aristocrate qui a installé une scène en face de sa demeure près de Sant'Ercolano et organisé un concert de musique « des plus suaves » (Giovio : 22).
- 28 Quant aux sensations olfactives, l'encens domine au-devant de chaque reliquaire, une façon de matérialiser la sacralisation et la purification de l'espace urbain qu'effectue la marche solennelle. À la fragrance résineuse qui provient des encensoirs s'allie l'expérience visuelle de leur mouvement régulier de balance ou de pause en des gestes dramatiques parfaitement maîtrisés (Rihouet, 2019 : 172-174). Mais il faut aussi songer aux parfums qui proviennent des fournils, car il fallut aux boulangers produire un tel nombre de miches que le maître de cérémonie estime la fréquentation à 70 000 personnes (Panziera, 1609 : 26). De surcroît, les effluves vineuses de cinq fontaines agrémentent le parcours. Comme dans bien d'autres festivités de plein air de l'époque moderne, du vin rouge et blanc coule à flots pour éteindre la soif des participants. À Pérouse, ce sont les prieurs municipaux, les confréries et des nobles, ainsi qu'un prêtre qui ont parrainé les fontaines (Giovio, 1610 : 20 ; Panziera, 1609 : 25 ; Rossi, 1630 : 221). Si les compte-rendus publiés en 1609 et 1610 se font discrets à ce sujet, le diariste pérugin précise que « sans cesse, les gens venaient boire à ces fontaines [...] en utilisant des coupes et des flacons et pour la plupart avec leurs chapeaux ; et de ce fait, le peuple en a bien profité » (Rossi, 1630 : 221-222).
- 29 Les propriétés tactiles des matériaux sont l'apanage de ceux qui portent les objets processionnels ou un costume, mais elles happent aussi le regard des participants et des spectateurs. Ces ouvrages brillent, intriguent et ébahissent en raison de leur ingéniosité, de leur beauté, ou de la somptuosité de leur manufacture. En tête de cortège, après les trompettistes, défilent une vingtaine d'anges. L'un d'eux exhibe une balance et un autre une épée, les attributs de l'archange Michel qu'un troisième, coiffé d'un casque orné de perles et d'une croix en or et cristal de roche, personnifie. D'autres jeunes gens portent des symboles de la vie d'Ercolano : un turban syrien (son pays d'origine), un bâton de pèlerin, des couronnes signifiant obéissance, chasteté et pauvreté, des clés pour l'abbaye de San Pietro où il fut moine, etc. (Panziera, 1609 : 8-9 ; Giovio, 1610 : 31-32).
- 30 Autre élément tactile et visuel, les nombreux luminaires sont des objets de luxe exclusivement faits de cire d'abeille (Rihouet, 2019 : 85-96). Comitoli et ses cinq évêques

portent, ou plutôt font porter, par des serviteurs à leurs côtés, des cierges de quatre livres, ce qui correspond à 1,3 kg (mais non représentés par Salvucci). Chaque ordre religieux a eu droit (aux frais de l'évêque) à une livre de cire (Giovio, 1610 : 39-40). Tout membre d'un groupe organisé (confrérie, corporation ou clergé) porte une bougie de cire, ce qui revient à un total d'environ 2 200 cierges. Les quarante confrères de la confrérie de l'Annunziata ont superbement orné les leurs avec des festons en papier peint (Panziera, 1609 : 12). Il faut noter également la présence de quatorze chandeliers en argent. De ces flammes se dégagent arômes mielleux et douce chaleur. Leur « mise-en-performance » évoque piété, présence divine et, en fonction de leur poids, hiérarchie interne au groupe ou statut social (Rihouet, 2019 : 83-85).

- 31 Comme le tableau de Salvucci le suggère, le cortège est un véritable plaisir visuel avec une couleur prédominante pour les tissus, le rouge profond. Celui-ci ne s'obtient que grâce à une teinture onéreuse que l'on produit en pulvérisant des insectes parasites des chênes, importés du pourtour méditerranéen ou du Proche-Orient, tel le kermès ou, à partir du XVI^e siècle, la cochenille, en provenance des cactus du Mexique. Le coût de production fait de l'écarlate ou du cramoisi la teinte du pouvoir et du luxe et il n'est pas étonnant de la retrouver pour les tenues ecclésiastiques et les tentures. Comitoli a donné des instructions précises concernant la paramentique : chapes et mitres pour les cinq évêques et les quarante-neuf abbés ; chapes pour les chanoines, exceptionnellement ; dalmatiques rouges pour les diacres et tuniques rouges pour les sous-diacres ; chasubles écarlates pour les trois cents aumôniers et autres prêtres. Le reste du clergé doit endosser un surplis au-dessus d'une soutane arrivant aux chevilles. Les ordres religieux et les confréries doivent revêtir leur tenue coutumière (Cagni, 2007 : 116).
- 32 Les reliques sont la raison d'être officielle de cette procession mais elles sont invisibles pour le grand public, exclu de la reconnaissance des ossements. Leur non-visibilité peut s'expliquer par la volonté du clergé de les protéger et d'en contrôler l'accès mais aussi par la nécessité de dissimuler leur laideur¹³. En effet, les restes saints ne se montrent publiquement qu'ennoblis dans leurs coffrets dûment parés (Dierkens, 1997) et cet aspect esthétique est essentiel, car ce sont les reliquaires qui créent et « construisent » la double présence du saint (en ses fragments terrestres et au Paradis) et lui confèrent un sens spirituel (Hahn, 2010). Ainsi, les châsses doivent respecter les consignes synodales (Comitoli, 1600 : 9) et indiquer par leurs matériaux le statut du saint, martyr ou confesseur¹⁴. Par conséquent, elles sont recouvertes de tissus luxueux qui ne peuvent qu'éblouir : celle de saint Ercolano reçoit un brocart de velours rouge (fig. 4) et celle de saint Bevignate un brocart blanc.
- 33 La préciosité des matériaux ne suffit pas à créer la puissance évocatrice des objets processionnels. La solennité requise est établie grâce aux centaines d'ecclésiastiques ayant revêtu leurs vêtements sacerdotaux et pour beaucoup leurs tenues d'apparat. Le mouvement collectif, lui, révèle ou active le symbolisme inhérent à l'objet. Ainsi, les fidèles se joignent avec enthousiasme au transport sous baldaquin des reliques de saint Bevignate à la cathédrale le jeudi soir¹⁵. En revanche, aucun concours de la population n'est évoqué lorsque le dimanche à l'aube, les moines bénédictins transportent le nouveau reliquaire de Saint Pietro jusqu'à la cathédrale pour le déposer à côté des deux autres cassettes. Car il s'agit de préserver la stupéfaction et l'enchantement pour la mise en scène de la translation simultanée des trois corps saints. Les réceptacles, facilement repérables grâce à leur élévation et leurs baldaquins, deviennent le point de

mire de la cérémonie et l'objet d'émerveillement pour tous. On les sort de leur espace liturgique fixe pour proclamer l'existence des saints et cette visibilité maximale, en plein air, justifie le rassemblement de la population. La sacralité des reliquaires s'accroît et se confirme par cette exhibition. Leur aura est renforcée par leur mise en marche collective et consensuelle.

- 34 Le procédé est identique pour les autres objets processionnels : ils gagnent en puissance à travers leur déplacement au vu et au su de tous. De fonctionnels, ils deviennent symboliques, légitimes et puissants grâce au contexte rituel. Les reliquaires sont confiés aux agents de l'Église. Les baldaquins, en revanche, sont portés par des laïcs choisis au préalable. Celui des bénédictins, blanc « de grande valeur », est porté à tour de rôle par quatre prieurs, des *camerlenghi* des corporations, ou des étudiants du collège de San Bernardo, fondé par Comitoli en 1593. Au près du dais de brocart rouge des saints Ercolano et Bevignate alternent les mêmes catégories sociales à la différence près que les dirigeants de la Mercanzia et du Cambio, les deux corporations principales, sont impliqués (Panziera, 1609 : 20-23 ; Giovio, 1610 : 37-38). Ces objets signalent les reliques vedettes et matérialisent l'honneur qui leur est dû. En même temps, ils distinguent ceux qui les portent. Mais les règles que leur manipulation exige engendrent un autre niveau symbolique. Ils permettent d'inclure, dans un événement où dominent les représentants de l'Église, la hiérarchie séculière de la cité. Cette élite laïque s'approprie ainsi une part de prestige. Cependant la condition première de l'efficacité processionnelle reste le « bel ordre ».

Croire ensemble et en « bel ordre » (*bel ordine*)

- 35 L'affluence de ce 17 mai 1609 marque le triomphe de l'entreprise comitolienne : 800 membres des confréries ; 1200 du clergé ; 250 des corporations (Panziera, 1609 : 8-18 ; Giovio, 1610 : 32-39 ; Rossi, 1630 : 224)¹⁶. Dans son journal, Rossi rapporte la présence totale de 40 000, voire 60 000 personnes, mais Panziera et Giovio portent leur estimation à 70 000 âmes (Rossi, 1630 : 225 ; Panziera, 1609 : 26 ; Giovio, 1610 : 43). Or tout rassemblement de masse crée une situation liminale potentiellement chaotique. Dans une procession réussie, les corps sont disciplinés. Ils se soumettent à un mode de marche inhabituel, car la cadence est particulièrement lente, sonorisée entre chants et prières, et interrompue à intervalles réguliers. En outre, la population est censée imiter le clergé et les confréries qui avancent par paires (« *bini et bini* »). Tous ces procédés sont mis en œuvre pour contrôler une foule qui processionne pendant six heures en empruntant un trajet qui s'accomplit en une heure en temps normal.
- 36 Le cortège est formé principalement de groupes que leurs tenues et signes d'identité définissent clairement. Il s'agit de donner à soi-même et aux autres une image de solidarité propre au groupe. Les membres d'associations sont soigneusement ordonnés suivant leur identité professionnelle ou dévotionnelle indiquée par des drapeaux de toutes sortes. La plupart des confréries laïques s'identifient par leur bannière, signe fort de reconnaissance et symbole de piété. Certaines suivent, comme les groupes religieux, un crucifix souvent orné d'une bannière (*benda*) (fig. 8). Pour l'occasion, celle-ci se fait particulièrement somptueuse, comme celle des 185 membres de la confrérie fédérée de San Francesco, San Domenico et Sant'Agostino.
- 37 Sont réalisés, pour cette procession, une *benda* d'argent brodée d'or d'une valeur de 200 écus et un étendard rouge aux franges blanches et à l'effigie des trois protagonistes,

estimé à 50 écus (Panziera, 1609 : 11). De même, les bénédictins ont commandité un pennon blanc figurant le saint trio (Panziera, 1609 : 13, Giovio, 1610 : 35) que Salvucci a représenté (fig. 8) mais qui n'existe plus aujourd'hui. Autre exemple : les 64 membres de la Compagnia della Buona Morte qui défilent avec une représentation de la Mort, peinte à la feuille d'argent (Panziera, 1609 : 12 ; Giovio, 1610 : 34).

- 38 Unis par leur action commune et défilant en bon ordre, les acteurs de la procession projettent un consensus social. Les perturbations et débordements dans ce genre de rituel sont pourtant nombreux et documentés (Dompnier, 2009 : 6-7, 9 ; Simiz, 2009 : 55-57). Le tableau de Salvucci et les descriptifs textuels n'indiquent pas de désordre (pas même autour des fontaines à vin) ou d'éventuelles altercations. On note, en revanche, bien en évidence à gauche du reliquaire un prêtre muni d'un bâton rayé rouge et blanc (fig. 2) et deux autres au long du parcours (fig. 8). Le mot *bastone* (bâton) revient dix fois au cours du récit de Giovio. En effet, un impressionnant service d'ordre a été mis en place. Tout au long du cortège, des prêtres régulent ainsi le mouvement collectif. Plusieurs confréries ont confié cette tâche à deux de leurs membres, nommés *maestri di campo*. De même, quelques nobles de la prestigieuse *Compagnia della Giustizia*, vêtus de blanc et « *bastone in mano* », surveillent les communautés de jeunes femmes nubiles (*zitelle*) qui défilent en tenant palmes et petits drapeaux. D'autres sont chargés de vérifier qu'au sein de la population qui suit, les femmes ne se mélangent pas aux hommes (Panziera, 1609 : 17-18 ; Giovio, 1610 : 40).
- 39 Le *bel ordine* semble atteint mais le sentiment de cohésion sociale que rapportent les sources écrites ou l'image peinte est fallacieux. Les bénédictins de San Pietro, par exemple, se rebellent contre l'ingérence épiscopale dans leurs affaires depuis des décennies (Chiacchella, 1977 : 57 ; Black, 1984 : 447). Ils relèvent, en effet, de la juridiction papale, et ce depuis que Sylvestre II les exempta à perpétuité de l'autorité épiscopale en 1002, c'est-à-dire dès la création de leur monastère. Leur adhésion à la Congrégation du Mont-Cassin en 1436 redouble ce principe d'émancipation. En fait, les moines noirs délimitent la performance rituelle de Comitoli et du chapitre cathédral autour de leur saint fondateur. À commencer par la reconnaissance des reliques, au cours de laquelle le rôle de Comitoli ne transparait que de façon laconique alors qu'il est bien détaillé pour les deux autres saints. Giovio précise que c'est le Père président de la Congrégation qui encense le reliquaire et que ce sont les notaires du monastère qui enregistrent la cérémonie (Giovio, 1610 : 28). « Seuls les pères [les abbés] » (« *solo dalli padri* ») amènent le reliquaire de Pietro abate jusque dans la sacristie de San Lorenzo, et ce, le plus tard possible (le jour même de la translation), ce qui leur en laisse le contrôle le plus longtemps possible. Les bénédictins prennent en charge la construction de la bière pour le transport officiel alors que celle des châsses d'Ercolano et de Bevignate a été financée par Comitoli en personne (Giovio, 2010 : 29-30). Durant la translation, le baldaquin de Pietro abate est littéralement encadré par les bénédictins : en tête, quatre d'entre eux sont préposés à l'encensement du parcours alors qu'à l'arrière, le président de la congrégation du Mont-Cassin défile en mitre et chape blanches flanqué de deux autres abbés pareillement vêtus ; tout autour six moines portent des candélabres d'argent allumés, sans compter les multiples serviteurs et clercs assistant ces personnalités (Giovio, 1610 : 37).
- 40 Autre élément de fracture sociale passée sous silence, maintes exclusions existent, visant par exemple les mendiants, les prostituées et les juifs. Dans le tableau de Salvucci, un homme en haillons est peint en marge du défilé (fig. 8), comme les pèlerins

et autres visiteurs attirés par l'annonce de la translation. Un groupe important pour le prestige de Pérouse manque à l'appel, un fait que les textes publiés à l'époque dissimulent. Les docteurs ès loi, n'ayant pas reçu, comme pour la Fête-Dieu, la préséance par rapport à la Mercanzia (la corporation des marchands de textile) ont refusé de défiler, entraînant avec eux d'autres enseignants et étudiants (Rossi, 1630 : 225). Les chroniqueurs notent souvent la flamboyance de ces professeurs de droit dans les événements publics, car seuls ces « docteurs » (*dottori*) ont le privilège d'arborer une luxueuse cape rouge rehaussée d'un large col en hermine. Leur apparence majestueuse est synonyme du prestige intellectuel que ces savants confèrent à la ville.

- 41 L'affluence suscite bien entendu quelques problèmes. Par exemple, la tête de procession termine la boucle du trajet alors que les reliquaires n'ont pas encore eu le temps de sortir de la cathédrale, un fait évoqué uniquement par le diariste (Rossi, 1630 : 226). Mais il semble bien que le 17 mai 1609, d'après maints recoupements des sources, l'ordre règne à Pérouse. Pour le maître de cérémonie, « la procession commença et finit heureusement. La merveille s'accroît d'autant qu'avec une telle multitude, il n'y eut même pas la moindre altercation [*rumore*] qui ne dérangerait cette sainte action » (Panziera, 1609 : 26). Bien qu'en pleine période diluvienne, les conditions météorologiques sont clémentes ce jour-là, ce que même les prieurs notent lors de leurs délibérations¹⁷. Soucieux de ne pas paraître naïvement dévot mais néanmoins admiratif du déroulement impeccable de la cérémonie, Giovio conclut que « bien que la pluie ou l'absence de pluie n'est pas chose miraculeuse, sous certaines conditions, ceci n'en a pas moins quelque chose qui tient du merveilleux » (Giovio, 1610 : 43). Même réaction chez le maître de cérémonie, Giovanni Panziera, pour qui « ce fut grande merveille » (« *fu meraviglia grande* »), expression qu'il réitère dans la conclusion et qui confirme le caractère de « merveilleux artificiel » (Burkardt, 2009).

Prolonger les effets de la « merveilleuse » procession

- 42 Dans une ville transfigurée par la fête, la procession de 1609 est chapeautée par les instances religieuses. En effet, le pouvoir séculier peu visible se soumet à l'évêque, le véritable directeur des opérations. Comitoli a prévu un prolongement immédiat de cette journée exceptionnelle. Les reliquaires restent exposés pendant une semaine sur leurs autels respectifs, ce qui attire des étrangers et des confréries des environs (Panziera, 1609 : 24 ; Rossi, 1630 : 227). Dans les mois qui suivent, toute une production littéraire sortie des presses péruzines immortalise cette manifestation : le livret de Panziera, une description de l'apparat de l'église de Sant'Ercolano, une explication détaillée des décorations et inscriptions apposées sur la colonnade érigée par les séminaristes jésuites devant leur collège¹⁸. En 1610 paraissent le compte-rendu de Giovio, dont le peintre Salvucci s'est sûrement servi, une « vision pastorale » narrée par un capucin et enfin, l'interminable poème d'un humaniste local¹⁹. Ce genre de publications rappelle les livrets rapportant les noces, les obsèques (Schraven, 2014 : 131), les entrées princières ou encore les festivités d'une canonisation (Majorana, 2009 : 423-426 ; Cassan, 2009 : 461-463). En 1621, probablement sur l'injonction de Comitoli, les barnabites lancent un programme d'embellissement du chœur de Sant'Ercolano comprenant des scènes de la biographie du saint. Sur les quatre œuvres commandées, Salvucci consacre une composition (fig. 3) à l'événement du 17 mai 1609, laissant ainsi une trace visuelle pour la postérité. Les quatre tableaux, toujours disposés dans l'abside

de l'église, sont offerts par des patriciens pérugins dont l'un des prieurs communaux et sa femme²⁰.

- 43 On peut interpréter la manifestation du 17 mai 1609 comme un rite de passage (Van Genep, 1909) qui officialise le panthéon local. Dans un premier temps, les « saints » sont mis à l'écart avec la séparation des reliques de leurs autels originaux. Leur traversée de la ville marque la période de transition alors que leur ultime incorporation dans un nouvel autel signale leur accès symbolique à l'auréole. Cette phase finale d'intégration mérite qu'on s'y attarde, car l'effet immédiat de la translation est de procurer aux Pérugins la conviction de posséder les reliques de trois personnages dont le statut de saints ne fait pas (ou plus) de doute. Comitoli a fait peindre une bannière à double face qui associe Lorenzo (le patron de la cathédrale) aux protagonistes de la translation, sur fond rouge en imitation des bannières de canonisation. Tente-t-il d'avancer la cause des trois protagonistes, ou du moins celle d'Ercolano, vers l'auréole²¹ ? En 1586, l'évêque Vincenzo Ercolani formule auprès de la Congrégation des rites la requête d'inclure Costanzo et Ercolano²² dans la réforme du Bréviaire de Pie V (Chiacchella, 1988 : 107-108). Quant à Bevignate, Comitoli tente, en 1593, le transfert de ses reliques dans l'église des Jésuites²³. Il rédige alors un long rapport d'enquête pour la curie dans lequel il avoue ne rien savoir sur la vie de ce personnage en odeur de sainteté à Pérouse. Cependant, le 12 novembre 1605, sans doute grâce au charisme et au réseau romain de Comitoli, la Congrégation des rites approuve l'inscription de Bevignate au Propre des saints du diocèse, à la date du 14 mai (Kern, 1930 : 52-53). Si son rattachement au calendrier civique en 1453 a été qualifié de « canonisation laïque » (*ibid.* : 52), expression largement reprise par l'historiographie, on peut parler pour 1609 de « canonisation épiscopale » selon ce que le jésuite Roberto Bellarmino avait envisagé pour les vénération locales « *pro sancto* » et formulé dans ses *Disputationes* publiées en 1599 (Gotor, 2002 : 212-214).
- 44 Comitoli ne peut espérer une (ou plusieurs) canonisation officielle en raison du climat critique qui règne dans la Rome post-tridentine (Gotor, 2004 : 30-78). Après une interruption de 65 ans, seuls cinq personnages y accèdent entre 1585 et 1608, puis cinq autres entre 1609 et 1624 (année de la mort de Comitoli), et aucune entre 1629 et 1648 (Burke, 1987 ; Gotor, 2002 et 2004). En 1610, Charles Borromée reçoit les honneurs de l'autel. C'est un parfait candidat : homme, Italien, noble et membre d'un ordre religieux (Burke, 1987 : 48-62). Ercolano dont la mince biographie est entourée de mystères, les miracles peu nombreux et le culte très localisé n'a aucune chance (tout comme Bevignate et Pietro abate).
- 45 Borromée sera le dernier à obtenir une canonisation directe. Suite à la fondation de la Congrégation des rites (1588) chargée de la question du culte des saints, la Congrégation des bienheureux (*beati*), créée en 1602, s'occupe du processus de béatification qui devient très vite une étape préliminaire à toute canonisation (Gotor, 2002 et 2004). Justement en 1609, Ignace de Loyola est béatifié. Comitoli envisage peut-être cette qualification pour Ercolano et Bevignate mais son dynamisme en matière de rassemblement des foules (voir *infra*) ne changera rien à leur statut officiel.
- 46 Suite au succès phénoménal de la journée du 17 mai, Comitoli exploite en grande pompe la stratégie processionnelle. En 1610, le quatrième dimanche après Pâques, se déroule la première commémoration de la triple translation, procession qui aura lieu jusqu'en plein XVIII^e siècle. L'instauration d'un tel anniversaire s'inscrit dans une tradition qui existe depuis le XI^e siècle (Herrmann-Mascard, 1979 : 200-201). En 1612,

l'évêque pérugin acquiert quelques reliques de Charles Borromée et en organise le transfert de la cathédrale à Sant'Ercolano. En 1613, il transporte solennellement vers cette même église une copie du Saint Suaire de Turin, qui a été en contact avec l'original (Cagni, 2007 : 24-29). En 1614, lorsque la voûte de l'église des dominicains s'écroule, il organise une marche pénitentielle qui réunit 30 000 personnes. En 1615, il transfère de la sacristie à la nef de la cathédrale les corps de trois papes morts à Pérouse au Moyen Âge. En 1642, Urbain VIII impose un seul patron par ville et saint Ercolano perd alors son statut de protecteur principal de Pérouse au profit de saint Costanzo, au grand dépit des autorités civiles et ecclésiastiques (Chiacchella, 1988 : 110-112). Sa mémoire est entretenue dans l'église qui lui est dédiée et qui a été embellie tout au long du XVII^e siècle. Son culte reste actif à Pérouse jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

- 47 Ces processions extraordinaires sont censées signifier l'élan unanime et l'appropriation par la population du culte de ses saints, dans l'esprit de la Réforme catholique. Les préparatifs et l'exécution du triple transfert de 1609 mettent en valeur non seulement l'évêque, mais font aussi ressortir les capacités du clergé séculier et régulier à se comporter de façon solidaire et à se produire en un spectacle impressionnant. L'efficacité logistique de l'Église s'y exprime donc superbement : elle offre un *Gesamtkunstwerk* (Burkardt, 2009), une scénographie multi-sensorielle aux Pérugins au cours de laquelle ils sont invités en spectateurs et « co-acteurs » à la fois. Un rituel bien réglé génère d'autant plus un sentiment de cohésion sociale qu'aucun trouble majeur ne survient, comme ce fut le cas à Pérouse. Les habitants donnent aux nombreux visiteurs et à eux-mêmes l'image d'un peuple que la conduite du clergé, sous l'égide de leur évêque, unit. Le 17 mai 1609 aura son *remake* en 1825 lorsque l'abbé bénédictin Vincenzo Bini, qui a consulté de nombreux témoignages manuscrits ou imprimés, calque son transfert des reliques de Costanzo (de l'église éponyme à San Pietro) sur l'œuvre de Comitoli (Chiacchella, 1988 : 114)²⁴.
- 48 Une translation de reliques est un moment fort de recharge sacrale : c'est une étape décisive dans la revivification, la promotion, voire l'établissement, d'un culte. Ce phénomène ne fait que s'amplifier au cours du XVII^e siècle mais finit par se banaliser à l'époque des Lumières (Bacocchi, Duhamelle, 2016b). Françoise Le Hénand (2009) a souligné la vision apologétique et édifiante des récits de translation publiés dans la presse de la France du XVII^e siècle, avec, en filigrane, l'exaltation du pouvoir royal. Je vois s'opérer autour de 1600 à Pérouse une même dynamique avec Napoleone Comitoli qui réussit à consacrer sa légitimité et à redorer l'image de sa fonction d'évêque. Il reste à enquêter sur l'engouement de la population pérugine pour le « merveilleux artificiel » et son adhésion réelle (le « faire croire ») sur la longue durée, car il n'existe pas, comme l'a tenté Gianvittorio Signorotto pour Milan, d'étude globale sur l'organisation de la dévotion à l'époque moderne pour cette cité.

BIBLIOGRAPHIE

- Acta Sanctorum Maii XII-XVI*, 1738, “*De sancto Bevignate monaco et anachoreta Perusiae in Italia*”, Venise, p. 370-1.
- ALBERT Jean-Pierre, KEDZIERSKA-MANZON Agnieszka, 2016, « Des objets-signes aux objets-sujets », in « La force des objets – Matières à expériences. Actions rituelles. Médiations. Substances », *Archives de sciences sociales des religions*, 174, p. 13-25.
- BACIOCCHI Stéphane, DUHAMELLE Christophe (dir.), 2016a, *Reliques romaines. Invention et circulation des corps saints des catacombes à l'époque moderne*, Rome, École française de Rome.
- BACIOCCHI Stéphane, DUHAMELLE Christophe, 2016b, « Les reliques romaine “hors la ville, en quel lieu que ce soit du monde” », in Baciocchi et Duhamelle, 2016a, p. 1-100.
- BARELLI Francesco, 1707, *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti, successi, ed uomini illustri in lettere, e in santità della Congregazione de' Cherici Regolari di S. Paolo chiamati volgarmente Barnabiti*, vol. II, Bologna, Costantino Pisarri.
- BARTLETT Robert, 2013, *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- BASCAPÈ Carlo, 1592, 1615, *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. Cardinalis*, Ingoldstadt, Brescia.
- BERGER Vivien, 2014, « Translation en contexte(s). Le cas parisien de saint Ovide », in Brayard, 2014, p. 229-234.
- BESOZZO Giovanni, 1610, *Vita del beato Carlo Borromeo*, Milan.
- BLACK Christopher, 1984, « Perugia and Post-tridentine Church Reform », *Journal of Ecclesiastical History*, 35, 3, p. 429-451.
- BONAZZI Luigi, 1960 [1879], INNAMORATI G. (ed.), *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, vol. II, Città di Castello, Unione Arti Grafiche.
- BONCIARIO Marcantonio, 1610, *Triumphus Augustus sive de sanctis Perusiae translatis. Libri IV*, Perugia, Marcus Naccarinus.
- BORROMEO Federico, 1843, Cajetano C. (ed.), *Acta ecclesiae Mediolanensis a Sancto Carolo*, Milan, Paolo Pagnonio, vol. 1.
- BOUTRY Philippe, FABRE Pierre Antoine, JULIA Dominique (dir.), 2009, *Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux Révolutions*, 2 vol., Paris, Éditions de l'EHESS.
- BOZÓKY Edina, HELVÉTIUS Anne-Marie (dir.), 1999, *Les reliques : objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997*, Turnhout, Brepols.
- BRAYARD Florent (dir.), 2014, *Des contextes en histoire. Acte du Forum CRH 2011*, Paris, Bibliothèque du Centre de Recherches Historiques.
- BROWN Peter, 1981, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, University of Chicago Press.
- BURKARDT Albrecht, 2009, « Les fêtes de translation des saints des catacombes en Bavière (XVII^e-XVIII^e siècles) », in Dompnier, 2009, p. 79-98.

- BURKE Peter, 1987, ch. 5 : "How to be a Counter-Reformation saint", *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 48-62.
- CAGNI Giuseppe, 2007, "Da quattrocent'anni i Barnabiti a Perugia", *Barnabiti Studi*, 24, p. 7-134.
- CASSAN Michel, « Les fêtes de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier dans la province d'Aquitaine (1622) », in Dompnier, 2009, p. 459-76.
- CATTANEO Carlo, 1983, "La singolare fortuna degli 'Acta Ecclesie Mediolanensis'", *La Scuola Cattolica*, 111, p. 191-217.
- CENCIAIOLI Luana, 1999, "Il riuso e il reimpiego di materiali antichi nell'area di Palazzo della Pena", in E. Guidoni, F. Mancini (eds.), *Il Palazzo della Penna di Perugia*, Venice, Marsilio, p. 43-47.
- CHIACCHELLA Rita, 1977, "Per la storia della parrocchia in Umbria nei secoli XVII e XVIII", *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, 74, 1, p. 53-79.
- CHIACCHELLA Rita, 1986, "Il tipo ideale del vescovo e l'applicazione del modello nelle chiese locali: Carlo Borromeo e la sua influenza nella diocesi di Perugia", in N. M. Ditunno Jurlaro, C. Marcora (eds.), *San Carlo Borromeo in Italia. Studi offerti a Carlo Marcora, Dottore dell'Ambrosiana*, Brindisi, Amici della "A. De Leo", p. 84-103.
- CHIACCHELLA Rita, 1988, "L'evoluzione del culto del santo patrono in età moderna: il caso di Perugia", *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 34, p. 101-115.
- COHEN Anouk et MOTTIER Damien, 2016, « Pour une anthropologie des matérialités religieuses », in Albert, Kedzierska-Manzon, 2016, p. 349-368.
- COMITOLI Napoleone, 1600, *Decreta et monita synodalia Ecclesiae Perusinae*, Perugia, Pietro Giacomo Petrucci.
- COMITOLI Napoleone, 1604, *Constitutiones R[everen]di Cleri Perusini*, Perugia, Petrucci.
- COMITOLI Napoleone, 1609, *Lettere Pastorale di Monsignore Napolione vescovo alla sua diletta Città, e Popolo di Perugia*, Perugia, Petrucci.
- COMITOLI Napoleone, 1610, *Napolione vescovo di Perugia al suo diletto, e divoto Clero, e Popolo della Città e Diocese*, Perugia, Petrucci.
- DALLAJ Arnalda, 1982, "Le processioni a Milano nella Controriforma", *Studi storici*, 23, p. 167-183.
- Descrizione dell'apparato della chiesa di S. Hercolano di Perugia nella traslatione delle Sacre Reliquie di esso Santo, fatta da Monsignor Reverendissimo Napolione Vescovo*, 1609, Rome, Stefano Paolini.
- Descrizione dell'apparato d'emblemi, imprese et altri versi Fatti dalli Scolari della Compagnia di Gesu. In Perugia. Nella Translatione dei Santi Hercolano Vescovo, Pietro Abate, et Bevignate Monacho*, 1609, Perugia, Augusta.
- DIERKENS Alain, 1999, « Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge », in Bozóky, Helvétius, 1999, p. 239-252.
- DOMPNIER Bernard, 2009, *Les cérémonies extraordinaires du Catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal.
- DOMPNIER Bernard, 2010, « Les ordonnances synodales des XVII^e et XVIII^e siècles et la réglementation du culte », in M. Aoun, J.-M. Tuffery-Andrieu (éds.), *Conciles provinciaux et synodes diocésains du concile de Trente à la Révolution française*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 365-383.

- DUCREUX Marie-Elizabeth, 2014, « Introduction » au chapitre 3 (« Translations de corps saints en contexte(s). Les coulisses d'un cérémonial »), in Brayard, 2014, p. 209-215.
- ERCOLANI Vincenzo, 1584, *Decreta et monita edita et promulgata in Synodi Diocesana Perusina. Quam reuerendissimus D.F. Vincentius Herculanus Dei, et Apostolicae Sedis gratia episcopus Perusinae habuit anno domini 1582 die 16 et 17 mensis maii. Additis praeterea quibusdam summorum Pontificum constitutionibus at decretis Concilii Tridentini, tunc in eadem synodo promulgatis ac deinceps certis diebus promulgandis*, Perusiae: apud Petrumiacobem Petrutium.
- FABRE Pierre Antoine, 2013, *Décréter l'image ? La XXV^e session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres.
- GABRIJELCIC Arturo, 1971, "Alle origini del seminario di Perugia (1559-1600)", *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, vol. LXVIII.1, p. 1-200.
- GALETTI Anna Maria, 1980, "Sant'Ercolano e le lasche : note sull'immaginario collettivo nella città comunale", in *Forme e tecniche del potere nella città. Secoli XIV-XVII*, Perugia, Università di Perugia, p. 203-216.
- GÉLIS Jacques, 2005, « Le corps, l'Église et le sacré », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 17-108.
- GIOVIO Alessandro, 1610, *Descrittione de gli apparati et pompe fatte in Perugia nella translatione del corpo di S. Hercolano vescovo, & martire, di S. Pietro Abate, & di S. Bevignate confessore perugini. Alli 17 di maggio 1609*, Perugia, Augusta.
- GIUSSANO Giovanni, 1610, *Vita di S. Carlo Borromeo Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano*, Roma, Camera Apostolica [rééditions : Brescia, 1613 ; Venise, 1615].
- GOTOR Miguel, 2002, *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, Florence, Leo S. Olschki.
- GOTOR Miguel, 2004, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma, Laterza.
- HAHN Cynthia, 2010, "What Do Reliquaries Do for Relics?", *Numen*, LVII, p. 284-316.
- HEINZELMANN Martin, 1979, *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, « Typologies des sources du Moyen Âge occidental », 33, Turnhout, Brepols.
- HERRMANN-MASCARD Nicole, 1975, *Les reliques des saints : formation coutumière d'un droit*, Paris, Klincksieck.
- JOBLIN Alain, 1999, « L'attitude des protestants face aux reliques », in Bozóky, Helvétius, 1999, p. 123-141.
- JULIA Dominique, 2009, « L'Église post-tridentine et les reliques. Tradition, controverse et critique (XVI^e-XVIII^e siècle) », in Boutry, Fabre et Julia, 2009, p. 69-120.
- KERN Léon, 1930, « À propos du mouvement des Flagellants de 1260 : S. Bevignate de Pérouse », in *Studien aus dem Gebiete von Kirche und Kultur*, Paderborn, F. Schöningh, 1930, p. 39-53.
- LE HÉNAND Françoise, 2009 « Les translations de reliques en France au XVII^e siècle », in Boutry, Fabre et Julia, 2009, p. 313-369.
- Litaniae et preces dicendae in processione pro translatione sacrarum reliquiarum*, 1609, Perugia, Augusta.

- MAJORANA Bernadette, 2009, « Entre étonnement et dévotion. Les fêtes universelles pour les canonisations des saints (Italie, XVII^e siècle et début du XVIII^e siècle) », in Dompnier, 2009, p. 423-442.
- MERLI Sonia, 2016, "L'insediamento dei Templari a Perugia: da San Giustino d'Arna a San Bevignate", in S. Sammarco (ed.), *Commilitones Christi. Miscellanea di studi*, Rome, Lisanti, 2016, p. 9-84.
- PANZIERA Giovanni, 1609, *Relatione dell'apparato e processione fatta nella Traslatione delle Sacre Reliquie di S. Hercolano Secondo di questo nome vescovo, & martire, di S. Pietro Abate, e di S. Bevignate Confessore alli 17. di Maggio dell'Anno 1609*, Perugia, Petrucci.
- PAOLI Emore, 2005, "Agiografia e culto dei santi a Perugia", in A. Bartoli Langeli et E. Menestò (eds.), *La Chiesa di Perugia nel primo millennio. Atti del Convegno di Studi: Perugia, 1-3 Aprile 2004*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, p. 41-84.
- PEÑA [ou Penia] Frances, 1608, *Relatione summaria della vita, santita, miracoli, et atti della Canonizatione di Santa Francesca Romana o de Pontiani*, Roma, Zannetti.
- PEÑA [ou Penia] Frances, 1610, *Sommaria relation della vita, santita, miracoli, & atti della canonizatione di San Carlo Borromeo*, Rome.
- POSSEVINO Giovanni Battista, 1591, *Discorsi della vita et attioni di Carlo Borromeo*, Rome.
- RIHOUET Pascale, 2019, *Art Moves. The Material Culture of Processions in Renaissance Perugia*, Turnhout, Brepols.
- ROSSI Cesare, 1630, "Memorie di Perugia di Cesare Rossi dall'anno 1575 all'anno 1630" in A. Fabretti (ed.), *Cronache della città di Perugia*, vol. 5, Torino, 1894, p. 217-230.
- SANTANICCHIA Mirko, 2016, "San Bevignate di Perugia. Storia e iconografia", in *Studi di Storia dell'Arte*, 27, p. 9-24
- SCHRAVEN Minou, 2014, *Festive Funerals in Early Modern Italy: The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Burlington, VT, Ashgate.
- SIGAL Pierre-André, 1999, « Le déroulement des translations de reliques entre Loire et Rhin », in Bozóky, Helvétius, 1999, p. 213-227.
- SIGNOROTTO Gianvittorio, 1985, "Milano sacra. Organizzazione del culto e consenso tra XVI e XVIII" in F. Della Peruta, R. Leydi., A. Stella (eds.), *Milano e il suo territorio*, 2 vol., II, p. 581-629.
- SIMIZ Stefano, 2009. « Une grande cérémonie civique et dévote : la Fête-Dieu aux XVII^e et XVIII^e siècles », in Dompnier, 2009, p. 47-62.
- TEMPERINI Luca, VAGNETTI Daniele, 1992, "La chiesa di S. Ercolano in Perugia. Vicende costruttive e problemi di conservazione", *Palladio*, 9, 1, p. 117-128.
- TEZA Laura, 1982, "Un protagonista del tardo Manierismo perugino: Matteuccio Salvucci", *Esercizi. Arte Musica Spettacolo*, 5, p. 41-66.
- TEZA Laura, 2009, "Il cardinale Cesare Baronio e il vescovo di Perugia Napoleone Comitoli: trame ricomposte di un patronato culturale", in P. Toini, *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio. Atti del convegno internazionale di studi (Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007)*, Rome, Gangemi editore, p. 255-263.

TOMARO John, 1988, "The Implementation of the Council of Trent", in J. Headley, J. Tomaro (eds.), *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, Washington, Folger Books.

TOMMASI Francesco, 1987, "Il monastero femminile di San Bevignate dell'ordine di San Giovanni Gerosolimitano (secoli XIV-XVI)", in M. Roncetti, P. Scarpellini (eds.), *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, Milan, Electa, p. 62-69.

VAN GENNEP Arnold, 2011 [1909/1969], *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard.

VAUCHEZ André, 1988, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, École française de Rome.

VAUCHEZ André (dir.), 1995, *La Religion Civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam) : Actes du Colloque*, Rome, École française de Rome.

VISCEGLIA Maria-Antonietta, 2002, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rome, Viella.

ZUCCHINI Stefania, 2003, "La Vita di San Pietro abate: un'agiografia attraverso i secoli", in *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, 100, 1, p. 87-183.

NOTES

1. Giovio, 1610 : 42 ; Panziera, 1609 : 26. Le chiffre de 19 580 habitants en 1590 est stable jusqu'à l'épidémie de peste de 1627 (Gabrijelcic, 1971 : 5).
2. Rappelons que ce terme ne se réduit pas, au Moyen Âge et à l'époque moderne, à des œuvres bi-dimensionnelles, le latin *imago* signifiant également des représentations en relief ou en ronde bosse, telles les statues.
3. Bien que l'ostension des reliques par l'évêque fasse partie de la définition du terme, cet article ne s'attache qu'au type de translation avec transport.
4. Pour le rôle de l'évêque et celui du pape en matière de translation au Moyen Âge, voir également Herrmann-Mascard, 1975 : 104-105 ; Heinzelmann, 1979 : 48-49, 11-112, 156-157, 175-189 ; Brown, 1981 : 91-105 ; Sigal, 1999 : 219-221.
5. Giussano, 1610 : 236, 239-41, 247, 357-359, 394-395, 404, 415, 425-433, évoque précisément ces processions. Pour les biographies contemporaines de Borromée, voir Possevino, 1591 ; Bascapè, 1592 ; Besozzo, 1601 ; Peña, 1610.
6. Pour un survol de l'influence de Borromée dans le diocèse de Pérouse avant et durant l'épiscopat de Comitoli, voir Chiacchella, 1986.
7. Au cours du Moyen Âge tardif, dans la tension entre papauté et épiscopat en matière de translations, l'évêque conserve la prérogative de décider qui honorer publiquement dans son diocèse. Cf. Herrmann-Mascard, 1979 : 104-111.
8. Sur Pietro abate, peu connu en dehors de Pérouse, voir Zucchini, 2003. Bevignate a suscité plus d'attention de la part des historiens en raison de son lien avec les Templiers qui lui ont dédié leur église de Pérouse, le mouvement des Flagellants de 1260 et les tentatives renouvelées du gouvernement laïc d'obtenir sa canonisation dès

lors. Cf. *Acta Sanctorum*, 1738 : 370-1 ; Kern, 1930 ; Merli, 2016 : 39-54 ; Santanicchia, 2016.

9. De plus, Comitoli a pu être témoin, le 11 mai 1597, de l'imposante translation des paléochrétiens Nereo, Achilleo et Domitilla dans l'église titulaire de son ami oratorien, le cardinal Cesare Baronio. Sa présence à l'Oratoire romain, congrégation fondée par Philippe Néri, est attestée en juillet 1597, en 1611 et 1612. Cf. Teza, 2009 : 261.

10. Archivio diocesano di Perugia, « Visite pastorale », reg. 10, f. 395r-396r.

11. Les bénédictins ont fait de même avec Pietro abate car la tête de leur saint repose dans un reliquaire en argent qui en épouse la forme et qu'ils ont placé sur leur maître-autel. Cf. Giovio, 1610 : 28.

12. Cette décision est prise au cours du synode de 1582 à Pérouse, publié deux ans plus tard. Elle figure au chapitre "*De divinis Officiis*".

13. Sur la valeur attribuée aux ossements issus des catacombes, voir Baciocchi et Duhamelle, 2016b, en particulier p. 27-29.

14. Selon les stipulations du synode de 1600 : "*De Reliquiis, & veneratione Sanctorum*", Cap[itolo]. II: *Eaedem veste serica involvantur, & si martyrum extiterint, rubei coloris; si virginum, albi; si confessorum, discoloris; (...)*. Ercolano est un martyr alors que Bevignate est un confesseur.

15. Le samedi, ils peuvent toucher les couronnes surmontant les reliquaires sur l'autel majeur. Cf. Panziera, 1609 : 6.

16. Pour Rossi, il y a « environ 250 » membres des corporations, alors que Giovio n'indique qu'un « grand nombre ». Giovio suit Panziera mais tend à majorer les chiffres. Par exemple, Panziera compte 185 membres pour les confréries fédérées de San Francesco, San Domenico et San Agostino, alors que pour Giovio ils sont 292.

17. ASP, ASPg, anno 1609, f. 52v.

18. Panziera, 1609 ; *Descrittione dell'apparato della chiesa di S. Hercolano, 1609 ; Descrittione dell'apparato d'emblemi, imprese, 1609.*

19. Giovio, 1610 ; *Visione pastorale, 1610 ; Bonciari, 1610.*

20. Barelli, 1707 : 312. Sur les toiles du chœur, voir Teza, 1982 : 57-60.

21. Pietro abate reste le saint fondateur du monastère bénédictin pérugin, sans autre prétention de la part des moines.

22. Ercolani les avait déjà intégrés au calendrier liturgique local en 1582. Cf. *supra*, note 12.

23. Rappelons que Comitoli est proche des Jésuites étant donné ses années de formation chez eux à Rome. Son propre frère, Paolo, a endossé l'habit de cet ordre. Cf. Teza, 2009 : 256.

24. Cet événement donne lieu à plusieurs relations contemporaines mais il n'a pas été étudié de façon critique.

RÉSUMÉS

Cet article analyse les conditions dans lesquelles une procession amène à faire croire une ville entière. Le triple transfert de reliques effectué à Pérouse en mai 1609 est une manifestation typique de la Réforme catholique. Sur l'initiative de l'évêque se met en scène un spectacle grandiose qui entraîne l'adhésion de la population et des visiteurs. À l'exemple de Charles Borromée, la croyance en la sainteté passe alors par l'efficacité logistique de l'Église : préparatifs minutieux dont une communication en amont par le biais de publications, une culture matérielle impressionnante (bannières, costumes, reliquaires, baldaquins), ordre et contrôle de la foule. Ces composantes rituelles permettent de générer du croire dans l'authenticité des reliques des trois « saints » non-canonisés. En stimulant les sens et les émotions, l'événement engendre la participation enthousiaste des Pérugins. Par la suite, l'évêque Comitoli gère et exploite de manière systématique la stratégie processionnelle, ce qui souligne la prééminence du clergé au détriment de la magistrature municipale. La manifestation extraordinaire de mai 1609 à Pérouse révèle le rôle de la procession et de son organisation dans le phénomène de la croyance collective.

Focusing on a triple relic translation in 1609 Perugia, this article analyzes the conditions under which a procession may build up collective belief. This grandiose event, typical of the Counter-reformation, brought the population and visitors to endorse the bishop's initiative. As in Carlo Borromeo's model, creating consensus relied on the logistical efficacy of the Church with its meticulous preparation and printed instructions, an impressing material culture (banners, costumes, reliquaries, baldachins), and law and order. Such ritual components led to the production of belief in the authenticity of the relics of three local non-canonized saints. Stimulating senses and emotions generated the enthusiastic participation of Perugians. Thereafter, bishop Comitoli fully exploited the processional strategy, which highlighted the preeminence of the clergy to the detriment of the municipal magistracy. The extraordinary gathering of 17 May 1609 in Perugia reveals the role of processions and their organization in the phenomenon of collective belief.

Este artículo analiza las condiciones en las cuales una procesión lleva a hacer creer a una ciudad entera. La triple transferencia de reliquias efectuadas en Perugia en mayo de 1609, constituye una manifestación típica de la Reforma católica. Bajo iniciativa del obispo se pone en práctica un magnífico espectáculo que entraña la adhesión de la población y de los visitantes. Siguiendo el ejemplo de Carlo Borromeo, la creencia en la santidad pasa entonces por la eficacia logística de la Iglesia: los preparativos minuciosos, que incluyen una comunicación previa a través de publicaciones, una cultura material imponente (banderas, trajes, relicarios, baldaquinos), el orden y control de la multitud. La combinación de estos componentes rituales produce el creer en la autenticidad de las reliquias de los tres «santos» no canonizados. Al estimular los sentidos y las emociones, el evento engendra la participación entusiasta de los peruginos. A continuación, el obispo Comitoli administra y explota de manera sistemática la estrategia procesional, hecho que afirma la preeminencia del clero en detrimento de la magistratura municipal. En Perugia, la manifestación extraordinaria de mayo de 1609 revela el rol de la procesión y de su organización en el fenómeno de la creencia colectiva.

INDEX

Palabras claves : procesión, reliquias, Contra-reforma, Perugia, cultura material, dimensión sensorial

Keywords : procession, relics, Counter-Reformation, Perugia, material culture

Mots-clés : procession, reliques, Contre-réforme, Pérouse, culture matérielle, dimension sensorielle

AUTEUR

PASCALE RIHOUE

Rhode Island School of Design - prihouet@risd.edu

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

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)

- 1 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).

- 2 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*) 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 dominant largement des supports aniconiques (Tarabout, 2004, 2011) – quand la divinité ne prend pas possession du fidèle lui-même.
- 3 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.

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

- 4 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.

- 5 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.

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

- 6 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).
- 7 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

Cécile Guillaume-Pey

- 8 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 des villageois pratiquant jusqu'alors une religion sans nom et qui cherchent à légitimer leurs pratiques face aux missionnaires et aux Sora christianisés.
- 9 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.

10 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 chtoniennes 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 notable 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 ». 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.

11 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

- 12 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).

Fig. 2. « Maison » pour les esprits (*idisu'ung*) tracée à l'intérieur des habitations sora



Gumura, Andhra Pradesh, 2008

Cécile Guillaume-Pey

Fig. 3. « Maison » pour les esprits (*idisu'ung*) tracée à l'intérieur des habitations sora



Odisha, 2013

Cécile Guillaume-Pey

- 13 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).

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.

- 14 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. 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.
- 15 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).

Fig. 5. Dans certains villages sora, chaque « maison » offerte aux esprits est associée à un pot



Anthorjoli, Odisha, 2013
Cécile Guillaume-Pey

- 16 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.
- 17 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.
- 18 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 anthropomorphe 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.

- 19 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 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.
- 20 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.
- 21 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

- 22 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 mnémorique (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 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.

- 23 La réalisation d'une peinture nécessite tout d'abord l'intervention d'un officiant appelé *idisu'ungmar* (nm) / *idisu'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 patrilinéaires (*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'après 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. 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.
- 24 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.

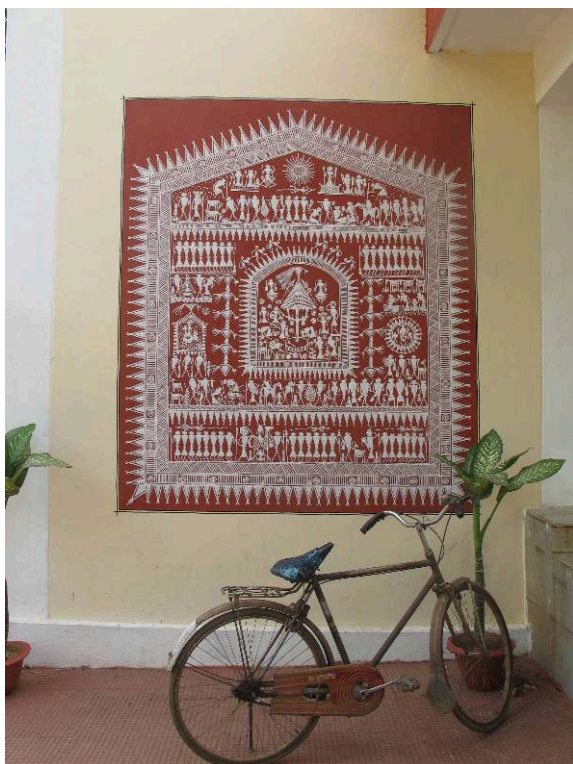
- 25 Il serait inexact de dire que la peinture met en scène quelque chose qui *n'est pas*, une simple illusion destinée à duper des puissances invisibles : cela reviendrait à négliger la dimension performative de l'image. Plutôt que de tromper ou de simplement flatter les esprits, il s'agit pour le peintre, 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.
- 26 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 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 deuilés, 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.

- 27 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

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

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
Cécile Guillaume-Pey

- 29 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.

Vers un débranchement du religieux ?

- 30 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.

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
Cécile Guillaume-Pey.

- 31 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 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.
- 32 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'indigénité, 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).

- 33 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.
- 34 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.

Des peintres exégètes

- 35 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
Cécile Guillaume-Pey.

- 36 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.
- 37 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.

- 38 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*.

Iconoclash

- 39 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.
- 40 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.
- 41 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 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.

- 42 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

43 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.

**

*

44 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.

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 de, 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 jādu 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.
- GELL Alfred, 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.

- GUILLAUME-PEY Cécile, 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.
- GUILLAUME-PEY Cécile, 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.
- GUILLAUME-PEY Cécile, 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>.
- GUILLAUME-PEY Cécile, 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.
- MALAMOUD Charles, 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 and 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, 1, 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.
- PINNEY Christopher, 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 U. Skoda, B. Lettmann, *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.
- TARABOUT Gilles, 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, UBC Press, p. 56-84.
- TARABOUT Gilles, 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.

NOTES

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).
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.
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).

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

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

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

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

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*).

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

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).

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).

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).

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

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

RÉSUMÉS

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.

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.

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.

INDEX

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

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

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

AUTEUR

CÉCILE GUILLAUME-PEY

CEIAS (EHESS-CNRS) – cecile.guillaume-pey@ehess.fr

Photographie, esprit, photographie spirite

Un cas d'enchevêtrement sémiotique au Brésil, 1871

Photograph, Spirit, Spirit-Photograph. A Case of Semiotic Entanglement in Brazil, 1871

Fotografía, espíritu, fotografía espiritista. Un caso de enredo semiótico en Brasil, 1871

Paul Christopher Johnson

Traduction : Chiara Ruffinengo

- 1 « La photographie a été l'héritière du projet des Lumières, dans leur désir inlassable d'annuler l'obscurité du monde » et, en ce sens, elle a été une machine à désenchantement, fabriquée pour révéler ce qui autrefois demeurait mystérieux et occulte (Jaguaribe et Lissovsky, 2009 : 177)¹. C'est sans doute vrai, mais ce n'est toutefois qu'une partie de l'histoire, car les technologies visuelles ont aussi ouvert la voie à de nouvelles visions de l'enchantement. Loin d'effacer les pratiques de possession par les esprits à travers l'idée d'une vérité oculaire objective, née au milieu du dix-neuvième siècle, la diffusion de la photographie a aidé à peupler le monde moderne d'esprits, en favorisant leur circulation. D'une certaine façon cela semble tout à fait évident : les esprits dépendent des technologies visuelles et matérielles pour leur manifestation. Ils apparaissent à l'intérieur ou à travers des corps, des choses, des images et des sons. Le contraire est peut-être plus surprenant, à savoir que les tentatives pour communiquer avec les esprits ont participé à rendre présentes les technologies modernes de visualisation et de matérialisation, telle que la photographie, et celles de l'*ensoniment*, la « modernité sonore »² exprimée par l'avènement de la phonographie³.
- 2 Les photographies sont des artefacts visuels mais aussi, au moins avant la photographie numérique, des objets matériels dotés de toutes les qualités des choses : bords, forme, texture, solidité et une durabilité variable dans le temps. Pour cette raison, elles ne possèdent pas seulement des caractéristiques visuelles, mais aussi tactiles, voire olfactives. Étant à la fois une image et une chose, une photographie est le médiateur de

quelque chose qui se produit ailleurs et dans une autre temporalité – une scène ou une personne dans un lieu et un temps différents de celui où la photographie est visualisée –, tout en véhiculant en même temps l'ici et le maintenant en tant qu'objet qui attire mon regard, qui a un poids dans ma main, qui occupe de l'espace dans un fichier ou pend du clou qui le fixe au mur. Sa nature hybride s'avère importante, parce qu'elle signifie que les photographies ont des vies plurielles et existent dans des dimensions multiples. De ces dimensions, l'une est sensorielle, la photographie possédant une vie visuelle, une vie tactile, et ainsi de suite. Une autre dimension est spatio-temporelle : les photographies bénéficient d'une première vie par rapport au temps et au lieu de leur réalisation, ainsi que par rapport au sujet, à la personne ou au paysage qui sont encadrés. Puis elles ont beaucoup d'autres vies possibles qui perdurent bien longtemps après la mort d'une personne ou la transformation d'un paysage. L'image-chose peut circuler dans des nouveaux circuits d'observateurs, ou être diversement archivée ou reproduite, réapparaissant un siècle plus tard dans un temps, un lieu et une forme graphique nouveaux. Les vies plurielles des photographies font partie de ce qui, depuis leur invention, a fait d'elles des outils religieux importants. Par un miracle de *numination*, elles rendent présent le défunt et l'animé, encore et encore.

- 3 Les pratiques de possession spirite, à l'instar de la photographie, élaborent une mimésis ; elles documentent quelque chose dans le monde, tout en étant elles-mêmes une manière de vivre une expérience, de fabriquer le monde. Elles sont toutes les deux, face à la mortalité, des réponses et des médiatrices : les esprits des religions afro-brésiliennes sont des ancêtres morts qui sont revenus, tandis que les photographies manifestent la présence d'un esprit, même dans des portraits de sujets vivants et figés, qui placent au premier plan leur disparition future. Au moment d'être pris en photo, on devient spectral, on est la trace vivante du mort futur, une « trace fantomatique⁴ ».
- 4 Nous pouvons considérer la possession spirite et la photographie comme des formes de poïésis, chacune dans le sens platonicien d'un type de fabrication qui lutte contre la mortalité, ainsi que dans le sens heideggerien de sortie d'un état vers un autre, d'une *ek-stase* ou de l'état de se retrouver hors de soi. La possession spirite et la photographie sont toutes deux des arts, parfois indissociables, de faire *ressurgir* ou de rendre ce qui était caché, visible. Dans les deux cas, il s'agit de techniques d'élargissement ou d'extension d'une présence à travers l'espace, à la manière dont l'arrivée et le départ soudain d'un esprit, comme le portrait d'un être cher, est l'indice d'une absence aussi bien que d'une présence. Ou à la fois d'une absence et d'une présence, « l'avènement de moi-même comme autre », pour rappeler la mémorable expression de Barthes⁵.
- 5 Dans cet article, j'examine les vies multiples d'une photographie qui montre un célèbre prêtre du dix-neuvième siècle, initié dans les religions afro-brésiliennes – sa vie sociale, sa vie rituelle, sa vie légale, ses vies après la mort. Raconter cette histoire nous aidera à réfléchir à la relation entre religion et photographie, et à la gestion de la vie religieuse des images-choses (*image-things*). Je soulève la question de la « gestion », pour signaler que la coalition entre photographies et esprits a pris forme à l'intérieur de puissants systèmes d'apparence, légaux, sociaux et culturels. Les photographies ont exercé leur faculté d'agir et pourtant elles étaient loin d'être des agents libres. Une photographie, illustrant à la fois les pouvoirs spirites d'un initié et les pouvoirs photographiques de médiation, était soumise à des contraintes ; elle était réglementée et contrôlée. Néanmoins, dans la limite de ces contraintes, elle était aussi rendue agissante du point de vue du rituel.

- 6 Je développe ces idées à travers l'étude de la photographie de Juca Rosa, le plus notoire sorcier (*feiticeiro*) initié dans les religions afro-brésiliennes de Rio de Janeiro (Brésil) au dix-neuvième siècle. Cette photographie offre un aperçu d'un moment déterminant de transformation sociale et des forces qui s'y croisent : l'abolition de l'esclavage dans le Brésil du XIX^e siècle, avec le « problème » de l'assimilation à la nation brésilienne des anciens esclaves et de leur religion, ainsi que l'apparition de la photographie comme nouvelle technologie de médiation, telle qu'elle a été appliquée aux religions afro-brésiliennes et à leur réglementation. L'objectif de mon analyse est de montrer la relation entre la photographie et la possession spirite en tant qu'arts de la métamorphose : des arts entrecroisés, voire parfois symbiotiques, capables de transformer des pouvoirs invisibles en des choses vues et entendues, flairées et ressenties.

La relation symbiotique de deux arts de la révélation

- 7 Ces deux arts de la révélation, la possession spirite et la photographie, ont atteint un large public au Brésil environ à la même époque, juste après la moitié du XIX^e siècle, et leurs histoires ont été étroitement liées. Cette imbrication n'était pas tout à fait inédite. Même en France et aux États-Unis, par exemple, la photographie et la possession étaient enchevêtrées, grâce au rôle joué par la photographie dans la popularisation du spiritisme. La « photographie spirite », l'apparition d'esprits derrière ou à côté de sujets vivants dans des portraits photo, furent partie intégrante de l'expansion et de la notoriété publique du spiritisme après 1860, à commencer par les images de William Mumler (Cloutier, 2005 : 20-28). L'influence de la photographie spirite, et par la suite sa démythification – puisque Mumler en 1869, comme Édouard Buguet en France en 1875, fut finalement inculpé de fraude – a apporté un contrepoint au portrait-photo, au moment où le marché du portrait étendait rapidement son usage de l'élite à la classe moyenne.
- 8 À l'instar de la possession par les esprits, la photographie offrait une technologie de travail de la mémoire qui s'est répandue tout particulièrement dans le sillage des guerres et de la mortalité abrupte et massive qu'elles provoquèrent : la Commune de Paris de 1870-1871, la Guerre de Sécession de 1861-1865, la Guerre de la Triple Alliance de 1865-1870 et ainsi de suite⁶. Les premières décennies de la photographie ont transformé l'idée de mémoire, qui est passée d'une empreinte de souvenirs personnels et d'une histoire consensuelle bricolée à partir de différentes sources attribuées avec plus ou moins de légitimité, incluant des versions peintes ou écrites, à une idée de vérité « plus dure » qui confirmait simultanément un monde au-delà. Les photographies étaient censées enregistrer ce qui se passait indépendamment de la perception humaine ; elles montraient non pas un reportage, mais ce qui était présent d'une manière objective. Au Brésil, le premier article de journal sur l'appareil photo, paru le 17 janvier 1840, évoque ce type d'optimisme : « Vous auriez dû voir avec vos yeux grands ouverts, pour avoir une idée de la vitesse et des résultats de l'opération. En moins de neuf minutes sont apparus la fontaine du square Paço, la place du Peixe, le monastère de São Bento, ainsi que tous les autres objets de circonstance, tous reproduits avec une telle fidélité, précision et détail, qu'on pouvait aisément voir que la chose était faite par la main de la nature elle-même, sans presque l'intervention de l'artiste⁷ ».

- 9 Ce fut en particulier le cas en Amérique Latine, où la photographie rejoignait l'énorme influence du positivisme comtien et ses mantras du développement technologique et scientifique, dans l'effort de « rattraper » l'Europe et l'Amérique du Nord dans la hiérarchie des nations. Au Brésil, le portrait photographique a été à la mode dès le début, soutenu par l'Empereur Dom Pedro II, dont le règne a duré de 1840 jusqu'à la fin de l'Empire et la naissance de la République en 1889. Puisque la Cour dictait les tendances de la capitale Rio de Janeiro, presque toutes les familles fortunées eurent recours aux portraits le plus rapidement possible. Le premier studio de portrait fut ouvert à Rio en 1840. Au début des années 1860, des photos-cartes de visite, petites et bon marché, étaient largement diffusées parmi les membres de la haute société et de la classe moyenne, suivies par le format un peu plus grand des « cartes cabinets », presque aussi populaires qu'elles l'étaient en Europe. À cette période, environ quarante-vingt pour cent des photographies prises au Brésil étaient des portraits, presque tous dans le format de la carte de visite et consacrés, dans une très large mesure, à la production et à la promotion d'une « respectabilité » (Jaguaribe et Lissovsky, 2009 : 178). On pouvait les donner à d'autres personnes, les disposer dans le salon, en fixer une sur la porte d'entrée, les porter sur soi, les donner en cadeau ou les utiliser pour arranger un rendez-vous (Van de Port, 2011 : 85). En 1870, 38 studios photographiques opéraient dans le centre de Rio, un nombre à peine comparable aux 284 studios qui fonctionnaient à Londres à peu près à la même époque, mais malgré tout considérable⁸. Ainsi, des photos petites et abordables ont transformé non seulement la manière de représenter le vivant, mais aussi la relation aux morts. Au Brésil, à Bahia, par exemple, c'était devenu une habitude courante de photographier des enfants morts, présentés comme s'ils étaient encore vivants, et de les appeler des *anjinhos*, des « petits anges⁹ ». La photo remplaçait et rendait présente la présence corporelle du mort. Ainsi, on pensait qu'elle retenait quelque chose de l'âme de l'enfant.
- 10 Bien que le Brésil soit devenu au début du xx^e siècle le centre du spiritisme, statut qu'il conserve aujourd'hui, cette religion n'est pas venue de France aussi vite que la photographie¹⁰. Mais son message, dès qu'il a commencé à circuler suffisamment, a trouvé un terrain fertile dans une société où la possession par les esprits était un événement rituel ordinaire. Les religions afro-brésiliennes qui faisaient intervenir la possession par les esprits étaient pratiquées par les membres de tous les groupes ethniques et de toutes les classes sociales. Le spiritisme offrait la promesse des pratiques de possession afro-brésilienne sans être socialement marqué ; au contraire, même s'il n'était pas tout à fait respectable, il était entièrement français, cosmopolite et à la mode.
- 11 Dans la capitale, à partir de 1860, on pouvait trouver des exemplaires du *Livre des esprits* d'Allan Kardec (1857), traduit en portugais en 1866 (Aubrée et Laplantine, 1990 : 110). À Rio, les premiers groupes spirites, comme le « Groupe Confucius », appelé aussi la « Société des Études Spirites », se réunirent à partir de 1873. La revue mensuelle *Revista Espirita* fut publiée à partir de 1875 et une organisation spirite à grande échelle, la *Federação Espírita Brasileira*, fut fondée au début de 1884¹¹. Au cours des années 1880 le spiritisme, ainsi que des reportages aguicheurs sur les *curandeiros* et les *feiticeiros* afro-brésiliens, figuraient dans les pages des journaux, au moment où le Brésil peinait à définir les limites acceptables de la religion dans la sphère publique de la naissante République.

- 12 Je n'ai pas trouvé de preuves attestant que la photographie spirite a joué un rôle important au Brésil, comme ce fut le cas en France et aux États-Unis. Toutefois, une photo intitulée « Portrait avec esprit », prise par Militão Augusto de Azevedo vers 1880 dans la ville encore endormie de São Paulo, représente un dandy qui pose de manière satirique avec un vase égyptien sur sa table et un énorme fantôme blanc flottant derrière lui. Même s'il n'y a pas eu de photos spirites prises au Brésil, il y avait certainement des photos ironiques « anti-spirites », qui rivalisaient avec le travail abject d'Édouard Buguet à Paris¹².
- 13 Au Brésil, au lieu du phénomène des photos spirites, la co-émergence de la photographie et de la possession par les esprits, en tant que technologies conjointes pour se souvenir du mort, a pris forme à travers la première documentation et réglementation des pratiques de possession afro-brésiliennes. Dans le contexte des dernières décennies d'esclavage et du climat positiviste d'ordre et de progrès, pendant que se définissait et se formait la République moderne, la photographie exerçait une autorité proto-anthropologique. Cette autorité, comme celle de l'anthropologie, était fondée sur le principe physique et temporel de la coprésence de la machine qui observe et de la chose observée ; à l'instar de l'anthropologue, l'appareil photo était *vraiment là*, mais sans les distorsions et autres faiblesses de l'œil humain. Comme l'anthropologie, l'appareil photo pouvait aider à documenter, relier et définir les groupes humains¹³.
- 14 Le rôle assigné à la photographie de compiler des faits objectifs a été appliqué à la fonction juridique de l'enregistrement des vies religieuses des citoyens, des esclaves et des anciens esclaves, c'est-à-dire à la tâche de collecter et de nommer « le peuple ». Au Brésil comme ailleurs, la photographie a été centrale dans le projet de documentation et de définition de la Nation, non seulement en enregistrant et en diffusant ses progrès technologiques, mais aussi par la volonté d'inventorier, classer, attester et exercer le contrôle sur le territoire national, « non seulement en tant qu'alliée de la science, mais [comme] une de ses productions ». Ce contrôle apparut sous forme graphique à l'Exposition Anthropologique de 1882 organisée au Museu Nacional de Rio de Janeiro¹⁴ : les clichés d'indigènes brésiliens, considérés à la fois comme les fondateurs et les victimes sacrificielles de la nation, furent pris par Marc Ferrez, le photographe le plus talentueux du siècle au Brésil (également photographe à la Cour), et diffusés dans l'un des premiers magazines photo, *Revista Illustrada* (Andermann, 2004 : 128-170)¹⁵. Les mots de Susan Sontag, bien que d'une époque plus tardive, s'avèrent tout de même pertinents pour décrire ce moment anthropologique saisissant : « le résultat le plus grandiose de l'entreprise photographique est de nous donner le sentiment que le monde entier peut tenir dans nos têtes [...]. Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde » (Sontag, 1977 : 3).
- 15 C'était aussi rassembler et renforcer l'État, et ce point devint clair lorsque la police fit son premier usage de photos de dissidents, en les collectant en France pour regrouper les insurgés de la Commune de Paris de 1870-1871 (Sontag, 1977 : 7)¹⁶, tandis que des albums photo complets de détenus furent réunis au cours des années 1870 en Russie, aux USA et au Brésil (Schwarcz, 2011). Plus près de mon sujet, à savoir l'usage des photographies pour dévoiler des motivations et des sentiments religieux, il y avait les catalogues photographiques complets des fous et des « hystériques » regroupés par Jean Charcot dans son laboratoire à l'Hôpital de la Salpêtrière à Paris, équipé d'un « Service photographique » qui occupait quatre pièces. Le premier volume de ces images, *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, parut en 1876 (Didi-Huberman,

1982)¹⁷. Charcot présenta ses photographies comme des preuves documentaires montrant les vies intimes « spontanées » de ses patients tourmentés. Pourtant, on ne peut s'empêcher d'observer la qualité très performative, organisée, de ces expressions « objectives », car les patients étaient poussés dans les laboratoires photo où on leur donnait accessoires et consignes en vue de la révélation qu'ils présenteraient par la suite. Le service photographique de la Salpêtrière a, semble-t-il, aidé à produire les maladies mêmes qu'il a révélées.

- 16 La technologie de la photographie a été mise au service de la vision positiviste d'un monde lisible de manière transparente et pleinement gouvernable, un monde totalement présent dans une évidence objective qui s'étendait aussi à la vie intime des personnes. Parmi d'autres arts de l'apparence, l'appareil photo, en particulier, a rendu imaginable ce monde total, ce qui a fait de lui non seulement une machine, mais aussi un artefact moral enclenchant des actions sociales, légales et matérielles variées. Dans ce nouveau monde, le portrait photo a aidé à produire l'image d'« individus singuliers dotée d'une intériorité donnée à voir comme si elle était un fait » (Lavelle, 2003 : 24-25).
- 17 Les manifestations d'esprits, la médiumnité et la possession, qui survenaient dans le moment même de la révélation par la photographie d'un monde objectif évident, présentent toutefois un paradoxe. En effet, la tension apparente entre les motifs « religieux » de la possession spirite ou de la médiumnité et l'intention documentaire et rationalisante de la photographie ne peut que rendre contradictoire, voire anachronique, la juxtaposition de la possession spirite et de la photographie en tant qu'arts contemporains et co-constitutifs. Et pourtant ! Spirités et autres adeptes ont mis l'évidence scientifique nouvelle fournie par les photographies au service leurs propres revendications, comme le fit l'Église Catholique (cf. note 14). Un exemple éloquent en est donné par Alfred Russel Wallace, qui préfaça la troisième édition (1896) de *Perspectives in Psychical Research* en assurant avec une certitude sans faille que « ce qu'on désigne comme photographies spirites [...] est maintenant connu depuis plus de vingt ans. Beaucoup d'observateurs compétents ont pratiqué des expériences avec succès [...] ». Une décennie plus tard, en 1908, le célèbre criminologue italien Cesare Lombroso défendit une thèse similaire, en désignant la photographie comme un « pouvoir artistique transcendantal ». Dix ans après encore, Sir Arthur Conan Doyle formulait la même affirmation¹⁸. Bien plus, les partisans des photographes spirites, tels Mumler aux États-Unis et Buguet en France, se laissaient difficilement dissuader par les témoignages portés au tribunal contre les portraitistes. Nombreux étaient ceux qui demeuraient convaincus que les esprits des défunts apparaissaient en dépit des pratiques visant à tromper les clients, voire même grâce à elles. La photographie n'a pas désenchanté le monde. Au contraire, elle semble avoir offert de nouvelles perspectives à l'enchantement, désormais fortifiées par une évidence visuelle tangible.
- 18 On peut aussi objecter que la possession par les esprits a précédé de longue date l'avènement de la photographie en 1839. En tant que phénomène, la possession ne remonte-t-elle pas à l'Antiquité, aux Sibylles de la Grèce, aux démons des païens contre lesquels se définit la Pentecôte du Nouveau Testament elle-même, ainsi qu'aux pratiques que les Européens observèrent sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest lorsqu'ils y parvinrent à la fin du quinzième siècle ? Assurément. Mais ce qui était nouveau, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, était la « possession spirite » comme artefact discursif en tant que tel, comme catégorie anthropologique prétendument universelle, dans laquelle différentes sociétés humaines pouvaient être réunies, mises sur le même

plan, mesurées les unes aux autres. La catégorie de la possession, comme la photographie et le spiritisme, a servi d'égalisateur : elle a canalisé des histoires et des moments au sein de séries standardisées et de mises en scène communes, en installant des figures et des temps disparates dans une forme familière et contemporaine qui rendait ces personnes, ces lieux et ces temps, sinon égaux, du moins équivalents. Leur présence a rendu le monde profondément *comparable*¹⁹.

- 19 Cela dit, une fois l'entreprise de la photographie spirite démythifiée auprès des dévots, à l'exclusion des plus fervents, on ne voyait pas clairement de quelle manière les esprits ou les possessions seraient documentés. Une fois discréditée la chimère lumineuse qui se profilait sur les plaques photographiques de Mumler et de Buguet, quel aspect pouvait prendre la présence d'un esprit ? Plus particulièrement, dans la perspective qui est la mienne, quelle était son image photographique ? Et que *fabriquait* l'image photographique de la présence des esprits ou de la possession par eux ? Pour répondre à ces questions, analysons la conjonction entre un moment de bouleversement social et la diffusion d'une nouvelle technologie visuelle. Le changement social dramatique a été l'abolition de l'esclavage au Brésil et sa naissance en tant que République, parallèlement au « problème » civil de l'assimilation au sein de la nation des anciens esclaves et de leurs religions. La nouvelle technologie a été la photographie. Elle a fourni une nouvelle forme de médiation entre la sphère publique et les religions afro-brésiliennes. La possession par les esprits a offert, elle aussi, une forme de médiation entre les Afro-Brésiliens et la sphère publique. Mon objectif est de montrer la relation entre la photographie et la possession par les esprits en tant que *technè* d'intersection. À cette fin, j'abandonnerai le grand angle utilisé jusqu'à présent et resserrerai ma focale pour examiner de près un enchevêtrement très spécifique entre les photographies, les esprits et la loi. Le *spectral*, ainsi que le phénomène de « possession spirite », apparaissent comme la combinaison de l'image-chose photographique et de la gestion du possédé, à une période clé de l'histoire.

Le cas de Juca Rosa

- 20 Le croisement entre documentation photographique et possession par les esprits peut paraître une convergence mystérieuse et obscure. Pourtant, lorsqu'on examine le procès, largement publicisé, d'un « sorcier » afro-brésilien à Rio de Janeiro, en 1871, il devient difficile d'ignorer la conjonction de ce duo improbable. L'enjeu de l'affaire était de savoir si les Afro-Brésiliens, esclaves et anciens esclaves, pouvaient devenir des citoyens à part entière – responsables, en mesure de passer un contrat de travail, rationnels et autonomes, mais aussi suffisamment loyaux envers la Nation qui, auparavant, les avait enchaînés. L'essor de la photographie fut contemporain non seulement de l'irruption et de l'expansion du spiritisme au Brésil, mais aussi de l'émancipation progressive des esclaves, qui eut lieu de 1850 à 1888. Les Afro-Brésiliens, qu'ils soient esclaves ou libres, étaient réputés spécifiquement doués dans les arts de la possession. Parce qu'ils étaient aussi potentiellement subversifs, une attention particulière devait être portée à l'interprétation de leurs actes. L'intérêt de l'État était en jeu dans l'exigence d'apprendre à lire la possession, de repérer et de redresser les forces secrètes qui propageaient sous leur peau et, à cette fin, de documenter anthropologiquement leur vie intérieure. Les Afro-Brésiliens, à l'époque de leur émancipation progressive, requéraient une stratégie d'assimilation, de confinement ou

de marginalisation – et, quoi qu’il en soit, le renforcement de la surveillance policière et médicale. Jointe aux sciences sociales naissantes de l’anthropologie et de la criminologie, la photographie, nouvelle « machine à dire la vérité », promettait de restituer les états intérieurs, les capacités mentales et même les sentiments religieux, sous une forme visuelle²⁰.

- 21 Dessinons à grands traits le cadre historique : l’émancipation au Brésil fut un processus long et laborieux. Bien qu’officiellement illégale depuis 1836, la traite des esclaves se poursuivit jusqu’à 1850 en dépit des interventions ponctuelles de la Marine britannique. Après 1850, le transport d’esclaves africains cessa pour l’essentiel, mais l’institution et le commerce intérieur des esclaves se poursuivit sous la forme d’une grande migration des zones sucrières de Bahia et du Pernambouc au Nord-Est vers les plantations de café en plein essor des États de Rio de Janeiro et de São Paulo au Sud-Est. Les esclaves qui firent la guerre de 1865-70 contre le Paraguay obtinrent leur liberté, mais l’emprise de la vieille institution ne commença à se desserrer qu’avec la « Loi du Ventre Libre » (*Lei do Ventre Livre*) de 1871, bien que cette loi eût déjà fait l’objet de débats houleux en 1868. L’émancipation complète ne fut décrétée qu’avec la « Loi d’Or » (*Lei Aurea*) de 1888. Au moment précis où la Loi du Ventre Libre était débattue puis adoptée, le cas le plus célèbre de fétichisme illégal du dix-neuvième siècle fut jugé dans la capitale du Brésil, Rio de Janeiro.
- 22 Le cas de José Sebastião Rosa, connu comme Juca Rosa, a été largement documenté par Gabriela dos Reis Sampaio ; je suis ici de très près son travail, tout en ajoutant quelques notations issues de ma lecture personnelle des archives (Sampaio, 2007). Juca Rosa, pour résumer l’essentiel, naquit en 1834 d’une mère africaine et d’un père inconnu. Au début de sa vie d’adulte, il gagna sa vie comme tailleur et cocher. Dans les années 1860, il avait acquis une réputation de prêtre spirite doué d’un talent remarquable. En 1870, Rosa fut dénoncé de façon anonyme et, à la suite d’une enquête et d’un procès, il écopa de six ans de prison et de travaux forcés, jusqu’en 1877. Pendant toute l’année qui précéda sa condamnation, l’histoire du célèbre *feiticeiro* fit la une des journaux. Le simple nom de « Juca Rosa » fut le pivot de commérages sur les religions afro-brésiliennes et leur place dans la Nation naissante. Dans l’« affaire » Juca Rosa, les questions de classe, de sexe et de race furent centrales, et croisèrent de manière dramatique les accusations selon lesquelles il aurait défloré plusieurs femmes blanches, ainsi que son mariage avec une *senhora* portugaise. Les questions de religion et d’identité nationale étaient aussi présentes. On soulignait en particulier le « vol » fait au catholicisme par Rosa – le fait qu’il célébrait des baptêmes et des mariages, et qu’il utilisait des saints catholiques dans une religion africaine de possession, prenant le contrôle de leur image avant de les transformer insidieusement de l’intérieur²¹.
- 23 Qu’il fût couramment possédé par des esprits étrangers était aussi un sujet de préoccupation particulière. Comme le rapporte un article de journal, « le sorcier dit être inspiré par un pouvoir invisible qui n’est ni Dieu ni aucun saint de notre connaissance²² ». Un procureur général, Antonio de Paula Ramos, résuma la question de la façon suivante : l’accusé s’était présenté comme maîtrisant des pouvoirs surnaturels ; habillé d’une « manière spéciale » devant l’autel de notre Notre-Dame de la Conception, il célébrait des cérémonies rudimentaires, pour ensuite prétendre être inspiré et infallible en vertu de cet état d’illumination – il avait le « saint dans la tête » – qui lui permettait de recevoir de l’argent et des cadeaux. Au nom de ses prétendues

connaissances spirites, il « trompait les esprits incultes, fragiles et superstitieux [de ses adeptes]²³ ».

- 24 Un élément clé de l'accusation, que ce soit sous le chef désuet de sorcellerie ou sous celui, nouveau, de fraude, reposait sur la question de la possession, c'est-à-dire sur ces moments où Rosa portait une tenue spéciale, prenait une nouvelle identité – avec le « saint dans la tête » – et s'exprimait d'une voix et avec une autorité surnaturelles qui privaient les esprits plus faibles de leur jugement rationnel et de leur autonomie en matière de biens comme d'amour. Désigné comme un « aventurier social » subversif, il s'était emparé du corps de la Nation dont il avait saboté la raison agissante en en prenant le contrôle de l'intérieur, en pleine période de transformation politique.

Fig. 1: La photo de Juca Rosa telle que je l'ai trouvée dans le dossier au printemps 2010



Arquivo Nacional, Rio de Janeiro
Paul Christopher Johnson

Fig. 2: La même image de Juca Rosa que celle de la figure 1, éditée numériquement



Gabriela dos Reis Sampaio, *Juca Rosa: Um pai-de-santo na Corte Imperial*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2009, p. 188

Paul Christopher Johnson

La photographie de Juca Rosa

- 25 Parmi les dossiers juridiques de la même période, le cas Juca Rosa est unique en raison de l'inclusion d'une photographie de petite taille de l'accusé, trouvée par la police chez l'un de ses adeptes, et de son utilisation dans la procédure de recueil des dépositions des témoins²⁴. Elle a la forme matérielle d'une carte de visite. Compte tenu de l'importance de sa clientèle, la distribution de telles photos-cartes pouvait sembler raisonnable de la part d'un homme disposant des ressources de Rosa. La photo de Rosa était pourtant inhabituelle parce qu'elle le portait aux côtés d'un compagnon, se tenant sur un proscenium peint avec des fleurs, adossé à un fond blanc dépouillé. L'espace libre est occupé par ce qu'on ne peut désigner autrement que comme une situation rituelle ou son imitation. Un adepte, João Maria da Conceição, est à genoux devant Rosa sur le proscenium – peut-être en un geste d'hommage, de déférence ou de supplique, ou pour représenter très clairement une hiérarchie rituelle – et pointe vers lui un bâtonnet. Sampaio estime que ce bâtonnet était probablement une baguette de tambour dont le nom, *macumba*, était le même que les percussions utilisées pour appeler les dieux dans les cérémonies rituelles (Sampaio, 2007 : 185-189).
- 26 En dépit de l'action transmise par la photo, cette dernière reste muette sur la « fabrication du fait »²⁵. On sait que les clients de Juca Rosa possédaient cette photo, et que lui-même avait des photos de tous ses clients. Mais leur utilisation nous demeure opaque. Les menaces rapportées par Leopoldina Fernandes Cabral dans sa déposition

(voir note 23) suggèrent que conserver des images des personnes pouvait être un moyen de contrôle rituel. À cet égard, écrit Matjis Van de Port (2011 : 87), « le “réel photographique” était capté dans les pratiques magico-religieuses, où il en venait à se substituer au corps ». Les photographies étaient utilisées aussi à la place de ces parties du corps, fabriquées en bois comme des ex-voto, qu'on laissait dans les églises en témoignage d'un cas de guérison miraculeuse²⁶. De la même façon, Rosa a peut-être utilisé les photos-cartes de ses fidèles comme des intermédiaires de leur corps. Une action rituelle sur la photographie, maléfique ou bénéfique, pouvait aussi bien affecter la personne elle-même : plusieurs dépositions attestent que Rosa l'a reconnu. La photo de Juca Rosa aurait ainsi pu servir comme un intermédiaire corporel, qui étendait la présence du *feiticeiro* ainsi que son pouvoir dans les habitations des clients et des fidèles.

- 27 Pour la police, la photographie avait en revanche une tout autre signification, car elle témoignait de l'exécution de rituels illégitimes et de pratiques potentiellement illégales. Dans l'enquête policière puis pendant le procès, la photo a servi de preuve visuelle des possessions de Rosa, c'est-à-dire du fait qu'il engageait rituellement des esprits africains pour le compte de clients dont il tirait ensuite profit, la question du profit étant la clé de l'accusation de *charlatanisme*.
- 28 L'enquêteur puis le procureur général semblent avoir été peu intéressés par les chansons qui étaient chantées, notamment, ou par les aliments préparés et offerts aux « saints » (les *orixás*). Aucune description de tambours, d'images ni d'aliments ne figure dans le procès-verbal. Au contraire, l'enquête est fermement focalisée sur la question de l'attitude de Juca, manipulateur d'esprits habile à exiger de la part de ses adeptes une fidélité excessive fondée sur ce pouvoir. Dans cette optique, les interrogatoires de la famille rituelle de Rosa furent résolument concentrés sur la photo. Si la photographie contribuait à produire de nouveaux modes de socialité et d'expérience religieuse, sa forme matérielle convenait aussi très bien aux procédures de « travail policier » au moment où ce système bureaucratique était en train de voir le jour²⁷. Par sa forme plate et sa fabrication en carton flexible, l'objet était parfaitement ajusté à la main lors des interrogatoires, puis à la forme rectangulaire et plate d'un « dossier juridique » à l'archivage. Cette matérialité d'image-chose adéquate au dossier judiciaire est ce qui m'a permis d'avoir accès à la photo aujourd'hui encore, à la différence de tout ce qui a pu par ailleurs être confisqué lors de l'arrestation de Rosa. Il existait ainsi une symbiose entre la photo et le texte qui l'englobait en termes de systèmes de classement et d'institutions administratives, deux technologies émergentes de l'État-nation de 1871.
- 29 L'attrait de la photographie – non seulement en tant que chose révélatrice, mais aussi en tant que chose d'archive, chose probatoire, chose nette, compacte, clairement délimitée – participait des raisons qui avaient conduit les autorités à la privilégier dans le dossier. Elle a apporté des preuves. Mais, *des preuves de quoi*, exactement ?
- 30 À un moment précis des rassemblements rituels qui se tenaient chez l'une de ses fidèles (Henriqueta Maria de Mello), Rosa se retirait dans une chambre séparée en compagnie d'une femme appelée Ereciana, pour se changer et revêtir sa tenue spéciale en velours bleu côtelé et franges argentées. Lorsqu'il réapparaissait, il s'était transformé en une autorité puissante appelée Père (*Pai*) Quibombo ; puis il tombait à terre et il était « pris » (*tomado*) par une série d'esprits supplémentaires, parmi lesquels « Santo Zuza » et « Pai Vencedor » (Père Vainqueur) (Sampaio, 2007 : 186). La photo montrant Rosa revêtu des habits de la possession fournissait la preuve et fut utilisée pour influencer

les dépositions verbales des témoins, qui confirmaient ce qui s'était passé. Ainsi, la clé de l'enquête a été la description du processus de sa transformation d'individu rationnel en une personne possédée, portant les vêtements qui apparaissaient sur la photo.

- 31 Rosa n'a jamais avoué. Dans son deuxième interrogatoire, questionné sur ces vêtements spéciaux, il nia leur usage rituel. Il prétendit qu'il s'agissait d'un déguisement de Carnaval. Invité à expliquer pourquoi il possédait les photos de beaucoup de fidèles, il soutint que ce n'était qu'un jeu ou une blague (*chalaça*). Naturellement, il n'y avait pas de photos « live » de Rosa dans l'état qui était directement en cause, à savoir l'état de possession²⁸.
- 32 Avant qu'on produise des photos d'actes rituels en direct, dans le style photo-journalistique qui est apparu au cours de l'entre-deux-guerres, vers 1930, quelque chose d'aussi abstrait que la possession spirite ne pouvait être lu qu'à travers des indices visuels extérieurs et leur mise en récit²⁹. Faute d'une image de ce genre, inspecteurs et procureurs ont utilisé le portrait de Juca Rosa pour essayer de déceler l'apparence de la possession – la preuve de quelqu'un qui travaillait avec un « saint dans la tête » (*santo na cabeça*). Ils ont trouvé tous les éléments indispensables au récit accusatoire : des vêtements « africains », des comportements primitifs (confirmés par les pieds nus), les outils d'une cérémonie avec percussions, une hiérarchie sociale sans fondement, des pouvoirs cachés (associés au sachet mystérieux accroché à la ceinture de Rosa), ainsi qu'une autoglorification afro-brésilienne inexplicable. Après tout, Rosa était allé dans un atelier de photographie et avait soigneusement mis en scène ce portrait. *Pour qui se prenait-il ?*
- 33 Pourquoi Juca Rosa s'est-il fait faire ce portrait ? La raison probable en est la consolidation de son autorité, ainsi que l'extension de sa présence sacerdotale. D'autres usages complémentaires semblent possibles, en raison notamment du petit sachet que Rosa accrochait à sa ceinture en tant que source et symbole de son pouvoir matériel. Sampaio fait remarquer la similarité avec le *nkisi* de Centre-Afrique, ce qui n'est pas, selon moi, trop fantaisiste. La plupart des Africains réduits en esclavage à Rio étaient en effet enlevés de cette région, si bien que la mère de Rosa, au moins, était fort probablement de l'ethnie kongo, d'autant plus que le nom que Rosa adoptait pendant la possession, Quimbombo, suggère lui aussi une origine centrafricaine³⁰. Ce *nkisi* potentiel pourrait changer notre façon d'envisager les photos de Rosa, aussi bien celles qu'il a distribuées que celles qu'il a recueillies. La photo de quelqu'un pouvait être utilisée contre lui par le biais d'une contagion magique, tout comme des cheveux coupés, un vêtement, ou encore sa signature ou l'écriture de son nom. C'est pourquoi Rosa avait des photos de ses fidèles et de ses clients. Les images, réputées contenir quelque chose de la personne qu'elles représentent, pouvaient servir pour exercer un pouvoir sur quelqu'un, en bien ou en mal. Les photos étaient des outils religieux à double tranchant : elles mettaient en circulation un personnage public, fixaient les souvenirs et consolidaient la réputation et le pedigree, mais elles étaient aussi, et elles demeurent, des choses ambiguës, dangereuses, qui ont leur propre vie et peuvent être retournées contre vous-même³¹.

Conclusion : la photographie comme outil rituel

- 34 Les spirites et Juca Rosa déclaraient que les portraits photo manifestaient et transmettaient du pouvoir : leur affirmation était correcte, pour des raisons qui

n'étaient pas nécessairement celles invoquées. Les notes de Wittgenstein sur *Le Rameau d'or* de Frazer nous rappellent qu'il n'est pas nécessaire, pour le pouvoir des photos, de recourir aux explications « magiques », car les actions que nous mettons en œuvre à leur égard contiennent leur propre satisfaction. Brûler, embrasser, disposer ou accrocher des photos, crée ainsi une expérience d'émancipation, d'intimité ou d'ordre³². Pour les fidèles de Rosa, il a dû en être ainsi, eux qui sentaient sa présence à la vue de son image. Les photos circulent au-delà de la scène de leur réalisation, ce qui leur confère des pouvoirs involontaires. Elles rendent les choses secrètes potentiellement publiques, et l'on ne peut pas gérer facilement leur circulation. Pour les pratiquants des religions subalternes, il y a des antécédents aux menaces posées par la photographie. Au Brésil, durant au moins un siècle, approximativement de 1871 aux années 1970, on pouvait utiliser les photos, et on les utilisait, comme preuves dans des affaires policières de sorcellerie et, plus tard, contre la fraude. Cette mémoire perdue en dépit de la popularité récente du candomblé et de sa transformation en « patrimoine » national, et ce alors que les photos des états de possession sont encore souvent interdites. Toutefois, cela ne veut pas dire que les photos étaient entièrement proscrites. Au contraire, vers 1890, des portraits imposants de fondateurs de temple ornaient les murs des espaces rituels en tant qu'indicateurs d'*axé* (pouvoir de transformation) qui, en ce sens, représentaient l'autorité créée par une généalogie appropriée, et fonctionnaient aussi comme publicités au service du prestige d'une maison donnée. Le « cliché de la possession » est devenu la norme plus tard, à la fin des années 1940, comme dans cette photo de Pierre Verger, et d'une manière pleinement probatoire³³.

- 35 La photographie de Juca Rosa ne fut pas juste un document des événements, mais un acteur essentiel de tout ce qui advint dans l'affaire, alors même qu'elle était animée par diverses séquences de paroles et d'actions. On pourrait même suggérer que les technologies qui enregistrent la possession et la reproduisent pour leurs acteurs, élargissant la portée possible des esprits par une sémiotique secondaire, ont commencé à jouer un rôle important dans la constitution de ce que signifie « être possédé », à l'ère de la reproduction mécanique généralisée. Cela fut certainement vrai pour le spiritisme. Kardec, malgré ses réserves sur la valorisation prématurée de la photographie spirite en tant que preuve, a incorporé des termes photographiques pour décrire l'apparition des esprits, comme « une image daguerréotypée dans le cerveau » (in : *Le Livre des médiums*, 1861) ou dans *La Genèse* (1868) : « la pensée créant des images fluidiques, elle se reflète dans l'enveloppe périspiritale comme dans une glace ; elle y prend un corps et s'y photographie en quelque sorte³⁴. »
- 36 En fait, les esprits ne sont jamais apparus, si ce n'est à travers la *technè* de leur dévoilement, qu'il s'agisse de corps, d'appareils photo ou d'ordinateurs ; de plus, les supports de la manifestation changent constamment, de sorte que la possession se réalise de manière différente au fil du temps. Michel Leiris, écrivant sur l'instant où il prit, en 1931, une photo de possession, décrit le sujet de l'image comme un *poseur* qui parlait avec une « voix de phonographe » (1981 : 499). Mais cet homme était-il un poseur avant que le Français ne pointe son appareil photo sur lui, ou ses esprits ont-ils commencé à « poser » et à parler comme un phonographe lorsque Leiris est apparu, transportant le matériel qui enregistrerait et reproduirait ses esprits loin du lieu où ils s'étaient manifestés pour la première fois, élargissant presque à l'infini leur pouvoir d'agir sur le temps et sur l'espace ?³⁵ Leiris a enregistré un autre moment où l'éclair de

magnésium de son collègue Marcel Griaule a provoqué l'apparition d'un esprit, en réaction à un danger militaire présumé (Leiris, 1958 : 64).

- 37 Analysons les propos d'une pratiquante de l'Umbanda brésilienne résidant au Portugal, lorsqu'elle décrit son expérience de la possession : « Tous mes amis du *terreiro* [temple du candomblé] qui voient ma *pomba gira* [esprit féminin] me disent qu'elle est belle et drôle, et qu'elle aide les femmes à surmonter leurs maladies. Je leur ai même demandé de la prendre en photo quand elle m'incorpore, pour que je puisse avoir une idée de son apparence. Je sais que c'est mon corps, mais je ne sais pas ce qui se passe : le *laps de temps de l'incorporation* est comme un blanc [...]. Après je ressens juste un petit tremblement et j'ai le vertige, mais en même temps j'éprouve une grande sensation de paix et d'avoir accompli quelque chose d'utile, étant incorporée par des entités aussi importantes » [Ana, 24 ans, étudiante universitaire] (Saraiva, 2010 : 275)³⁶. Le célèbre photographe Pierre Verger (1998 : 83) a proposé encore un autre exemple : « [...] on peut comparer l'*adosu* [le nouvel initié dans le candomblé] à une plaque photographique. Il conserve l'image latente du dieu, imprimée au moment de l'initiation sur un esprit innocent et vierge de toute autre empreinte, et cette image se dévoile et se manifeste lorsque toutes les conditions nécessaires sont réunies ». Au-delà des traditions afro-atlantiques, Tanya Luhrmann (2007 : 92) a interviewé un membre de la Chicago Vineyard Church qui décrivait l'éclat de sa vie de prière « presque comme une présentation PowerPoint ».
- 38 Les esprits et le Saint-Esprit sont réellement rendus présents et interpolés à travers les conventions de la vision photographique, un processus qui a commencé au temps de Juca Rosa. Ces médiations technologiques des esprits n'affaiblissent pas leur sens religieux, mais elles le changent. L'anthropologue Katherine Hagedorn (2001 : 11) a étudié comment les Afro-Cubains qui se produisent dans des shows folkloriques ou dans des films documentaires requérant de faux rituels de Santería sont souvent réellement possédés par les dieux, alors qu'ils cherchent à imiter les mouvements des corps des divinités. Hagedorn s'intéresse à la manière dont ces mises en scène sont infiltrées par le réel mais, en inversant la perspective, il apparaît qu'on peut explorer la manière dont les médias infiltrent toujours plus la possession « réelle », jusqu'à la transformer en une performance spectaculaire. Dans ce cas encore, le terme barthésien de *spectrum*, associant spectacle et retour du mort en tant que spectre, s'avère pertinent.
- 39 « Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie ? », écrivait Barthes en ouverture de sa réflexion sur le morcellement de sa personne dans ses images, dont chacune semblait « figer » et emporter une part de lui dans des arcs d'actions échappant à son contrôle. Son corps ne semblait plus être tout à fait le sien, et il ne l'était pas. Il était, en partie, un *zombi* – son corps et son travail devenant la propriété capturée d'autres maîtres. Les prêtres spirites connaissent cela mieux que personne, car leurs corps ne sont jamais uniquement « à eux-mêmes ». Perdre la propriété de son propre corps est une expérience qui présente, dans la photographie et dans la possession spirite, une symétrie et, au moins dans certains cas, une symbiose. Au moyen de l'étude d'une photo confisquée en 1871, j'ai essayé de montrer que la technique de la photographie a eu des effets dramatiques sur la fabrication et la réglementation d'un certain ensemble de pratiques de la possession. Il est évident que police, prêtres, touristes, ethnographes et autres, sont arrivés à connaître et à considérer la possession différemment à travers l'agencéité des photos. Mais surtout, la technique de la photographie et l'image photographique de l'état de possession se sont insinuées dans les pratiques religieuses

elles-mêmes, car leurs significations étaient progressivement vécues comme si elles étaient vues photographiquement et racontées oralement en termes photographiques. Tout comme la photographie des origines était touchée par les traces des esprits, la possession par les esprits est désormais suscitée par des éclairs de flash, ou évoquée comme l'irradiation « d'une incorporation en *time-lapse* », ou comme des portraits habilement organisés sur un proscenium, des présentations PowerPoint ou toutes les autres techniques photographiques par lesquelles les dieux sont en mesure d'apparaître.

- 40 Si le corps de Juca Rosa était limité, son portrait a gardé une vie qui lui est propre. Il a fait profil bas depuis plus d'un siècle, mais maintenant il se déchaîne³⁷ : il me hèle depuis sa place confortable au milieu de vieilles pages jaunies. Puis, voyant une ouverture, il bondit et se met à courir, tandis que le son des tambours augmente. D'un simple regard jeté en arrière, par-dessous son chapeau bordé d'argent, Pai Quibombo réduit le dossier judiciaire en poussière et s'élanche à la recherche de nouvelles scènes sur lesquelles apparaître, agir et jouer.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERMANN Jens, 2004, "Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882", *Topoi – Revista de História*, 5-9, p. 128-170.
- AUBRÉE Marion, LAPLANTINE François, 1990, *La table, le livre et les esprits : Naissance, évolution et actualité du mouvement social spirite entre France et Brésil*, Paris, J.-C. Lattès.
- BARTHES Roland, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du Cinéma ».
- BASTIDE Roger, 1983 [1953], "Cavalos dos santos", *Estudos Afro-Brasileiros*, São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 293-323.
- CASTILLO Lisa Earl, 2009, "Icons of memory: Photography and its uses in Bahian Candomblé", *Stockholm Review of Latin American Studies*, 4, p. 11-23.
- CHÉROUX Clément, 2005, "Ghost Dialectics: Spirit Photography in Entertainment and Belief", in C. Chéroux, A. Fischer, P. Apraxine, D. Canguilhem, S. Schmit (eds.), *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven, Yale University Press, p. 45-55.
- CLOUTIER Crista, 2005, "Mumler's Ghosts", in C. Chéroux, A. Fischer, P. Apraxine, D. Canguilhem, S. Schmit (eds.), *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven, Yale University Press, p. 20-28.
- CONAN DOYLE Arthur, 2011, *History of Spiritualism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1982, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.
- FERREZ Gilberto, NAEF Weston J., 1976, *Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920*, New York, The Center for Inter-American Relations.

- GIUMBELLI Emerson, 1997, *O cuidado dos mortos: Uma história da condenação e legitimação do Espiritismo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.
- GUTIERREZ Cathy, 2009, *Plato's Ghost: Spiritualism in the American Renaissance*, New York, Oxford University Press.
- HAGEDORN Katherine J., 2001, *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*, Washington, Smithsonian.
- HESS David J., 1991, *Spirits and Scientists: Ideology, Spiritism, and Brazilian Culture*, University Park, Pennsylvania, Penn State Press.
- HOLLOWAY Thomas H., 1989, "'A Healthy Terror': Police Repression of Capoeiras in Nineteenth-Century Rio de Janeiro", *Hispanic American Historical Review*, p. 637-676.
- JAGUARIBE Beatriz, LISSOVSKY Maurício, 2009, "The Visible and the Invisibles: Photography and Social Imaginaries in Brazil", *Public Culture*, 21, 1, p. 175-209.
- KARDEC Allan, 2003 [1868], *La Genèse. Les miracles et les prédictions selon le spiritisme*, Paris, Union Spirite Française et Francophone.
- KARP Vasquez Pedro, 1985, *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho.
- KEANE Webb, 2012, "On Spirit Writing: Materialities of Language and Religious Work of Transduction", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 19, p. 1-17.
- KRAMER Fritz, 1987, *The Red Fez: Art and Spirit Possession in Africa*, London, Verso.
- LAMBEK Michael, 1998, "The Sakalava Poiesis of History: Realizing the Past through Spirit Possession in Madagascar", *American Ethnologist*, 25, 2, p. 106-127.
- LAVELLE Patricia, 2003, *O espelho distorcido: Imagens do individuo no Brasil oitocentista*, Belo Horizonte, UFMG.
- LEIRIS Michel, 1958, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Librairie Plon.
- LEIRIS Michel, 1981 [1934], *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard.
- LISSOVSKY Maurício, 2005, "Guia prático das fotografias sem pressa", in C. B. Heynemann, M. C. T. Rainho (eds.), *Retratos Modernos*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.
- LOMBROSO Cesare, 1909, *After Death – What?: Spiritistic Phenomena and Their Interpretation*, trad. W. S. Kennedy, Boston, Small, Maynard and Co.
- LUHRMANN Tanya M., 2007, "How do you Learn to Know that it is God Who Speaks?", in D. Berliner, R. Sarró (eds.), *Learning Religion: Anthropological Approaches*, New York and Oxford, Berghahn, p. 83-102.
- MAUAD Ana Maria. 1997. "Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado", in L. F. de Alencastro (ed.), *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 2 : Império: a corte e a modernidade, São Paulo, Companhia das Letras, p. 181-232.
- MEYER Birgit, 2010, "'There is a Spirit in that Image': Mass-Produced Jesus Pictures and Protestant-Pentecostal Animation in Ghana", *Comparative Studies in Society and History*, 52, 1, p. 100-130.
- PALMIÉ Stephan, 2013, *The Cooking of History: How Not to Study Afro-Cuban Religion*, Chicago, University of Chicago Press.

- PINNEY Christopher, 1992, "The Parallel Histories of Anthropology and Photography", in E. Edwards (ed.), *Anthropology and Photography*, London, Royal Anthropological Institute, p. 74-95.
- PRICE Mary, 1994, *The Photograph: A Strange, Confined Space*, Stanford, Stanford University Press.
- REIS João José, 2008, *Domingos Sodré, um sacerdote Africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SAMPAIO Gabriela dos Reis, 2007, *Juca Rosa: um pai-de-santo na Corte Imperial*, Rio de Janeiro, Prêmio Arquivo Nacional.
- SARAIVA Clara, 2010, "Afro-Brazilian religions in Portugal: Bruxos, Priests and Pais de Santo", *Etnográfica*, 14, 2, p. 265-288.
- SCHWARCZ Lília Moritz, 2011, "Além do enquadramento: Em Paris ou no Rio de Janeiro, fotos de presos revelam muito mais do que a identificação de 'vagabundos'", *Revista de história.com.br*.
- SONTAG Susan, 1977, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- STEPAN Nancy Leys, 1994, "Portraits of a Possible Nation : Photographing Medicine in Brazil", *Bulletin of the History of Medicine*, 68, 1, p. 136-149.
- STERNE Jonathan, 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.
- STOLOW Jeremy, 2013, "The Spiritual Nervous System: Reflections on a Magnetic Cord Designed for Spirit Communication", in J. Stolor (ed.), *Deus in Machina. Religion, Technology, and the Things in Between*, New York, Fordham University Press, p. 83-113.
- TAMBLIAH Stanley J., 1990, *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TROUILLOT Michel-Rolph, 1995, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press.
- VAN DE PORT Mattijs, 2011, *Ecstatic Encounters: Bahian Candomblé and the Quest for the Really Real*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- VASCONCELOS João, 2007, "Homeless Spirits Modern Spiritualism, Psychical Research and the Anthropology of Religion in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", in F. Pine, J. de Pina-Cabral (eds.), *On the Margins of Religion*, New York and London, Berghahn, p. 13-38.
- VERGER Pierre, 1998, *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, São Paulo, Editora USP.
- WALLACE Alfred Russell, 1975 [1896], *Perspectives in Psychical Research*, New York, Arno Press.

NOTES

1. Cet article est la version abrégée et revue par l'auteur de Paul Christopher Johnson, "Objects of Possession: Spirits, Photography and the Entangled Arts of Appearance", in S. Promey (ed.), *Sensational Religion: Sense and Contention in Material Practice*, New Haven, Yale University Press, p. 25-46.
2. Jonathan Sterne (2003) propose le terme *ensoniment* pour désigner l'organisation du son, sur le modèle du terme *enlightenment*, qui définit l'organisation scientifique des phénomènes fondamentalement visuels (N.d.T).

3. Sur la photographie et la matérialisation des esprits, voir, entre autres, Kramer (1987 : 257). Sur les esprits et la phonographie, voir l'article de Stephan Palmié dans ce volume. Sur la télégraphie et le spiritisme, voir le travail de Jeremy Stolow (2013).
4. Sur la photographie et le devenir spectre, voir Barthes, 1980 : 30. Sur la photographie et la trace fantomatique, voir Sontag, 1977 : 9.
5. La *poiésis* se réfère ici en particulier à la notion heideggerienne d'*ek-stase*, à savoir la sortie éclatante d'un état vers un autre, et à la notion platonicienne de « fabrication », élaborée dans *Le Banquet*, comme quête pour l'immortalité. Ce terme a été utilisé par Lambek (1998 : 106-127). Keane (2012 : 1-17) propose un terme analogue, *transduction*, tout en soulignant que la matérialisation des esprits peut dépendre des technologies, qu'il s'agisse d'apparition ou de disparition. Le concept selon lequel la photographie est « l'avènement de moi-même comme autre » figure in Barthes (1980 : 28), de même que l'expression « extase photographique » (1980 : 183).
6. De plus, la photographie a révélé ce que l'œil nu ne peut pas voir, présentant, pour reprendre l'expression de Lissovsky, un *agenda de l'invisible* : « L'histoire de la photographie du dix-neuvième siècle fut marquée par cet agenda de l'invisible : des portraits spirites, la décomposition du mouvement par Muybridge et Marey, les iconographies des fous et de la maladie de l'âme (Hugh Diamond et les assistants de Jean Charcot), les inventaires des types criminels, la photographie ethnographique [...] » (Lissovsky, 2005 : 2).
7. *Jornal do Comércio*, 17 janvier 1840.
8. Sur les données à Rio, voir Mauad, 1997 : 199. Les données comparatives entre Londres et Rio de Janeiro figurent in Karp Vasquez, 1985 : 20.
9. Vailati, cité in Van de Port, 2011 : 85.
10. La version brésilienne du spiritisme était très proche des pratiques françaises, fortement influencée par les écrits de Kardec et par le positivisme français.
11. Aubrée et Laplantine, 1990 : 112-114 ; Giumbelli 1997 : 56, 61 ; Hess, 1991 : 86.
12. La photographie de Militão, "Portrait avec esprit" (1880), figure in Ferrez et Naef, 1976 : 69. Comme Mumler aux USA, Buguet fut accusé de fraude parce qu'il se faisait passer pour un médium et faisait semblant de produire des esprits dans ses portraits. Pendant l'interrogatoire, Buguet avoua immédiatement, expliquant de quelle manière il avait réalisé l'illusion. Une fois libéré, il ouvrit à nouveau son studio en le transformant en magasin de portraits « anti-spirites », où il proposait des portraits du client avec l'esprit souhaité. L'illusion était ouvertement déclarée, comme l'indiquait sa carte professionnelle de 1875 : « Photographie anti-spirite : manipulation invisible. Le spectre choisi est garanti. Illusion complète... » (voir Chéroux, 2005 : 50 et Gutierrez, 2009 : 69-71).
13. Sur la co-fabrication de l'anthropologie et de la photographie, voir Edwards, 1992, et en particulier l'essai de Pinney, 1992 : 74-95. Le spiritisme a également revendiqué une attitude positiviste : « En tant que moyen d'élaboration, le spiritisme suit exactement le même itinéraire que les sciences positives ; à savoir, il applique la méthode expérimentale » (Kardec, 2003 [1868] : 10).
14. La citation est tirée de Stepan, 1994 : 138. Les questions de l'évolution et du progrès de la nation apparaissent, chez les photographes brésiliens du XIX^e siècle, dans le choix du sujet. Ils privilégient souvent des clichés du progrès technologique – une plantation de café, une mine, une locomotive, un nouveau tunnel, le quartier urbain moderne –

ainsi que des types nationaux – l’esclave, l’indien, la famille européenne immigrée. João Vasconcelos affirme que ce nouveau « programme de vérité » s’appliquait même à des domaines récalcitrants à sa logique. Ainsi le nouveau dogme catholique de l’Immaculée Conception, adopté par Pie IX en 1854, fut-il confirmé de la bouche même de la Vierge lors de son apparition à Lourdes en 1858. Le « désenchantement » moderne, selon Vasconcelos (2007 : 13-38), a été caractérisé non pas par le déclin de la religion en elle-même, mais par sa soumission, parallèlement au reste du monde, au régime de la preuve.

15. Particulièrement révélatrice, dans cette Exposition, est l’absence totale d’individus d’ascendance africaine parmi cette sélection muséologique et photographique des origines nationales.

16. Disdéri fit des portraits des morts dans leurs cercueils. Avec près de 40 000 décès, la photo spirite s’imposa comme un moyen de faire revivre et de retenir ceux qui avaient été tués ; la même chose se produisit à la suite de la Première Guerre Mondiale.

17. Didi-Huberman affirme qu’on peut analyser la photographie judiciaire et la photographie médicale comme un programme médico-judiciaire conjoint ayant donné naissance au champ de l’anthropologie criminelle.

18. Wallace, 1975 [1896] : XIV ; Conan Doyle, 2011 ; Lombroso, 1909 : 167. Lombroso en expliquait dans le détail le fonctionnement : « Il est évident qu’ici, comme dans d’autres textes, nous avons affaire à une substance invisible à l’œil, lumineuse, qui reflète sur les plaques photographiques des rayons de lumière dont l’action est insensible à notre rétine, prend forme en présence de certains médiums ou voyants, et possède une énergie photochimique capable de privilégier la production de sa propre image avant les autres images, et connaît aussi un développement progressif » (*ibid.* : 261).

19. Sontag (1977 : 11) montre comment la forme matérielle de la photographie permet l’agencement de clichés variés sous forme de lignes, colonnes et pages – Woodstock, le Vietnam, Prague, la mode, la première communion, la retraite, une maison en feu, la Tour Eiffel, le ski : tous ces événements, publics ou privés, disposent d’une valeur identique entre les mains performantes du photographe. Du moins cela fait-il partie du mythe et du marketing de l’appareil photo.

20. Cette affirmation ne vaut pas seulement pour la naissance de l’anthropologie. Souvent, la photographie est encore considérée en ces termes, comme ce qui révèle l’invisible. Mary Price (1994 : 124) cite un photographe moderne, Yousuf Karsh, et critique sa vision de la manière suivante : « Karsh affirme : ‘Voici le portrait d’une âme harmonieuse qui se révèle inconsciemment par le chant’. Mais c’est trop terne comme exemple de ‘cible invisible’, de secret qu’on peut surprendre derrière le masque. Cet air vague est caractéristique non seulement d’une âme harmonieuse, mais aussi d’une femme qui vient juste de commencer à se demander si elle a éteint le four avant de quitter la maison. »

21. Voici un exemple de l’accusation de « vol de catholicisme ». L’inspecteur en chef Miguel José Tavares écrit dans les premières pages du dossier de l’enquête : « L’audace et la perversité de ces criminels vont jusqu’à entraîner notre Sainte Religion dans leurs pratiques infâmes, parvenant à la remplacer par la superstition la plus grossière et abjecte » (*A audacia e perversidade d’estes criminosos chega ao ponto de involver a nossa Santa Religião em suas practicas infames, consequindo substituíla pela mais grosseira e abjecta superstição*). Dans ces propos, le débat sur ce qui constitue une « religion » n’est pas accessoire : on peut dire qu’il est au travail dans ces documents. L’avocat de la défense,

Fillipe Jansen de Castro Albuquerque Junior, rejeta l'idée que la culpabilité de Rosa se fondait sur ce qu'il appelait une opposition spécieuse entre « sorcellerie » et « religion » : « Cette notoriété, ce pouvoir, ces prodiges, une fois tolérés et non pas réprimés par la police, répétés sur plusieurs années, élèveront ces "sorcelleries" au rang de "croyance" ou de "religion" ».

22. « *O feitiçeiro...para tudo tem poder, porque o seu santo tudo sabe, tudo ouve e tudo conta...O feitiçeiro diz-se inspirado por um poder invisível que não é Deus, nem santo do nosso conhecimento* », *Diário de Notícias*, 2 octobre 1870, (Sampaio, 2007 : 40).

23. Un de ces « esprits fragiles » était Leopoldina Fernandes Cabral, qui dit à Tavares que même si elle voulait se libérer de l'influence de Rosa, elle n'y arrivait pas, parce qu'il l'avait menacée, « lui disant que si elle le faisait [partir], lui, grâce à l'esprit qu'il gouvernait pour le bien comme pour le mal, la déshonorerait et la ferait finir à l'Hôpital de la Miséricorde » (Sampaio, 2007 : 99).

24. En dépit de la vaste documentation photographique réunie dans le travail magistral que João Reis réalisa en 2008 sur Domingos Sodré, prêtre africain résidant à Bahia au dix-neuvième siècle, on ne trouve pas de photographie comparable qui l'accuse, à savoir un matériel photographique utilisé dans la procédure médico-judiciaire visant à révéler des pratiques rituelles secrètes, et il n'y a pas non plus, à ma connaissance, d'autres photos similaires.

25. « [...] des silences [...] entrent dans le processus de la production historique au [...] moment de la fabrication du fait (la fabrication des *sources*), sans oublier leur assemblage dans une archive, leur repérage et leur [mise en] récit » (Trouillot, 1995 : 26).

26. Martins, cité in Van de Port, 2011 : 85.

27. Holloway (1989 : 645) constate qu'à Rio, au cours du dix-neuvième siècle, les religions afro-brésiliennes étaient rarement surveillées de façon directe, sauf quand elles empiétaient sur « ce que l'élite blanche considérait comme le niveau utile de paix sociale et de calme publique ». À mon avis, le cas de Juca Rosa a marqué le début de la problématique des religions afro-brésiliennes, puisque l'émancipation était proche et que ces religions allaient faire partie de la vie « nationale ».

28. Même deux décennies plus tard, lorsque Nina Rodrigues, médecin légiste et premier « anthropologue » des religions afro-brésiliennes, amena une jeune femme dans son cabinet au cours des années 1890 et, en induisant pour la première fois une hypnose, fit en sorte qu'elle soit possédée par un dieu, il n'y a pas de trace photographique. Au vu des efforts qu'il prit à contrôler et documenter les états de transe de la jeune femme, il l'aurait très probablement photographiée s'il avait pu, mais sa documentation n'est accompagnée que par des clichés de statuettes et d'accessoires rituels. C'est seulement après 1930 qu'on commença à prendre des photos de transe pendant des cérémonies rituelles, ce qui fut rendu possible par une pellicule plus sensible, un nouvel appareil photo à répétition fabriqué par Leica et Rolleiflex, ainsi que par l'ampoule de flash, un ensemble d'avancées technologiques qui produisit la naissance du « photojournalisme ». Voir Castillo, 2009 : 17. À ma connaissance, la première photo spontanée d'une possession spirite survenue dans une cérémonie rituelle est parue dans le travail ethnographique de Michel Leiris. La photo a été prise en Éthiopie le 27 septembre 1932 et publiée dans *L'Afrique fantôme* (Leiris, 1981 [1934] : 388, planche photo 26).

29. Le problème, comme l'avocat de la défense de Juca le fit remarquer, était que la dénonciation initiale et l'enquête policière avaient été effectuées dans le cadre législatif portugais archaïque des Ordonnances philippines. Par conséquent, la question de la *feiticaria* était mise au premier plan, bien qu'elle ait relevé d'une conception de la contagion sociale remontant au XIX^e siècle. La catégorie moderne et « brésilienne » était la fraude (*estelionato*), qui reposait sur le fait de tirer profit d'une affaire. Le juge accepta le plaidoyer de la défense pour qui la *feiticaria* n'était pas une catégorie légale valide ; toutefois il condamna Juca à l'intégralité de la peine, sur la base du fait qu'il était un « vrai fraudeur ». La photographie a donc servi à passer des anciennes Ordonnances philippines, où le travail avec les esprits était interdit, au code pénal brésilien moderne, qui interdisait de faire semblant de travailler avec les esprits en vue de gains financiers. Le nouveau délit n'était donc pas la possession, mais bien la fraude, l'action de faire semblant d'être possédé et l'exploitation de la crédulité publique.

30. De *kingombo*, le terme kimbundu pour gombo. Le mot apparaît aussi à Cuba, comme *quimbombó*. Voir Palmié, 2013 : 307-308.

31. Comme le suggère Castillo (2009), le rôle des photographies dans la religion afro-brésilienne est encore controversé aujourd'hui. Les affiliés au candomblé contemporain semblent souvent penser que les photos ne représentent ou ne copient pas simplement leur sujet, mais qu'elles retiennent la substance de la personne. À cet égard, Castillo cite Barthes, *La chambre claire*, pour sa conception des photos comme *spectrum*, des mises en scène qui non seulement mémorisent, mais qui font aussi *re-surgir* le mort.

32. « Brûler une effigie. Embrasser l'image de l'être aimé. Cela, bien sûr, ne repose pas sur la croyance qu'on produit un certain effet sur l'objet que l'image représente. Ces actions visent à procurer une satisfaction et, de fait, l'obtiennent. Ou plutôt, elles ne visent rien du tout ; nous agissons de telle manière et nous avons alors un sentiment de satisfaction. » Les observations de Wittgenstein sur Frazer sont relatées et analysées dans Tambiah, 1990 : 59.

33. Par exemple, dans son essai classique de 1953 sur la possession dans le candomblé, Roger Bastide utilise les photos de possession prises par Verger comme preuves de la « modification totale » de la personne, racontant l'apparition des dieux (*orixás*) « comme les photos le montrent ». « Lorsqu'une personne est possédée par Ogum, homme ou femme, peu importe, son visage prend aussitôt un aspect effrayant, comme les photos le montrent ; la personne incarne la force brute, le génie de la guerre et la magie dominatrice » (Bastide, 1983 [1953] : 315 ; italiques ajoutés).

34. Les deux citations se trouvent dans Chéroux, 2005 : 48.

35. On peut comparer avec Barthes (1980 : 25) : « Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de 'poser', je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image ».

36. Italiques ajoutés.

37. L'expression « se déchaîner » (*going wild*) est empruntée à Birgit Meyer (2010 : 100-130), lorsqu'elle décrit les protestants au Ghana qui croient que les portraits de Jésus ont la possibilité de « se déchaîner », car les esprits cachés utilisent les yeux des tableaux, même ceux de Jésus, comme des outils pour lancer des regards et agir ainsi sur les êtres humains.

RÉSUMÉS

Dans le Candomblé brésilien comme partout ailleurs dans les Amériques africaines, les photographies ont des caractéristiques non seulement visuelles, mais aussi haptiques, voire même olfactives. Parce qu'elles sont des choses autant que des images, les photographies permettent une médiation entre, d'une part, un outre-lieu et un autre temps – une scène ou une personne située dans un lieu et un temps différents de celui dans lequel la photographie est regardée – et, d'autre part, l'ici et le maintenant. Elles jouent ce rôle en tant qu'objet qui attire mon regard, pèse dans ma main, occupe une place dans un dossier, pèse sur le clou qui le fixe au mur et, dans certaines conditions, médiatise et transporte la présence des dieux et des êtres humains. Je m'interroge donc ici sur la façon dont photographie et rituel ont jadis convergé, et convergent encore aujourd'hui, pour permettre aux dieux d'apparaître.

In Brazilian Candomblé and elsewhere in the African Americas, photographs have not only visual but also haptic, and even olfactory characteristics. As both an image and a thing, photographs mediate something occurring elsewhere and else-when – a scene or person in a place and time different from the one in which the photograph is being viewed – and the here-and-now, as an object that attracts my gaze, has weight in my hand, occupies space in a file, pulls downward on the nail that secures it to the wall and, under certain conditions, transports and mediates the presence of gods and humans. I wish to ask how technologies of photography and of ritual converged, and converge today, in helping gods to appear.

En el candombe brasileño como por todos lados en las Américas africanas, las fotografías tienen características no solamente visuales sino también hápticas, incluso olfativas. Debido a que son cosas tanto como imágenes, las fotografías permiten una mediación, por un lado, entre otro lugar y otro tiempo – una escena o una persona situada en un lugar y un tiempo diferentes de aquel en el que la fotografía es observada – y, por el otro, entre el aquí y el ahora. Ellas desempeñan ese rol en tanto objeto que atrae mi atención, pesa en mi mano, ocupa un lugar en un expediente, pesa sobre el clavo que lo fija a la pared, y en ciertas condiciones, mediatiza y transporta la presencia de los dioses y de los seres humanos. Por ende, aquí me interrogo sobre el modo en que la fotografía y el ritual convergieron una vez, y aún convergen, para permitir que los dioses aparezcan.

AUTEURS

PAUL CHRISTOPHER JOHNSON

University of Michigan – paulcjoh@umich.edu

An Episode in the History of an Acoustic Mask

Philadelphia, 1908

Un épisode dans l'histoire d'un masque acoustique. Philadelphie, 1908

Un episodio en la historia de una máscara acústica. Filadelfia, 1908

Stephan Palmié

- 1 “Step into the second floor front room of 21[32] Fairmount avenue and get initiated into the strangest form of worship in Philadelphia”. So begins an article featured on page 1 of the *Philadelphia North American* of May 1908. And indeed, its author describes what even by the standards of early 20th century Philadelphia’s exuberantly diversified religious landscape must have been quite a remarkable scenery:

a wonderful place filled with altars, war drums, speaking tubes and trumpets. Over in one corner hangs a figure dressed in white satin and crowned with a garish crown of glittering imitation gems. That’s the Queen of Ethiopia and she is worshipped with due solemnity. On the walls are robes of purple and yellow, masks of strange design, and brushes to sweep away the evil spirits.

- 2 Speaking in near accent-free English, the journalist’s interlocutor, a “powerfully built” black Cuban “of about 45 years” named Timothy Leay, amiably explains:

I am Ejamba, the leader. I show the true way; our symbol is the rooster, and we pray to him and dance in his honor. How we worship is a secret, and only the initiated dare to join in.

- 3 “I talk with the spirits” the Ejamba continues, “I talk with the spirits and they talk with me. See my echo?” This is something Timoteo Leal (which likely was his name) seems genuinely proud of. The journalist expresses amazement. “There’s something worth the while [sic] that echo”, he wrote,

It starts in the middle of the room in a sort of pagoda filled with water. Things that look like painted spools float around gaily. A tiny bell is suspended from the roof of the pagoda and when any spirits happen around [sic] they always notify Ejamba Leay by ringing this bell.

From under the water a speaking tube stretches across the room to a converter. It is filled with wheels, has a glass front, and a bit of stovepipe sticks out the top.

Leading into the converter, from the western end of the room, is another speaking tube. Still another tube finds its way into the converter from a kettle drum in the east. This kettle drum is made of a china washbowl covered with skin.

A final tube is carried out into Fairmount Avenue. This has a megaphone exit, and it is from this megaphone that the people in the neighborhood get notice that the spirits are busy [...].

- 4 The journalist further tells us that the masks are made from jute. What at first glance seem to be feather dusters turn out to be ceremonial staffs adorned with “the sacred feathers of the rooster which we sacrifice.” Leal assures him that they pray not only to the plumed staffs but also

to the echo. We pray to the big drum in the corner. That represents the seven constellations. We pray to the bow and arrows. We pray to the sun.

- 5 What I have excerpted here is likely the only record we have on the “Temple of the Ancient Grace” that the two Afro-Cuban brothers “Timothy and Edward Leal” were operating in Philadelphia at the beginning of the 20th century. I don’t know how contemporary Philadelphians reacted to the sounds the Leal brothers broadcasted onto the street. But I know what the pioneer of Afro-Cuban studies, Fernando Ortiz, made of a contemporary Cuban journalistic recension of this article: he filed it away in what eventually became the folder entitled “*Negros - ñáñigos*”¹ in his sprawling archive – which is where I first encountered it in the late 1990s.

- 6 What likely drew Ortiz’s interest were a number of intriguing features of the report – most prominently perhaps Leal’s use of the term “*Ejamba*” to designate his ritual office. For it points to a connection between the Leal brothers’ temple and an Afro-Cuban male esoteric sodality known as *abakuá* that emerged in Cuba in the 1830s, and had, by the early 20th century, become a vital force in Havana’s dockside social worlds. To this day, the term *Illamba* (whose pronunciation is close to *Ejamba*) designates one of the four preeminent titles in *abakuá*, and, as we shall see, one of the major ritual functions of the incumbent of this office lies in the activation and transmission of a numinous voice. As Ortiz knew, the social dislocations effected by the Cuban wars of independence (1868-1878, 1895-98) had led to a truly Atlantic dispersal of the form of association and ritual characteristics of *abakuá*. By the time Ortiz clipped this article, not only had *abakuá*-inspired practices surfaced among Cuban deportees to Spanish presidios in North Africa and Fernando Poo; they also had taken hold among émigré tobacco workers in Key West, and it is not unreasonable to presume that the growing Cuban exile communities in the urban Northeast were harboring members of *abakuá* as well².

- 7 In this essay, I want to present a tantalizing detail from the reporter’s account, and then proceed to a more theoretically focused discussion of the rather extraordinary technology that, in the Leals’ Temple, might have come to mediate what, following Lifschitz (1988), I would like to call an “acoustic mask”. Specifically, I want to foreground what appears to be a remarkable convergence between the phonic and auditory ideologies underwriting the mediation of the divine in *abakuá* and the technologies of acoustic transmission that had begun to reconfigure Western auditory worlds since the second half of the 19th century. What I will argue is this: just as *abakuá*’s sacramental technologies of sonic transmission – activating the disembodied voice of the mystery – in real world space and historical time generates numinous sound-envelopes that defy precisely those time-space coordinates, so did the rational technologies of sound propagation and acoustic disembodiment of the mundane human voice, that began to flourish in the second half of the 19th century, engender their own

numinous penumbra and sacramental logics. Such an argument demands a discussion of both the conceptions of phonation and audition in contemporary abakuá ritual praxis, and the mysteries of sound recording and reproduction in early 20th century America.

***Conceptio per aurum*: phonation and audition in contemporary Abakua**

- 8 Much has been written about abakuá's founding myth. But for my present purposes the barest account will suffice. A starting point may be to emphasize one more resonant parallel between contemporary ethnography and the 1908 *Philadelphia North American* report, and note the irony – for anyone familiar with contemporary abakuá lore and ritual praxis – present in the fact that in the journalist's account it is a woman who gives an approximation of the phonetic qualities of what she and Leal call “the echo”. “Do the spirits really talk?” asks the journalist. “Why,” answers she, “I have been in there alone and the drums have started beating on their own account, and the echo made a noise like this – Whoo-o-o! – and then I got away”. Which is what the mythical woman *Sikan* failed to do when she first heard the voice of *Tance* – the piscine ancestral presence that she accidentally scooped up in her calabash when drawing water at the embankment of *Usagaré* from the river *Oldán* that bisects the territory of *Bekura Mendó* in the *Efó* region of abakuá's mythical homeland, *Enllesión*.
- 9 It is the end of a starry night. *Enquico*, the rooster, sings on the hill top where *Ecueñón* the hunter, waits for his prey, bow and arrow poised for the kill. A caiman initially blocks *Sikan*'s path to the river, but the man soon to experience transformation into the *íreme Eribangandó* clears her way with a ritual brush. She bows down, scoops up a calabash of water, but when she hoists it on her head, a tremendous roar issues forth from the container. It is *Obon Tance* – a numinous presence in the shape of a fish – who speaks to her in his otherworldly voice. Having been the first to hear *Tance*'s awesome *logos*, *Sikan* confides her terror to her father *Mocongo* or her husband *Isunécue*. Either or both betrays her to the supreme chief *Illamba* and the sorcerer *Nasacó* who had been tracing *Tance*'s movement and vocalizations in the lagoon for days. *Ecueñón*, whose name means “slave to *écue*” is ordered to kill her. However, even before *Sikan* meets her violent end, *Tance* is dead as well. His voice has fallen silent.
- 10 Horrified, *Nasacó*, *Illamba* and the other *obones* (founding figures, soon to become titles) try to revive and recuperate its awesome, lawgiving sonic capacities. What ensues is a strangely phonocentric version of the search for a male social contract: *Sikan* is seated on three stones awaiting her immolation when she begins to menstruate, thus foreshadowing the feeding of the three-footed friction drum around which the ritual technos enabling men to cause other men to be “born over the drum skin” (*ecória ñene abakuá*) will soon congeal. Following *Sikan*'s execution, *Nasacó* fuses her skin to that of *Tance*. To no avail. Much blood is shed in vain in their frantic experiments. It is only when they resort to sacrificing *embori* – the goat – that “*el parche*” (the drum skin) eventually takes shape and, once fused to *ocanco* – the ceiba tree – becomes operative as *nambe erí*, the “flesh of the voice”. What results is a technology capable of transmitting “*la voz*” across time, materializing its awesome sound. This is the moment from whence an unbroken chain of “*transmisiones*” of the voice links the *cuarto fambá* (interior sanctum) of their temples and the ritual exterior

spaces (*isaroco*) to the primal “*embarcadero*” of Usagaré where the sound approximated by the onomatopoeitic phrase “*el uyo*” was first materialized in, and mediated by, an esoteric biotechnological phonic device: *el écue*.

- 11 But reviving the voice is only the first step in its reproduction. It now begins to spread in space and time. Here we can switch to the sequence informing contemporary *barocos* in all their multi-mediated splendor. Hours of pre-dawn work go into the “*fabricación*” – production or better perhaps: assembly – of the conditions under which *écue*’s voice can be transferred to a medium that will carry it forward in time and social space by enabling men “born over the drum skin” to perform assisted reproduction in bringing into being other such of men. Even before midnight, the titleholders of a *potencia* will concoct “*la wemba*” and the basic ingredients of “*la mocuba*”, the former a cleansing fluid, the latter a liquid conductor of *écue*’s extrasonic powers; they will begin to write authorizing glyphs (“*firmas*” or *anaforuana*) with yellow chalk on all major ritual implements as well as on the ground leading from the innermost sanctum towards the door of the temple, charting the path the voice will travel hours from then.
- 12 In all of this, as Brown (2003: 58) notes, “the physical temple” is only a space through which *écue* “maintains its relationship to the world.” The voice itself “lives” in the waters from where it has to be summoned, and to which it eventually returns. To this end, a *potencia* activates a ritual infrastructure composed of an elaborate network of human, man-made, and natural agents: a sacramental machinery designed to conduct or, better perhaps, *transduce*, a numinous energy into a variety of worldly forms, available to the human sensorium. The altars, drums, staffs, and insignia, the hieroglyphic writing, even its ritual personnel are mediators that need to be brought to a vanishing point of im-mediation that is reached when the “*plazas*” (titleholders) have once more become the ancestral presences who bring about the sounding of *écue*’s voice (Peters, 1999; Sterne, 2003). Once the “*fabricación*” nears its completion after hours of esoteric ritual “work” (“*obras*”), Nasacó will trace a line of gunpowder along the elaborate diagrammatic “*firma*” that will mark the path for *écue* to once more emerge and sonically transform the world within its acoustic range – for those capable of heeding its call.
- 13 What emerges from the Temple’s door is the first stage of “*la procesión*”, the major “*plazas*” followed a drum orchestra: guided by the *íreme* Eribangandó who once more clears the path, they go in search of the voice. Only when they return will Illamba begin to apply his fingers on the resonant surface of a small, three-footed friction drum that is the source of *écue*’s vocalizations. The transductive mediation from one form of energy into another suffuses the entire event. Strictly speaking, the *baroco* is no “reproduction” of an originary moment of revelation. It is an instantiation of presence beyond time. Illamba’s fingers merely carry *écue*’s numinous energy over into the phenomenal, i.e. auditory world, where it will pass through and bring into being further chains of transduction.
- 14 What ensues is a synesthetic riot that involves elaborate “*conversaciones*” between *écue* and “*la música*” (i.e. a five piece drum orchestra), the *íremes* who, though mute themselves, will react to modulation in *écue*’s volume and timbre in a gestural language, and the officiating “*plazas*” who will judge from the sound whether or not the ritual steps they just executed were pleasing to “*la voz*” or badly executed. Transmitted to *nambe erí* – the drum skin – by the motions of Illamba’s hand, *écue*’s power shifts

from numinous to auditory to kinetic and – as Ortiz (1952-55 : 234) recognized – not just aesthetic, but ethical modalities.

- 15 *Écue* jubilates when the *indísime* (candidates for initiation) are lead into the *fambá*. The head of the new initiate is placed on top of the *sese eribó* – the mute drum which only moments before supported the severed head of the sacrificial victim *embori* – and is “crowned” with the powerfully vibrating presence of *écue* herself. Conversely, during the type of funerary rite known as *enlloro* or *llanto* after the death of one of a *potencia*’s members, *écue*’s initial joyous vocalizations turn into lamentations. Just as the powerful sound of *écue*’s voice was necessary to transform his body into a medium of her propagation – a *conceptio per aurum*, as it were– so can that body not be expedited to the grave without *écue*’s taking leave. *Écue*, in other words, has intentionality, sensory powers, and is capable of expressing affect – all the while affecting ritual actors within its phonic reach, sacralizing and directing their actions. It is, in sum, a mask – just not a visual one that subsumes the body of its wearer under its power, but an acoustic one whose sacralizing capacities extend to all who know how to experience and heed its call (Lifschitz, 1988; Napier, 1988; Brown, 2003: 37).
- 16 In this sense, the acoustic mask that is *écue* is a complex assemblage of human and non-human agencies. And I think I am cleaving rather close to the views of contemporary *ecória ñene abakuá* when I qualify it as a biotechnology that, while capable of exerting powerful agency on its own, needs to enlist human actors not only to compose its material instrumentalities, but to transduce its mystical energy from the numinous to the phenomenal realms, *thereby reproducing* its agency across secular space and time as well. This is even more obvious in some of the activities entailed in a *baroco ninllao* – that is, the type of ritual in the course of which not only individual members, but new chapters of *abakuá* are “born”.
- 17 Here is the barest account of what *abakuá* have been calling “*la mecánica (de la transmisión)*” since at least the 1950s when Cabrera (1969: 157) recorded that term in a comparable instance. Different from the “*juramento*” (swearing in) of individual new *obonécues*, the coming into being of a new *potencia* demands a different type of “*fabricacion*”: one that involves recreating the “*mecánica*” originally deployed by the African slaves who found themselves “swaying back and forth like the waves” (*quende máriba quende*) upon disembarkation at the dockside of the town of Regla in the first decades of the 19th century. Few will venture to speculate on how this event actually occurred. But there is wide agreement that the original group of Cuban founders could not have been in possession of a consecrated *écue* brought with them from Africa. How then to reactivate the voice? The solution was found in substituting the interior shell of a coconut now known as “*el coco de efique botón*” (named after the first *potencia* of *abakuá*, founded in Regla in 1836), and to this day, a coconut shell figures as the primary transmitter of “*el uyó*” to any new *écue*-drum and the “*piezas*” or “*atributos*” (staves, drums, *afóreme*, etc.) of a *potencia in statu nascendi*. Such transmission is a complex and protracted process during which seven different voices have to be brought into successive mystical resonance to prepare every single ritual implement for activation. In order to effect this, the “*coco*” is sounded as if it were *écue*, while the functioning *écue* drum of the *potencia* sponsoring the “birth” of a new one is suspended in a tub (“*batea*” or “*palangana*”) of water from where the transfer is being effected by the phonic emissions of certain objects and animals. Lengthy *encames* (orations) accompany the process, but even though its detail remains highly esoteric, it is once

more clear that its goal consists in a form of mediation that results in “pure presence” or immediacy.

Ghosts in the machine: making things talk, c.1908

- 18 Was the “echo” at 2132 North Fairmount Street el “*écue*”? Chances are that the journalist simply misheard what Leal and the unnamed woman said. Clearly, under such a description even more details of the report seem to fall into place: the drum in the corner, the washbasin, perhaps even the pagoda-like structure. Leal’s remark “I talk with the spirits and they talk with me,” would make perfect sense.
- 19 Yet what about all the tubes, the aquatic “converter”, the painted spoils, the speaking trumpets, the megaphone? Hard as it is to tell from the journalist’s account what exactly the Leals had set up at their Temple of the Ancient Grace, and to what degree the “echo” was propagated by electroacoustic means, there clearly were forms of mediation involved in the Leals’ temple that contemporary Cuban *obonecues* would regard as inappropriate, unacceptable, even potentially sacrilegious. Any attempt to assimilate these to contemporary Cuban ethnography will likely go nowhere. And that is as it should be. In fact, it might be as ostensibly preposterous to suggest that the contraptions at 2132 North Fairmount Avenue were a precursor to Caribbean sound systems technology as to book them as an off-shoot of abakuá. Ostensibly preposterous: for both contemporary Cuban abakuá and Jamaican sound systems, in fact, share the use of interfaces between humans and technologies to effect what Henriques (2003) calls “sonic dominance,” that is the creation of social contexts in which the sheer physical volume or the semiotic weight of sound begins to privilege audition as the pre-eminent sensory modality over and above other aspects of the sensorium.
- 20 What interests me instead is the kind of cultural threshold the Leals and the unnamed journalist jointly inhabited at the beginning of the 20th century. I want to ask how this juncture – the dawn of electroacoustic analog media – may have brought what one might call abakuá’s sonic and auditory ideologies³ into a momentary alignment with regimes of sonic semiosis that were then still far from becoming fully rationalized, let alone naturalized in the way contemporary Western hearers routinely consume mechanically reproduced sound. As Sterne (2003: 2) so well puts it, just as “there was an Enlightenment, so too was there an ‘Ensoniment’” that paralleled the rise of visualism in the “West” to a degree that has, until recently, largely remained unappreciated.
- 21 Though understandings of sound as oscillatory pulsations transmitted through media such as air can be traced back as far Aristotle, the primary focus of post-enlightenment acoustic and phonetic research had been on the production, rather than reception of audible phonation – on the mouth, rather than the ear, on the origins of sound, rather than on its effect in the world. The re-orientation of thought about sound and practices of its manipulation that made possible electro-acoustic technologies, as they started to proliferate in the second half of the 19th century, was based on multiple transfers of knowledge between domains that had barely begun to differentiate institutionally – physics, physiology, and phonetics. The gradual secularization of electricity, indeed, the diffusion of practical knowledge about electromagnetism, paved the way for what – following Sterne (2003) – we might call a largely unheralded transductive revolution. That is, a protracted, if principled revaluation of sonation *and* audition as a *joint* phenomenon – and one that revolved around the transduction of one source of energy,

sonic vibrations, into electromagnetic impulses, and back into auditory frequencies. The key, as it turned out, were not the physiological mechanics of vocalization, but those of audition.

- 22 While Morse had managed to reduce linguistic signage to a code of binary electrical impulses enabled by mechanical circuit-breakers, telegraphy remained, despite its amazing impact on global information flows, just what its name suggested: writing at or across a distance. To be sure, telegraphy represented a dramatic departure from older communication technologies aiming to supersede the limited capacities of speech and handwriting to bind time and space (such as the printing press and publishing networks) (Peters, 1999: 138-143), and it may come as no surprise that the spirit rappings of Hydesville, N.Y. commenced a mere four years after Morse had successfully demonstrated that his system of transducing mechanical into electrical impulses could carry coherent semantic weight in nearby Rochester (Connor, 1999; Stollow, 2009). Yet while the birth of Spiritualism from electromechanic telegraphy nicely exemplifies the convergence of a much older “electrical sublime” with a novel technological interface allowing for disembodied communication in (almost) real time, the birth of telephony already brings us closer to some of the mysteries that may have animated the voices emanating from the Temple of the Ancient Grace at 2132 North Fairmount Avenue.
- 23 As Alexander Graham Bell himself told the story in the massive transcript of the 1892 Massachusetts Circuit Court law suit threatening annulment of his patents, in the spring and summer of 1874, he was experimenting with the phonautograph (an apparatus for translating sound waves into graphic traces invented in 1857 by Leon Scott). “I was struck,” says Bell (Bell Telephone Company, 1908: 29).
- by the likeness between the mechanism of the phonautograph and the mechanism of the human ear, the membrane of the one being loaded by a lever of wood, and the membrane of the other by levers of bone. It appeared to me that a phonautograph modeled after the pattern of the human ear would probably produce more accurate tracings of speech-vibrations than the imperfect instrument with which I was operating.
- 24 “For this purpose,” Bell continues, “I consulted a distinguished aurist,” his friend Dr. Clarence J. Blake, a pioneer in American Otology, then affiliated with the Massachusetts Charitable Eye and Ear Infirmary and Harvard Medical School.
- He seemed much interested in my experiments, and suggested that, instead of trying to make a phonautograph modeled after the pattern of the human ear, I should attempt to use a human ear itself, taken from a dead subject, as a phonautograph (*ibid.*).
- 25 And so they did. Well connected to the source of corpses at Harvard Medical School, made possible by the 1832 *Massachusetts Anatomical Act*, Blake supplied two middle ears – whose extraction and resection he describes in lovingly detail in his own publications on the matter (Blake, 1878) – one for his own experiments, one for Bell to take to his summer home in Nova Scotia. The results were eminently satisfying. Much as in the case of Nasacó’s experiments with various membranes cut from sacrificial victims in his attempts to revive Tance’s voice, the tympani of middle ears cut from the bodies of Harvard’s dead paupers or criminals proved a breakthrough: once mounted on a microscope stand, moistened with glycerin and water, and outfitted with a stylus that transferred to a plate of smoked glass the vibrations registered by an ear drum no longer connected to a living human being, but recruited into auditory science as an

agent of what Sterne (2003) calls “tympanic transduction”, Bell and Blake’s so-called ear-phonograph graphically rendered sound like no other device had ever before.

- 26 For Bell the disproportion between the ear drum’s diaphragm and the bones moved by it suggested that “a larger and stouter membrane be capable to move a piece of steel” (Bell Telephone Company, 1908: 39) – in other words, a conduit for electromagnetic “undulations”: “At once the conception of a membrane speaking telephone became complete in my mind; for I saw that a similar instrument to that used as a transmitter could also be employed as a receiver” (*ibid.*). Sound became an effect registered by the human sensorium, rather than an independent cause in the world. It has remained so ever since.
- 27 Thomas Alva Edison’s discovery of phonography has been described as involving a similar logic of human sacrifice, this time not that of the ears of cadaveric organ donors, but his own blood. The count de Monceil (1879: 237), himself a pioneer of electrified communication, recounts the episode as follows:
- In the course of some experiments Mr. Edison was making with the telephone, a stylus attached to the diaphragm pierced his finger at the moment when the diaphragm began to vibrate under the influence of the voice, and the prick was enough to draw blood. It then occurred to him that if the vibrations of the diaphragm enabled the stylus to pierce his skin, they might produce on a flexible surface such distinct outlines as to represent all the undulations produced by the voice, and even that the same outlines might mechanically reproduce the vibrations which had caused them, by reacting on a plate capable of vibrating in the same way as that which he had already used for the reproduction of the Morse signals.
- 28 De Monceil expressed skepticism about this myth of origin (and there, indeed, are other versions). Yet the blood-sacrifice occasioned by the transduction of sound to Edison’s own flesh has its equivalent in Edison’s physical engagement with the sonic technologies he was bringing into being. One reason for why Edison applied the stylus to his finger in the first place was that a childhood bout with scarlet fever had left him partially deaf. As he recounted on several occasions, it was his deafness which had led him to telegraphy, his fateful experiment with Bell’s telephone, and the subsequent “perfection of the phonograph”. This was because his auditory disability forced him to analogize between different sensory modalities and their receptivity to sound waves as a form of energy (Edison, 1948: 47-48, 53-54). A 1913 advertisement thus quotes him as saying “I hear through my teeth ...and through my skull. Ordinarily I merely place my head against the phonograph. But if there is some faint sound that I don’t quite catch this way, I bite my teeth into the wood, and then I get it good and strong” (cited in Peters, 2004: 191). The uncanny nature of such merging of body and machine into the conduit of an absent presence – previously recorded sound – was not lost on Edison’s contemporaries.
- 29 Given its capacity to arrest time by capturing acoustic data flows in a series of mechanical traces – analog indices of past sonic events – the phonograph’s necromantic potential was immediately obvious. What particularly astonished the reviewer of Edison’s first phonograph in *Scientific American* (1878: 385) was “the startling possibility of the voices of the dead being reheard through this device”, thus producing “the illusion of real presence”– the dream of transcendence and immediation come true in the human voice permanently separated from the speaking body.

- 30 In Edison's (1878: 530) own words, the "captivity of all manner of sound-waves hitherto designated as 'fugitive'" – including human vocalizations – "their permanent retention", and their "reproduction with all their original characteristics at will, without the presence or consent of the original source, and after any length of time" could now be considered as "*faits accomplis*". While much of this was hyperbole, given the miserable sound-quality of early tinfoil recordings, and their rapid deterioration in the course of very few replays, Peters (1999: 160) is correct when he argues that the phonograph was "a more shocking emblem of modernity than the photograph" which, after all, recurred to conventions of iconic representation reaching back at least to Renaissance perspectivism. If the telephone had seemed to cut distance out of communicative processes, as the *Scientific American* reviewer's evocation of Eucharistic language suggests, phonographic recording not only appeared to undermine time's status as an *a priori* dimension of human life, but to relativize mortality itself.
- 31 Though not – at least not then – given to explicit statements about the spirit world, Edison more than hinted at this when he outlined a series of uses of the phonograph that included, significantly, "preserving the sayings, the voices, and the last words of the dying member of the family – as of great men" (Edison, 1878: 533). Ten years later, venturing into what, at the time, was becoming known as psychophysics, he made an even more ominous comment about the subsumption of the original into the copy. While in his earlier essay he had hinted at future forensic uses of the phonograph, he now (Edison, 1888: 649-650) argued that
- The phonograph, in one sense, knows more than we do ourselves. For it will retain a perfect mechanical memory many things which we may forget, even though we have said them.
- 32 Edison's initial prosthetic device designed to overcome the temporally evanescent nature of the human voice had turned into a Derridean supplement to the kind of personhood that had hinged on the continuity of memory since Aristotle and had been hitched to forensic notions of individual accountability by Locke. The new regime of hearing his invention inaugurated spread across the globe as quickly as it began to reverberate through a whole variety of cultural domains. Some of them were highly receptive to the enchanted potentialities the phonograph helped usher in.

***Phonurgia pathetica*: Mr. Edison's transductive cosmology**

- 33 Ever since Edison's announcement of the "perfection" of the phonograph, much advertisement and newspaper copy were expended on extolling the magic worked by the transductive agency of the phonographic diaphragm, or the similarly magical hold the recorded trace seemed to exert in conjuring the original. Not infrequently, early writers on the wonders of phonography speculated that had Edison's invention occurred in less enlightened times, its simulacral work would have been perceived as witchcraft (Read, Welch, 1959: 18-24). An equally popular *topos* was the displacement of self-consciously "modern" ambivalences towards electroacoustic technology not onto one's own unenlightened ancestors, but on the primitive Other elsewhere. Yet, as Taussig (1993) and Brady (1999) have noted, Western attempts to imbue the phonograph with mystical attributes played on acoustic sensibilities and semiotic ideologies characteristic of the Victorian world that tended to quickly break down

when projected elsewhere. As Brady (1999: 46) puts it, that the voice of the phonograph would have initially been invested with “quasi-supernatural authority” was by no means an effect that exposure to this technology would have “naturally” produced among human listeners. It had everything to do with Western notions of the semiotics of sound and audition. Thus while the phonograph may not have made much of an impression on people accustomed to communicating with disembodied others – in vision quests, oracles, shamanistic trances or spirit possession – it amply worked its magic upon the Western imagination. Not the least this was so because the phonograph raised “the problem of presence” (Engelke, 2007) in a fashion that had hitherto been largely unthinkable, but immediately seemed to resonate with longstanding metaphysical questions in western religious and secular thought.

- 34 Foremost among these was the question of life after death. Perhaps not ironically, the time-transcendent epistemic superiority of the mechanical copy over the biotic original that Edison’s 1888 remarks had aimed to convey, was to take its recursive toll on the creator himself. Evidence for Edison’s own curious electrobiotic monadology goes back to his brief collaboration with George Miller Beard, a physician, founding editor of the short-lived *Archives of Electrology and Neurology*, and author of massive tomes dedicated to *American Nervousness* and *Sexual Neurasthenia* who came to Edison’s rescue in the course of the controversy over Edison’s premature announcement of his discovery of an “etheric force” in 1875 (Wills, 2009). By 1878 Edison had taken up correspondence with Madame Blavatsky and became a member of the Theosophical Society.
- 35 In 1910, Edison offered his own bio-mechanistic vision of the universe. Like cities such as New York (Edison’s favorite example), human individuals were really aggregates of myriads of life-units, their bodies shedding cells just as social aggregates were shedding members upon the death of individuals. And just like memory in the individual brain that was “like the phonograph cylinder” in preserving “things which have been impressed upon it by the mysterious power that actuates it”, the brain, like any machine, could not be conceived of as “immortal”. Machines, after all, break down.
- 36 From such a perspective, death seemed to lose its sting. Just like the individual “meat machine” endowed with a mental phonograph that ensured the coherence of its mortal identity was a replaceable part in the New York City-like cosmos, so were its individual cell-borne “life units” part and parcel of a larger cosmic drama conceived of as unraveling under the impact of new technology impinging upon the human body and sensorium, challenging its “life units” to re-aggregate in novel adaptations. The inventions produced by mortal “meat machines” like Edison himself, in other words, drove onward the perfection of the human race.
- 37 Along such lines, late in his life, Edison finally outed himself as a proponent of a rather more than casually spiritualized materialism. “I am working on the theory that our personality exists after what we call life leaves our present material bodies,” he told Bertie C. Forbes (Forbes, 1920: 11). Though “reluctant to discuss the machine he was reported to be building for the apprehension of messages from the dead”, as the *New York Times*’ A. D. Rothman (1921: 1) reported a few months later, Edison “did admit that he was engaged – had been engaged for a number of years – in the construction of such an apparatus”. When a man dies, Edison told Rothman
- the life units which have formed that man do not die. They merely pass out of the unimportant mechanism which they have been inhabiting, which has been called a man and has been mistaken for an individual, and select some other habitat or

- habitats. [...] These little entities of personality which I hope to detect with my apparatus are still animal entities. (*ibid.*: 1, 6)
- 38 “If my theory is correct,” he writes (*ibid.*: 215-16) “then I think it is possible to devise apparatus [*sic*] to receive communications, if they desire to make them”. Such an apparatus “would rid the world of harmful superstitions such as spiritualism” (*ibid.*: 224).
- 39 Did Edison ever build such an apparatus? As Wainwright Evans (1963) claims, he did. Writing for *Fate Magazine*, Evans recalled an interview he had with Edison’s private secretary William Meadowcroft in 1921. He told him that “according to Edison’s theory, what survived death would be an electronic replica, so to speak, of the body as it was in life – a sort of electronic ghost, made up of an aggregate of the ‘entities’ or ‘electrons.’” “This collective entity”, Edison reasoned, “would be able to put forth physical energy, and could presumably manifest its presence through a mechanism if one sufficiently sensitive were available” (*ibid.*).
- 40 In the article’s remainder, Evans unravels an intricate story about how, in 1941 (i.e. ten years after Edison’s death), J. Gilbert Wright, a General Electric researcher and inventor of silicone rubber, and his associate Harry C. Gardner received communications from Edison through a spirit medium, set about locating the blue-prints for Edison’s apparatus, and then tried to reconstruct it. It eventually took the form of an aluminum trumpet mounted on top of a microphone enclosed in a sound box and filled with a potassium permanganate solution, that acted as an electrolyte once connected to an antenna the base of which was submerged in the solution at one pole and connected to the microphone at the other. Alas, the contraption did not seem to successfully transmit any life units. And so, and in a beautiful exemplification of the dialectics of ensoniment, Wright and Gardner eventually resorted to the, by then rather old-fashioned (see below), solution of having a human medium project an ectoplasmic larynx into the sound box through which spirits would speak into the microphone. Edison apparently “came through” and recommended the use of Wright’s silicone putty as a lining for the sound box. But while one would doubt that Edison approved of such hybridization of what psychic researchers would nowadays call a “transcommunicative” device, his spirit remains active to this day in furthering the electromechanics of future telephonic communication between the living and the dead.

The phonograph unmasked: high fidelity

- 41 Edison’s enchanted musings appear to have come too late to give us a handle on how to judge the impact of late 19th and early 20th century sonic technologies on the world the tenants at 2132 N Fairmount Avenue might have inhabited. But Edison’s increasingly mystical pronouncements on the technologies he had helped bring into being were only symptomatic of a larger dialectic that enchanted technology in the service of rationalizing the numinous. Ironically it was precisely this moment that had already characterized, even driven, much of 19th century spiritualism. If Comte had suggested sociology as the religion to end all religions, his countryman Allan Kardec had thrown the afterlife open to positivistic investigation (Porter, 2005; Vasconcelos, 2008). Indeed, it should come as no surprise that the member lists of British and American Spiritualist societies soon featured the names of some of the most prominent scientists of the second half of the 19th century dedicating themselves to the rational pursuit of the

irrational. In turn, spiritualism itself became a veritable vortex, sucking up new communication technologies almost as soon as their invention became public knowledge.

- 42 If spirits somewhat belatedly appropriated photography as a medium for manifestation⁴, they began using Morse code shortly after the initial 1848 rappings at Hydesville. Thomas Watson (1926: 42-43), Bell's assistant, spelled out the logic in his autobiography: "mediums are endowed with the power to transform subtle, bodily radiation into a mechanical force that produces the raps, movements, and slate writings as a steam engine changes heat into mechanical motion or a telegraph transforms pulsations of electricity into the taps of the Morse code". Small wonder then that the spirits were poised to make themselves heard in what came to be known as "direct voice manifestations" once telephony and phonography made hearing disembodied speech a matter of increasingly common experience.
- 43 As Connor (1999: 212) describes the practice that appears to have attained its heyday just after the turn of the 20th century, "direct voice" manifestations involved "a voice which speaks independently of the medium's vocal organs".
- Often in "direct voice" manifestations, the spirits would employ a trumpet (resembling a speaking trumpet or megaphone rather than the musical instrument), or even a series of trumpets, which might be placed in the room at a distance from the medium. (*ibid.*: 212)
- 44 Electromagnetic transduction seems to have been a widespread model for direct voice mediumship. The spiritualist W. W. Aber's instructions for producing trumpet manifestations thus recommend: "Place a trumpet in a basin of water in the center of the floor; form a circle around it, and connect the battery by touching feet all around the circle" (Aber, 1909, cited in Enns, 2005: 14). Trumpet Medium Mrs. Cecil M. Cook likewise favored the use of electrolytes: "Somehow, the voices seem to come clearer when the trumpets are moist. There is something about the forces that resembles electrical energy" (Cook, 1919, cited in Enns, 2005: 14).
- 45 His frequent diatribes against Spiritualism notwithstanding, Edison could not but have agreed on matters of principle. After all, both he and Bell had experimented with placing induction coils over their heads to effect sound transference. In 1876, Bell invented the Centennial Liquid Transmitter, a transductive device curiously akin to a speaking trumpet mounted on top of a liquid filled vessel (Bell Telephone Company, 1908: 99) – or, for that matter, to the central element of the Leal brothers' contraption: a speaking tube sticking out from a container of liquid, stretching across to a converter, complete with a bit of stovepipe on the top, and another tube leading into the converter from a kettle drum made of a skin-covered china washbowl!
- 46 Different from earlier, more agitated mediumistic performances such as those pioneered by the Fox sisters, trumpet mediums were characteristically passive, their mouths closed, their bodies mere conduits (tympanic membranes?) for the transmission of spiritual emanations that would take on audible form through the trumpet. While spirit trumpets were manufactured in a variety of forms and designs, many of them bore more than incidental resemblance to the Victrola horn, or, for that matter, the horns sticking out of the window of 2132 N. Fairmount Ave. in 1908. Had *écue's* voice and its material instrumentalities – *nambe erí*, "the flesh of the drum" – found a new medium for its sonic propagation? Might the Leal's contraption perhaps even have provided a worldly storage for its numinous energies?

- 47 If so, such convergences alone would tell us little. Surely ideas about the electroacoustic transduction of numinous energies into the sublunar phenomenal sphere were swirling around in the social worlds that the Leals, to some degree, shared with Edison. Perceptions of audio technologies as conduits for the numinous were contingent upon the increasing social pervasiveness of semiotic ideologies that metapragmatically regimented how specific types of mediated sonic data output could be indexically construed as iterable forms of collectively salient semiotic input. No matter the extent to which analog recordings do carry the material traces of an original event, indexical recognition, as we might say with Keane (2003: 419), comes at a price: it needs to be furnished with socially routinized instructions so as to occur at all.
- 48 Such rules of recognition for technologically mediated indices of the numinous were proliferating in luxurious heterogeneity in late 19th century urban America. But while one cannot guess from the journalist's account how exactly the Leal brothers' sound system functioned, and to what degree it was electrified, it is not unimaginable that they may have been engaging in their own brand of enchanted engineering. At least, they seem to have managed to convince a social collectivity (of what size we do not know) that their contraption activated "the echo"/*el écue* in a way some of its hearers found convincing. In doing so, they might have fought to overcome the same barriers to the "willing suspension of disbelief" that early pioneers of electro-acoustic media struggled with.
- 49 This issue pertains to contemporary abakuá rituals just as it would have pertained to the Leal's contraption in 1908, and precisely because it has its bearing on any socially meaningful form mediation. Could you or I, with a bit of practice, apply a piece of bamboo to a friction-drum, and make it emit sounds closely approximating *écue's* awesome *uyó*? You bet we could. But would such exercises yield more than fairly meaningless, perhaps even debased replications of an "original" sound? Just as my singing of a Verdi aria, however well-executed, will not substitute for the scratchy excess of the best turn of the 20th century analog recordings of Caruso's voice, the copy will remain haunted by the original – or, and this is the crucial point, an *idea* of it. But this idea is one that only became thinkable as the basis for an ontology of mediation once Western listeners became accustomed to the notion that there *could* be an "original sound" in the absence of the potential for its artificially mediated reproduction across space and time⁵. The very notion of sonic "fidelity" betrays a social absence of faith in the medium. The challenge the Leals might have faced was thus not whether or not their technology *faithfully rendered* the sound of *écue's* voice. It was to insure that their sacramental actions believably collapsed into each other what Charles Sanders Peirce might have called the "interpretant" with its "representamen": the idea of *écue's* voice and the sonic vibrations emerging from the tubes, trumpets, etc., as they affect the human sensorium.
- 50 Just like the sonic impact of *écue's* voice will register as a mere drone among uninitiated bystanders at contemporary abakuá rituals, so can early audio technologies in no way be said to have capitalized on *mere* technologically achievable mimesis. What people heard on Edison's tinfoil recordings, or, for that matter, over Bell's first telephones was largely noise. That they actively forged a culture of hearing in which copy and original could become habitually understandable as "naturally" commensurate, even equivalent in the strong sense, has now been duly forgotten as history, as Bourdieu's might have put it. But such forgetting was not a process of fading or attrition, nor was it a mere

response to improved technological means. It was “cultural work”. What stands at the threshold of such forgetting are icons such as RCA’s Nipper – the faithful dog not just listening for, but being hailed by, his (dead) Master’s Voice. Nipper’s quizzical look notwithstanding, the image reminds us just how much investment of belief was necessary to cross the threshold beyond which Edison’s phonograph really *did* come to convey the recorded copy’s permanent fidelity to the hitherto evanescent “original”. What a triumph for a correspondence theory of representational truth! But what a hollow victory, at one and the same time.

- 51 If my conjectures are right, it is this very threshold at which the technology the Leal brothers installed at 2132 North Fairmount Avenue must be situated. The emerging American social faith in technological “fidelity”, and the Leals’ experiments with technologically enhancing what members of abakuá nowadays call “*la fabricación*”, and potentially electrifying “*la mecánica*” of sounding *écue*’s voice would have been part and parcel of one and the same “structure of the conjuncture” (Sahlins, 1981) between two different historical streams and semiotic systems. That early phonograph companies would have adorned their logos with recording angels (the Christian dream figure of communicative im-mediacy, cf. Peters, 1999: 74-80) or faithful dogs listening to dead masters was part and parcel of a “dialectics of ensoniment”. The phonographic machinery pressed the voices of the dead into the service of the living not by concealing a reality beyond appearances, but by enveloping both in a cloud of paradoxical undecidability.
- 52 In this sense, the technology itself took on the ambiguities usually ascribed to ritual masks. Ever since Lévy-Bruhl, the anthropology of masking has uneasily (and often quite illogically) vacillated between suppositions that the wearer of a mask is either believed to undergo an actual transformation into the numinous presence the mask is supposed to bring into world, or that maskers and/or their audiences are well aware that masquerades are based in histrionics and the kind of pious suspension of disbelief they maintain in the course of masked performances (Napier, 1988). If so, might not the necromantic frisson cultivated in the writings of early commentators on, and promoters of, phonography bespeak exactly the same dilemma? Did American and European hearers of the phonograph really believe that they were hearing the dead, we might ask – or did they willingly collude in crafting a set of collective representations suggesting the equivalence of the audible copy to the absent original? Was hearing believing? Was, to spell it out, early phonography a modernistic acoustic mask?
- 53 By the same token: might not Ejamba Leal have perfectly understood what was at stake in phonographic re-presentation? Different from their American contemporaries, the Leals might have seen nothing intrinsically mysterious or surprising in “tympanic transduction” or analog recording. This would have been so because abakuá ritual had revolved around this principle ever since the members of the “*cabildo de los carabalí á papa efi*” managed to swear in the first Cuban chapter of abakuá in 1836. The Leals might have perceived analog sound technology as a fairly rational enhancement of the means to the end of sacred immediation.
- 54 If so, this would have been because the multiple human and material media activated, harnessed to, and fused with each other in the course of a *baroco* constitute what I have called a complex biotechnology that does not *represent* but facilitate the emanation of pure presence. Transducing *écue*’s voice from one ontological sphere (the waters where it “lives”) to another – the *cuarto fambá* from which it emerges, and the *isaroco* which it

sonically envelops – so curiously parallels the telephonic and phonographic transduction of the human voice by electroacoustic means that the Leals may have immediately grasped these technologies’ “poietic” potential. If the physical space of the temple and its ritual personnel is merely a conduit through which the voice “maintains its relationship to the world” (Brown, 2003: 58), then we arrive at a point where harnessing a “found” (but already amply enchanted) technology to the propagation of the acoustic mask that is *écue* could have made eminent sense.

- 55 Assuming that the Leals did employ electro-acoustic technology to transduce *écue*’s voice, would they have shared in their American contemporaries’ ambivalently reverent investments in Edisonian media? This, of course, is anyone’s guess. Still, spinning my conjectures to a conclusion, it remains to be asked why they might have taken over elements of the sonic ideologies of their immediate social environment. In the case in the Leal brothers’ Temple of the Ancient Grace, *techne* and *poiesis* collapse into each other. Means and ends have become coextensive. The mediator that refurbishes the world has vanished into the furniture. The medium would have been the message – and *vice versa*.
- 56 But this is as far as my conjectures can take us. In the end, the Leal brothers’ techno-religious experiments remained fruitless – at least as far as I can tell. Nothing socially enduring ever came of their efforts. As everywhere else – excepting the three Cuban port cities of Havana, Matanzas and Cárdenas – attempts at transplanting abakuá’s organizational format, and mode of reproduction failed. The Leals’ Philadelphia *potencia* (if it was that) apparently faded away, never achieving the stage where holding a *baroco ninllao*, and so birthing and authorizing independent daughter cells became possible. But if I am right in surmising that their elaborate contraption fused abakuá ritualism with state-of-the-art electroacoustic technology, this may tell us quite a bit about the rationality, indeed modernity, of abakuá, and the irrationality, indeed multiply enchanted nature, of the auditory regimes Bell, Edison, and others helped to usher in at the turn of the 20th century.
- 57 If *écue*’s voice did, in fact, ring out from the Leals’ trumpets onto N. Fairmount Avenue, perhaps we could do better than treat this as a curious episode in the history of the public reception of electroacoustic technology, or, for that matter, in the history of the acoustic mask that is *écue*. More could be said about the way in which audio-electric technologies have changed the world since 1908. But the lasting irony, perhaps, is that while sonic analog media have virtually vanished from the Western world at the beginning of the 21st century, the Leals’ attempts at techno-ritual innovation never made a lasting impact on the “*fabricación*” and “*mecánica*” by which contemporary members of abakuá continue to transmit *écue*’s voice across space and time.

BIBLIOGRAPHY

BELL TELEPHONE COMPANY, 1908, *The Deposition of Alexander Graham Bell in the Suit Brought by the United States to Annul the Bell Patents*, Boston, American Bell Company.

- BENJAMIN Walter, 1969, *Illuminations*, New York, Schocken.
- BLAKE Clarence J., 1878, "The Use of the Membrana Tympani as a Phonautograph and Logograph", *Annals of Ophthalmology and Otology*, 5, p. 108-113.
- BRADY Erika, 1999, *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*, Jackson, University of Mississippi Press.
- BROWN David H., 2003, *The Light Inside: Abakuá Society Arts and Cuban Cultural History*, Washington, D.C, Smithsonian Institution Press.
- CABRERA Lydia, 1969, *La sociedad secreta abakuá: narrada por viejos adeptos*, Miami, Ediciones C and R.
- CONNOR Steven, 1999, "The Machine in the Ghost: Spiritualism, Technology and the 'Direct Voice'", in P. Buse, A. Stott (eds.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, New York, Macmillan, p. 203-225.
- EDISON Thomas A., 1878, "The Phonograph and Its Future", *The North American Review*, 126, 262, May-June, p. 527-536.
- EDISON Thomas A., 1888, "The Perfected Phonograph", *The North American Review*, 146, 379, June, p. 641-650.
- EDISON Thomas A., 1948, *The Diary and Sundry Observations of Thomas Alva Edison*, New York, Philosophical Library.
- ENGELKE Matthew, 2007, *The Problem of Presence: Beyond Scripture in an African Church*, Berkeley, University of California Press.
- ENNS Anthony, 2005, "Voices of the Dead: Transmission/Translation/Transgression", *Culture, Theory, and Critique*, 46, p. 11-27.
- EVANS Wainwright, 1963, "Scientists Research Machine to Contact the Dead", *Fate*, 16, 4, p. 38-43.
- FORBES Bertie C, 1920, "Edison Working on How to Communicate With the Next World", *American Magazine*, 90, p. 10-11 et 85.
- HENRIQUES Julian, 2003, "Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session", in M. Bull, L. Back (eds.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford, Berg, p. 451-480.
- KEANE Webb, 2003, "Semiotics and the Social Analysis of Material Things", *Language and Communication*, 23, p. 409-425.
- LIFSCHITZ Edward, 1988, "Hearing is Believing: Acoustic Aspects of Masking in Africa", in S. L. Kasfir (ed.), *West African Masks and Cultural Systems*, Tervueren, Koninklijke Museum voor Midden-Afrika, p. 221-29.
- MONCEIL Theodore Count de, 1879, *The Telephone, the Microphone, and the Phonograph*, New York, Harper and Brothers.
- NAPIER A. David, 1988, "Masks and Metaphysics: An Empirical Dilemma", in S. L. Kasfir (ed.), *West African Masks and Cultural Systems*, Tervueren, Koninklijke Museum voor Midden-Afrika, p. 231-40.
- ORTIZ Fernando, 1952-55, *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana, Cárdenas y Cía.
- PALMIÉ Stephan, 2008, "Ecué's Atlantic: An Essay in Method", in S. Palmié (ed.), *Africas of the Americas: Beyond the Search for Origins in the Study of Afro-Atlantic Religions*, Leiden, Brill, p. 179-222.
- PEIRCE Charles S, 1940, *The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, (J. Buchler ed.), London, Routledge and P. Kegan.

- PETERS John Durham, 1999, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, Chicago, University of Chicago Press.
- PETERS John Durham, 2004, "Helmholtz, Edison, and Sound History", in L. Rabinovitz, A. Geil (eds.), *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture*, Durham, Duke University Press, p. 177-198.
- PORTER Jennifer E., 2005, "The Spirit(s) of Science: Paradoxical Positivism as Religious Discourse among Spiritualists", *Science as Culture*, 14, p. 1-21.
- READ Oliver, WELCH Walter L., 1959, *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*, Indianapolis, H. W. Sams.
- ROTHMAN A. D., 1921, "Mr. Edison's 'Life Units': Hundred Trillion in Human Body May Scatter After Death - Machine to Register Them", *New York Times*, January 23, p. 1, 6.
- SAHLINS Marshall, 1981, *Historical Metaphors and Mythical Realities*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- STERNE Jonathan, 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.
- STOLOW Jeremy, 2009, "Wired Religion: Spiritualism and Telegraphic Globalization in the 19th Century", in S. M. Streeter, J. C. Weaver, W. D. Coleman (eds.), *Empires and Autonomy: Moments in the History of Globalization*, Vancouver, UBC Press, p. 79-92.
- TAUSSIG Michael, 1993, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York, Routledge.
- VASCONCELOS João, 2008, "Homeless Spirits: Modern Spiritualism, Psychical Research, and the Anthropology of Religion in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", in F. Pine, J. de Pina Cabral (eds.), *On the Margins of Religion*, Oxford, Berghahn, p. 13-37.
- WATSON Thomas A, 1926, *Exploring Life: An Autobiography*, New York, D. Appleton and Co.
- WILLS Ian, 2009, "Edison and Science: A Curious Result", *Studies in the History and Philosophy of Science*, 40, p. 157-166.

NOTES

1. A once common heteronym for abakuá, nowadays uniformly rejected by its members.
2. For the transatlantic history of abakuá see Palmié (2008).
3. In Webb Keane's (2003) sense of a metapragmatics regimenting socially routinized practices of attaching relatively specific sign values to the materiality of semiotic forms, in this case sonic vibrations registered as auditory apperceptions.
4. It took 22 years between the invention of Daguerreotype and William H. Mummler's 1861 announcement that he had successfully photographed a spirit.
5. Benjamin (1969: 217-251) famously caught on to this cultural moment: is not the very notion of "auratic loss" product of an ideology of mediation that could not have been developed in the absence of technical reproducibility? As he puts it (*ibid.*: 243 n. 2) "at the time of its origin, a medieval picture of the Madonna could not have been said to be 'authentic'. It became 'authentic' only during the succeeding centuries and perhaps most strikingly so during the last one."

ABSTRACTS

In 1908, two black Cuban brothers, held a temple on Philadelphia's North Fairmount Avenue, which appears to have combined Edinsonian sound technology with elements from the ritual repertoire of the Abakuá male esoteric brotherhood. I suggest that the technologically enriched "echo" of the Leal brothers can be analysed heuristically as the locus of a remarkable convergence between phonic and auditory ideologies underlying the mediation of the divine in the Abakuá, and acoustic transmission technologies through time and space – particularly telephony and phonography – that had begun to reconfigure the Western auditory worlds by the second half of the 19th century.

En 1908, deux frères noirs cubains, tenaient un temple sur l'avenue North Fairmount de Philadelphia, qui paraît avoir combiné la technologie édisonienne du son avec des éléments du répertoire rituel de la fraternité ésotérique masculine *Abakuá*. Je suggère ici que l'« écho » technologiquement enrichi des frères Leal peut être analysé heuristiquement comme le site d'une convergence remarquable entre les idéologies phoniques et auditives sous-tendant la médiation du divin dans l'*Abakuá*, et les technologies de transmission acoustique à travers le temps et l'espace – en particulier la téléphonie et la phonographie – qui avaient commencé à reconfigurer les mondes auditifs occidentaux dès la seconde moitié du XIX^e siècle.

En 1908, dos hermanos negros cubanos sostenían un templo en la avenida North Fairmount de Philadelphia, que parece haber combinado la tecnología del sonido de edisonia con elementos del repertorio ritual de la fraternidad esotérica masculina *Abakuá*. Sugiero aquí que el "eco" tecnológicamente enriquecido de los hermanos Leal pueda ser analizado felizmente como el lugar de una notable convergencia entre las ideologías fónicas y auditivas que subyace a la mediación de lo divino en la *abakuá*, y las tecnologías de transmisión acústica a través del tiempo y el espacio – en particular la telefonía y la *Phonografía* – que habían comenzado a reconfigurar los mundos auditivos occidentales desde la segunda mitad del siglo XIX.

INDEX

Mots-clés: rituel, technologie, son, religions afro-cubaines

Palabras claves: ritual, tecnología, sonido, religiones afrocubanas

Keywords: ritual, technology, sound, Afro-Cuban religions

AUTHOR

STEPHAN PALMIÉ

University of Chicago – palmie@uchicago.edu

God's Will or Peoples' Power

Believing in Sonic Environments

Volonté de Dieu ou pouvoir du peuple ? La croyance dans les environnements soniques

¿Voluntad de Dios o poder del pueblo? La creencia en los ambientes sónicos

Ute Holl

- 1 Music is often experienced as seizing, overwhelming and even overpowering its audiences even physically. It fuses the outer and inner realities with an essential, spiritual and natural force. The execution of music, writes Hegel in his *Aesthetic*, lectures on Fine Art is “the wonderful secret of an external tool’s becoming a perfectly animated instrument, and we have before us at the same time, like a flash of lightning, the inner conception and the execution of the imagination of genius on the most momentary fusion and most quickly passing.” (Hegel, 1975: 958). The power of music seizes the self “in the centre of its spiritual existence” so that it is “elevated by the musical work and activated by it” (Hegel, 1975: 906). As a space comparable to an environment created by lightning, sonic spaces have always been considered as a special battle ground of gods. Sonic experience raises the issue of believing in a specific space or a specific force that is not altogether controllable by man. In the case of the Greek Pan, this was a very material space, sun-lit and sexually violent, Johann Sebastian Bach attributed it to a single God, and Georg Wilhelm Friedrich Hegel, as if anticipating Marshall McLuhans distinction between social relations in acoustic or literal communities, pointed towards music as a force which animates the personal soul, suppressing reflection. For Hegel, making music was a technique of distinguishing uncontrolled noisy environments from the order of sounds. For men to be able to control the sonic battleground, sounds have to be transformed into the order of notes, that is, the acoustic into writing: “But music’s essential aim is to shape these sounds into notes.” (Hegel, 1975 : 962). A materialist theory of sounds and music however should be able to re-relate sounds to environments and to expose the social to sonic experiences, translating the agency of the divine into social relations of power, force and violence. To believe in sonic spaces then is to precisely perceive what is going on around oneself. It also implies a basic infidelity towards the nature of existing orders,

and, on the contrary, to believe in spaces perceived, as well as, eventually to believe in creating new spaces by making new sounds.

Social Circuitry

- 2 During the Second World War, and even more so after it had ended with the alleged defeat of German fascism, new sounds, provisionally subsumed under the label of electronic music, entered the world, and with it, new and unknown sonic spaces. Or rather, these spaces were unknown to civilian audiences, who came to experience altogether new radiophonic environments out of their radios, in concert halls, and later in stereophonic and high fidelity equipped personal living rooms. Fidelity towards the real, or vice versa, the listeners' belief in the reality of sonically produced spaces, has since then literally become a matter of technological authentication and conviction. The technique of believing in a real sound space went by a magic signature: HiFi. However, this is an old story of new media. Thomas Edison could advertise the gramophone as being real to life, since the inscription of sound waves as grooves into wax cylinders could reproduce voices and sounds according to a reality that outmatched all former transcriptions of speech and noise in symbolical orders – such as the vocal alphabet or the Morse code. Early gramophone and radio listeners were convinced that what they heard had really existed, not because the transmission of music, voices and other sounds was particularly good, but because it was fundamentally different from any kind of reproduction of sound they had ever heard before.
- 3 With phonography and radio, sounds were transmitted according to their physical quality instead of as translated into a code of transcription (Peters, 2004). Physical recording of sound also meant, that all acoustic information was passed through and memorized by an apparatus, there was no literal system that would distinguish between sense and non-sense. Acoustic spaces were not inscribed according to architectural coherence but to qualities of loudness, delay or resonance. And finally all things were equal before the phonograph: men and machines, animals and things, subjects and objects as sources and receivers of frequencies. With the introduction of recorded sound, the concept of music and musical spaces also changed. Reproducibility in the age of technical media meant recording and transmitting music, voices and sounds afflicted with all sorts of physical or physiological glitches, noises and disturbances. In technical recordings of music, the sounds of the physical instruments are as important as the tones of the music played according to the score. All that is audible for the recording device, the qualities of the physical bodies of the singers as well as the delay of the spaces of the recording studio or concert hall are inscribed (Schmidt Horning, 2013). Technical hearing replaced the human form of listening, at least in the process of recording and reproducing sounds.
- 4 All of this information, as reduced and simple as it was in the early days of recording, also transformed the space of the real and reality for the early listeners, who could not but believe in some sort of existing space on the other side of the transmitting channel. However, this audible other space owes its existence as much to the spaces recorded and produced as to the techniques of the recording process, to the qualities of devices and to the channel itself. From early on then, artificial effects of delay and reverberation were applied, to create the acoustic *impression* of space, the impression of

distances, or to the transmit the impression of nearness, produced with the help of microphones, right across the Atlantic.

- 5 Researches on the history and archaeology of media techniques, first and foremost the relentless writings of Friedrich Kittler, a German media theorist, proved that most of the devices and techniques of sound production have derived from technologies of war (Kittler, 1999). This is true for the adaptation of radio techniques, “Funk”, deriving from First World War military communication and then adapted in civilian modes of radio, as well as for the magnetic tape recorder devised and deployed in the Second World War in the course of cryptoanalysis of voices (Tompkins, 2010). This is also true in the case of stereophony as an adaptation of indicator radio beams, with which pilots were addressed through the perceptive difference of their two ears in order to locate them in sonic triangles and control the blind flight of bombers in dark nights of terror attacks. Even if experiments on stereophony had been conducted before, it was the effort of war research that accelerated developments. Kittler envisioned this connection between war machines and entertainment culture as a stable trajectory in the history of, specifically, sound media: “Funkspiel, VHF tank radio, vocoders, magnetophones, submarine location technologies, air war radio beams, etc., have released an abuse of army equipment that adapts ears and reaction speeds to World War n+1. Radio, the first abused, leads from World War I to II, rock music, the next one, from II to III” (Kittler, 1999: 111). Unconsciously, this is the assumption, we are lured into aesthetic spaces formed by war technologies, while believing we are just listening to pop music (Kittler, 2013). In fact, many musicians acknowledge the fact. And listeners were convinced to hear it, specifically in the case of electronic music. Sources of early radio listeners, commenting on Karlheinz Stockhausen’s early pieces and performances for instance, confirm that they believed to perceive the sound of ongoing battles in these compositions (Schürmer, 2014). Indeed, as Kittler insists, “when Karlheinz Stockhausen was mixing his first electronic composition, *Kontakte*, in the Cologne studio of the Westdeutscher Rundfunk between February 1958 and Fall 1959, the pulse generator, indicating amplifier, band-pass filter, as well as the sine and square wave oscillators were made up of discarded U.S. Army equipment: an abuse that produced a distinctive sound” (Kittler, 1999: 97). It is not the single tone or sound which obscures the insight into the new sonic spaces, since the sound itself might even carry, sustain and reveal the genealogy of its own production in the context of war and arms, if attentively listened to. The problem at stake is, whether technologies or techniques of creating sound inevitably subdue people to the logics of the spaces they produce. This is specifically crucial for technical media, which produce their aesthetic impacts below the threshold of human perception.
- 6 Sonic studies have raised the question whether techniques and technical practises inevitably seduce their subjects into believing in the reality of artificially created spaces, and whether technical media force their users into a position of unmitigated belief in effects of something alien and unknown. In connection with sound systems and studios, this impact of the unknown has often been related to gods. Kittler, infamously, has in his last books discussed the approaching of the gods – using the Heideggerian notion of *Ent-fernen* as literally *reducing distance* –, conceiving of the Greek gods as a merry troupe based on a cosmological or universal code of Pythagorean intervals: Octave, Fifth, Fourth as 2:1,3:2,4:3. (Kittler, 2006 and 2011).

- 7 As opposed to this ontology of a code, the anthropologist and early theoretician of cybernetics Gregory Bateson has discussed the concept of gods in terms of data processing and the cybernetic circuits of his time. From an ethnologist's point of view, Bateson observed that a notion of gods can be a useful tool in terms of cybernetics, understanding them as personifications of long term social circuitry: "I suggest, that one of the things that man has done through the ages to correct for his short-sighted purposiveness is to imagine personified entities with various sorts of supernatural power, i.e., *gods*. These entities, being fictitious persons, are more or less endowed with cybernetic and circuit characteristics" (Bateson, 1982: 65). In any case, the model of gods or belief is linked to the modes of recording techniques, codes, transmission systems and distribution networks. A more terrestrial analysis of techniques of belief or make believe, however, should also look out for strategies to subvert hegemonic spaces created through media or, for that matter, devices of the divine.

Cultural Techniques of Making Belief

- 8 Religion, it seems, or other systems of belief have never existed without very tangible forms of rituals and cultural techniques, deployed to relate material and immaterial realms. These techniques can be very simple, such as touching something with one's hands, as with the *mains negatives* of prehistoric paintings or in cults of stones (Didi-Huberman, 2008); it can be techniques of smoothing out and planing spaces, as raking the ground in Zen Buddhist rituals, or it can be techniques of carving and inscribing, as in the arts of writing and scripture, which are, in legends or holy books, often passed down as a *divine* gift; or it may be complex techniques of trance and ecstasy, demanding the observance of all sorts of orders concerning diet, costume, rhythm and movement, in ascetic as well as carnivalistic forms (Eliade, 1968). In all cases, spaces are created, much rather than simply accessed. Particularly in dealing with animals, wild ones or tamed, in breeding or in slaughtering, procedures of cultural techniques are essential. These turn the relations to animals into media of transformation, of inclusions and exclusions of strangers or aliens. Sacrificing, as an act circling around the moment of death, void, or nothingness, can in this sense be understood as dividing space into immanent and transcendent, material and immaterial realms, or, as in the case of the Abrahamitic, distinguishing between an earthly and a heavenly father, at the same time inventing and relating both sides of this imagination. Cultural techniques then, much rather than working on existing differences and antagonisms, actually draw those distinctions in the first place and thereby simultaneously create what they distinguish. Thus, cultural techniques much do not simply apply or execute existing cultural differences, but much rather transform the possibilities of making a difference at all (Siegert, 2013). Related to the antique notion of *colere* and *cultura*, making the land arable, cultural techniques in this sense refer to a temporal and spatial organisation of life.
- 9 Being performative, cultural techniques produce belief or believing as a secondary phenomenon. In modern forms of monotheism, ritual or religious exercises and practises are turned into techniques which short-circuit self-perception, in the folding of the hands in prayer for instance, as Julia Kristeva has observed (Kristeva, 1991), or in gestures which imagine the act of mirroring. These gestures, distinguishing between a social outer world and a coherent personal interior space, have produced religious

cultures of introspection, cultures of identities established in self-description and confession, as well as epistemologies of doubt and self-doubt. Until around 1800 then, belief and religion were assumed to be the affaire of an internal soul, a soul which was thought to govern all spiritual, intellectual and perceptive human faculties.

- 10 With the aesthetical experience of new technical media, which were developed and introduced into everyday practises approximately between 1850 and 1900, such as gramophony and radiophony, photography and cinematography as well as the first forms of electronically produced images and sounds, mental faculties became a matter and effect of exterior causes. In the laboratories of the 19th century, human minds were subjected to continuous tests of reading and writing, listening and perceiving rhythms, seeing images and imagining forms and figures. Mental capacities such as understanding, remembering and associating were tested and calculated according to frequency and speed. The concept of an interior moral soul dissolved in favour of the model of a predictable mind, steered by curiosity and desire. Increasingly sophisticated interfaces between human bodies and technical machines were developed for precise measurements. And it is these interfaces that are the basis for the adaptation of technical media to human bodies. They have become general techniques of believing since they have been optimized as techniques of seeing, hearing and the haptic for the last 200 years and have, around 1900, provided metaphors and models for new disciplines, psychoanalysis or psycho-techniques, and even phenomenology. Sigmund Freud would conceive of the soul as of an optical apparatus, or of memory as of a writing pad, Théodule Ribot conceived of personality as an interplay of continuity and discontinuity, much like the mechanics of cinematic images¹, while the philosopher Jean Marie Guyot thought of memory as operating like a gramophone (Guyau, 1880). In each case, the unknown mechanics of transference between humans and machine, material and immaterial worlds, were studied as regimes of the unconscious. This relation between technical apparatus and human perception persists in the problem of conceiving of belief and making believe as of an issue of techniques.

Incorporations

- 11 Ever since Orpheus or the Exodus, founding narratives of cult and religion have linked culture to the production of new and unexpected spaces. In the case of Orpheus, incidentally in a cult of music, cosmological links between the earth and the underworld are not only established, but their connections are mapped and described as viable, navigable. In the case of the Exodus, one might speak of a paradigmatic account of seizing a territory, colonizing and securing it. For modern Christianity, Alain Corbin in his study on the sound and language of church bells (Corbin, 1994) has given a fine example of producing and organising communal spaces, precisely parishes, in an administrative, social as well as an affective form through technologies of sound. Through chimes, the mundane orders of landscape and listening were structured and simultaneously charged with religious content. Again, the structure of bell's sounds themselves seems important here since bells produce only the harmonics of a specific tone, while the actual keynote is absent, a unique phenomenon in the spectrum of instruments. The order of time and space as well as affects, emotions and knowledge follow the sonic order which links them to religion and belief – and to a central void or absence that remains unperceived. At the same time, as Corbin described for the

19th century, those sounds can also provoke resistance, discomfort and angry reactions. New sonic techniques and practises not only produce new cultural concepts but will simultaneously destroy and decompose coherent cultures, religious or other.

- 12 The most infamous alliances of theological and technological practises have been all those forms of sensual illusions, techniques of trance and hallucination, which seize space and power through bodies. Here, excellent examples in the genealogy of media history are the Jesuit inventions and implementation of different devices of fascination, such as the *camera obscura* in the visual, or baroque organs in the sonic space, used as means of colonizing the South Americas. The inventions of Athanasius Kircher alone can be read as a concise cultural history of technically induced means or media of constructing belief (Ullmann, 1978; Szarán, 2013). The crucial lesson for media aesthetics is here, that America's first nation people were convinced to believe in an alien and distanced god through believing, exactly, in their own eyes and ears. Such strategies of conquering other cultures aesthetically, that is, through conquering their senses and sensual spaces, persist in all sorts of projection- and sound-systems applied in cultural forms of colonisation, of political conviction as well as in strategic warfare until today (Goodman, 2009). Whether producing sensory effects with the help of technical devices, whether using them to cause pain through the violating impact of light and music, or whether seducing people to dance into oblivion, the entanglement of power relations, knowledge and embodiment in techniques of controlling light and sound is obvious here. Friedrich Nietzsche had observed in this context that "the strength of knowledge does not depend on its degree of truth but [...] on the degree to which it has been incorporated" (Nietzsche, 1974: 169). In replacing morals with cultural techniques of incorporation, or more generally, in replacing morals with media, Nietzsche established a critical discourse of aesthetics as politics. This notion of aesthetics as a negotiation of perception at the interface of the sensual, the technological and cultural relations, connects politics and the physical in a very strict sense.
- 13 Medially empowered aesthetical forms then, in the sense of applied cultural techniques, do not simply represent or follow dominant power relations. They can rather be considered as a means to produce them in the first place. The production of space does not emerge from the social, but can be understood as a form of social production. Space in this sense does not just concern actual and empirically describable spaces of existing societies, nor does it only regard the anticipation of a predictable future, but much rather the creation of potential spaces which occur during experiences of uncertainty, transformation and transition. Belief here is much rather the cause for the emergence of techniques than vice versa. It is the absence of any clear boundary or horizon, temporal or spatial, which calls for the invention of religion and knowledge in the first place. As Jacques Derrida pointed out it in his considerations of religion, it is the void or desertification of space which precedes any form of belief in or for a future: "*Paradoxalement, l'absence d'horizon conditionne l'avenir même. [...] D'où l'appréhension d'un abîme en ces lieux, par exemple un désert dans le désert, là où on ne peut ni ne doit voir venir ce qui devrait ou pourrait - peut-être - venir*" (Derrida, 1996: 15). It is here that religions as cultural techniques appear to organize historical and social relationships in a common spatial experience. Therefore, media practises, however technically advanced and intellectually sophisticated, find themselves in the genealogy of ritual and archaic techniques of trance (Behrend, 2014). Knowledge, in the context of

religion and media, always maintains a close relationship to the unknown, the unconscious and the void. Therefore it is produced, rather than supplemented, by tangible cultural techniques.

- 14 There is another aspect in the cultural organisation of space which is closely connected to the production of belief and religion, and in this case sound and music play a prominent role. As Mircea Eliade pointed out in his study of shamanistic techniques of ecstasy, the relation between the celestial and terrestrial, the holy and the mundane, between immanence and transcendence has especially been organized by music and sonic practises. As an example, Eliade describes the power of the shamanic drums to structure cosmic spaces and, simultaneously, to provide shamanic travellers with techniques of breaking through its boundaries, to the other side, so to speak: "*Retenons simplement que le tambour figure un microcosme avec ses trois zones - Ciel, Terre, Enfer - en même temps qu'il indique les moyens grâce auxquels le chaman réalise la rupture des niveaux et établit la communication avec le monde d'en haut et d'en bas*" (Eliade, 1969: 148). Here, Eliade distinguishes between apotropaic functions of percussion instruments to exorcise or simply scare spirits and chase them away, which is the usual function of noisy, rattling instruments in carnival or military music, on the one hand, and the power of music to establish cosmological relations between the world, the heavens and the underworld, *Ciel, Terre, Enfer*, on the other. In this context, figures like Moses or Orpheus retrieve their shamanistic character. Both cross over from terrestrial human spaces to underworldly or celestial inhuman realms. Both receive the gift of a medium in order to do so. In the case of Moses, the same procedure which takes him onto the mountain, beyond the horizon, into the wilderness beyond the reach of other men, simultaneously provides him with the gift of scripture and the divine law, inscribed into the plates, in order to re-stratify the world according to the new laws. Orpheus is equipped with the lyre, an instrument which subdivides, with the help of its strings, the cosmological order according to relations of 1:2; 4:5; 3:4, octaves, fifth or fourths, and thus allows him to calculate and cross the boundaries between heaven, world and underworld. Through cultural techniques and with the super-individual gift of media, music then, instead of being considered as celebrating the power of a God – as Johann Sebastian Bach insinuates in his signature *solī deo Gloria* – should rather be considered as a form of producing the concept and even the form of transcendent power, in order to then appropriate it. Religious belief is the response to culturally organized and incorporated structures of differences in the spatial organisation of the world, a response that includes, as Jacques Derrida reminds us, responsibility in religious cultures of belief (Derrida, 1996). Already in 1994, Derrida discussed modern religious wars in the light and logics of technical media and its aesthetic. The connections he draws between the return of religious beliefs and the rise of electronic and digitally controlled media seem relevant in view of present wars and clashes of religions, even if his description of media structures is based on a slightly aged panoptic notion and the idea of a central, single divine eye which ruled the state networks of the 1990:

Comme d'autres naguère, les nouvelles « guerres de religion » se déchaînent sur la terre humaine (qui n'est pas le monde) et luttent même aujourd'hui pour contrôler le ciel au doigt et à l'œil; système digital et visualisation panoptique virtuellement immédiate, "espace aérien", satellites de télé-communication, autoroutes de l'information, concentration des pouvoirs capitalistico-médiatiques, en trois mots, culture digitale, jet, et TV, sans lesquels il n'est aujourd'hui aucune manifestation religieuse. (Derrida, 1996 : 35)

- 15 Today, we would rather emphasize the decentralized nodes of networks, the appropriation of algorithms, the interferences and interactions of media processing and distribution procedures generating new intermediary structures. Nevertheless, it remains a task to consider the production of time and space in terms of emerging electronic and distributed media networks and technologies. Not in a deterministic way though, but in terms of identifying the discourses of space and the moments of possible resistance concealed or discovered in them. Manuell Castells observed, equally in the 90s, that the notion of virtuality which replaced the older mimetic form of representation, instead of precisely describing viable social structures, had become synonymous with techniques of make believe and producing belief:
- 16 Time is erased in the new communication system when past, present, and future can be programmed to interact with each other in the same message. The *space of flows* and *timeless time* are the material foundations of a new culture that transcends and includes diversity of historically transmitted systems of representation: the culture of real virtuality where make-believe is belief in the making. (Castells, 1996: 374-375)
- 17 As opposed to visual media, where the virtual has a precise meaning in optics, sonic concepts of the virtual space are more complicated to grasp.

Strategies in sonic environments

- 18 In returning to post-war productions of sonic spaces as they were produced in radiophonic and electronic studios, with machines and devices stemming from war and weaponry, different strategies of constructing appropriating spaces can be distinguished. In studios and their practises, as they were established in the forties and fifties in Paris, Cologne, London, New York and Princeton it is those cultural techniques designed to distinguish between homogeneous spaces and the blurred boundaries of soundscapes and sonic environments which are crucial to assess politics of space.
- 19 In Paris, it was Pierre Schaeffer who had founded an experimental studio in the Radiodiffusion-Télévision Française which he had conquered as a radio engineer in the early 1940s already, during Résistance activities, working on a civilian radio for a post-war French society. After the war and besides travelling to international radio conferences as well as to former colonies to set up independent radio stations there, Schaeffer's experiments began with capturing sounds in different situations and environments. His discovery was to isolate recorded sounds, and in transferring them on closed grooves of records, cutting off the very characteristic attack-phase of the sonic envelope (Schaeffer, 2012: 39). He would then compose with those isolated concrete elements of music, as he called them, which were in fact abstractions from recognizable real sounds, mixing and repeating them "one note per turntable" (Schaeffer, 2012: 7). In accelerating and decelerating sounds, thus creating transpositions in frequencies, he discovered that "with this apparently quantitative change there is also a qualitative phenomenon" (Schaeffer, 2012: 14). It is probably worthy to note in the context of techniques of make belief, that Schaeffer here points to his method as being not solely of human descent: "We have taken up the tool that technology gave us, [...] and the result, after all, is not entirely our work. The child of gods and men, of will and change, it is a found and not entirely willed object that we

are displaying to find out if it can be of any use” (Schaeffer, 2012: 62). Through recording sounds in the field – of train stations, cities or artisan workshops – Schaeffer kept close contact to existing environments as well as, simultaneously, transforming them into unheard of new sonic spaces.

- 20 The American based experimental tape music, as edited in the studio of the engineer-couple Bebe and Louis Barron since 1948, or by Vladimir Ussachevsky and Otto Luening at the Columbia-Princeton Electronic Music Center, and specifically in the works of John Cage on this field, privileged aleatory strategies, in order to unintentionally encounter unknown sonic events and enter unknown sonic spaces. While alienating and transforming instrumental sounds and human voices with the help of magnetic tape manipulation, they still based their works on elements and traces of real instruments, surroundings and soundscapes. To the Americans, broadly speaking, the idea of controlling all parameters of sound seemed futile. More interesting to these tape artists was the element of chance as well as the versatility in discovering new sound sources. Belief here is linked to the hope of entering an uncontrolled realm of perception.
- 21 By contrast, the compositions of the Cologne based radio studio of the Westdeutscher Rundfunk (WDR) worked with strictly electronic means only in order to be able to control all parameter of sounds, that is, pitch and duration, tone color and dynamics as well as the distribution of sounds in space. This immensely difficult task, which Karlheinz Stockhausen describes in his 1958 essay on music in space, “Musik im Raum” (Stockhausen, 1963), seems to be very much in accord with a German tradition. This is conspicuously true of the founding fathers of the *Studio für elektronische Musik*, Werner Meyer-Eppler, who worked as a young post-doc researcher at the Institute for Physics in Bonn exactly from 1939-1945, thereby having access to the first magnetic tape recorders which were applied in crypto-analysis. Working on the synthesis of sounds, the biography of Meyer-Eppler is a main proof of Kittler’s hypothesis, that all entertainment is but the misuse of military equipment.
- 22 But this isolation and control of electronic music from all environmental influences does not only begin with electronic experiments of the Second World war. Already in 1929, the concept of relying on technical media alone to create sonic spaces and to exclude all interferences of sonic environments into electronic sound was conceived of during the first radiophonic experiments. Sound engineer Rudolf Winzheimer, director of telegraphy in the Munich branch of the Reichspostamt, who had to survey the experiments in the early German radio laboratory, demanded that “the coupling of single sounds to an overall sound has to be effected with electrical means. Spatial acoustics are strictly to be avoided” (Winzheimer, 1929). Meyer-Eppler follows this trajectory in strictly excluding existing sounds from electronic music (Meyer-Eppler, 1955: 135). Electronic music in the German tradition seems specifically detached from all material and social resistance. Perhaps it is no wonder then, than that Karlheinz Stockhausen, whose music and specifically “*Der Gesang der Jünglinge im Feuerofen*” of 1955, has inspired so many pop musicians into creating autonomous musical spaces, developed a close link to super human points of view². The alternatives between complete control of sound parameters and the opening of electronic sound towards the environment, the social, the material or some unknown resistance through logics of chance has turned into a political issue.

Exiles and Deserts

- 23 In two works of art finally, both concerning German politics and the violence of exile, the potentials of aesthetic procedures in the creation of heterogenous and unanticipated new spaces. The first case is Arnold Schoenberg's unfinished opera "Moses and Aron" and the technique of dodecaphonic composing according to which he wrote the music. The second work is Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's filmic adaptation of the same opera, in which they transpose the compositional technique into cinematic, audio-visual forms. In both cases, distinctions between defined territories and the blurring of boundaries towards the environment are at the disposal of the people listening and watching. Both aesthetic procedures develop strategic forms of resistance against hegemonic space. Both deal with the issue of power relations inherent in aesthetic techniques themselves, simultaneously striving to provoke disbelief in actually existing structures, and proposing elements and procedures for just social spaces. As unlikely as it may seem, the musical evocation of monotheistic space by Arnold Schoenberg, whom Bertolt Brecht had famously called "the old royalist", are conceptually similar to what Straub and Huillet in the 1970s proposed as a radical form of revolutionary or communist interventions. The power of music and the techniques of creating an unanticipated space is in both cases linked to the concept of the people and their liberation, as it is dealt with in the Book of Exodus. In both works however, as Gilles Deleuze has observed, the people are missing, or rather: the visual space of the people is intentionally left blank. A cursory analysis of the opera and film reveal that for all of the artists, a missing people's power is present precisely in the sonic or aesthetic structure itself.
- 24 Arnold Schoenberg worked on "Moses and Aron" mostly in the 1930s. His opera is negotiating Moses' impossible mission to liberate a people that does not yet exist, since those present, in the accounts of the Exodus as well as in the opera, mostly reject their liberation. Schoenberg conceived of the opera in the early twenties, following an event in the summer of 1923, when he and his family were driven out of their holiday residence in Mattsee, Austria, by the local municipality, discriminating them as unwanted Jews. Since then, Schoenberg had pondered on several Zionist projects, searching for a promised land for survival. He continued to work on the libretto and the score of the opera throughout the 1930s, while leaving Berlin, after the president of the Prussian Academy of Sciences had sworn to cleanse it of its "Jewish elements", and while fleeing to France, Spain and finally into exile to California. He would never complete the project, finishing the first and second acts while the third remains libretto text only.
- 25 At the core of the opera is the entanglement of power and media, or more precisely, techniques of making belief, in the course of introducing or rather inventing a monotheistic space. Schoenberg, in his text as well as in the composition of the music, is approaching the issue in raising the question whether this new realm should be realized through pure thought, or reason, and communicated as an abstract law, or if this should rather be achieved by means of sensual perception and aesthetic conviction. In terms of media theory, the central conflict deployed between the figures of Moses and Aaron is, whether the power of music and a new sonic space resides in the laws of a controllable code and controllable networks of distribution – or else in its not altogether controllable effects and affects. The question is raised, whether political

poetology demands pure knowledge of the order of things, or rather the sensual but blind belief in one's ears and eyes.

- 26 Schoenberg wrote the opera "Moses and Aron" according to his "Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another" (Schoenberg, 1964), initially introduced in a lecture at the UCLA in 1935. The composing technique is based on a single set of notes. The rule is, that a tone may only be repeated if all other eleven of a chromatic scale have been played in certain orders of transformation. In the aesthetic experience of the opera, this rule itself cannot be easily identified. In the abundance of sounds, with, in parts, many tones sounding at the same time, all sorts of sonic events can be heard, even reoccurring melodies identified, moments of counterpoint discerned, but hardly the mathematical recursions and inversions, retrograde and retrograde inversions of sets, series and rows. Nevertheless, the overall effect of this technique is very easily heard and felt, since the sound of Schoenberg's opera is based on strict equipartition, on an equal distribution of tones in space. The systematic destruction and equalling out of conventional sonic structures could be called a desertification, *Verwüstung* in German. It is indeed a technique that audibly enters a new sonic realm where the relations of sounds turn into the beauty of a surprisingly different and strange sonic space. This audibly differs from the aesthetics of melodies, harmonies and even the compositions in harmonics and tone color as already devised by Richard Wagner. Thus, dodecaphonic composing can be considered a cultural technique which creates new differences in the ordering as well as in the perception of tones and their sonic relations. The notion of desertification, *Verwüstung*, of course matches the situation of the opera's people, in their indistinct plural, waiting in the desert, in the camp, at the foot of the Sinai mountain, without law or belief.
- 27 Gilles Deleuze has called this sonic space of equal distribution an *espace lisse*, as opposed to *espace strié*, taking both notions from the musician's vocabulary of Pierre Boulez, turning it into a political strategy: « Boulez dit que dans un espace-temps lisse on occupe sans compter, et que dans un espace-temps strié l'on compte pour occuper » (Deleuze et Guattari, 2000, p. 596). Deleuze, familiar with the cinematic adaptation of the opera, not incidentally compares *espace lisse* to a nomadic space, *l'espace nomade*, which according to Jean-Marie Straub is the space of Moses, while *l'espace strié* corresponds to the sedentary, *l'espace sédentaire* of Aaron who works on pacifying the people through a work of art. The difference of *espace lisse* and *espace strié* is carried further. In music, the smooth space, *espace lisse*, is not structured by traditional forms of intervals: there are no more octaves or quints, no tonics or subdominants, no keynotes or leading tones. It is a space without leaders and without hierarchies. Every tone is equally represented in the system and refers, without centre, without melody, without harmony to its unique and particular place in the structure of sets. With this technique of equalising space, Schoenberg – as well as Straub/Huillet in their adaptation – work towards opening a structured system towards its further sonic environments, demonstrating how this music produces resonances in specific surroundings which, accordingly, reveal their own sonic response. It is here, that, intentionally or not, Schoenberg exposes a shamanistic side of the figure of Moses, who has to break through the boundaries to the other side, into the space of a new medium and a new law. Even if this space is conceived of as transcendent in theological terms, in music this transition remains a very terrestrial task.

- 28 A good example for this technique is the opening of the opera, Moses' calling by the sound of the *burning bush*. Schoenberg composed the bush's sound as a polyphonic mixture of voices and instruments, which reverberate indistinguishably in the same tone colours. The soprano blends in with the flute, mezzo-soprano and alto voice with the English-horn, tenor, baritone and bass are in tune with bassoon, bass-clarinet and cello. This is already a very apt example of a powerful sound. Its effects transcend any singular source we know and even blends with other sounding elements of stage or objects. Confronted with this multifarious sound, Moses, the nomadic shepherd, has to make a distinction and then a decision: if he perceived the sound as pure noise and non-sense and ignored it, he could move on with his animals. And indeed he would "prefer not to", requesting that he could be spared of the mandate: "I am old, I ask thee, let me tend my sheep in silence" (Schoenberg, 1958: 5). But if he hears a voice in the bush, and thus distinguishes between pure noise and a specific sound, then he has to leave his sheep and accept the mission. In his response toward the presence of noise he shows the responsibility Derrida had demanded of all religion.
- 29 In his efforts to level or smooth out sonic space, Schoenberg had hoped of one day realizing the opera with electro-acoustic means and instruments. And indeed he had conceived of using technical media in the opera. In regard to the *burning bush* Arnold Schoenberg noted: "It might be feasible for instance to separate the voices from each other off-stage [although remaining visually in contact] using telephones which will lead through loud-speakers into the hall where the voices will then coalesce" (Schoenberg, 1958: 3). Telephones have historically been closely linked to the opera, since early telephone networks were used to distribute classical music and events into the private homes, forming an individual network, not a mass media. But besides being carriers or channels for transmitting operas, telephones had, very early, been discovered as instrumental techniques in their own right: Experimenting at the Berlin radio station at Königswusterhausen and in the academic Rundfunkversuchsstelle, the experimental radio laboratory, Friedrich Trautwein, engineer and composer, who later constructed the famous Trautonium, already remarked that small telephones were attached to single instruments to increase the quality of broadcasting. (Trautwein, 1925). Schoenberg carries this idea further in using the telephones not just as recording or distributing devices but as instruments of signal processing, of changing the quality of sounds as well as of the sonic space produced. He devised telephones as means to separate, divide, transform, remix and distribute sounds according to specific bandwidths on stage. This technique parallels the desertification on the level of tones in terms of a technical media intervention.

The Making of an Off-Space

- 30 Straub and Huillet have found an altogether different solution for this scene. They filmed the opera in the amphitheatre of Alba Fucense in the Abruzzian mountains, which is neither a Greek theatre, which would suppose a people as a political *demos* in its own concept of freedom, nor a Roman one, with its *populus romanum* entertained and silenced by displays of violence. On the one hand, Straub and Huillet carry the levelling of Schoenberg's sonic space into the visual, beginning with the very long pan, which actually spans more than 300 degrees, over the landscape, showing its cultural and historical layers, transforming space into a two-dimensional tactile surface. On the

other hand, the sound track itself is another form of adapting Schoenberg's technique of creating space. In the beginning, this is no more than a mere irritation. On the sound track of the film, the speaking voice of the singer Günter Reich is heard, clearly in synchronous sound, and as far as our perception of environmental sound is concerned it seems to be recorded on location, in the space of the amphitheatre. But we also hear a brilliantly recorded orchestra, obviously from off space, as well as solo and choir voices. This surprising and inexplicable mixture of sound elements is the result of a solution which Straub, as he says, had always "dreamt" about.

- 31 Weeks before the actual shooting in the mountains, the orchestra parts and the voices that were to be heard from the films *off* were recorded in the studio of the Austrian Broadcasting Corporation, with the Vienna Symphony Orchestra and Choir, conducted by Michael Gielen. On the set, in the arena of the amphitheatre then, these parts were played through tiny earphones to the singers and monitors with the orchestral parts were distributed among the choir. The voices on location were steered by the pre-recorded parts, and then recorded, shot by shot, on different tracks. This circuit of between technical media and human bodies is one of the first circular operations at work in this set up. In the arena then, in the estival landscape, only the voices of the singers could be heard, together with the sounds of the environment.
- 32 All elements of the sound system had been connected through technical media. But each element, technical, human or hybrid, operated according to its own right: the specific bodies of the singers would create their own space-time, *espace-temps*, in relation to the Viennese recordings. The voices were not subjected to a single metric time, *temps strié*, or a central measure, but they were regularly related to each other. What is more, the influences of the climate, heat, wind and movements, changed the voices and their expressions. Just as in the composition of twelve tones, there is not central or stable point of control in the Straubian sonic space. There is not standard time or uniform metric law in the opera filmed, there are but relations and micro-differences.
- 33 The sound engineer of the film, Louis Hochet, recorded all of the elements, studio-tapes as well as arena recordings, during the film shoot and mixed them on tape, without any central pulse or pulsation. Only at the very end of the procedure, in the projection, the manifold sonic events came together to form an acoustical space in its own right. Perceived as acoustical layers in time, it is exactly what Deleuze described as *espace lisse*, smooth and differing planes of sound. The complete sound is finally perceived in cinema. There is no pre-filmic sound or experience.
- 34 Glenn Gould has called Schoenberg the most important composer of the twentieth century, precisely because he does not privilege a single tone nor a pre-structured listening culture. But equally important is Schoenberg's risky demand to integrate sounds and noise into the opera. This is evident in the scene of the Golden Calf, where Aaron has to calm down the grumbling people who miss and doubt their leader and have started to disbelieve in the idea of a new god. In his distress, Aaron has created the Golden Calf. This metallic sculpture of an animal, untouchable as it seems on its pedestal, will in the film's sequence finally be replaced by parts of a slaughtered bull. Here, Straub and Huillet invert the motif of the sacrifice: instead of following transubstantiation from the real animal into transcendence, they end with an image of the real creature, a tangible body, cut up by butchers. In this sense, they keep the people alert to the false techniques of representation, instead offering an utterly

material image of bodies in all their vulnerability – a vulnerability that is incidentally also shown in the images of the local peasants, actors for the people in some of the scenes.

- 35 In his libretto, Schoenberg had conceived of the aberrations around the Golden calf as of a wild orgy, planning, for the music, all sorts of percussions and casseroles to clang and batter when the slaughtering for the grand feast begins. Straub and Huillet however start the scene with a long shot of animals calmly grazing around the inanimate golden statue of the little bull. Again, the filmic ensemble gathers all sorts of animals, tamed or herded or uncontrollable beasts such as a huge camel. Just as Schoenberg in his score had demanded to blend the sounds of the music with sounds of the environment in order to form a wild and savage soundscape, the cinematic adaptation of the opera blends the noises of the animals with the sounds of the instruments: as we perceive the animals entering the space of the real theatre and its sandy grounds and windy noises, the bassoon blends with the cattle, the violins with the sound of the sheep. The overtones produce the possibility of joining instruments, animals, men and machines without denying antagonisms. This blending of animal voices and musical instruments strangely varies the technique of the blending of singer's voices and instruments for the divine voice from the burning bush in the beginning of the opera. Here, we are convinced that a divine voice can be heard in the sounds of creatures – if we want to carry the responsibility for this perception. Just as Moses had to decide whether to hear a voice in the burning bush or not, and then to accept the mission of liberating a people or to deny it, the people of the cinema audience has to decide, when listening to the cloud of sounds, if it just perceives noises, or if it hears the evocation to enter a space beyond familiar figures and representation. It is this realm that Straub, in his film “Kommunisten” (2014), stages as the space of communists – not communism. In the film of Straub and Huillet it becomes urgent to make the distinction which, as a cultural cut, switches the figure of the familiar with that of the alien or unknown. Its urgency is derived from Schoenberg's experience at Mattsee as well as from the experience of migration, exile, xenophobia or racism in every single case.
- 36 On May 4th of that year, Arnold Schoenberg wrote to Wassily Kandinsky: “when I walk along the street, [...] each person looks at me to see whether I'm a Jew or a Christian ...”³ In this letter he is giving a report on the Mattsee incident, his experience of being driven out of a holiday resort in Austria on the grounds of being Jewish. In his letter, Schoenberg does not distinguish between forms of perception and forms of behaviour. He writes to Kandinsky: “You will call it a regrettable individual case if I too am affected by the results of the antisemitic movement. But why do people not see the bad Jew as a regrettable individual case, instead of as what's typical? [...] But it isn't an individual case, that is, it isn't merely accidental. On the contrary, it is all part of a plan ...”.⁴
- 37 For Schoenberg, the way of looking at and the way of listening to somebody then can make a difference. His musical compositions as well as Straub and Huillet's film are about making differences with aesthetic means. Like the power of music Hegel discusses, the effect of sound and sonic spaces is not something to believe in or not: sounds perform social relations. In musical compositions, possibilities of making distinctions are produced. Still, these distinctions can be made or else ignored. In a further remark, Schoenberg explains that these seemingly symbolic differences lead to

actual forms and excesses of behaviour: “But what is anti-Semitism to lead to if not to acts of violence? Is it so difficult to imagine that?”⁵

- 38 Schoenberg, on his way into exile, had to rely on the production of a unique and reliable space which he based in the sonic. It served as a space he could believe in, when all other projects, Zionist plans or professional perspectives, failed. But while the project of the opera failed for Schoenberg himself, his deployment of a new sonic space proved to create new spaces for a next generation of musicians.
- 39 Jean-Marie Straub on the other hand, himself on the way into exile since 1950s, escaping the French army and a possible deployment as a soldier in the Algerian war, was alert towards the possibly murderous exclusion of and contempt for others, strangers, people in exile. When he heard the opera for the first time in 1959. Danièle Huillet, who conceived of a much larger context of the desertification of spaces, the violence of seizing lands and imposing a new law, and Jean-Marie Straub together extended the politics of sonic spaces towards a politics of sonic environments, intentionally including landscapes, animals, the climate as well as light and lightning into the opera’s aesthetics. Perceiving of sonic environments as ecological entanglements in listening to the entangled soundscapes is not a matter of believing, but the effect of equally mixing frequencies of all sources – and the effect of considerate listening. Making this believable is a matter of cultural techniques and the decision to mix electronic and microphonic analogue sounds in equal terms. Desertification is the description of this equality. The incredulous and infidel of all religions are often sent into the desert to “purify their thinking” as Moses sings in Schoenberg’s opera. Usually, they return with a new set of differences and a new system of belief. Straub and Huillet point towards the responsibility of creating, respecting and believing in one’s own set of equally distributed, non-exclusive differences in the social sphere. They call it communism.

BIBLIOGRAPHY

- BATESON Gregory, 1982, "They Threw God Out of the Garden. Letters from Gregory Bateson to Philip Wylie and Warren McCulloch", *CoEvolutionary Quarterly*, Winter 1982, p. 62-67.
- BEHREND Heike (ed.), 2014, *Trance Mediums and New Media. Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*, New York, Fordham University Press.
- CASTELLS Manuel, 1996, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. 1: *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell.
- CORBIN Alain, 1994, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.

- DERRIDA Jacques, 1996, « Foi et Savoir. Les deux sources de la "religion" aux limites de la simple raison », in J. Derrida, G. Vattimo (dir.), *La religion. Séminaire de Capri*, Paris, Éditions du Seuil, p. 9-85.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2008, *La Ressemblance par contact*, Paris, Éditions de Minuit.
- ELIADE Mircea, 1969 [1951], *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot.
- GOODMAN Steve, 2009, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA, MIT Press.
- GUYAU Jean-Marie, 1880, « La mémoire et le phonographe », *Revue pour la France et l'étranger*, 5^e année, IX, janvier- juillet, p. 317-322.
- HEGEL George Wilhelm Friedrich, *Aesthetic. Lectures on Fine Art*, Vol. II, transl. T.M. Knox, Oxford, At The Clarendon Press, 1975.
- KITTLER Friedrich, 1999, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press.
- KITTLER Friedrich, 2006, *Musik und Mathematik, Band 1: Hellas, Teil 1: Aphrodite*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- KITTLER Friedrich, 2011, *Das Nahen der Götter vorbereiten*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- KITTLER Friedrich, 2013, "Rock Music: a Misuse of Military Equipment", *The Truth of the Technological World. Essays on the Genealogy of Presence*, Stanford, University of Stanford Press, p. 152-164.
- KLIPPEL Heike, 2014, *Kino und Gedächtnis*, Frankfurt/Main, Stroemfeld Verlag.
- KRISTEVA Julia, 1991, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press.
- MEYER-EPPLER Werner, 1955, "Elektronische Musik", in F. Winckel (ed.), *Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung*, Berlin-Borsigwalde 1955, p. 133-158.
- NIETZSCHE Friedrich, 1974, *The Gay Science*, translated with a commentary by Walter Kaufmann, New York, Vintage Books Edition.
- PETERS John Durham, 2004, « Helmholtz, Edison and Sound », Lauren Rabinovitz and Abraham Geils (eds.), *Memory Bytes. History, Technology and Digital Culture*, Durham, Duke University Press, p. 178-198.
- SCHAEFFER Pierre, 2012, *In Search of a Concrete Music*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- SCHMIDT HORNING Susan, 2013, *Chasing Sound. Technology, Culture & the Art of Studio Recording from Edison to the LP*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- SCHOENBERG Arnold, 1950, "Composition With Twelve Tones", in A. S., *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, p. 102-143.
- SCHOENBERG Arnold, 1958, *Moses and Aron, Oper in drei Akten, Studien Partitur*, Mainz, Edition Peters.
- SCHOENBERG Arnold, 1964, *Arnold Schoenberg letters, selected and edited by Erwin Stein, translated from the original German by Eithne Wilkins*, Berkeley, University of California Press.
- SCHÜRMER Anna, 2014, "Elektronische Musik, ein Missbrauch von Heeresgerät? Wie Arms & Technology zu Arts & Technology wurden", *Neue Musikzeitung*, 63, <https://www.nmz.de/artikel/elektronische-musik-ein-missbrauch-von-heeresgeraet> (accessed July 11, 2019).
- SIEGERT Bernhard, 2015, "Material World. Geoffrey Winthrop-Young talks with Bernhard Siegert", *Art Forum International*, 53, 10, p. 324-333.

STOCKHAUSEN Karlheinz, 1963, "Musik im Raum", *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, Cologne, DuMont Schauberg, p. 152-175.

SZARÁN Luis, 2013, "Jesuitenreduktionen in Südamerika – Glanz und Verfall musikalischer Kunst", in J. Arnold (ed.), *Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck des christlichen Glaubens*, Leipzig. Evangelische Verlagsanstalt, p. 211-220.

TOMPKINS Dave, 2010, *How to Wreck a Nice Beach: The Vocoder from World War II to Hip-Hop. The Machine Speaks*. Chicago, StopSmiling Books.

TRAUTWEIN Friedrich, 1925, *Drahtlose Telephonie und Telegraphie in gemeinverständlicher Darstellung*, Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft.

ULLMANN Dieter, 1978, "Zur Frühgeschichte der Akustik: A. Kirchers 'Phonurgia nova'", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Mathematisch-naturwissenschaftliche Reihe*, 27, p. 355–360.

WINZHEIMER Rudolf, 1929, *Übertragungstechnik*. München, Berlin, R. Oldenburg Verlag.

NOTES

1. For an extensive history of the cinema as model and metaphor of memory, cf. Klippel, 2014.
2. Stockhausen shocked his admirers and enemies alike when he commented on the attacks of 9/11 that this had to be understood as the "greatest work of art that is possible in the whole cosmos", cf. Antony Tommasini in: *The New York Times*, September 30th, 2001, <https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>
3. Arnold Schoenberg to Wassily Kandinsky, Mödling, May 4th, 1923 (quoted according to Schoenberg, 1964: 90).
4. *Ibid.*
5. Schoenberg to Kandinsky, *op. cit.* p. 92-93.

ABSTRACTS

The article approaches the issue of believing and making believe from the point of view of sound and music. According to the classical aesthetic theory of Hegel, the power of music takes a grip on the subject and animates it. According to a newer theory of cultural techniques and to media thinking, the individual and the social space, the subjective and the objective are much more entangled. Arnold Schoenberg, in negotiating religious space, establishes close relations between the animate and the inanimate, the human and the environmental in his opera "Moses and Aron". Music and sound do not force themselves upon the listeners, but summon them to perceive and make new differences and decisions. Jean-Marie Straub and Danièle Huillet in their

adaptation of the opera still enforces this entanglement towards an ecological understanding of social relations.

La question du croire et du faire croire est ici abordée du point de vue du son et de la musique. Selon l'approche classique héritée de l'esthétique de Hegel, le pouvoir de la musique tient à sa capacité à saisir le sujet et à l'animer. Une approche plus récente, liée à la théorie des techniques culturelles et à la pensée des médias, entrelace plus étroitement l'individu et l'espace social, le subjectif et l'objectif. Travaillant l'espace religieux dans son opéra « Moïse et Aron », Arnold Schoenberg établit une relation étroite entre l'animé et l'inanimé, entre l'humain et l'environnement. Musique et sons ne s'imposent pas d'eux-mêmes à l'auditeur, mais ils l'invitent à percevoir de nouveaux écarts et à prendre de nouvelles décisions. Dans leur adaptation de cet opéra pour le cinéma, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet mettent plus encore l'accent sur l'entrecroisement de la compréhension écologique avec la relation sociale.

La cuestión del creer y del hacer creer se aborda, aquí, desde el punto de vista del sonido y de la música. Según el enfoque clásico heredado de la estética de Hegel, el poder de la música se debe a su capacidad de envolver al sujeto y de animarlo. Un enfoque más reciente, vinculado a la teoría de las técnicas culturales y al pensamiento de los medios de comunicación, entrelaza más estrechamente el individuo al espacio social, lo subjetivo y lo objetivo. Trabajando el espacio religioso en su ópera "Moisés y Aarón", Arnold Schoenberg establece una estrecha relación entre lo animado y lo inanimado, entre lo humano y el medio ambiente. Música y sonidos no se imponen al oyente por sí mismos, pero sí lo invitan a percibir nuevas distancias y a tomar nuevas decisiones. En su adaptación cinematográfica de la ópera, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, insisten aún más en el cruce entre comprensión ecológica y relación social.

INDEX

Palabras claves: medios sonoros, técnicas culturales, música electrónica, dodecafonismo, pensamiento medioambiental.

Keywords: Sound Media, Cultural Techniques, Electronic Music, Twelve-Tone Composition, Environmental thinking.

Mots-clés: Médias sonores, techniques culturelles, music électronique, dodécaphonisme, pensée environnementale.

AUTHOR

UTE HOLL

University of Basel – ute.holl@unibas.ch

Traveling Machines and Colonial Times

Machines de voyage et temps coloniaux

Maquinas de viaje y tiempos coloniales

Simon Schaffer

“The British rulers of India are like men bound to make their watches keep time in two longitudes at once. Nevertheless, this paradoxical position must be accepted. If they are too slow, there will be no improvement. If they are too fast, there will be no security.”

Henry Maine, *The effects of observation of India on modern European thought*, 1875

Time machines

- 1 We have been invited to explore claims that knowledge and belief are inevitably and productively entangled. It is suggested that this kind of interweaving is peculiarly evident and important in work with objects that somehow respond to and register invisible forces, powers otherwise beyond observation and experience. Many devices have been charged with such a function. Machines that register and manage time seem peculiarly apt for consideration. The relation between knowledge and belief has a clear temporal dimension. Current knowledges are often used as standards against which past knowledge claims are dismissed, or appreciated, as systems of belief. It is as though the contrast between reliable engagement with nature and the worlds of cultural belief turns into a contrast between the future and the past. It is often claimed as part of the celebration of scientific modernity that as time passes culturally generated beliefs are systematically displaced by delocalised knowledge (Latour, 1991: 97).

- 2 The machineries of time, both as measure and as travel, offer peculiarly perspicuous technologies that engage with, and register, invisible powers otherwise beyond experience. It seems peculiarly important to attend to such time machines in settings of cultural encounter and engagement, since it has often been supposed that temporal devices embody and reinforce specific cultural systems and cannot function outwith such networks. Stories of colonial mobility and imperial regimes are well stocked with anecdotes of the indispensable role of time systems, and the use of temporal technologies as means of translating between, and exercising power over, a range of social orders. In Lilliput, Gulliver's pocket watch was taken by the natives to be his God: so in stories of the colonial encounter it was repeatedly related that indigenous observers took such instruments as signs of power, and the uncanny ability to predict celestial events such as eclipses as a kind of omnipotent magic. When the pre-eminent missionary and colonial agent David Livingstone prepared for his expedition across northern Botswana and the Zambesi in 1853, he made the significant decision to stash in one specially insulated case the three texts on which his survival apparently depended: the Bible, the Nautical Almanac, and the Table of Logarithms. These were closely related ways of managing his time. With advice from astronomers in London and Cape Town, he learnt how to use a fine Dent chronometer and a Troughton sextant. The hardware's use dominated racist and imperial imaginaries. In the epoch of high imperialism, such effective machines and predictions fictively worked to win victory for the otherwise desperate modern protagonists over hostile southern Africans in Rider Haggard's *King Solomon's Mines* (1885) and over primitive medieval knights in Mark Twain's *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court* (1889) (Nanni, 2012: 29, 122; Livingstone, 1857: 230-231). The question of time's magic was salient. Programmes that subjected, examined and historicised the colonised populations often did so, precisely, in the name of a story of the displacement and redemption of a degenerate past by imperial modernity. There was a close association between the denunciation of superstition and of magical belief and the deployment of time devices and exquisite instrumentation that could allegedly demarcate knowledge from belief (Perkins, 2001).
- 3 Attention to the material devices, instruments and related hardware made of ivory and brass, wood and glass, used as time machines in colonial programmes, helps illuminate these problems of asymmetric demarcation and power. Often commissioned and funded as central aspects of the military budgets of European imperial organisation from at least the epoch of the sixteenth century Catholic Monarchy, the equipment that was used to record and manage time was always a major component not only of precision measures, but of the capacity to travel, to sustain a militant presence, and to organise relations across and within cultures elsewhere. According to Serge Gruzinski, in his comparative study of the *Tarih-i-Hind Garbi* composed in Istanbul around 1580 as an account of the Americas, and the account of the Ottoman empire written by the cosmographer and printer Heinrich Martin in Mexico in 1606, *Reperterio de los tiempos*, this was when, for the first time, European experts employed as colonial officers managed to use their hardware to carry out co-ordinated and putatively simultaneous operations across the globe: administrative simultaneity was a vital aim and practical interest of the new time machines deployed across these regimes (Gruzinski, 2010: 29-30).
- 4 Several features of these machines' use are thus important: the work of making reliable knowledge, in which time machines were understood as mediators between users and

the world; and the work of making knowledge communities, in which such instruments were understood as mediators between different users. It is a familiar lesson of the history of the sciences that these uses depended on each other; solutions to the problem of knowledge are solutions to the problem of social order. As Marilyn Strathern has argued, such devices never simply illustrated nor brought to presence sets of meanings that could somehow be spelt out in other ways. The view that interpretation should best treat such objects as mere illustrations, she pointed out, helped divorce social anthropology from the study of material culture; and exactly the same could be charged against histories of the sciences that reckoned such chronometric devices offered little save “background information” about elegant and celebrated scientific theories. But social orders offer conventions with and against which users improvise, by reworking or revising the objects with which they live (Strathern, 1990: 38).

- 5 Such work of improvisation and adaptation was performed by hardware carried by travelers, experts, administrators and merchants, especially in moments of encounter and exchange (Newell, 2010: 49-51; Smith, 2010). Long before the celebrated voyages of the European Enlightenment and its imperial aftermaths, Portuguese navigators trained by Islamic and Jewish experts in the rule of the astrolabe had claimed possession of the lands of the Tupinamba or the Monomatapa by ceremonially enacting astronomical determinations of position, their cross-staffs and quadrants helping vouch for these lands’ place and time in their tale of conquest. European mariners off course in the spaces of the Indian Ocean found that they were already mastered by locally expert traders, observers and travelers whose knowledge and skill proved decisive as resources and obstacles, while Jesuit missionaries were exceptionally ingenious in mobilising temporal hardware worldwide in networks they helped make and reinforce (Seed, 1995: 128-148; Subrahmanyam, 1993; Harris, 1998). The technological ensembles of eighteenth-century navigation were admittedly novel, involving marine chronometers, lunar almanacs, quadrants, theodolites, sextants and sophisticated compasses, but just as charged with these symbolic and practical significances (Glennie, Thrift, 2009: 280-297, 336-350; Despoix, 2005: 46-65). It has been argued, not always convincingly, that ships then functioned as so many scientific instruments, as in European journeys into the Pacific and their reception by Polynesian navigators. According to Bernard Smith, the “construction of reliable chronometers” carried by vessels which combined the virtues of “the laboratory and the fortress” meant that the “archipelagos of the Pacific yielded information of value to the ocean-going scientist” with what he claimed was unprecedented ease (Smith, 1985: 2; compare Raj, 2000). The indispensable information provided to James Cook by the Tahitian expert Tupaia, for example, was then calibrated against the times recorded and apparently well established by British astronomers and their equipment. As Anne Salmund has argued, however, much was also lost or blocked in these kinds of encounters. Tupaia never mastered European navigational instruments, while Europeans simply didn’t manage to make good sense of Polynesian maritime knowledge. In such cases time machines and their expert specialists often failed quite to sustain effective encounters, and “the translational task was too difficult” (Salmund, 2005: 182).
- 6 Such problems of translation in encounter, and, more generally, the intricate relation between translation in space and the measure of time, have long dominated the very definition of the work of anthropology and of history in their dealings with cultural

variation in colonised settings. There was a fundamental instructive relation between the use of chronometric technologies by expert specialists and the claim that to travel to so-called exotic territories was to travel back in time. The notorious formulation was composed by the *idéologue* Joseph-Marie de Gérando in September 1799 as part of the briefing documents for a survey expedition led by Nicolas Baudin to Australasia and the south Pacific (Stocking, 1964; Moravia, 1967: 964; Douglas, 2014). This was a decisive exercise in the mobilisation of European scientific hardware and personnel in the region. Rather than pursue his South American enterprise, Alexander von Humboldt energetically but abortively lobbied to take his vast collection of clocks, sextants, telescopes, and meteorological devices on Baudin's voyage (Humboldt and Bonpland, 1814; Buschmann, 2014: 188-192). The expedition's deployment of Edmé Régnier's newfangled dynamometer to determine the relative physical strength of indigenous and European populations represented a peculiarly clear case of the use of credible machinery to bring invisible forces to presence, then to use those forces to calibrate the virtue of contrasted cultures. It was argued by the French voyagers that instrumental data that showed Tasmanians were typically dynamically weaker were the more reliable, precisely because indigenous populations were so uniform, while European peoples were intrinsically varied (Péron, 1994; Hughes, 1990).

- 7 De Gérando's memoir for the expedition already pithily explained that to make such a journey was to travel into the atavistic human past. "The philosophic traveler who sails to the ends of the Earth, is in fact journeying through the sequence of ages, he travels into the past; every step he takes is a century he traverses." He made a rather direct contrast between the virtues of such chronogeography and the vices of the Egyptomania that flourished in the wake of Constantin Volney's *Les ruines* (1791) and the 1798 Egyptian expedition. De Gérando composed his memoir at exactly the same time as Bonaparte's hurried return to France from Egypt, where the military commander had famously appealed to the 'forty centuries' that gazed down from the Pyramids on his troops. In response, De Gérando taught that Pacific islanders "who scorn our ignorant vanity, reveal themselves as antiquities and majestic monuments of the origin of time; monuments much more than a thousand times worthy of our admiration and respect than those famous pyramids on which the banks of the Nile pride themselves. The latter only attest to the frivolous ambition and transient power of some individuals whose very name has scarcely come down to us; the former retrace for us the state of our own ancestors, and the first history of the world".¹
- 8 The notion that fieldwork is time travel, dependent on the traveler's machinery, has since dominated reflexion on the anthropology of knowledge and belief, even and particularly when those reflexions take the form of critique. In a remarkable lecture on anthropology's scope given at the Smithsonian Institution in 1965, Claude Lévi-Strauss pondered the twin challenges of "the high rate of extinction afflicting primitive tribes" and "the distrust in which traditional anthropology is held" by "peoples who prefer to look at themselves as temporarily backward rather than permanently different" (Lévi-Strauss, 1966: 125). Both extinction and development, two forms of capitalist intensification, thus seemed major problems for his science. Significantly, Lévi-Strauss chose an astronomical metaphor to demand investment in salvage ethnography's time machinery. He imagined an unknown planet within observational range for a few decades. Surely there would be support for purpose-built "telescopes and satellites" to study it. How much more important to invest in the study of "native cultures [that] are disintegrating faster than radioactive bodies; and the Moon, Mars and Venus will still

be at the same distance from the Earth when that mirror which other civilizations hold up to us will have so receded from our eyes” that they would become invisible, “however costly and elaborate the instruments at our disposal” (Lévi-Strauss, 1966: 127). The role of time machinery in anthropology’s fate was even clearer in an exactly contemporary remark by Ernest Gellner, reflecting on the transition from evolutionary to structural-functional modes in anthropology. In 1964 he explained how “systematic study of primitive tribes began first in the hope of using them as a kind of time machine”, a journey into the past of the cultures of those doing the studying; yet even after the abandonment of evolutionary historicism, “this supposed time machine was used with redoubled vigour” (Gellner, 1964, cited in Fabian, 2002: 39). The image stayed common in Gellner’s comments on the transition from evolutionism. A much later remark, posthumously published, on “the rich and rapidly growing mass of ethnographic literature” accumulated by colonial administrators and evolutionist ethnographers simply labeled such material as “the new time machine” (Gellner, 1998: 115).

- 9 No doubt the prevalence of this imagery of time machinery helps make sense of a familiar paradox in studies of different time cultures. As articulated most powerfully by Johannes Fabian, it is charged that anthropology has systematically asserted that contemporary peoples are in fact occupants of an ancient past: anthropology’s political crime includes the denial of a commonly shared time. Yet historians of colonial regimes have apparently charged the opposite: imperialism’s political crime includes the imposition of a commonly shared time (Fabian, 2002: 153-154; Nanni, 2012: 10). A canonical case is provided by accounts of encounters between Australian aboriginal and settler communities. Settlement and appropriation depended on the mobilisation of the military technologies of a time measurement and chronometric navigation: the establishment of an astronomical observatory and pendulum clock at Sydney Cove during the construction of the first penal colony in 1788 has been described as a sign of “the permeation of the entire world by the European time spirit”. In his account of Australian time cultures, Graeme Davison also points out that the very phrase “doing time”, as an expression of the length of a prison sentence, was born in the Australian penal colony. The devices of time measurement were thus sites of resistance and contestation, of dominance and power over what might otherwise escape surveillance. Most importantly, the machines that determined time were also understood very widely as devices for disciplining the soul – time thus measured became a form of redemption (Davison, 1993: 12, 16).
- 10 This is why an interest in the techniques and devices that produced beliefs and captured otherwise invisible powers is so valuable: especially if it includes attention to the use of such devices in moments of encounter and exchange. Historians of time technologies in colonial and imperial settings have shown clearly how there was a form of temporal conversion, in which different chronologies and different chronometric machinery could be used as a kind of calibration, judging cultures according to the presence or absence of temporality and punctuality as understood within the dominant cultural power. It was never the case that aboriginal cultures were timeless, and instead exercised sophisticated and alert senses of judgment of time and season. But they were judged timeless by colonial powers, and thus assigned to a time immensely prior to the time these powers sought to master. Historians of colonial time have also shown how uneven, how contested, and how fractured were these forms of dominance. Time machines were almost always sites of conflict and of challenge, allowing the

development of a range of contrasted senses of time and of chronological belief systems (Nanni, 2012: 29; Perkins, 2001: 94-97; McNeil, 2001).

Encountering clocks

- 11 In what follows, the relationship between the machinery of time measures, encounters across cultures, and the roles of exchange and encounter in making sense of how belief is defined are explored in the cases from the later eighteenth century southern Pacific, one of the key regions where such debates were developed and analysed. It was in this field that some of the most celebrated and sacred objects of European time culture were tried out and where some of the most sophisticated systems and practices of indigenous time cosmology, in Polynesian navigation and in Melanesian networks, were to be found. Every marine chronometer, for example, functioned only because of the integrity of all the encounters between instruments and others, including makers, mariners and islanders. The life of James Cook's so-called "trustworthy friend" K1, the copy of John Harrison's sea watch completed by Larcum Kendall in 1769, shows how these processes worked. It's been tempting to treat these devices as magnificently autonomous, associated with a single maker and somehow capable of working permanently and in solitude as guides and indicators. That is why such devices so often appear in hagiographic stories of the effortless victory of European time sense. The temptation must be resisted. These instruments were personified, they were the heterogeneous results of widely distributed labour and sociability, they prompted and frustrated the hard work of maintenance, exchange and collaboration. Their work entirely relied on their place within very intense socially negotiated networks (Dunn and Higgitt, 2014: 131-133). In 1772, charged with proving Kendall's watch in the Pacific, the British Board of Longitude instructed the astronomers William Wales and William Bayly that the "watch machines" be held in a box secured by three separate locks. This was a measure otherwise typical of rituals for storing coins at the Royal Mint or sacred wafers for the eucharist. On board Cook's *Resolution*, keys were held by the commander, by the first lieutenant Charles Clerke and by Wales, who would thus act as witnesses of how the watch was wound up and its rate calibrated against a regulator or astronomical clock when on land. These rules and catalogues were ideals if not realities. In late January 1774, so Wales recorded, a midshipman had entered his cabin, mishandled the astronomer's stopwatch, dropped it and broke the ruby cylinder. In April 1779, on the Siberian coast at Petropavlovsk, where the British had arrived in the wake of Cook's death on Hawai'i, a watchmaker's apprentice drawn from the crew was commissioned to try to fix K1 which "in its present state was totally useless". For these devices to work at all, complex social encounters had simultaneously to be organised, policed and recorded.²
- 12 The significance of these encounters and the management of the instruments was exemplified during the arrival of the *Resolution* at Tanna in Vanuatu in August 1772, a fraught period of desultory trade and constant threats of violence that culminated in the killing of a Tannaese inhabitant by one of the crew (Thomas, 2003: 240-243). Wales' orders implied he should bring the watch to shore and check its rate of going against an astronomical clock and by making observations of the Sun at equal altitudes before and after noon. He made prudent calculations about the safety of carrying the Kendall through the surf, staying under guard and avoiding an overnight vigil on land. "There

was no way but by signals and those must go through three hands beside my own... I resolved to venture the watch on shore the first & last day and be as carefull as possible in the others, being certain of one steady hand to assist me always in it". Within a day or two Wales had ventured up the beach with the Kendall and his one foot radius astronomical quadrant, a carefully miniaturised version made by John Bird of the large devices with which Wales had been trained by the Astronomer Royal Nevil Maskelyne at Greenwich. On successive days much work was lost. It was painful labour moving the hardware, trusting to clear skies and establishing prudent relations with the islanders: "this way of going to work is very inconvenient... I have no way of spending my time but in sauntering to & from the Beach". Wales decided to organise expeditions into the interior: "as I could neither leave the beach where my instruments were nor get on board I got some natives to throw their spears at two stakes which had been driven down to fasten the boats." More intense exchanges and somewhat better measures followed (Beaglehole, 1961: 855-857). Wales would later vaunt his expertise in such encounters, instructing the young William Gooch in 1791 on the value of iron axes in establishing profitable trade across the Pacific. The instruments these men managed both relied on, and enabled, the ways these encounters developed.³ Just as Cook would later go back over the events at Tanna carefully to reorder the events around the islander's death there in the name of a literary image of humanity, while debates about apparent Tannaese indifference to European artefacts would much concern the men who made these accounts, so the accounts of the voyage would afterwards be reconstructed in the name of a technical efficacy so that it would decisively seem that the Kendall sea watch could be trusted and celebrated as an utterly reliable and autonomous wayfinder: "Mr Kendall's Watch has been our faithful guide". This was the widely trumpeted result rather than the necessary precondition of the accounts and encounters with agents and instruments on the voyage.⁴

- 13 An over-literal reading of the immense paperwork of charts, logbooks and catalogues accumulated during and in the wake of these voyages, now stored in well-curated libraries and museums, has reinforced the notion that European projects in the later eighteenth century involved something like an impersonal and decontextualised form of knowledge and practice, intent on elimination more than encounter. According to this version of events, it has seemed as if the disturbingly messy materialities of the instruments and techniques used on board and on the beach were to be denied or suppressed in the name of an objective and mathematical survey. The longitude schemes first adopted in the Pacific during Cook's voyages from 1768, dependent on high-class chronometers like K1, precisely graduated sextants and mass-produced printed almanacs of the position of Moon and stars, have therefore been read as though they imposed an abstract net on a navigable and thus controllable world. Anne Salmond evokes the power exercised by the European navigators off Tahiti, "charting the islands and surrounding ocean, transmuting them into a space gridded by lines of latitude and longitude, stripped of substance and emptied of people". In a compelling analysis of the introduction of the formalised logbook on these 18th century voyages, Philippe Despoix remarks that the regimentation of instrumental procedures and the maintenance of journals in standard form had as its goal the forging of "an exact geography". As a result of this enterprise, he claims, such lists, charts and journals "in the end constituted the ever more depersonalised medium of an exploration defined as an observational procedure guided and instructed in every one of its details" (Salmond, 2005: 169; Despoix, 2005: 77-79; compare Thomas, 2003: 7).

- 14 This was an important part of an enlightened utopia: but it therefore happened absolutely nowhere. Such devices were always on trial, never self-evidently reliable unless and until they were in regular use and integrated into the hierarchical social networks that governed them. So when the marine officer William Dawes was commissioned as astronomical observer for the first convict fleet sent to Australia in 1787, his Portsmouth colleagues Bayly and Wales at once began trying his indispensable sextant, the key device for determining altitudes of Sun, Moon and stars on shipboard. There was a fault in the instrument that the pre-eminent London maker Jesse Ramsden had provided: “Mr Ramsden will allow a defect in the instrument whatever his opinion may be now”. The troublesome instrument was sent back to London, travelling to and fro until the marine was somewhat mollified. Yet “it is impossible to foresee what imperfections may be discovered in the present construction or what improvements may be made in it in the course of several years”, Dawes sagely observed.⁵
- 15 Such instruments travelled very widely, often much further than any of their users. In these travels, devices were treated as so many active agents, in need of coaxing, care and appeasement. Encounters thus involved makers, practitioners and instruments in complex negotiations. At Unalaska in the Aleutians in October 1778, for example, Cook presented the influential Russian trader Gerasim Izmaylov with a precious Hadley’s octant, a version of a sextant with two mirrors that could determine celestial altitudes up to ninety degrees. Izmaylov had studied navigation at Okhotsk: Cook reported on his astronomical competence and that “altho’ it was the first he had perhaps ever seen, yet he made himself acquainted with most of the uses that Instrument is capable of in a very short time”. The instrument proved helpful in the encounter. Cook got hold of Russian charts of the northern Pacific and aid with his project. No doubt the status attributed to such devices, and the roles they played in newfangled repertoires of practice and measurement, was of considerable significance (Beaglehole, 1967: 457; Svet and Fedorova, 1978: 7-8; Werrett, 2004: 181-183).
- 16 One of the central components of these repertoires was the set of astronomical regulator clocks that were supposed to be landed whenever astronomers needed reliable timekeepers to rate their sea watches and record positions of planets, stars and satellites. Across the decades these pendulum-driven and rigidly engineered regulators, made by John Shelton, moved around the world in company with the mariners: across Britain and the north Atlantic, to the Cape, Australasia and the Pacific. They survive in metropolitan collections as eloquent relics of these displacements and their troubles. They were carefully engraved with the original length marked on the pendulum at Greenwich, a mobile sign of their accuracy to which their users were supposed to attend with exquisite precision. Wales recorded that such marks could aid the painful work of getting the clock back to its proper rate. The ordered accounts demanded these regulators be set in unusually firm bases on the beach (Beaglehole, 1961: 726; Howse and Hutchinson, 1969; Wales and Bayly, 1777: xi-xii). At Sydney in 1790, so Dawes reported back to Maskelyne, his clock was “wedged into a niche in the solid rock which has never been moved since the foundation of the world”. Dawes’ regulator had already travelled with Bayly on Cook’s second and third voyages, while the regulator that went with Wales in 1772-75 then travelled on the *Resolution* in 1776-80. The fundamental act performed with these clocks was the eye-and-ear method, as it was baptised, to track the motion of a star or planet across the cross wires of a telescope’s eyepiece while simultaneously listening to the beats of the regulator’s pendulum. This was not simple

even in the seclusion of Greenwich, and there generated very controversial results, but as Wales complained was even harder “to us whose Observatories stood generally on the sea shore, where the roaring of the surf seldome permitted us to hear the Astronomical Clock all the time it was going”.⁶ To make such mobile and fragile devices into temporary fixtures was, precisely, to turn a remote, transient and vulnerable site into the equivalent of a valid astronomical observatory and socially authoritative site. “If you could see it you would say it could not be better fixt”. At his Sydney base, built by convict labour, Dawes then pursued not only astronomical observations but encounters with Eora informants as part of his work to record both celestial observations and indigenous vocabulary. If this was indeed an instantiation of some kind of “European time spirit”, then it is crucial to recognise the labour, the engineering and the cosmologies on which that vision locally depended (Laurie, 1988: 476; Nathan, 2009: VI-VII).

- 17 Puzzles of maintenance and reliability were pervasive. Wales’ inventories and accounts helped alerted his colleagues to the immense labour required to preserve and discriminate their devices’ behaviour during such encounters. He developed ingeniously improvised means to secure the regulators on a cast iron block set on wooden piles, so as to accelerate the work of fixing them on the beach (Wales and Bayly, 1777: XI-XII). What mattered most was the recognition that these instruments had lives. To make them function it was essential to go back over those careers, write their biographies, and thus turn them through a kind of redemptive archaeology into ideal machines. Regulators were exquisitely sensitive to position, since pendulum rates depended on local gravity and on climatic conditions. Wales was exceptionally disturbed that his Shelton ran much faster at the Cape of Good Hope in November 1772 than in April 1775. He went back through his records of encounters with other mariners, with officers, with the instruments. He first supposed that the pendulum spring must have deformed. Then he decided he’d erred when setting up the regulator either at the Cape or at Dusky Bay in Aotearoa-New Zealand. He combed records and inventories for signs of disturbance or interference. He recorded the appalling fact that at Tahiti in late April 1774 “some witty gentleman or other found means to open it, and put the clock a minute back, I suppose, to try whether or no the Astronomer could find it out”. Compensating by appeal to these parasites and misfortunes, it could then be claimed that “this clock will have agreed with itself as near, perhaps as must ever be expected for any clock to do”. Decisive, so Wales urged, was storage, his precious stock “put away in damp and improper places as will ever be the case on board ships” (Wales and Bayly, 1777: XV-XVI).
- 18 Storage stayed a major difficulty. With Bayly’s backing, Dawes grumbled that since his cabin was so far from that of the First Fleet’s commander, Arthur Phillip, it was wrong that the senior officer should control access to all his equipment. At the Cape, the expedition’s commander refused to let Dawes land any of the instruments. Dawes told Maskelyne that his precious sea watch, K1, the instrument that had travelled with Cook in the 1770s, had stopped because the Captain had not been able “to get down at noon to wind it up”.⁷ Encounters with such travelling instruments, catalogued and documented, coaxed and corrected, need therefore also to be understood through their somewhat complicated role as cargo. They often functioned as desirable objects of trade and appropriation. Notorious was the taking of the John Bird astronomical quadrant used to check the rate of the Shelton regulator on the beach during the

observations of the Venus transit at Tahiti in May 1769. The entire transit programme there was dependent on intricate relations involving British and Polynesian protagonists and their devices. While on Irioa the *ari'i rahi* Te Pau (nicknamed “Lycurgus” by Banks) observed the transit with Banks and the clockmaker Spöring, the principal observatory at Fort Venus, manned by Cook and his astronomer Charles Green, became a stoutly defended exclusion zone. It is significant that when the Bird quadrant stored there nevertheless disappeared, compromising the astronomical enterprise, Banks first guessed that it might have been stolen not by Tahitians but by British mariners, being “supposed to contain nails or some kind of traffick”. Significant, too was the rapidity with which Green, Banks and Spöring improvised stopgap repairs when the quadrant was recovered with Te Pau’s aid (Beaglehole, 1963: 268-270, 309; Green and Cook, 1771: 397-398). Crucial here was the broad range of meanings and stories embodied in such devices. Fraught relations with the fighting chief Tutaha, militant rival of Te Pau’s lineage and humiliatingly held hostage by Cook against the quadrant’s return, were tentatively re-established with exchange of pigs and axes. Bird’s instrument played a central role in these encounters and exchanges, a function and status inseparable from its role in astronomy and time keeping (Thomas, 2003: 66-67). Just as it was necessary to go back over and fix the challenging social relations on the island, so it proved crucial to go back over and explain the errant data from the quadrant. In defence against Maskelyne’s fierce criticism of his astronomical observations, Cook riposted that the Astronomer well knew that the Bird had been “pulled to pieces and many of the parts broke which we had to mend in the best manner we could before it could be made use of” (Beaglehole, 1961: CXLIV-CXLV; Turnbull, 1998: 124).

- 19 Such tales became notorious in the retrospective accounts of chronometers in the Pacific partly because they reinforced notions of a fundamental contrast between the legitimate property culture of the European mariners and the defects of Polynesian sociality. Such appropriations of precious and precise devices were used to reinforce this crucial contrast. But it is important to recognize the topography in which these devices found their place. If, as has been influentially suggested, “in the Pacific Cook had to play at being as best he could Adam Smith’s god”, imposing laws of market commodities where their writ did not run, then it becomes important to understand how his instruments might occupy a role in this theodicy (Smith, 1992: 208-209). Polynesians avidly collected European materials while European mariners sought indigenous artefacts: this was exactly why Banks supposed the *Endeavour*’s crewmen had taken the Bird quadrant and how exchanges functioned in Polynesian encounter. The high status objects offered to Cook and his fellows in Polynesia may have been designed better to integrate the British into carefully woven Polynesian networks of temporality and sociability. As a voyager with Cook in the South Seas in the 1770s, the radical philosopher Georg Forster straightforwardly assumed that Polynesian taste for certain goods was but a version of occidental consumerism, rather than a key aspect of different islanders’ cosmologies. This was clearly a conflict about devices to produce beliefs. Forster earned a living across Europe by marketing these Pacific goods to wealthy patrons. The Tuscan Grand Duke was offered Tahitian tapa cloth from which to make garments, alongside herbaria, weapons, carvings, and tools (Dawson, 1979: 13-14; Thomas, 2003: 231-232; Sahlins, 1988: 5). With Cook’s *Resolution* at Queen Charlotte Sound in February 1777, the surgeon David Samwell reckoned the vessel “might be called a second Noah’s Ark”, its variegated cargo astonishing the Maori while

“familiaris[ing] the Savage Scene”. Samwell added that the price of Maori artefacts had risen remarkably: “every one was so flush of Trade that they sold their Instruments of War & every thing they brought to Market at a very high price”.⁸ Back in London, Samwell was courted by enthusiastic naturalists and entrepreneurs, sold much of his own collection at auction in 1781, while claiming that it was Banks who’d monopolised most of the materials gathered on the voyage (Kaepler, 1978: 38, 40; Thomas, 2007). In such collections, the challenges of scope, of order and of meaning were closely entwined: too many things, too hard to classify, with different senses in different cultures.

- 20 It’s worth reflecting, finally, on the ways in which European and Oceanic temporal artefacts found themselves juxtaposed and, by implication, connected in the metropolitan showrooms: these were precisely the sites where questions whether different cultures were coeval, or developmental, were worked out and defined. Many of the voyaging astronomers were active collectors and entrepreneurs of an entire range of time machines. In September 1775, for example, Maskelyne’s assistant the mathematics teacher and almanac maker Reuben Burrow spent many days talking with Bayly and Wales in London in the wake of their Pacific voyages, not entirely amiably. But despite his inveterate loathing of Wales as rival and critic, Burrow proved himself fascinated by the curious artifacts the astronomer brought back from Tahiti and Aotearoa-New Zealand (Wilkinson, 1853: 192). This was a moment when the metropolis was especially possessed by interest in the temporal significance of material culture for judgment of the worth of European and Polynesian societies, not least because the voyage brought with it the dispossessed Raiatean landowner Mai, who reached London in July 1774. It was reported that Mai had sought resources from British armaments and instruments to reclaim Raiatea from its Borabora conquerors. Banks provided him with an electrical machine, a cynosure of up-to-date enlightened and showy instrumentation designed to impress primitive audiences. Mai’s accumulation of London goods and their fate when he returned with Cook to Polynesia in 1777 was much discussed by analysts of social progress and its vagaries, such as Forster. Several waspishly remarked on the inutility and triviality of these European artifacts (Hetherington, 2001: 3; Thomas, 2003: 347-348; Guest, 2007: 149-152, 157-159; Hackforth-Jones, 2007: 20; Fullagar, 2012: 127). According to Bayly, present as astronomer on Cook’s third voyage during the return to Huahine in October 1777, Mai “entertained the Chiefs and principal women with his organ and electrical machine, which worked tolerable well”. At the same time, however, a Borabora man took a sextant from Bayly’s observatory, while Mai acted to recover the instrument. Cook, Smith’s god, decided to shave the man’s head and cut off his ears as “a public and severe example” (Beaglehole, 1967: 236-237).
- 21 This was by no means the only telling chronological juxtaposition of Polynesian material culture with scientific and philosophical hardware. In London, “natural and artificial curiosities lately brought home with Omia [Mai]”, including Maori *patu*, Tongan wooden pillows, Tahitian bark cloth and “a curious dress of Omia as represented in his print”, were all put on show at Christopher Pinchbeck’s Repository. These objects are not now identifiably extant, but some might tentatively be linked with “Omai relics” held at the Maritime Museum in Sydney.⁹ Exceptionally telling is that Pinchbeck was a celebrated London clock maker, a master of time machines famed for his manufacture of a *Panopticon musical clock* displaying half a dozen scenes of vividly automated mundane labour in shipyards and foundries, masons’ yards and

smithies. He presided over London's Society of Engineers and chaired a mechanics committee for the Society of Arts. It made sense to put side by side an exemplary metropolitan clock that embodied the entire range of social technologies pursued in the capital with the temporally defined devices brought from Polynesia. It is of considerable significance, therefore, that Pinchbeck's show artfully juxtaposed and combined a range of machines, balances, clocks, and mechanical models, alongside his own Musical Panopticon, with the range of "artificial curiosities" from the Polynesian voyage, "the whole form'd without the use of instruments made of Iron or any Metal whatsoever by the ingenious Natives of that part of the world" (Shenton, 1976; Altick, 1978: 60, 86, 429; Pérez, 2008: 31-34). Pinchbeck's publicity linked these artificial curiosities with Tobias Furneaux, commander of the *Adventure*, and with Mai quite directly. It also made sure to link them with his curious and pleasant "Mechanical exhibition", and thus to invite explicit comparison of the *contemporary* arts of Polynesia with the engines and mobile instruments of London. This was by no means a straightforward nor an innocent coupling, but it is eloquent about the various places occupied by the materials of navigation, technique and artifice at this conjuncture.

- 22 Pinchbeck's catalogue presupposed the worth of intimate encounter between an entire range of ingenuities, tools and mechanics. In the wake of Adam Smith, whose writings on commercial expansion and the passions of consumption attended closely to this encounter, it was held by the authors of the range of inventories and catalogues that flooded the market for curios and instruments in late eighteenth century London that the elegance and ingenuity of the means by which an artefact had been made and secured mattered more than its immediate use. These virtues were exactly how the place of any culture on the developmental time scale would be defined. One was to admire the fitness of design of such curious devices and the extraordinary ingenuity and energy required to fetch them from remote islands, rather than treat them as mere utilities. The economist made the point by reflecting on how the European time sense was embodied in a taste for exquisite time machines. Smith explained that "a watch that falls behind above two minutes a day is despised by one curious in watches". But, according to the Scottish professor, even though the "sole use of watches is to tell us what o'clock it is", users and owners of fine watches "will not always be found more scrupulously punctual than other men". Rather, he concluded, "what interests him is not so much the attainment of this piece of knowledge as the perfection of the machine which serves to attain it" (Smith, 1759: 340-341).¹⁰
- 23 This throws a somewhat different light on the supposedly Smithian agency of the commodity culture through which travelling instruments and artificial curiosities moved around and between the Pacific and Europe in the later eighteenth century, and then allegedly allowed field scientists to move back in time when they moved out from Europe. What was juxtaposed at Pinchbeck's show or De Gérando's study, or encountered together at Greenwich, Gizeh, Sydney, Tanna or Tahiti, was a set of complicated judgements of what counted as perfection of means and design, and thus of a moral purpose and a degree of social and historical development. The devices of time travel were never so weak that their meanings changed entirely as they moved across the globe; nor were they ever so potent that they imposed a singular time spirit everywhere they went. Such machines did embody robust and specific beliefs about temporality yet such machines only worked because of their circulation in and between heterogeneous networks. The aim of this essay has been to explore the consequences of that fascinating balancing act: thus to work out what was literal and what if anything

was metaphorical about Henry Maine's celebrated and ghastly image, cited as the epigraph of this paper, of colonial power and the variability of time (Johnson, 1991: 387).

BIBLIOGRAPHY

- ALTICK Richard, 1978, *The Shows of London*, Cambridge, MA, Harvard.
- BEAGLEHOLE J.C. (ed.), 1961, *The voyage of the Resolution and Adventure, 1772-1775*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BEAGLEHOLE J.C. (ed.), 1963, *The Endeavour Journal of Joseph Banks 1768-1771*, Sydney, Angus and Robertson, (2nd ed.).
- BEAGLEHOLE J.C. (ed.), 1967, *The Voyage of the Resolution and Discovery 1776-1780*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUSCHMANN Rainer, 2014, *Iberian visions of the Pacific Ocean*, London, Palgrave.
- DAVISON Graeme, 1993, *The unforgiving minute: how Australia learned to tell the time*, Melbourne, Oxford University Press.
- DAWSON Ruth, 1979, "Collecting with Cook: the Forsters and their artifact sales", *Hawaiian Journal of History*, 13, p. 5-16.
- DESPOIX Philippe, 2005, *Le monde mesuré : dispositifs de l'exploration à l'âge des Lumières*, Genève, Droz.
- DOUGLAS Bronwen, 2014, *Science, voyages and encounters in Oceania*, London, Palgrave.
- DUNN Richard and HIGGITT Rebekah, 2014, *Ships, clock and stars: the quest for longitude*, London, Collins.
- FABIAN Johannes, 2002 [1983], *Time and the other: how anthropology makes its object*, New York, Columbia University Press.
- FORNASIERO Jean, MONTEATH Peter and WEST-SOOPY John, 2004, *Encountering Terra Australis: the Australian voyages of Nicolas Baudin and Matthew Flinders*, Kent Town, SA, Wakefield Press.
- FULLAGAR Kate, 2012, *The savage visit: new world people and popular imperial culture in Britain, 1710-1795*, Berkeley, University of California Press.
- GAPPS Stephen, 2009, "Omai relics from the Furneaux collection", *Signals*, 89, p. 10-15.
- GELLNER Ernest, 1964, *Thought and change*, Chicago, Chicago University Press.
- GELLNER Ernest, 1998, *Language and solitude*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GÉRANDE Joseph-Marie de, 1994, « Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages », in J. Copans and J. Jamin (ed.), *Aux origines de l'anthropologie française*, Paris, Jean-Michel Place, p. 73-109.
- GLENNIE Paul and THRIFT Nigel, 2009, *Shaping the day: a history of timekeeping in England and Wales 1300-1800*, Oxford, Oxford University Press.

- GREEN Charles and COOK James, 1771, "Observations made by appointment of the Royal Society at King George's Island in the South Sea", *Philosophical Transactions*, 61, p. 397-421.
- GRUZINSKI Serge, 2010, *What time is it there? America and Islam at the dawn of modern times*, Cambridge, Polity Press.
- GUEST Harriet, 2007, *Empire, Barbarism and Civilisation: Captain Cook, William Hodges and the return to the Pacific*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HACKFORTH-JONES Jocelyn, 2007, "Mai/Omai in London and the South Pacific", in J. Sofaer (ed.), *Material Identities*, Oxford, Blackwell, p. 14-30.
- HARRIS Steven J., 1998, "Long-Distance corporations, Big Sciences and the geography of knowledge", *Configurations*, 6, p. 269-304.
- HETHERINGTON Michelle, 2001, "The cult of the South Seas", in M. Hetherington (ed.), *Cook and Omai: the cult of the South Seas*, Canberra, National Library of Australia, p. 1-7.
- HOWSE Derek, 1969, "Captain Cook's marine timekeepers – the Kendall watches", *Antiquarian Horology*, 6, p. 190-205.
- HOWSE Derek and HUTCHINSON Beresford, 1969, "The saga of the Shelton clocks", *Antiquarian Horology*, 6, p. 281-298.
- HUGHES Miranda, 1990, "The dynamometer and the Diemenese", in H. Le Grand (ed.), *Experimental enquiries*, Dordrecht, Kluwer, p. 81-98.
- HUMBOLDT Alexander von and BONPLAND Aimé, 1814, *Personal narrative of travels to the equinoctial regions*, London, Longman.
- JOHNSON Gordon, 1991, "India and Henry Maine", in A. Diamond (ed.), *The Victorian achievement of Sir Henry Maine*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 376-388.
- KAEPLER Adrienne, 1978, *Artificial curiosities*, Honolulu, Bishop Museum.
- LATOUR Bruno, 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte.
- LAURIE Philip S., 1988, "William Dawes and Australia's first observatory", *Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society*, 29, p. 469-482.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1966, "Anthropology: its achievements and future", *Current anthropology*, 7, p. 124-127.
- LIVINGSTONE David, 1857, *Missionary travels and researches in south Africa*, London, John Murray.
- MCNEIL Rod, 2001, "Time after time: temporal frontiers and boundaries in colonial images of the Australian landscape", in L. Russell (ed.), *Colonial frontiers*, Manchester, Manchester University Press, p. 47-65.
- MORAVIA Sergio, 1967, "Philosophie et géographie à la fin du 18^e siècle", *Studies in Voltaire and the eighteenth century*, 57, p. 937-1011.
- NANNI Giordano, 2012, *The colonisation of time: ritual, routine and resistance in the British empire*, Manchester, Manchester University Press.
- NATHAN David (ed.), 2009, *William Dawes' notebooks on the aboriginal languages of Sydney 1790-1791*, London, SOAS.

- NEWELL Jennifer, 2003, "Irresistible objects: collecting in the Pacific and Australia in the reign of George III", in K. Sloan (ed.), *Enlightenment: discovering the world in the eighteenth century* (London: British Museum, p. 246-257
- NEWELL Jennifer, 2010, *Trading nature: Tahitians, Europeans, and ecological exchange*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- PÉREZ Liliane, 2008, "Technology, curiosity and utility in England and France in the eighteenth century", in B. Bensaude-Vincent and C. Blondel (ed.), *Science and Spectacle in the European Enlightenment*, Aldershot: Ashgate, p. 25-42.
- PERKINS Maureen, 2001, *The reform of time: magic and modernity*, London, Pluto Press.
- PÉRON François, 1994, « Expériences sur la force physique des peuples sauvages », in J. Copans and J. Jamin (eds.), *Aux origines de l'anthropologie française*, Paris, Jean-Michel Place, p. 179-200.
- RAJ Kapil, 2000, "18th century Pacific voyages of discovery, 'big science', and the shaping of a European scientific and technological culture", *History and technology*, 17, p. 79-98.
- SAHLINS Marshall, 1988, "Cosmologies of capitalism: the trans-Pacific sector of the 'world-system'", *Proceedings of the British Academy*, 74, p. 1-51.
- SALMOND Anne, 2005, "Their body is different, our body is different: European and Tahitian navigators in the 18th century", *History and Anthropology*, 16, p. 167-86.
- SEED Patricia, 1995, *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHENTON Rita, 1976, *Christopher Pinchbeck and his family*, Asford, Brant Wright.
- SMITH Adam, 1759, *Theory of moral sentiments*, London, Millar.
- SMITH Bernard, 1985, *European vision and the South Pacific*, New Haven, Yale University Press, 2nd edition.
- SMITH Bernard, 1992, *Imagining the Pacific: in the Wake of the Cook Voyages*, New Haven, Yale.
- SMITH Vanessa, 2010, *Intimate strangers: friendship, exchange and Pacific encounters*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STOCKING George, 1964, "French anthropology in 1800", *Isis*, 55, p. 134-50.
- STRATHERN Marilyn, 1990, "Artifacts of history: events and the interpretation of images", in J. Siikala (ed.), *Culture and history in the Pacific*, Helsinki, Finnish Anthropological Society, p. 25-44.
- SUBRAHMANYAM Sanjay, 1993, *The Portuguese Empire in Asia 1500-1700*, London, Longman.
- SVET Yakov and FEDOROVA Svetlana, 1978, "Captain Cook and the Russians", *Pacific studies*, 2, p. 1-19.
- THOMAS Nicholas, 2003, *Discoveries: the voyages of Captain Cook*, London, Allen Lane.
- THOMAS Nicholas, 2007, "David Samwell, Pacific ethnographer and historian", in D. Samwell, *The death of Captain Cook and other writings*, ed. M. Fitzpatrick, N. Thomas and J. Newell, Cardiff, University of Wales Press, p. 41-57.
- TURNBULL David, 1998, "Cook and Tupaia: a tale of cartographic méconnaissance?", in M. Lincoln (ed.), *Science and Exploration in the Pacific*, Woodbridge, Boydell, p. 117-132.
- WALES William and BAYLY William, 1777, *The original astronomical observations made in the course of a Voyage towards the South Pole and round the World*, London, Strahan.

WERRETT Simon, 2004, "Russian responses to Cook", in Glyndwr Williams (ed.), *Captain Cook: explorations and reassessments*, Woodbridge, Boydell, p. 179-197.

WILKINSON T. T., 1853, "The journals of the late Reuben Burrow", *Philosophical magazine*, 4th series, 5, March, p. 185-193.

NOTES

1. Gérando, 1994: 76. For characteristic citations, see Fabian, 2002: 6-7; Fornasiero, Monteath and West-Sooby, 2004: 354-355.
2. Beaglehole, 1961: 723-724 for the triple locks; J.C. Beaglehole, University Library Cambridge MS RGO 14/58, fol. 84v (27 January 1774) for the damaged stopwatch; Beaglehole, 1967: 678, n. 1 for Petropavlovsk.
3. Gooch to his parents, 17 June 1791, University Library Cambridge MS Add Mm.6.48, fol.40v.
4. Thomas, 2003: 257-258; Guest, 2007: 116-117; Cook to Admiralty, 1775, in Howse, 1969: 194.
5. Dawes to Maskelyne, 16 January, 25 January and 8 February 1787, Cambridge University Library MS RGO 14/48 fols. 242r, 249r and 252; Laurie, 1988: 471.
6. Dawes to Maskelyne, 16 April 1790, Cambridge University Library, MS RGO 14/48, fol. 300v; Howse and Hutchinson, 1969: 285; Wales and Bayly, 1777: XIX.
7. Dawes to Maskelyne, 28 December 1786 and 10 July 1788, Cambridge University Library MS RGO 14 fols. 239v, 283v.
8. Newell, 2003: 248; Samwell's journal, 13 February 1777, in Beaglehole, 1967: 995.
9. *A catalogue and description of a great variety of natural and artificial curiosities...lately brought home with Omia* (London, 1774), KRO 0002 in Kroepelien Collection, Kon Tiki Museum, Oslo. Compare Gapps 2009; Kaeppler, 1978: 44.
10. See Pérez (2008: 27-28) and Guest (2007: 152-153), who both cite these pages from Smith.

ABSTRACTS

In colonial and cross-cultural encounters, different time-scales and variable means for registering time's passage come into relation with each other, often deliberately. An important and aggressive tradition supposed that distant and exotic cultures were to be understood as belonging to remote and antique pasts. The use and fate of devices designed to register time within these encounters therefore become significant for a better understanding of what has been at stake in the challenges to knowledge and to belief that emerge in such encounters. The example of British maritime entry into the Pacific in the eighteenth century offers clear cases where different time-senses were reorganized and a range of time-machines were challenged in the complex practical worlds that emerged in relations between different cultures.

Dans les rencontres coloniales et interculturelles, différentes échelles de temps et des moyens variables pour enregistrer le passage du temps entrent en relation, souvent délibérément. Une tradition importante, et agressive, supposait que les cultures lointaines et exotiques devaient être comprises comme appartenant à des passés lointains et antiques. L'utilisation et le destin d'appareils conçus pour enregistrer le temps lors de ces rencontres deviennent donc des éléments importants pour une meilleure compréhension des enjeux, des défis, des savoirs et des croyances qui émergent de telles rencontres. L'exemple de l'entrée maritime britannique dans le Pacifique au XVIII^e siècle offre des exemples clairs de réorganisation des différents sens du temps et de remise en question de diverses machines à mesurer le temps, au sein des mondes pratiques complexes qui ont émergé des relations entre différentes cultures.

En los encuentros coloniales e interculturales, diferentes escalas de tiempo y medios variables para registrar el paso del tiempo se relacionan entre sí, a menudo deliberadamente. Una tradición importante y agresiva suponía que las culturas distantes y exóticas debían entenderse como pertenecientes a pasados remotos y antiguos. El uso y el destino de los dispositivos diseñados para registrar el tiempo dentro de estos encuentros, por lo tanto, se vuelven significativos para una mejor comprensión de lo que ha estado en juego en los desafíos al conocimiento y la creencia que surgen en tales encuentros. El ejemplo de la entrada marítima británica en el Pacífico en el siglo XVIII ofrece casos claros en los que se reorganizaron diferentes sentidos del tiempo y se desafió una gama de máquinas del tiempo en los complejos mundos prácticos que surgieron en las relaciones entre diferentes culturas.

INDEX

Palabras claves: cronómetro, temporalidad, Océano Pacífico, sextante, exploración

Keywords: chronometer, temporality, Pacific Ocean, sextant, exploration

Mots-clés: chronomètre, temporalité, Océan Pacifique, sextant, exploration

AUTHOR

SIMON SCHAFFER

University of Cambridge – sjs16@cam.ac.uk

Du « manque à voir » pour (faire) croire en « l'invisible »

A "lack of seeing" as a way to (make) belief in "the invisible"

Una "falta del ver" para (hacer) creer en "lo invisible"

Roberte Hamayon

- 1 Fixée comme telle dans un tableau du Caravage, « l'incrédulité de Saint Thomas »¹ – l'apôtre a voulu *voir* pour *croire* – est largement partagée dans notre culture et dans bien d'autres par le monde. De prime abord, un lien évident existe entre les notions convoyées par ces deux verbes². Nous nous fions au témoin oculaire aussi spontanément que nous nous méfions de qui s'en tient au ouï-dire³. Même s'il est souvent fait état, dans le domaine religieux, d'« expérience » en général – expérience perçue comme globale et diffuse sur le plan sensoriel (« je l'ai senti, je l'ai vécu ») –, une indiscutable primauté semble revenir au sens de la vue pour fonder la croyance. En témoigne, par exemple, l'ample corpus de proverbes et expressions figées rassemblé par le folkloriste Alan Dundes dans son célèbre article "Seeing is believing" (1972).
- 2 Mais il semble exister aussi, entre voir et croire, un lien inverse : il arrive en effet qu'un pouvoir de faire croire soit attribué à un *manque* dans l'ordre de la perception visuelle ordinaire. Ce manque est alors compris comme donnant accès à un mode de « voir non ordinaire » qui peut mener à un « voir au-delà des apparences » doté d'une dimension religieuse.
- 3 C'est sur l'exploitation de modes du voir distincts du mode ordinaire que je voudrais ici attirer l'attention, c'est-à-dire sur l'existence de pratiques qui affichent tel ou tel mode de « voir non ordinaire » comme condition d'un « voir au-delà »⁴. Ces pratiques sont en quelque sorte l'envers de la « dialectique visuelle du (faire) croire » qui inspire ce recueil : elles exploitent des modes de voir qui se distinguent du voir ordinaire par défaut ou par excès, de diverses façons. Tel sera l'angle sous lequel je me propose de caractériser ici quelques phénomènes qui relèvent du domaine dit du religieux dans diverses cultures.
- 4 Pour commencer, il sera question de phénomènes dits de voyance, à partir de quelques brefs exemples contemporains. Fondés sur la mise en évidence initiale d'un manque,

d'un refus ou d'un détournement d'un « voir ordinaire », ces phénomènes semblent avoir pour fonction essentielle de créer chez les demandeurs un espace de liberté pour l'exercice de l'imaginaire : ils invitent non à adopter une vision toute faite, mais à explorer et à spéculer à la fois hors des contraintes empiriques et hors des dogmes établis. Ainsi persistent, dans les marges des religions instituées, jusque dans le monde d'aujourd'hui soumis à une rationalisation scientifique généralisée, des pratiques que l'on tend par ailleurs à juger d'un autre âge.

- 5 De proche en proche, la réflexion cheminera vers d'autres phénomènes, qui mettent l'accent non sur le manque à voir initial mais sur le « voir au-delà » qu'il détermine. Ils donnent lieu à des visions précises, dont les bénéficiaires revendiquent l'exclusivité. Ils reposent sur des modes de voir par excès qui se rencontrent au cœur des religions instituées ; ils y font d'une certaine manière pendant à la notion d'« invisible » si communément appelée à désigner le monde spirituel et les êtres qui en relèvent.
- 6 C'est par une anecdote que je voudrais ici introduire globalement le thème du « voir non ordinaire » dans son rapport avec un « croire ». Au début des années 2000, une auditrice de mon séminaire à l'EPHE participe à un stage de week-end organisé dans le Bois de Vincennes par un chamane français de la rue de Tolbiac. Le samedi soir, il invite la quinzaine de stagiaires présents à faire avec lui un « voyage » au sens donné par Eliade à ce terme phare des néo-chamanismes et leur annonce que, s'ils parviennent à bien le suivre dans le « voyage » qu'il va accomplir devant eux, ils vont voir dans l'obscurité poindre une petite lumière blanche. Un premier stagiaire s'écrie assez vite : « je la vois », puis un autre, puis d'autres encore et finalement tous – sauf elle, l'héroïne de l'histoire, qui m'avoue alors : « je ne voyais toujours rien, mais je me suis sentie si bête et isolée que j'ai fini par dire que je la voyais, moi aussi, pour faire le stage jusqu'au bout ». L'honneur est sauf, mais la déception l'envahit : elle vient d'avoir la preuve flagrante qu'elle n'a pas la fameuse capacité chamannique de *voir au-delà* des apparences, qu'elle ne possède pas ce don attendu du chamane typique des sociétés « traditionnelles » qu'elle rêvait de devenir. Un chamane « traditionnel », soit dit en passant, n'aurait jamais prétendu susciter la vision d'une chose concrète, passible d'une vérification empirique immédiate. L'objectif du chamane parisien était d'ailleurs sans doute tout différent : il lui fallait plutôt tester l'aptitude des stagiaires à faire partie du groupe d'adeptes prêts à le suivre *aveuglément*, en l'occurrence prêts à confirmer une vision qu'ils ne percevaient pas avec leur propre organe de la vue mais dont leur participation au stage les poussait à reconnaître l'existence. Il ne leur donnait rien à voir mais il attendait qu'ils affirment néanmoins voir ce qui n'était pas visible pour s'affirmer croyants. Il ne voulait pas les duper, mais sélectionner parmi eux ceux qui étaient prêts à accepter une sorte de manque à voir comme source d'un certain croire – de ce croire qui conditionne l'appartenance au groupe.
- 7 Cette anecdote réunit plusieurs traits qui aident à caractériser les différentes pratiques fondées sur une perception visuelle non ordinaire dans le vaste domaine du religieux. Elle incite d'abord à distinguer entre ces pratiques, selon qu'elles requièrent ou non la présence d'un tiers (être, objet, phénomène) apte à retenir l'attention lors de la consultation.

La revendication d'un mode de voir non ordinaire impliquant un tiers

- 8 Il est remarquable que les spécialistes qui affirment « “voir” en dehors de l'usage ordinaire des sens », comme le veut la définition courante de la voyance, soient désignés par des termes qui relèvent du champ sémantique de la vue : voyants, clairvoyants, extralucides, visionnaires... De ceux-ci, nous disons attendre des informations, voire des révélations sur des choses que nous ne voyons pas, notamment sur notre avenir, et nous obtenons d'eux des paroles qui nous permettent de nous en faire une idée, donc rien de visuel au sens strict. Ces paroles demandent à être comprises elles aussi sur un mode « non ordinaire » ; elles sont souvent, en effet, à dessein obscures⁵.
- 9 L'attente est similaire à l'égard d'autres spécialistes qui ne se réclament pas de propriétés d'ordre visuel tels que les devins et les prophètes, mais dont l'art se fonde, respectivement, sur la faculté d'interpréter des signes et sur celle de se projeter dans le temps et que l'on tient plutôt pour des sages ou savants. Dans leur cas comme dans celui des voyants, ce qui est attendu se présente sous forme essentiellement discursive et non visuelle. Il est toutefois difficile de définir de façon précise et exclusive ces spécialités, qui poursuivent le même objectif à travers les divers procédés qu'elles mettent en œuvre. En particulier, ceux que l'on dit simplement voyants s'appuient en réalité fréquemment, tels des devins, sur des signes – visuels, auditifs ou autres –, comme pour donner à leurs paroles un support concret qui par sa seule existence en confirme la portée. Il arrive qu'un voyant présente sa voyance comme « pure » ou « directe » ou se qualifie d'« extralucide » ; il affiche ainsi qu'il n'a pas, lui, besoin de s'en remettre à des signes car ses visions naissent d'elles-mêmes en lui ; mais ceci n'exclut pas pour lui de renvoyer *a posteriori* à des phénomènes extérieurs en les présentant comme des preuves de la force de sa vision.
- 10 Quoi qu'il en soit, la plupart de ces spécialistes, chamanes, devins et autres voyants, assurent en général ne donner aux demandeurs de leurs services rien de précis à voir ou percevoir par l'usage ordinaire de leurs sens. Certains assurent ne pas chercher non plus à leur faire partager quelque chose qu'eux-mêmes seraient censés voir. Leur intention première semble être de suspendre chez leurs clients la vision ordinaire pour les amener eux aussi à adopter un autre mode d'appréhension des réalités, sinon sous la forme d'une vision « au-delà des apparences » semblable à la leur, du moins sous la forme d'une réinterprétation de ces réalités qui, pensent-ils, leur échappent ou les perturbent.

L'insertion d'un tiers sur lequel fixer l'attention

- 11 Aussi ces spécialistes commencent-ils le plus souvent par attirer l'attention de leurs clients sur des objets ou des phénomènes perceptibles dans leur environnement immédiat, en sorte de les inciter à prendre conscience de leur existence. C'est la première étape, indispensable pour créer les conditions d'une appréhension différente.
- 12 La plupart des spécialistes utilisent des supports conventionnels au sein de leur culture. Certains dans le monde occidental disent en utiliser de plusieurs types alternativement : depuis les cartes et les cendres jusqu'aux lignes de la main en passant

par les miroirs brisés. Cependant le tiers peut aussi être non matériel : il peut en effet s'agir d'une personne absente, d'un rêve, d'un air de musique.

L'implication du demandeur et la construction d'une relation à trois

- 13 Quelles que soient la manière de procéder et la nature du tiers inséré, l'insertion de ce tiers dans le face à face entre le voyant et son client vise à rendre ce dernier conscient qu'il doit ne pas rester passif et extérieur à la consultation, mais au contraire s'y impliquer pour qu'elle lui soit profitable. Tel est, pourrait-on dire, le rudiment de l'art, telle est la clé initiale de l'intervention, même si elle ne suffit pas, bien sûr, à en garantir le succès.
- 14 Pour la plupart des voyants exerçant dans nos sociétés, une consultation n'est utile à un client que si elle l'amène à formuler lui-même les conclusions à en tirer. Et le client finit en effet par le faire sans se rendre compte que ce sont les siennes et qu'elles sont fondées sur les informations qu'il a lui-même livrées, et sans cesser de les attribuer au voyant consulté. C'est là une affirmation courante de la part des voyants et un constat récurrent dans les travaux sur la voyance. C'est sans doute également une condition nécessaire pour que le client en vienne à considérer que la consultation lui est utile. En effet, les conclusions n'en sont pour lui crédibles que si elles sont adaptées à son cas particulier et il a bien fallu qu'il contribue à les produire. Aussi la parole délivrée par le voyant ne saurait-elle être un discours tout fait.

Premier exemple : les gestes du voyant et les paroles du client

- 15 Ce constat est commenté de façon lumineuse par Liliane Kuczynski dans son étude sur les marabouts africains exerçant dans la région parisienne (1995 et 2003).
- Le jet de cauris est l'une de leurs pratiques favorites. Le client doit faire un don aux cauris pour qu'ils « parlent » en réponse aux questions du marabout. Aussi sont-ils bien plus importants pour les clients que pour le marabout lui-même : ce sont les cauris qui « disent » ce qu'il en est, dit l'un d'entre eux, mais « si c'est vrai ou non, c'est au client de le dire » (Kuczynski, 1995 : 491).
- 16 En d'autres termes, c'est au client de choisir une interprétation parmi toutes celles que le marabout lui a proposées à partir des configurations formées par les cauris. Le bilan que Liliane Kuczynski tire de son enquête est que les regards, mimiques et interventions du marabout déstabilisent le client, si bien que celui-ci finit toujours par attribuer au marabout les révélations qu'il lui a en réalité faites lui-même en pensant juste lui donner quelques éléments d'information sur sa situation.
- 17 En effet, marabouts, devins et autres voyants y insistent, c'est à dessein qu'ils exploitent leurs propres capacités d'expression corporelle. Le succès d'une consultation dépend de ce que chacun des intéressés, le client et le spécialiste consulté, y apporte de personnel. Chacun doit y investir quelque chose de soi pour que s'instaure entre eux une relation d'échange. Celle-ci sera décisive pour le résultat de la consultation : il sera positif si le client finit par y prendre une part active même s'il n'en a pas vraiment conscience, ce qui du même coup dégagera le spécialiste d'une part de sa propre responsabilité.

Deuxième exemple : le partage d'un regard qui ne voit pas et d'une prise de décision

- 18 Selon une autre expérience, la condition essentielle d'une relation réussie est que l'échange ne soit pas direct, mais expressément médiatisé et focalisé sur un tiers. C'est l'expérience d'une grande voyante parisienne qui avait été très active dans le cadre de la Résistance et avait par la suite donné des consultations à des hommes d'affaires et à des hommes politiques jusqu'au début des années 1980, époque où j'ai eu l'occasion de l'entendre présenter son activité devant un groupe d'anciens élèves de grandes écoles. Peu lui importait, assurait-elle, l'objet divinatoire à l'aide duquel elle exerçait : marc de café, boule de cristal ou autre. Mais elle constatait, sans pouvoir l'expliquer, qu'elle avait le plus souvent préféré utiliser des cartes. Tous ces objets étaient pour elle également susceptibles de concrétiser le tiers neutre idéal et de servir ainsi de support au dialogue.
- 19 C'était à elle de s'arranger pour amener son client à fixer son attention sur l'objet qu'elle lui disait avoir à dessein choisi, ce qui libérait sa parole à son insu. Surtout, se forcer elle-même et forcer son client à garder l'œil sur l'objet en question excluait tout croisement de regards et empêchait par là-même que n'émerge le moindre rapport de force entre eux. Cette convention tacite donnait en outre une dimension ludique à leur dialogue puisqu'elle les obligeait à limiter leurs propos aux multiples sens cachés que l'imagination de chacun d'eux pouvait attribuer à l'objet.
- 20 La voyante s'était amusée alors à relever la différence entre sa technique et celle du divan dans laquelle le client, étendu sous l'œil de son psychanalyste, ne peut voir ce que fait celui-ci, assis sur un fauteuil placé à la tête du divan. Outre le rapport de force que créait le divan puisqu'il vouait l'un à parler sans voir et l'autre à écouter en voyant, avait-elle ajouté, l'absence de tout objet d'intérêt commun privait la cure psychanalytique de l'aspect ludique dont sa propre pratique pouvait s'enorgueillir. Pour cette grande voyante, la présence d'un objet neutre, à garder à l'œil plus qu'à voir vraiment, facilitait l'échange de propos détachés. C'est expressément à la médiation de ce tiers neutre qu'elle attribuait l'efficacité de sa consultation, dont l'objectif était d'amener son client à prendre une décision tout en lui donnant le sentiment qu'il ne l'avait prise ni arbitrairement ni seul.
- 21 Autrement dit, l'enjeu était de faire naître en lui la capacité même de décider en l'allégeant d'une part de la responsabilité de prendre telle décision plutôt que telle autre. La voyante estimait avoir réussi sa consultation si son client en venait à énoncer une décision car celle-ci acquérait par là-même une force auto-réalisatrice.

Troisième exemple : troubler la vue pour ouvrir le champ de vision

- 22 Que la voyance soit une activité fondamentalement relationnelle, telle est encore la leçon que livre l'étude consacrée par Marc-Antoine Berthod aux phénomènes de voyance en Suisse (2007). Ce chercheur montre que l'essentiel réside dans le dialogue que le voyant instaure avec son client pour l'amener à ouvrir son champ de vision en sorte de ne plus s'y sentir enfermé. Berthod relève dans le discours du voyant trois éléments déterminants : le brouillage des catégories de pensée habituelles (par exemple en faisant intervenir dans l'entretien une personne décédée) ; le jeu sur l'ambiguïté des termes et sur la pluralité des interprétations possibles ; et l'emprunt fait, dans une

intention suggestive, à des conceptions métaphysiques lointaines dans le temps ou l'espace.

- 23 Par son rejet de quelque norme que ce soit, par son flou délibérément troublant, ce type de discours remplit ici un rôle équivalent à celui du tiers médiateur neutre dans l'échange. En ne donnant à son client aucune image mentale précise, le voyant lui ouvre par là-même de multiples voies à explorer, mais sans le mener pour autant à s'y engager vraiment. Il stimule ainsi son imaginaire et l'aide à concevoir de nouveaux cheminements.

Priver de voir ici pour donner à voir ailleurs ou autrement

- 24 Ainsi, à la différence du chamane du Bois de Vincennes, ni le marabout africain ni la voyante française ne disent *voir* eux-mêmes quelque chose dans les cauris ou les cartes ni n'incitent leur client à y *voir* quelque chose. Il n'y a rien de précis qui doive être vu, ni sensoriellement ni métaphoriquement, ni par l'un ni par l'autre, car ils ne sont pas sujets d'un voir mais récepteurs de signes. Ce sont les cauris qui disent, les cartes qui montrent, affirment ces spécialistes ; s'ils s'abstiennent d'en dire davantage eux-mêmes, c'est pour laisser leurs clients construire leur propre interprétation des signes reçus. De même, le discours du voyant suisse ne fait que donner à imaginer confusément puisqu'il fait tout pour troubler la vue dans tous les sens du terme.
- 25 Ainsi, non seulement ni le spécialiste ni le client n'ont à voir quelque chose, mais encore ni l'un ni l'autre n'a à assumer la pleine responsabilité du bilan de la consultation. Le spécialiste aura réussi s'il a conduit son client à regarder autre chose que ce qui le préoccupe et à adopter une autre façon d'appréhender ce qu'il a sous les yeux. En somme, la source de son efficacité serait en quelque sorte d'abord dans l'évidence d'un certain *manque à voir* tant au sens courant de la perception sensorielle qu'au sens métaphorique de l'imagerie mentale ou de la compréhension intellectuelle. Comme si le voyant s'attachait à priver son client d'un *voir identificatoire* pour encourager en lui une modalité du voir que l'on pourrait dire *exploratoire* ou *spéculative*. Ou, pour dire les choses plus simplement, comme s'il l'empêchait d'identifier pour l'obliger à spéculer.

L'aveuglement délibéré du « voyant »

- 26 L'importance d'un manque à voir est encore plus évidente dans l'association récurrente entre la fonction de devin et la cécité. Pensons à la figure de Tirésias dans la Grèce antique (Tirésias n'est pas né devin ni aveugle, mais l'est devenu en conséquence de ses aventures dans le monde des dieux – aventures variables selon les mythes qui les relatent). Pensons aussi aux nombreuses sociétés, africaines surtout, qui considèrent que les meilleurs voyants sont aveugles ou, inversement, que si un enfant est aveugle, il pourra toujours obtenir de quoi vivre en devenant devin. Pensons encore au livre intitulé *Le bâton de l'aveugle* que Fred Adler et Andras Zempleni ont consacré à l'analyse d'une forme divinatoire observée chez les Moundang au Tchad, dans laquelle le devin manipule des tas de cailloux. Les figures que ce dernier obtient par ses manipulations sont censées avoir été inscrites à la surface de la terre par les ancêtres, présumés bienveillants, et par les esprits de la nature, présumés hostiles : elles peuvent donc

donner lieu à des interprétations ambivalentes ou carrément opposées. Si ces figures sont appelées « bâton de l'aveugle », c'est qu'elles guident l'interprétation du devin, lui-même qualifié de « voyant aveugle ». Il ne donne rien à voir. Sa tâche est de livrer une analyse de la situation et des conseils pour l'améliorer, de préciser les rituels à effectuer et les interdits à respecter. Qu'il attribue ces figures à de bienveillants ancêtres ou à d'hostiles esprits de la nature, sa parole est reçue comme exprimant des mesures prescrites par ces autorités extérieures.

- 27 La parole du « voyant aveugle » tire son autorité de l'exploitation réservée d'un certain *manque à voir ici*, mais celui-ci ne semble pas compensé par un quelconque *voir ailleurs* pour le client, bien au contraire. Elle a un caractère prescriptif et normatif qui, sans exclure formellement d'autres conduites que les conduites prescrites, ne cherche nullement à encourager l'exploration mentale de nouvelles voies. Elle tranche avec celle des spécialistes évoqués dans les exemples précédents qui s'attachaient au contraire à libérer l'imagination de leur client. Cependant, l'autorité que confère l'aveuglement est limitée et le demandeur garde une forme de liberté. Du seul fait qu'elle est délivrée au nom d'ancêtres en effet, la parole varie avec le voyant qui la formule, si bien qu'un client insatisfait de l'interprétation donnée par l'un peut aller en consulter un autre ; au moins reste-t-il libre de choisir entre plusieurs interprétations.

Ne pas voir pour propitier, voir pour réparer

- 28 Quant au chamane sibérien, il n'est pas aveugle, mais il est empêché de voir, soit que les longues franges de sa coiffe lui tombent sur les yeux, soit qu'il ait les yeux bandés. S'il est par là proche de Tirésias ou du voyant aveugle moundang, en revanche, par son mode d'action il l'est davantage de ceux, marabout ou voyante, qui soutiennent que leurs objets, cauris, cartes ou autres, « disent » ou « montrent », car lui aussi invite ceux qui le consultent à garder les yeux fixés sur un objet. Il en est ainsi dans sa pratique la plus simple, que l'on dit souvent divinatoire mais que l'on devrait dire plutôt propitiatoire. Sa pratique la plus simple se fonde sur le lancer d'un objet dissymétrique qui peut retomber sur le sol du « bon » ou du « mauvais » côté ; la façon dont il retombe est considérée moins comme une réponse à une question qui n'aurait pas été posée que comme un signe relatif aux chances de succès ou d'échec de telle ou telle perspective d'action. L'aveuglement provisoire du chamane a pour pendant l'obligation faite au demandeur d'énoncer lui-même le résultat du lancer ; celui-ci peut demander au chamane de relancer l'objet dissymétrique jusqu'à obtenir un résultat positif, mais devra endosser la pleine responsabilité des choix d'engagement à agir qu'il fera alors (Hamayon, 2012). D'une manière générale, la trajectoire de l'objet n'est pas attribuée à un esprit ; elle ne l'est pas davantage au chamane qui ne peut la voir, mais elle n'a de sens que si c'est lui qui lance l'objet.
- 29 Proche du marabout et de la voyante, il l'est aussi par sa pratique réparatoire, dans la mesure où il y focalise l'attention sur un objet dont la manipulation devrait apporter un soulagement. Mais il n'y est, alors, pas empêché de voir et parle de façon claire et précise. C'est ainsi que le chamane traditionnel, selon mes informateurs bouriates des années 1970, procède le plus souvent : il désigne un objet quelconque – une hache, par exemple, pour reprendre un cas qui m'a été raconté –, comme ayant un rapport avec le problème à régler – la neurasthénie d'une jeune fille –, mais sans jamais en faire la cause directe de ce problème. Ceci suffit à redonner la main au demandeur en le forçant

à réagir, ne serait-ce qu'en manipulant ou déplaçant l'objet en question – en rangeant la hache. Ceci suffit à l'amener à réaliser que, si le mal persiste, il devra déplacer à nouveau cet objet ou en manipuler un autre. Dans « le renouveau chamanique » que connaît la Mongolie contemporaine, Laetitia Merli observe une pratique comparable qu'elle présente sous le titre « Le mal par l'objet » (et qui se lit aussi comme « la réparation par l'objet »). Il s'agit en général d'un objet « pollué » parce qu'il a été « marchandé » aux puces ou au marché noir et vient donc « d'ailleurs ». Ce genre d'achat occasionne une visite chez le chamane. Celui-ci peut se borner à souffler dessus comme le fait le chamane Tömör sur les bijoux apportés par une femme avant de les lui rendre ; il peut aussi conseiller de jeter tout objet de couleur rouge comme le fait la chamane Bujan à une femme à qui elle a prédit que le rouge lui porterait malheur (Merli, 2010 : 157-162).

- 30 Ceci suggère l'hypothèse d'une répartition entre d'une part une pratique propitiatoire qui requerrait une simulation d'aveuglement (une frange ou un bandeau sur les yeux) et une expression verbale peu claire, et d'autre part une pratique réparatoire qui requerrait au contraire un usage ordinaire de la vue et du discours.

Parenthèse sur une forme divinatoire qui n'implique aucun « voir »

- 31 La notion de « maîtres de vérité » dans la Grèce antique englobe, selon Marcel Detienne (1967), les aèdes, les rois de justice, et tous les spécialistes qui ont le privilège de dispenser une vérité faisant autorité : ce qu'ils disent devient directement ordre de faire tel rituel ou telle prière, ou d'exécuter telle décision. Pourtant la vérité qu'ils soutiennent, *aletheia*, ne se réfère à rien qui ait existé antérieurement ; elle ne cherche pas à servir d'argument et ne se fonde pas sur une expérience. C'est, dit l'auteur, une « vérité assertorique » qui a pouvoir par elle-même et opère dans le cadre de rapports de force : « le dit de vérité est créateur de ce qu'il énonce », en d'autres termes la parole des maîtres de vérité a force exécutoire. Or, dans cet univers régi par une logique de l'ambiguïté, ces maîtres de vérité peuvent dire des choses qui ressemblent à des réalités mais en fait la déforment ou la trahissent, se révélant alors tout autant maîtres en tromperie⁶.

Des modes de voir non ordinaires ayant pour objet des « invisibles »

- 32 Le domaine privilégié du « croire » qu'est le domaine religieux au sens large exploite de bien d'autres façons encore le champ sémantique du « voir ». Mais à première vue si j'ose dire, c'est plus souvent dans des usages détournés de ce sens de la vue que s'enracine le « croire » religieux. Le sens de la vue peut en effet susciter une certaine réticence, car il procure un accès direct et non ambigu qui peut donner prise sur ce qui est vu. Aussi n'est-il pas indifférent que la plupart des religions, notamment celles que l'on dit instituées, soient fondées sur le discours, donnant par là à celui-ci la primauté absolue sur tout mode de perception (l'appellation « religions du Livre » le souligne). Le discours protège en quelque sorte son objet par la pluralité des significations qu'il contient en puissance et la pluralité plus grande encore des interprétations auxquelles il peut donner lieu.

- 33 De fait, c'est essentiellement de façon détournée ou indirecte que la plupart des religions exploitent le sens de la vue. Et elles l'exploitent abondamment, si l'on en juge, pour commencer, par le large usage du vocabulaire de « l'invisible » pour désigner le monde spirituel auquel se réfère tout « croire » religieux, puis par la diversité des formes visuelles sous lesquelles des êtres « invisibles » sont dits être perçus.

Les « invisibles » et les formes visuelles sous lesquelles ils sont perçus

- 34 « Invisible » est, il est banal de le rappeler, le qualificatif le plus courant dans les langues occidentales pour parler des univers qui constituent la matière première de la pensée religieuse ; il s'applique globalement à ces univers eux-mêmes, ainsi qu'aux phénomènes qui s'y produisent, aux choses qui s'y trouvent et aux êtres réputés les peupler, que l'on appelle aussi non-empiriques, immatériels, surnaturels ou spirituels. Évoquer « L'Invisible » avec un I majuscule suffit en effet à faire comprendre que l'on parle du Dieu des monothéismes, évoquer les « invisibles » de façon générique, que l'on parle de divinités ou d'esprits et de leur monde selon les religions. L'usage du qualificatif « invisible » peut suffire à indiquer qu'il s'agit de phénomènes, d'êtres ou de choses dont l'existence présumée relève d'un registre de réalité autre que le registre empirique et demandant un acte de « croyance ».
- 35 C'est donc bien le sens de la vue qui est tout spécialement mobilisé pour constituer ce vaste champ. Aussi est-il tentant de noter au passage l'ironie du langage qui associe l'« invisibilité » à tout ce qui, dépendant d'une modalité du voir autre que celle de la perception ordinaire, dépend en fait d'un acte de croyance pour accéder à une forme d'existence. Ce vocabulaire implique que ce qui est perçu par une modalité non ordinaire du voir est par définition à la fois non vérifiable empiriquement et susceptible d'être amené par une démarche religieuse à interférer avec la réalité empirique.
- 36 D'une manière générale, ce qui est qualifié d'« invisible » n'est pas non plus censé être audible ni tangible. Mais c'est toujours par voie sensorielle que certains individus disent qu'ils ont perçu des invisibles dans des visions ou des rêves ou que des invisibles se sont manifestés à eux, sous forme d'« apparitions » ou de « voix », ou encore à travers diverses autres sensations. Grégory Delaplace déduit de l'analyse des données sur les « choses invisibles » (*üzedgehdüi yum*) qu'il a recueillies dans la Mongolie des années 2000, que leur perception relève chaque fois d'un domaine sensoriel unique et exclusif – l'un dira avoir entendu un bruit métallique, l'autre avoir senti une odeur de brûlé. Les sensations décrites ne touchent jamais qu'un seul sens à la fois (Delaplace, 2008 : 234-240).
- 37 Seuls quelques types de perception visuelle seront évoqués ci-dessous et du seul point de vue de leur exploitation religieuse, c'est-à-dire de la reconnaissance collective de ces perceptions individuelles comme exprimant un lien avec des « invisibles ». Seuls en effet sont ainsi reconnus les rêves et visions qui sont interprétables dans le cadre d'une construction culturelle partagée par une collectivité. Si cette construction collective est le socle indispensable pour qu'une portée religieuse puisse être attribuée au rêve ou à la vision en question, elle ne suffit pas forcément à l'authentifier.

Le rêve et la vision

- 38 L'idée est répandue que la faculté de concevoir d'autres réalités trouve son origine dans l'expérience du rêve, activité naturelle. Courante est aussi l'idée que l'activité onirique développe les dispositions à imaginer au-delà des modes usuels de perception.
- 39 De nombreuses sociétés prêtent une grande attention aux rêves de leurs membres. Certaines les invitent dès l'enfance à raconter leurs rêves le matin au réveil et leur en font même une obligation. Il en est souvent ainsi chez les peuples chamanistes. Ceux-ci enseignent à leurs enfants que le monde qu'ils voient en rêve est celui des esprits. Toujours prêts à trouver quelque chose de prémonitoire dans les rêves des uns et des autres, ils sont enclins à juger les prétendants chamanes à l'aune de leurs rêves⁷.
- 40 D'autres sociétés n'accordent d'importance au rêve que si le contexte et le mode d'énonciation permettent d'y voir l'effet d'un pouvoir potentiel sur l'« invisible » : voyants et prophètes peuvent en faire une source de légitimité, un procédé de consultation. Un rêve peut ainsi être invoqué pour justifier une décision modifiant le cours de la vie quotidienne.
- 41 La vision est généralement définie d'une part comme l'équivalent actif en état de veille du rêve subi dans le sommeil, d'autre part comme une perception immédiate d'un phénomène provenant du monde de l'« invisible ». Définie ainsi comme perception de l'« invisible », une vision peut être invoquée pour fonder un courant religieux.
- 42 Rêve et vision supposent au départ, comme la voyance, un *manque à voir* dans l'ordre de la perception visuelle ordinaire : le rêveur dort, le visionnaire a généralement les yeux fermés. Si tous deux invoquent également une présence « invisible » à l'arrière-plan, le rêveur tend à la laisser implicite et à ne dévoiler que les conclusions qu'il tire de son rêve, alors que le visionnaire doit généralement expliciter sa vision pour la valider.
- 43 À la différence du rêve tenu pour inopiné, la vision fait le plus souvent l'objet d'une démarche volontaire et consciente. C'est par l'ascèse ou le jeûne que l'on s'y prépare dans certains ordres monastiques chrétiens. Mais c'est explicitement une « quête de vision » en pleine nature qui ouvre le passage à l'âge adulte chez les peuples nord-amérindiens⁸. Il est courant que le visionnaire revendique avoir joué un rôle actif dans la survenue de sa vision, et s'attache à la faire largement connaître. Il semble mettre toute son ardeur à la donner à imaginer mentalement tout en refusant que tout autre que lui puisse prétendre la voir ; il en fait une description détaillée et précise, mais exige d'en être reconnu l'unique détenteur. Rodney Needham remarque que les grands mystiques chrétiens à la fois disent leur vision ineffable et la décrivent longuement. Pour lui, ce caractère ineffable est le signe distinctif de la valeur de ladite vision, et fait d'elle une vérité incontestable (Needham, 1972 : 229).
- 44 Ainsi la vision serait à la fois par elle-même invisible et ineffable, mais le visionnaire la ferait reconnaître en la rendant d'une certaine manière imaginable et communicable.

L'apparition

- 45 L'« apparition » se distingue de la « vision » sous deux angles. D'une part elle est censée être le fait d'un être « invisible » qui aurait de lui-même pris l'initiative de se manifester de façon subite à un humain ; le rôle de ce dernier serait donc passif. D'autre part, l'« invisible » apparu est dit être perçu sous forme expressément corporelle.

- 46 Rêves, visions et apparitions portent la marque singulière de l'individu qui revendique les avoir reçus et semblent indissociables de sa personnalité. Pourtant, ils sont également conditionnés par sa culture d'appartenance et ne sont reconnus par l'entourage qu'à condition d'évoquer un même univers de représentations. Il est difficile toutefois d'établir des distinctions nettes entre ces types de perception visuelle et, plus encore, de dire s'ils coexistent au sein des mêmes sociétés et font alors ou non l'objet d'une répartition sociale stricte⁹. Mais il existe d'autres façons encore de « donner à voir l'invisible » ; c'est le cas, notamment, des phénomènes de possession qui, eux, ne se voient attribuer de portée religieuse que par certaines sociétés.

La possession

- 47 Le possédé se distingue des individus qui reçoivent un rêve, une vision ou une apparition par la façon dont il fait connaître le contenu « invisible » auquel il a accès¹⁰. Alors que ceux-là rendent compte par la *parole*, acte conscient, du contenu « invisible » auquel ils disent avoir eu accès par le rêve, la vision ou l'apparition, le possédé, lui, doit montrer publiquement, par les *mouvements de son corps*, qu'il est habité par un être « invisible » et mu par lui d'une façon qui échappe à sa conscience.
- 48 La possession fait généralement l'objet d'une distribution sociale particulière dans les sociétés qui reconnaissent aussi le rêve et la vision. André Mary a mis en évidence une intéressante répartition entre vision et possession au Gabon. La capacité de vision est à l'origine réservée aux hommes, la possession est traditionnellement féminine et dévalorisée. Qu'un homme ait une conduite semblable à celle des possédées, et l'on s'interroge sur son identité sexuelle. Or ces dernières décennies, des femmes combinent scènes de vision et scènes de possession dans des rites à fins thérapeutiques, si bien que la vision tend à devenir « la voie royale de la communication avec les esprits [et] de la guérison ». Pour l'auteur, ce récent « triomphe de la vision sur la possession » exprime l'accès des femmes à des positions de pouvoir dans la société (Mary, 2013 : 50, 55)¹¹.

Le rôle des affects dans la perception des « invisibles » et la croyance en eux

- 49 L'usage du terme « invisible » pour qualifier ce que les visionnaires disent avoir vu est révélateur de l'aspect que prend alors la relation entre voir et croire. Prise à la lettre, l'expression « l'Invisible » ou « les Invisibles » pour désigner les êtres spirituels exclut logiquement tout *croire* déterminé par le *voir* de la perception directe ordinaire. D'ailleurs, la langue française parle surtout de *croire en* cet ou ces Invisible(s), ce qui est d'ordinaire compris comme avoir confiance en lui ou en eux ; tel est bien, pour Benveniste, le sens du *credo* latin. « Croire en » exprime le sentiment personnel éprouvé à l'égard d'un être que l'on vénère et dont on attend la bienveillance en retour. Certaines langues, comme l'anglais, font une distinction significative entre deux ressorts de la croyance en Dieu, la confiance et l'amour ; la formule qui figure au verso des billets de dollars américains, *In God we trust* diffère de celle que le chrétien utilise pour exprimer sa foi, *I believe in God*¹².

- 50 Que l'étymologie du « croire » religieux renvoie à la confiance ou à l'amour (ce qui semble être le cas aussi dans d'autres langues¹³), elle suggère qu'il repose essentiellement sur des affects. Il s'agit en l'occurrence d'affects à l'égard d'êtres auxquels le croyant attribue une forme de subjectivité qui suffit à les rendre à ses yeux aptes à interférer avec le monde dans lequel il vit. Et cette subjectivité que le croyant leur prête suffit à justifier à la fois ses affects à leur égard et sinon leur qualité d'« invisibles », du moins la nécessité d'un « non voir » ou d'un « manque à voir » dans la relation qu'il établit avec eux. Il est d'ailleurs remarquable que l'on qualifie métaphoriquement d'« aveugle » aussi bien la foi que la confiance ou l'amour¹⁴.
- 51 En quelque sorte, le trajet qui mène au croire religieux requiert à la fois l'existence d'une dimension affective et un manque dans l'ordre de la perception empirique. Il en va de même pour ce qui, dans les pratiques de voyance, fonde l'autorité du voyant, l'adhésion du client et l'effet attendu de la consultation, comme l'ont montré les quelques exemples puisés dans ce vaste champ. Cette double exigence de présence d'affects et de manque sensoriel éclaire aussi le fait que la terminologie de ces pratiques basées sur des formes non sensorielles de perception visuelle soit construite sur la notion de voir.
- 52 On pourrait aussi mettre sur le compte d'un certain jeu autour d'une forme de « manque à voir » certaines attitudes de croyance, dont celle que l'on peut appeler, faute de mieux, croyance par procuration. Un exemple en est donné par une enquête menée par des sociologues américains au début des années 1960 auprès des gens qui prétendaient avoir eu un contact personnel direct avec des extra-terrestres. La majorité d'entre eux disait croire aux OVNI parce qu'ils croyaient les dires des autres « contactés » et pensaient qu'ils étaient les seuls à simuler ; ils étaient conscients de n'avoir pas de pouvoirs psychiques ou mystiques particuliers, mais s'imaginaient que les autres en avaient d'authentiques (Stark, Bainbridge, 1979). En somme, aucun n'était sûr d'avoir vu des OVNI ou été contacté par des extraterrestres, et chacun ne croyait en l'existence des uns et des autres que par procuration¹⁵.
- 53 Dans son étude des « choses invisibles » en Mongolie, G. Delaplace remarque que, du fait de l'éducation communiste athéiste qu'ils ont reçue, les Mongols interrogés à leur sujet commencent par nier croire à leur existence et se borner à faire état de ce que d'autres en disent. Quant à ceux à qui leur entourage en attribue une expérience personnelle, ils commencent toujours par se désengager du récit qu'ils viennent de faire de cette expérience, attendant l'interprétation qu'en feront les autres (Delaplace, 2008 : 218-219).

Parenthèse sur un « manque à voir » sans « invisible » ni affect

- 54 On en vient à se demander si le « croire » religieux est seulement *croire en* un « invisible » (avoir confiance en lui ou l'aimer), et s'il entraîne nécessairement *croire à* l'existence de cet invisible (ou *croire qu'il existe*). En effet *croire à* ou *croire que*, dans quelque domaine que ce soit (scientifique ou technique autant que religieux), semblent d'un usage plus ambigu que *croire en*, sans doute précisément parce qu'ils n'impliquent pas l'intervention d'affects. Dire « je crois », remarque Jean Pouillon (1993), sous-entend « je ne suis pas sûr », voire « je doute », et en tout cas n'équivaut jamais à « je sais ». Ainsi, donner à voir non seulement ne signifie pas nécessairement viser à faire

acquérir une croyance ou un savoir mais surtout peut aussi vouloir dire chercher à tromper.

- 55 Malgré les apparences, tel n'est pas l'objectif que les magiciens et autres illusionnistes fixent à leurs pratiques. Ceux-ci en effet ne cherchent pas à « faire croire » à la magie et ne cachent jamais que leurs tours sont le fruit de leur travail acharné. Tel était en tout cas le sentiment collectif retiré d'un débat entre quelques neurobiologistes et anthropologues qui s'est engagé à l'issue du spectacle offert par la Fondation Fyssen¹⁶ à l'occasion de la remise de son prix annuel au musicologue Simha Arom en 2008. La Fondation avait en effet invité un magicien mentaliste remarquable à se produire devant les chercheurs rassemblés.
- 56 Après avoir réalisé à la perfection des tours impressionnants, ce magicien a expliqué que, si sophistiqués soient-ils, tous ses tours étaient rationnellement explicables et reproductibles par quiconque les étudiait en détail et s'y entraînait longuement. En fait, il avait donné ses tours à voir mais dissuadait d'y croire en refusant de les laisser interpréter en termes de magie impliquant des forces invisibles. Il troublait ainsi les neurobiologistes plus encore que les psychologues et anthropologues. Ce qu'il avait donné à voir était inspiré à la fois par un ferme « ne pas laisser croire » et par un non moins ferme « faire admirer ». S'il réussissait à détourner les spectateurs de croire en quelque magie que ce soit, c'est parce qu'il refusait de leur donner à imaginer quelque « invisible » que ce soit à l'arrière-plan de son discours ou de ses manipulations, c'est-à-dire personne en qui ni rien en quoi « avoir confiance ». Ce qu'il exposait était avant tout son art personnel.

En guise de conclusion : de l'« invisible » au « virtuel »

- 57 Je voudrais pour finir esquisser une dernière réflexion limitée aux cas de voyance divinatoire évoqués dans les trois premiers exemples.
- 58 Dans ces cas de voyance divinatoire, le *manque à voir* est tout autant *mental* ou *intellectuel* que proprement *visuel* puisque, en général, le discours est délibérément non explicite : il est quasiment inexistant dans le cas du chamane sibérien, décalé dans celui de la tireuse de cartes qui n'a pour objet direct que ses cartes, brouillé intentionnellement dans celui des voyants suisses. Ce *manque à voir* ne saurait à l'évidence entraîner quelque *faire croire* que ce soit, il ne s'affirme ni pour ni contre quelque objet de croyance identifiable. Mais il joue un rôle essentiel, car il déclenche une activité psychique située en amont du croire et consistant à explorer d'autres réalités possibles. C'est ici que l'obscurité du discours du voyant – le fait qu'il mêle l'illusion et la réalité, qu'il fasse dialoguer les morts avec les vivants – prend toute sa portée. Elle favorise l'exploration mentale d'un espace immatériel libre des contraintes auxquelles notre réalité quotidienne est soumise. Elle permet à l'imagination de créer des partenaires invisibles et d'établir des relations avec eux. On dit d'un tel espace qu'il est *virtuel*, au sens où il a la *vertu* d'opérer. *Virtuel*, *virtualis*, vient en effet du latin *virtus*. Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie* en 1694 :
- Il se dit de ce qui n'est point proprement & précisément une certaine chose, mais qui en a la force & la vertu. Il s'oppose à formel & à actuel.
- 59 Il est significatif que « virtuel » soit un concept d'origine théologique : par là-même la « vertu d'opérer » est celle du discours de la foi chrétienne et lui est réservée. Dans ce contexte, aucun autre discours prétendant donner accès à ce qui n'est ni « formel » ni

« actuel », tel que le discours de la voyance ou de la divination, ne saurait être doté de la vertu d'opérer. Par leur vocation à donner à imaginer ce qui relève de l'invisible, voyance et divination sont potentiellement subversives. C'est pourquoi tant de pouvoirs politiques et religieux les ont réprimées. Déjà la loi hébraïque exprimée dans *Le Deutéronome* (18, 10-12) interdisait la divination. Et l'exercice de la voyance est resté en France un délit sanctionné par le *Code Pénal* jusqu'en 1994.

- 60 Si l'on fait abstraction de l'origine théologique de ce concept, cette définition permet de comprendre le très large usage fait aujourd'hui de la notion de « réalité virtuelle ». Et l'on peut dire que les divers types de voyance évoqués ci-dessus visent à susciter chez le demandeur, grâce à une forme ou une autre de *manque à voir*, la création de réalités virtuelles. Celles-ci sont relativement libres de contraintes puisqu'elles ne sont jamais vraiment données à voir, et capables d'avoir « la vertu d'opérer » puisqu'elles ne sont pas actuelles. Explorer mentalement diverses possibilités peut en effet aider un individu désarmé à sortir d'une situation pénible, ou du moins à y faire face. Mais les réalités virtuelles ainsi créées doivent avoir, avec les réalités actuelles, quelque chose de *commun* pour être pertinentes et quelque chose de *différent* pour offrir des voies de sortie, comme le souligne Horsfield (2005 : 135-140).
- 61 C'est pourquoi le voyant procède par tâtonnements, brouille les catégories ou n'évoque les situations que par le truchement d'objets tels que des cartes ou des cauris. C'est grâce à ces tâtonnements qu'il peut trouver le bon dosage de « commun » et de « différent », et amener le demandeur à finir par identifier celles des réalités virtuelles entraperçues au fil de la consultation qui peuvent renvoyer à sa situation. Les explorer peut aider le demandeur à anticiper positivement l'avenir à défaut d'en avoir une idée claire puisqu'aucune ne lui est proposée, en d'autres termes l'aider à acquérir assez de confiance en soi pour agir. Mais il peut aussi percevoir cette exploration comme pure spéculation. Selon les cas, il sortira de consultation confiant et engagé ou au contraire sceptique et détaché, le bon dosage de « commun » et de « différent » variant forcément d'un individu à l'autre, et peut-être d'un état d'humeur à l'autre d'un même individu¹⁷.

BIBLIOGRAPHIE

ADLER Alfred et ZEMPLÉNI András, 1972, *Le bâton de l'aveugle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir ».

BELLIO Alfonsina, 2008, « Au-delà du silence. La parole des femmes voyantes, petit patrimoine calabrais », in L. S. Fournier (dir.), *Le petit patrimoine des européens : objets et valeurs du quotidien*, Paris, L'Harmattan, p. 27-39.

BERTHOD Marc-Antoine, 2007, *Doutes, croyances et divination. Une étude anthropologique de l'expérience divinatoire en Suisse romande*, Lausanne, Antipodes, coll. « Regards anthropologiques »

BOUCHY Anne, 1992, *Les oracles de Shirataka*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

- DELAPLACE Grégory, 2008, *L'invention des morts. Sépultures, fantômes et photographie en Mongolie contemporaine*, Paris, CEMS-EPHE, coll. « Nord-Asie ».
- DETIENNE Marcel, 1967, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero.
- DUNDES Alan, 1972, "Seeing is believing", *Natural History Magazine*, reprinted in *Studies in Folkloristics*, Meerut, Folklore Institute, p. 121-128.
- EDELMAN Nicole, 1995, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Paris, Albin Michel.
- HAMAYON Roberte, 2005, « L'anthropologue et la dualité paradoxale du "croire" occidental », in R. Crépeau (dir.), *Croire et croyances, Théologiques*, 13, 1, Montréal, p. 15-41.
- HAMAYON Roberte, 2012, « Le "bon" côté ou la fabrique de l'optimisme », J.-L. Lambert et G. Olivier (dir.), *Deviner pour agir. Regards comparatifs sur des pratiques divinatoires anciennes et contemporaines*, Paris, CEMS-EPHE, coll. « Nord-Asie », suppl. à EMSCAT, p. 31-59.
- HAMAYON Roberte, 2014, « L'engagement. Contraintes et dynamiques », in E. Aubin-Boltanski, A.-S. Lamine et N. Luca (dir.), *Croire en actes. Distance, intensité ou excès ?* Paris, L'Harmattan, p. 35-47.
- HANKS William, 2009, « Comment établir un terrain d'entente dans un rituel ? », in J. Bonhomme et C. Severi (dir.), *Paroles en actes*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers d'anthropologie sociale », p. 87-113.
- HORSFIELD Peter, 2005, "Theology as a visualising entreprise", *Colloquium: the Australian and New Zealand Theological Review*, 37, 2, p. : 131-142.
- KUCZYNSKI Liliane, 1995, *Chemins d'Europe, les marabouts africains à Paris*, thèse d'ethnologie, université Paris X.
- KUCZYNSKI Liliane, 2003, *Les marabouts africains à Paris*, Paris, CNRS Éditions.
- MARY André, 2013, "Chamanisme africain et Bwiti New Age", *De l'anthropologie du chamanisme à une anthropologie du croire*, Paris, CEMS-EPHE, hors-série EMSCAT, p. : 47-63.
- MERLI Laetitia, 2010, *De l'ombre à la lumière, de l'individu à la nation. Ethnographie du nouveau chamanique en Mongolie post-communiste*, Paris, CEMS-EPHE, coll. « Nord-Asie », suppl. à EMSCAT.
- PERRIN Michel, 1992, *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Champs de la santé ».
- POUILLON Jean, 1993, *Le cru et le su*, Paris, Éditions du Seuil.
- SALLMANN J.-M. (dir.), 1992, *Visions indiennes, visions baroques : les métissages de l'inconscient*, Paris, Presses universitaires de France.
- STARK Rodney et William S. BAINBRIDGE, 1979, "Of Churches, Sects and Cults: Preliminary concepts for a Theory of Religious Movements", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 18, 2, p. 117-133.
- USHTE Tahca et ERDOES Richard, 1989, *De mémoire indienne*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine ».
- VERMANDER Benoît, 2017, « Le Voir et le Croire. Voyance et Prophétie dans l'Ancien et le Nouveau Testament », *Gregorianum*, 98, 3, p. 445-462.
- VERNANT Jean-Pierre et al., 1974, *Divination et rationalité*, Paris, Éditions du Seuil.
- WEBER Max, 1996 [1910-1920], *Sociologie des religions*, textes réunis, traduits et présentés par J.-P. Grossein, introduction de J.-C. Passeron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

NOTES

1. Son aveu d'incrédulité suscite de la part du Christ cette phrase : « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru ! » (Jn 20, 24-29).
2. Mais ce lien ne vaut pas pour autant à la vue le rôle essentiel. « S'il est une dimension existentielle dans laquelle la norme théologique chrétienne inscrit d'ordinaire la démarche du croyant, ce serait bien plutôt celle de l'écoute. Le langage de l'écoute est, dirait-on, spontanément théologique » (Vermander, 2017 : 445). Dans la suite de l'article, l'auteur précise que c'est souvent au cours d'une vision que la parole est entendue, et analyse les relations complexes entre devin ou voyant et prophète.
3. Dans l'opposition entre témoin oculaire et témoin qui parle par oui-dire, à la différence d'organe sensoriel s'ajoute l'intervention d'un tiers.
4. La dissimulation des objets sacrés (ainsi que, parfois, des officiants) aux yeux des profanes est répandue dans des formes très diverses de religion. Elle exprime aussi un rapport inverse entre voir et croire, mais relevant d'une logique différente. Il ne pourra en être question ici.
5. « Parole et signes muets » est l'intitulé de la contribution de Jean-Pierre Vernant au recueil *Divination et rationalité* (1974). L'auteur y souligne l'ambiguïté de la parole oraculaire.
6. C'est plus tard, à la faveur de ce que Detienne appelle la militarisation et la laïcisation de la société, que seront dissociées parole et mise en acte, et que place sera faite au dialogue et à la persuasion.
7. Les Guajiro du Venezuela offrent un exemple particulièrement éloquent de ce rôle accordé au rêve, selon l'étude que lui a consacrée Michel Perrin (1992).
8. C'est l'objet du récit de John Fire Lame Deer, publié par Tahca Ushte et Richard Edroes en 1989.
9. Jean-Michel Sallmann a réuni sous le titre *Visions indiennes, visions baroques* (1992) des études de cas rencontrés en Italie, en Espagne et en Amérique latine, dont certains sont présentés sous l'étiquette « apparitions ».
10. Dans les formes de possession dites oraculaires, les gestes du possédé (souvent muet) sont considérés comme n'étant pas les siens propres, mais ceux de l'être spirituel qui le possède, et c'est un maître de cérémonie ou chef de culte autre que le possédé qui interprète ses gestes et ses paroles – tel le « voyant aveugle » moundang qui interprète les tas de cailloux.
11. Nicole Edelman (1995) étudie sous l'angle des revendications féministes les pratiques spiritiques dans la France des XVIII^e-XIX^e siècles. Ces pratiques sont le fait de femmes qui reçoivent des messages des esprits, mais ce sont des hommes qui les rendent publics. Ces messages ne sont pas formulés de façon claire. Ils permettent aux femmes de faire passer des idées qui n'ont pas leur place dans la norme de l'époque. Anne Bouchy (1992) note un même type de répartition au Japon : les femmes possédées qui délivrent les oracles sont sous la dépendance d'hommes qui organisent et socialisent leur activité. Alfonsina Bellio (2008) décrit les phénomènes de « contacts avec les morts » et de « visions » chez les paysannes calabraises.
12. Selon Rodney Needham dans (1972 : 42-43), l'étymologie de *believe* remonte à la racine qui donne aussi l'allemand *lieben*, « aimer ».

13. Par exemple en mongol, Hamayon 2005.

14. Et il est bien connu qu'un certain « manque à voir » est doué d'un pouvoir de séduction dans le domaine des relations amoureuses comme dans celui de la mode.

15. La structuration métaphorique des énoncés de croyance autorise à la fois l'incroyance et la croyance, ainsi que la croyance de l'incroyant dans la croyance de l'autre (Hamayon, 2014 : 45).

16. La Fondation Fyssen soutient la recherche dans toutes les disciplines intéressées au fonctionnement du cerveau, depuis la neurobiologie jusqu'à l'anthropologie religieuse, <https://www.magiciens.fr/soiree-pour-80-scientifiques-membres-de-la-fondation-fyssen-a-lhotel-le-meurice/>

17. Les modalités selon lesquelles ce qui est virtuel peut donner lieu à croyance demanderaient une réflexion plus large et approfondie que ne le permet la dimension de cet article. On peut toutefois supposer que ce sont les réalités virtuelles les moins susceptibles de devenir actuelles qui suscitent les formes les plus absolues de croyance et d'engagement, en écho à la célèbre formule que Max Weber attribue à Saint Augustin : *credo non quod sed quia absurdum*, « je crois non ce qui [est absurde] mais parce que c'est absurde » (cette phrase est commentée dans Weber, 1996 : 450 ; pour un résumé, voir Hamayon, 2005 : 32). C'est pourquoi le croyant peut en venir à refuser toute tentative de vérification concrète du contenu de sa croyance, qui ne ferait que rabaisser sa croyance et en désacraliser le contenu. On peut penser que, plus grande est la distance entre le virtuel imaginé et l'actuel auquel il est censé renvoyer, plus grand est le fossé mental à sauter pour le croyant, et donc plus grand son mérite de croire. Ou, pour dire les choses autrement, moins le virtuel paraît actualisable, plus pure paraît l'adhésion à ce virtuel.

C'est au caractère contre-intuitif du contenu des croyances que les hypothèses cognitivistes lient l'attitude de croyance. L'exemple privilégié est celui fourni par la figure de la Vierge. Cependant la contre-intuitivité n'est qu'un critère descriptif, sans valeur explicative. En revanche la notion de virtualité susceptible d'actualisation fournit une explication et une mesure du fondement de l'attitude de croyance.

RÉSUMÉS

L'incrédulité qui a fait la célébrité de l'apôtre Thomas : il a voulu *voir* pour *croire* est largement partagée. Son aveu d'incrédulité suscite de la part du Christ cette phrase : « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru ! » (Jn 20, 24-29). De prime abord, un lien évident existe entre ces deux verbes. On se fie au témoin oculaire aussi spontanément qu'on se méfie de qui ne parle que par ouï-dire. Dans l'opposition entre témoin oculaire et témoin qui parle par ouï-dire, s'ajoute, à la différence d'organe sensoriel, l'intervention d'un tiers. Mais il semble exister aussi un lien inverse, qui fonde l'attitude de croyance au contraire sur un *manque* dans l'ordre de la perception visuelle ordinaire. Un tel manque – qui peut intervenir dans des domaines très divers mais ne sera abordé ici que dans son rapport à un croire d'ordre religieux – revient à créer un espace de liberté pour l'exercice de l'imaginaire, permettant d'explorer et de

spéculer à la fois hors des contraintes empiriques et hors des dogmes établis. Le propos de cet article se limite à quelques réflexions sur ce thème, étayées par une poignée d'exemples et orientées vers des perspectives de recherche ultérieure.

The incredulity, that made the apostle Thomas famous, is widely shared. He wanted to *see* in order to *believe*. His incredulity brought from Christ this phrase: "Because you have seen me, you have believed. Blessed are those who have not seen, and who have believed!" (John 20, 24-29). First of all, there is an evident link between these two verbs. We trust an eye-witness as readily as we distrust someone who only speaks from rumour. To the opposition between an eye-witness and a witness based on rumour can be added, as opposed to a sensory organ, the involvement of a third person. But there also appears to exist an inverse link which bases the attitude of belief, on the contrary, on a *lack* in the order of ordinary visual perception. Such a *lack* – which can intervene in very diverse domains but will only be addressed here in regard to religious belief – involves the creation of a free space for the exercise of the imaginary, allowing at once exploration and speculation outside of empirical constraints and established dogmas. This article proposes some modest reflections on this subject, backed by a handful of examples and oriented towards future research.

La incredulidad, que hizo famoso al apóstol Tomás, es ampliamente compartida. Quería ver para creer. Su incredulidad trajo de Cristo esta frase: "Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído" (Juan 20, 24-29). A primera vista, existe un vínculo evidente entre estos dos verbos. Confiamos en el testigo ocular tan espontáneamente como desconfiamos de quien sólo habla por rumores. En la oposición entre testigo ocular y testigo que habla por rumores, a la diferencia de órgano sensorial, viene a añadirse la intervención de un tercero. Pero parece existir asimismo un vínculo inverso, que funda la actitud de creencia, por el contrario, en una *falta* en el orden de la percepción visual ordinaria. Una falta semejante – que puede intervenir en ámbitos muy diversos, pero que sólo se abordará aquí en su relación con un creer de orden religioso – comporta la creación de un espacio de libertad para el ejercicio de la imaginación, permitiendo explorar y especular, tanto por fuera de las limitaciones empíricas como de los dogmas establecidos. El propósito de este artículo se limita a algunas reflexiones sobre este tema, respaldadas por un puñado de ejemplos y orientadas hacia perspectivas de investigación ulterior.

INDEX

Mots-clés : voyant, visionnaire, brouillages sensoriels, l'invisible, réalité virtuelle

Palabras claves : vidente, visionario, interferencias sensoriales, lo invisible, realidad virtual

Keywords : seer, visionary, sensory confusion, the invisible, virtual reality

AUTEUR

ROBERTE HAMAYON

EPHE, PSL, GSRL – nicrob.devauzhamayon@orange.fr