Document generated on 07/12/2025 1:31 a.m.

Anthropologie et Sociétés

Critique de la " raison " sensorielle. L'élaboration esthétique des sens dans une société himalayenne

John Leavitt and Lynn M. Hart

Volume 14, Number 2, 1990

Les « cinq » sens

URI: https://id.erudit.org/iderudit/015129ar
DOI: https://doi.org/10.7202/015129ar

See table of contents

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)
1703-7921 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Leavitt, J. & Hart, L. M. (1990). Critique de la " raison " sensorielle. L'élaboration esthétique des sens dans une société himalayenne. *Anthropologie et Sociétés*, *14*(2), 77–98. https://doi.org/10.7202/015129ar

Article abstract

Critique of Sensory " Reason "

The Aesthetic Elaboration of the Senses in a Himalayan Society

Some of the recent efforts to launch an anthropology of the senses are based on a program, drawn from the writings of Marshall McLuhan and Walter J. Ong, of establishing a sensory ratio that would be the defining feature of each culture. This approach, we argue, limits the study of the senses to a pre-established schema and fails to recognize either the necessary plurality of the senses or the importance of culture in sensory experience. Through a series of examples, the most important of which involves the aesthetic elaboration of certain senses in two ritual complexes of the central Himalayas, we argue for greater theoretical openness in this field.

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

CRITIQUE DE LA « RAISON » SENSORIELLE
L'élaboration esthétique des sens dans une société himalayenne

John Leavitt et Lynn M. Hart*

Le récent intérêt des sciences humaines pour les cinq sens offre une opportunité unique d'ouvrir le champ de l'ethnographie. Se rappeler qu'il y a (au moins) cinq sens, et non pas un ou deux, pourra inciter l'ethnographe à prélever et analyser des données de plusieurs dimensions sensorielles. Tel est le cas dans une série de monographies récentes, où l'odorat, le toucher, le goût, aussi bien que l'ouïe et la vue, offrent des voies d'accès à des pans entiers de la vie et de la pensée (Basso 1985 ; Eck 1981 ; Feld 1982 ; Seeger 1981) : on s'oriente peut-être vers des études quinquédimensionnelles. Le mérite premier de cette curiosité nouvelle est son *ouverture*. Plutôt qu'une doctrine, elle offre des pistes à suivre. Étant donné cette ouverture pressentie, nous éprouvons un certain malaise devant les tendances à refermer l'entreprise, nous dirions même à l'étouffer, dès sa naissance.

À notre avis, ces tendances se révèlent dans le projet d'identifier une *ratio* des sens pour chaque société, culture ou période de l'histoire. Alors que le mot *ratio* en latin indique à la fois la proportion et la raison, son acception en anglais, d'où le terme est tiré, n'est que celle de la proportion. La *ratio* des sens représente donc un impératif de pondérer les proportions des sens les uns par rapport aux autres, de les hiérarchiser, ce qui implique nécessairement leur quantification relative. Notre but ici est surtout polémique : il s'agit de contester cette notion et de présenter une série d'exemples qui demandent des approches plus nuancées. L'étude d'un cas occupera l'essentiel de notre attention : celui de l'élaboration esthétique des sens dans une société himalayenne.

Un déterminisme médiatique

La notion d'une *ratio* sensorielle fait partie de la théorie générale de la communication développée par Marshall McLuhan (1962, 1964) et Walter J. Ong

* Nous remercions David Howes, Arvind Sharma et les deux lecteurs anonymes pour leurs excellentes suggestions ; les opinions exprimées ici restent, cependant, entièrement celles des auteurs. La recherche sur laquelle cet article est basé a été effectuée avec l'aide financière de l'American Institute of Indian Studies, du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du U.S. Office of Education, et avec la coopération des départements d'anthropologie et de psychologie de l'Université de Delhi.

(1967, 1969, 1982). Cette théorie se base sur certaines découvertes et observations préalables, notamment celles de Milman Parry et Albert Lord sur la nature de la performance orale (Lord 1960) et celles de Harold Innis (1951) sur les implications sociales du choix du canal de communication, surtout de l'imprimerie. La conclusion de ces études est que le moyen de communication — *medium* en latin, d'où le pluriel les médias — a une influence sur le message véhiculé et sur la société qui l'utilise. Dans les mots célèbres de McLuhan (1964), « the medium is the message ».

Dans la théorie générale de McLuhan, Ong et, sous une forme plus nuancée, celle de l'anthropologue Jack Goody (1977), toute l'histoire humaine se réduit à un petit nombre de stades, chacun déterminé par son canal dominant : stade oral, stade de l'écriture alphabétique, stade de l'imprimerie, stade de l'électronique. Tout changement de moyen de communication implique la transformation totale de l'univers vécu et de l'univers social. Ong, par exemple, fait explicitement référence à « orally based... chirographically based, typographically based, and electronically based thought » (1982 : 36).

Pour McLuhan et Ong, cette théorie généralisée des médias est doublée d'une théorie des cinq sens : chaque sens est censé posséder certains traits universels et distinctifs, et les moyens de communication sont réduisibles à un sens donné dont les traits définiront la culture et la pensée qu'il domine.

L'impact de la théorie de McLuhan est bien connu ; la version ongienne a, elle aussi, beaucoup d'influence, surtout sur les chercheurs dans le domaine de la tradition orale (Foley 1987), et la version de Goody reste influente chez les anthropologues. Mais confrontées à des données spécifiques de l'histoire ou du terrain, « interpretations of the determinism of particular channels... seem oversimplified, where not simply wrong, in the light of what little ethnographic base we have » (Hymes 1974 : 25). Notre propos ici n'est pas de discuter cette théorie, mais d'exposer quelques-unes des raisons pour lesquelles elle semble particulièrement inappropriée pour fonder une ethnographie sensorielle.

1) Les versions de McLuhan et de Ong révèlent un évolutionnisme qui néglige ou supprime les différences entre sociétés supposées du même stade ainsi que les similitudes entre celles de stades différents, et où les données sont choisies pour répondre à un modèle préétabli. C'est dire que ce nouvel évolutionnisme médiatique prête le flanc à toutes les critiques portées par Boas ou Malinowski aux évolutionnismes du XIX^{e} siècle. 2) Les écrits de McLuhan, en particulier, sont farcis d'affirmations sur la rigidité de la « société orale » et les incapacités intellectuelles de ses membres. Pour un chercheur de terrain, ces propos sont au mieux risibles, au pire racistes : « Terror is the normal state of any oral society, for in it everything affects everything all the time » (McLuhan 1962 : 32) ; « Nothing can exceed the automatism and rigidity of an oral, non-literate community in its non-personal collectivity » (*ibid.* : 21). Ong est plus délicat, mais aussi catégorique et aussi arbitraire : « Without writing, human consciousness cannot achieve its fuller potentials... Literacy... is absolutely necessary for the development not only of science, but also of history, philosophy, explicative understanding of literature and of any art » (Ong 1982 : 14-15). 3) L'évolutionnisme de cette école est basé sur un seul critère technique — le moyen ou le canal

de communication — qui est supposé déterminer tout ce qui est important dans la vie humaine. C'est un déterminisme de l'outil qui ferait pâlir le matérialiste le plus vulgaire.

Pour toutes ces raisons, les anthropologues — dont la tradition est depuis longtemps de respecter les différences entre sociétés — se doivent particulièrement de se méfier de cette construction générale dont le concept de *ratio* sensorielle fait partie intégrante.

La *ratio* sensorielle

La *ratio* sensorielle, dans son acception actuelle, est prise comme une proportion, une hiérarchisation des sens, qui serait propre à chaque société. Ong a exprimé cette notion ainsi :

> It is useful to think of cultures in terms of... variations in the ratio or balance between the senses... Writing, and most particularly the alphabet, shifts the balance of the senses away from the aural to the visual, favoring a new kind of personality structure.
>
> Ong 1967 : 6-8

Pour McLuhan, « any extension of the sensorium by technological dilation has a quite appreciable effect in setting up new ratios or proportions among all the senses » (1962 : 35), et donc « a theory of cultural change is impossible without knowledge of the changing sense ratios effected by various externalizations of our senses » (*ibid.* : 42).

L'impératif de mesurer la proportionnalité des différents sens semble aller à l'encontre de leurs qualités les plus évidentes. D'abord, ils sont cinq, c'est-à-dire multiples, et non réductibles l'un aux autres[1], c'est-à-dire que chaque sens représente une modalité ou dimension de la perception qui n'est pas normalement traduisible dans une autre modalité — c'est pour cette raison que la synesthésie est un phénomène marqué. Ensuite, chaque être humain — sauf en des cas bien précis, tels les aveugles, les sourds, etc. — fait un usage constant d'au moins cinq sens, et cela tous les jours et pendant ses rêves, de sa petite enfance jusqu'à sa mort. Il ne manque de sens à aucun groupe social et aucun ne les utilise pas tous.

Vouloir comparer de manière générale les proportions des différents sens impliqués dans une société ou une situation donnée semble donc une réduction arbitraire. On peut, certes, considérer que des activités sont dominées par certains sens : la peinture, sa production et sa consommation, semble une activité surtout visuelle ; on peut maintenir que les métaphores les plus courantes dans une littérature donnée se sont métamorphosées d'auditives en visuelles à travers quelques générations de poètes. Qu'une société semble vouer une grande partie de ses énergies à la peinture ou à l'élaboration de certaines métaphores sensorielles, voilà une donnée de première importance. Mais fonder sur de telles constatations, basées sur des données spécifiques, un programme général de *quantification* des sens les uns par rapport aux autres pour chaque culture — car

1. Cette constatation a déjà été faite par les philosophes de l'Inde ancienne (Sinha 1934 : 12, citant le *Nyāyabhāṣya* de Vatsyāyana, 3.1.58).

évaluer un équilibre ou une proportion, c'est quantifier — voilà ce qui nous semble irrecevable. De toutes les métaphores qu'on pourrait choisir pour caractériser les rapports entre les sens — gamme de sens, « fugue des cinq sens » pour reprendre la belle expression de Lévi-Strauss (1964 : 155-171), combinaisons sensorielles, développements techniques ou artistiques des sens, prisme, harmonie, désaccord ou diapason sensoriel, bouquet, ragoût, festin des sens — de tout ce trésor de métaphores possibles, celle d'une *ratio*, c'est-à-dire d'une proportion et donc d'une quantification des sens, semble singulièrement inappropriée.

Les sens multivoques

La méthode pour établir une *ratio* sensorielle est mi-phénoménologique, mi-mécanique. On commence par une caractérisation générale de chaque sens et du monde qu'il implique, une réflexion, par exemple, sur « sound as sound » (Ong 1982 : 31, 1967 : 111-138, 1969). Suit une série de généralisations : « The ear world is a hot hyperesthetic world and the eye world is relatively a cool, neutral world », annonce McLuhan (1962 : 19) ; Ong nous dit que

> the sense of taste is basically a discriminatory sense as the other senses are not... For abstract thinking the proximity senses — smell, taste, and in a special way touch... must be minimized in favor of the more abstract hearing and sight.
>
> Ong 1967 : 5-6

Bien qu'insistant sur la pluralité des sens, la notion d'une *ratio* sensorielle reste donc unidimensionnelle en considérant chaque sens et chaque société pour déterminer *quel* sens est dominant, le caractère de chacun étant défini une fois pour toutes. Or, les données ethnographiques, au contraire, suggèrent fortement que la définition et l'usage culturels de chaque sens sont, en grande partie, *multivoques*, à l'instar de tout autre élément de la culture[2]. Même si chaque sens possède des qualités objectives — ce qu'attestent les études psychoneurologiques — il est douteux qu'elles soient saisissables par la seule réflexion. Il est certain, de plus, que de telles qualités n'épuiseraient pas la signification du sens pour un groupe donné — on peut dire, pour proposer une formule, que le sens d'un sens n'est pas donné d'avance.

La reconnaissance de la multivocité de chaque sens met en cause, d'ailleurs, la réduction, opérée par McLuhan et Ong, de chaque système sémiotique au canal sensoriel par lequel il se réalise, prenant les propriétés postulées pour la vision comme l'essence de l'écriture et de la lecture, celles de l'oralité comme définissant l'audition, etc. Une telle réduction supprime d'abord la différence entre un système de signes et un mode de perception : un système sémiotique peut souvent s'exprimer sous plusieurs modes sensoriels, et garde ainsi une réalité virtuelle au-delà de ces réalisations. Réduire le système sémiotique au canal par lequel il se manifeste élimine également la multisensorialité foncière de tout système de signes : le parler implique non seulement l'audition, mais aussi les vibrations de la gorge, l'appareil « paralinguistique » des gestes, et le plus souvent

2. Pour citer encore Hymes : « There is a tendency to take the value of a channel as given across cultures, but here, as with every aspect and component of communication, the value is problematic and requires investigation » (1974 : 25).

l'image de l'interlocuteur; l'écriture est tactile avant d'être visuelle, et cette matérialité — gravée dans la pierre ou imprimée dans l'argile, reliée en maroquin ou en carton, étalée sur du papier épais ou bon marché — représente un aspect important de sa réception.

Trois cas à reconsidérer

Une des affirmations constantes de McLuhan et de Ong est que la culture moderne a donné au sens de la vue un statut supérieur tout en négligeant les autres. Une telle formulation est limitée en ce qu'elle refuse ou nie l'importance énorme des sens autres que visuels dans notre expérience quotidienne et dans notre pensée, toutes modernes qu'elle soient; et elle est perverse en ce qu'elle opère cette réduction tout en réclamant une plus grande ouverture à tous les sens. Il serait utile d'examiner d'un peu plus près quelques exemples apportés pour témoigner de cette dominance de la vue.

Premier exemple. L'historien Lucien Febvre révèle dans une série de poèmes du XVI[e] siècle un maniement expert d'« odeurs, saveurs et sons » (1942 : 393) et un « retard de la vue » réciproque. Dans des termes très proches de ceux qu'utilisera Ong, il écrit :

> Il y aurait une suite d'études captivantes à entreprendre sur le support sensible de la pensée aux diverses époques. Quand on a fréquenté les écrivains du XVI[e] siècle, une chose frappe en tout cas : à de très rares exceptions près, ils ne savent pas faire un croquis, attraper une ressemblance, camper un personnage en chair et en os devant le lecteur.
>
> Febvre 1942 : 402

À la page suivante, il spécifie :

> Comme l'ouïe fine et le flair aiguisé, les hommes de ce temps avaient, sans nul doute, la vue perçante. Mais précisément, ils ne l'avaient pas encore mise à part des autres sens. Ils n'en avaient pas lié spécialement les données, par un lien nécessaire, à leur besoin de connaître
>
> *Ibidem* : 403.

Malgré cette nuance, Febvre est catégorique : à l'exception de celles de Rabelais, les œuvres littéraires du XVI[e] siècle négligent la vue, ce qui signifie un « support sensible de la pensée » différent du nôtre. La curiosité nous a poussés à retourner aux poètes eux-mêmes sans être guidés par l'historien. Nous avons consulté l'œuvre de Joachim du Bellay, poète cité par Febvre à plusieurs reprises; et, étant ailurophiles, nous sommes tombés immédiatement sur l'« Épitaphe d'un chat ». Notre étonnement fut considérable d'y trouver un croquis visuel qui « attrape une ressemblance » et « campe son personnage » — le feu chat du poète — « en chair et en os devant le lecteur » :

> (...)
> Belaud, dont la beauté fut telle
> Qu'elle est digne d'estre immortelle.
> (...)
> Couvert d'un poil gris argentin,
> Ras & poly comme satin,

Couché par ondes sur l'eschine,
Et blanc dessous comme une ermine.
Petit museau, petites dens,
Yeux qui n'estoient point trop ardens,
Mais desquelz la prunelle perse
Imitoit la couleur diverse
Qu'on void en cest arc pluvieux
Qui se courbe au travers des cieux.
du Bellay 1983 : 104

Le poème recourt surtout à des moyens *visuels* pour décrire l'aspect et le caractère du chat. Comparez ce poème avec un quatrain du « Chat » de Baudelaire, publié en 1857, période, dit-on, du plein essor du visuel :

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique...
Baudelaire 1949 : 57

Le poème de Baudelaire ne néglige pas la vue, mais c'est un regard qui attire et qui « coupe et fend comme un dard » — ce sont les qualités attribuées par McLuhan et Ong à l'audition, et spécifiquement déniées à la vue.

On répondra que ce ne sont que des données anecdotiques. Soit. Mais elles ne le sont pas plus que celles avancées par les tenants de la dominance d'un seul sens par époque. On dira aussi que ce sont des exceptions, ce qui est bien probable, surtout dans le cas de Baudelaire, poète multisensoriel s'il y en eut; nous ne voulons nullement nier la possibilité d'un intérêt changeant pour les sens à différentes époques. Mais une méthode qui néglige de telles « exceptions » reste au moins grossièrement débalancée.

Deuxième exemple. On soutient que les Occidentaux modernes font partie d'une société « odoriphobe », qui « dévalorise » les odeurs (Howes 1986); nous serions des « êtres intolérants à tout ce qui vient rompre le silence olfactif de notre environnement » (Corbin 1982 : ii). Mais le fait de préférer certaines odeurs aux autres, et de dépenser beaucoup d'énergie pour éliminer ces dernières, implique non pas un silence olfactif, mais une véritable fascination pour l'odorat, un désir intense de le contrôler, d'être entouré de bonnes et subtiles odeurs[3].

Troisième exemple. McLuhan et Ong insistent non pas seulement sur la place dominante de la vue dans notre société, mais aussi sur son caractère spécifique : elle est abstraite, crée des rapports de distanciation et est liée intimement à la pensée logique et rationnelle. L'ouïe, par contre, qui domine les sociétés orales, constitue son parfait contraire : elle est concrète, suppose des rapports immédiats et est liée à une pensée émotionnelle et non rationnelle. Or il est frappant que dans un autre domaine d'enquête, celui de la psychologie cognitive, on prête autant

3. On invoque, pour appuyer la thèse du manque d'olfactivité, l'absence d'un vocabulaire de base en anglais pour les odeurs (Howes 1986 : 39). Nous ne sommes pas experts en ce domaine mais nous nous demandons si ce vocabulaire ne manquait pas également dans le moyen anglais aussi bien que dans le français du XVI[e] siècle, toutes deux langues de cultures supposées « odoriphiles ».

d'attention à ces deux canaux sensoriels, donnant à chacun un caractère général aussi catégorique — sauf que ces caractères sont l'envers de ceux que leur attribuent les théories médiatiques. Pour les psychologues, c'est l'auditif — qu'ils appellent plutôt verbalité ou même langage — qui dénote logique et raison; et c'est le visuel — pour lequel ils utilisent le mot « image » — qui implique illogisme, émotion, rapport immédiat. Howard Gardner, par exemple, parle de « two systems of representation — a verbal code and an imagistic code » (1983 : 177, 1985 : 277), dont le premier, localisé dans l'hémisphère gauche ou « rationnel » du cerveau, est dit analytique et « scientifique », tandis que le deuxième, localisé dans l'hémisphère droit ou « spatial », serait holistique, artistique et intuitif.

Dans chaque cas, l'interprétation proposée se révèle incomplète; d'autres interprétations, souvent contraires, sont également convaincantes. Ce qui n'invalide pas l'intérêt d'une anthropologie ou d'une histoire sensible aux différents sens, ni même la généralisation : on peut, nous semble-t-il, maintenir que les idéologies et les métaphores quotidiennes (Lakoff et Johnson 1981) de l'Occident moderne, comparées à celles d'autres civilisations, ont tendance à survaloriser la vision et l'audition au détriment des autres sens. Mais ceci est loin de l'affirmation globale voulant que cette civilisation soit « visuelle » ou « auditive » dans son essence.

Vers une ethno-esthétique

Il est frappant de noter que la source même du syntagme *ratio* sensorielle se trouve dans une phrase à résonance sémantique beaucoup plus large. Dans son traité *De l'âme* (426b.8), Aristote utilise les mots *aísthēsis* et *lógos*, qui seront traduits par le latin *sensus* et *ratio*. Or, en grec ancien, *lógos* recouvre le mot, le discours, la raison, la formule et la proportion; *aíthēsis* veut dire à la fois la sensation, le sens (un des cinq sens), et la beauté, d'où notre « esthétique »[4]. En reprenant l'ambiguïté — créatrice, croyons-nous —, de ce dernier mot, on peut proposer une ethno-esthétique qui serait à la fois l'étude des sens dans leur contexte culturel et celle des prolongements et élaborations sensoriels (McLuhan 1964) opérés dans ce que nous appelons les arts — visuels et autres. Toute société semble opérer une certaine prise en charge non seulement technologique, mais aussi artistique de l'expérience sensorielle, ce qui peut être révélateur de tendances culturelles profondes.

Si l'esthétique représente un prolongement des sens, il faut se demander vers quoi on les prolonge. Là, croyons-nous, où ils n'arrivent pas autrement : vers les dieux, les morts, vers cet au-delà qui est, précisément, au-delà des sens. Pour chaque société, on peut se demander quels sens sont élaborés ou prolongés pour permettre l'accès à cette région de grande importance culturelle, mais qui n'est accessible que par des prolongements sensoriels. Les moyens mythiques, rituels,

4. Malgré cette latitude sémantique, le propos d'Aristote semble clair dans son contexte : en écrivant *hē d' aísthēsis ho lógos*, il veut dire, comme il l'explique lui-même, que tout sens ne peut fonctionner qu'entre des extrêmes — trop de lumière aveugle, par exemple, aussi bien que l'absence de lumière.

artistiques sont-ils utilisés pour rendre l'au-delà visible ? audible ? tangible ? Le rite permet-il de humer un arôme divin ? Goûte-t-on à l'ambroisie ? au sang du Christ ? aux restes du festin des dieux ? Voilà des questions particulièrement fructueuses pour une anthropologie sensorielle. Notre propos ici est d'en esquisser une première réponse dans un contexte bien limité : celui d'une région himalayenne de l'Inde, où l'élaboration esthétique des sens vise à entrer en contact avec le monde des dieux.

L'Inde, un cas limite

On a noté depuis longtemps que la civilisation sud-asiatique représente un terrain particulièrement inhospitalier aux généralisations faciles et ne fait pas bon accueil aux tentatives d'établissement d'une hiérarchie entre les sens — ou disons, plutôt, qu'elle est trop accueillante. Elle offre, avec une généreuse prodigalité, toutes les preuves souhaitées de la dominance du sens... que l'on veut. Dans un essai tout récent, Sylvain Pinard (1990) parcourt un grand nombre de données sur la civilisation hindoue afin d'en établir la *ratio* sensorielle, et il conclut que, l'Inde étant connue comme une civilisation qui « avale », « engloutit » les influences et les peuples venant de l'extérieur, le sens maître en doit être le goût. Mais ce que montrent les exemples présentés par Pinard, c'est plutôt la trop grande facilité de choisir n'importe quel sens comme dominant. C'est, tout simplement, que le rite et la pensée hindous sont abondamment sensoriels, ou du moins un Occidental les perçoit comme tels. Élaborons un peu cette position en présentant tour à tour quelques-uns des sens et les arguments pour considérer chacun d'eux comme le sens dominant de l'Inde.

Il est facile, pour commencer, de présenter la civilisation indienne sous l'emprise de la sonorité. Le *Veda* est considéré pur son, incréé, qui préexistait à la création du monde et en fournissait la possibilité. La tradition brahmane a depuis les débuts été hostile à la réduction de ce son sacré à une forme visuelle, conçue comme une pollution (Parry 1985 : 208; Staal 1979 : 122). En plus, les traditions philosophiques de l'Inde accordent au son la première place parmi les cinq sens ; il en est le plus subtil, une réalisation dans les facultés humaines de l'élément éther dans le macrocosme[5]. Mais d'autres textes présentent la vue comme le sens suprême dans l'hindouisme. Le son du *Veda* a été *vu* par les anciens « voyants », qui assuraient ainsi sa transmission à l'humanité (Gonda 1963). Et l'hindouisme est au plus haut point une religion d'images, où chaque dieu est représenté dans une icône dont le seul regard *(darśana)* constitue un des actes spirituels les plus importants. On peut citer toute une théologie de l'image divine (Deadwyler 1985), ainsi que les affirmations plus générales du caractère visuel de la civilisation hindoue :

> Hinduism is an imaginative, an « image-making », religious tradition in which the sacred is seen as present in the visible world... India is a visual and visionary culture, one in which the eyes have a prominent role in the apprehension of the sacred.
>
> Eck 1981 : 7-8

5. Voir *Carakasaṃhitā*, Sūtrasthāna 8.2-3; Vātsyāyana, *Nyāyabhāṣya* 3.1.62; Sinha 1934 : 9, 10, 13.

Il n'est pas difficile non plus de supposer le toucher le sens suprême de l'Inde. Toute une théorie récente considère la civilisation indienne comme d'abord préoccupée d'interactions et d'échanges de substance (Marriott 1989) ; l'obsession du toucher dans les rapports entre les castes est bien connue. En plus, dans une grande partie de la pensée classique, le toucher est considéré comme sens de base, duquel découlent tous les autres : la vue, l'ouïe, etc., sont finalement autant de rapports tactiles, bien que subtils, avec leurs objets[6].

Le goût peut aussi réclamer la place suprême en hindouisme. L'acte symbolique central du rite hindou contemporain *(pūjā)* est la consommation de l'offrande alimentaire par les dieux, acte rendu bienfaisant pour l'humanité par l'ingestion de cette nourriture, maintenant considérée comme des « restes divins » *(prasāda)* par les participants. On peut aussi citer l'esthétique classique, où le terme *rasa*, « goût », est utilisé pour les émotions distillées dans l'art (Ramanujan et Gerow 1974) ; ou le passage du *Kaṭha Upaniṣad* (3.3-4) qui dit que « ce qui est muni d'âme, de sens et de pensée », c'est-à-dire l'être dans lequel les sens sont réunis et qui, en quelque sorte, les résume, est appelé *bhoktṛ*, qui peut se traduire par « agent de jouissance » (Renou 1943 : 13), mais également par « le mangeur ».

L'importance accordée à chaque sens et à tous les sens dans l'hindouisme est sûrement liée à la pratique rituelle centrale de traiter le dieu en véritable invité, essayant de lui plaire en flattant tous ses sens. On chante pour le dieu, on danse devant lui, on fait brûler de l'encens, on lui lave les pieds et on lui donne à manger. Le rite hindou est carrément multisensoriel.

Deux complexes sensoriels

Les exemples qui suivent proviennent de la région himalayenne du Kumaon, en Inde du Nord (état d'Uttar Pradesh). L'histoire du royaume et de la région du Kumaon est longue. Celui-ci se distingue par sa langue, ses mœurs et coutumes, son système de castes et sa version de l'hindouisme.

On a présenté comme un trait caractéristique de la culture kumaonie (Pant 1977) la prodigieuse élaboration esthétique de certaines pratiques sensorielles pour maintenir des rapports avec les dieux dans deux complexes religieux, l'un centré sur la peinture et donc le regard, l'autre sur le chant et donc l'écoute. Le premier est élaboré surtout par les femmes urbaines de haute caste pour adorer les grands dieux hindous ; le second est la responsabilité d'hommes de basse caste surtout, et sert au culte des « dieutelets » (les Anglais ont utilisé le mot *godling*) régionaux. Nous allons maintenant esquisser ces deux systèmes d'élaboration de certains sens, en montrant comment les autres sens entrent aussi en jeu.

6. *Carakasaṃhitā*, Sūtrasthāna 11.32 ; Eck 1981 : 6 ; Sinha 1934 : 27-29.
7. La facilité d'élever le sens voulu au statut suprême est peut-être une manifestation d'une disposition plus profonde qui se révèle aussi dans la tendance, dans ce système à multiples dieux, à traiter celui qu'on est en train d'adorer comme dieu suprême — c'est le fameux « hénothéisme » de Max Müller (1878).

L'élaboration du visuel : l'art religieux

Partout en Asie du Sud, les femmes hindoues pratiquent l'art rituel comme partie intégrante de centaines de fêtes et de cérémonies. L'art rituel des femmes kumaonies forme un sous-système complexe au sein du système rituel (Hart 1990; Upreti 1957, 1972). Cet art est surtout le patrimoine — ou, mieux, le « matrimoine » — des femmes urbaines des castes sacerdotale (brahmane) et marchande (sah), bien que pratiqué par d'autres aussi. Il est produit principalement pour des rites domestiques et s'insère donc dans la vie quotidienne. Cet art est, de prime abord, une forme d'expression visuelle; mais sa production et sa mise en valeur impliquent en vérité tous les sens.

Femme kumaonie ornant le temple de sa maison d'un aipaṇ (photo Lynn M. Hart)

L'art rituel des femmes se compose de cinq catégories principales; quatre se présentent en deux dimensions, l'autre en trois dimensions. Le terme *aipaṇ* désigne tout l'art bi-dimensionnel, mais il a aussi l'acception plus limitée d'une de ces catégories, celle des images produites à l'aide d'une pâte de riz d'un blanc éclatant, sur un fond de terre ocrée d'un rouge couleur de rouille.

Les autres catégories incluent des peintures murales figuratives et non figuratives, ainsi que des images tri-dimensionnelles des dieux. Faute d'espace, nous nous limiterons ici à l'*aipaṇ* blanc et rouge. L'*aipaṇ* est produit dans la « chapelle » domestique et dans le temple public, et sur les murs extérieurs des maisons. Il y en a plusieurs sortes, distinguées par le type de symbole représenté et par l'endroit où l'image est inscrite. Les formes les plus communes sont les traits sur le seuil, dessinés pour toute occasion heureuse, et des images peintes sur le plancher de la maison pour les rites importants. Ces dernières comportent deux éléments graphiques : un symbole central, portant une signification précise, et son cadre ornemental. Les symboles centraux — il en existe une quinzaine — sont reliés à une occasion et, souvent, à un dieu particulier.

La vue occupe évidemment une place importante dans la production, l'utilisation et la réception de cet art. La beauté de l'*aipaṇ* réside dans le degré de proximité de la forme idéale atteint par l'image. Les images sont soit le siège pour

un dieu, surtout dans un rite annuel, soit le lieu d'un rite de passage. Dans le premier cas l'*aipaṇ*, fait à même le plancher ou sur un petit échafaud de bois, constitue le siège où le dieu est prié — littéralement — de s'installer. Pour bien accueillir cet invité divin, ce siège doit être centré sur un symbole qui lui est propre. Si l'image ne contient pas tous les éléments requis, la divinité, insultée, refuse de s'établir. Dans ce cas l'image visuelle, l'apparence, de l'*aipaṇ* est d'une importance centrale *pour la divinité*, et la femme qui produit l'image est hautement consciente de ce regard divin qui juge de l'acceptabilité de son travail. Dans le cas des rites de passage, les *aipaṇ* sont constitués de symboles du rite qui se célèbre, et leur bonne représentation est essentielle à sa réussite. Enfant sain, adolescent intelligent, mariage heureux, tous dépendent en partie de la qualité de l'*aipaṇ*. Ce sont, pour les deux sortes de rites, des motivations puissantes pour produire de bons *aipaṇ* : bien proportionnés, de lignes élégantes et définies, sans espaces vides, et remplissant bien l'emplacement préparé.

L'*aipaṇ* lui-même ne représente qu'une partie de l'expérience visuelle totale du rite. L'autel familial est rempli d'images divines en deux ou trois dimensions, dont une image du dieu adoré qu'on place directement sur son *aipaṇ* ; dans le rite de passage c'est le personnage central qui se tient sur l'*aipaṇ* approprié. Les images des dieux, ainsi que le sujet du rite de passage, sont ornés de fleurs, et on marque d'une petite tache rouge, signe de joie et de bon augure, le front de chaque image et de chaque participant.

Malgré cette prééminence apparente du visuel, les autres sens ont aussi leur place dans l'expérience de cet art. Dans sa production, par exemple, le toucher se situe au premier plan. Faire un *aipaṇ* exige une habileté toute particulière à laisser couler la pâte de riz, très liquide et plutôt onctueuse, du quatrième doigt de la main droite. La maîtrise de cette technique demande des années de pratique. Un *aipaṇ* qui est fait autrement n'en est pas un vrai — ce qui indique que la sensation d'écoulement de la pâte soyeuse, lisse et fraîche sur une surface recouverte de terre ocrée, moite et presque granuleuse, fait inéluctablement partie de la création de ces images. La préparation de la pâte de riz et de la terre ocrée est aussi un aspect hautement tactile de cet art. On laisse tremper du riz pendant vingt-quatre heures, puis on le moud sur une pierre pour produire une pâte parfaitement lisse. On tâte continuellement cette « peinture » pour s'assurer de sa consistance, qui doit être ni trop dense ni trop liquide pour produire des lignes bien nettes qui, une fois séchées, forment une surface un peu luisante. Quant à la terre ocrée, elle est appliquée avec un torchon en plusieurs couches. La surface ainsi créée doit être aussi lisse et uniforme que possible ; sa qualité est vérifiée à la main à plusieurs reprises. Cette surface lisse contraste avec celle plutôt irrégulière du plancher de terre et de bouse de vache de la maison kumaonie, et sa perfection est un critère important de l'*aipaṇ*.

Les matériaux de l'*aipaṇ* ont aussi leurs odeurs, bien plus fortes que celles du riz sec ou de la terre sèche. L'odeur de pâte de riz est tout à fait distinctive, un peu crayeuse, tandis que celle de la terre ocrée rappelle le parfum de la terre en friche après une averse printanière, avec un soupçon métallique dû à l'oxyde ferrique qui lui donne sa couleur. Pendant le rite auquel l'*aipaṇ* est destiné, on utilise également, bien entendu, des encens pour plaire aux dieux, et on leur offre des

fleurs dont les parfums font toujours partie de la *pūjā*. Le goût joue un rôle subalterne, bien que réel, dans la production de l'art rituel, lequel, en fin de compte, est fait de nourriture. Le riz, pour les Hindous en général, n'est pas qu'une nourriture, mais représente sa quintessence. Par ailleurs, le goût, comme nous l'avons vu, est central dans les *pūjā* dont l'*aipaṇ* fait partie.

Le rôle de l'audition est aussi important dans la production et l'usage de cet art. La femme qui fait de l'*aipaṇ* doit être dans un état de méditation, qui s'achève à l'aide de *mantra* chantés. Pendant l'application de la pâte de riz, le doigt fait un doux bruissement rythmique sur la surface ocrée. Le rite lui-même comporte des invitations au dieu à venir prendre corps dans l'image qui lui a été préparée, ainsi que des *mantra* sanskrits et des prières pour le bien-être de la famille. Pendant le rite on fait aussi l'offrande de la lumière, *ārati*, qui consiste en la circulation d'une petite lampe d'argile devant l'image pendant qu'on souffle la conque et qu'on fait sonner des clochettes.

Élaboration de l'auditif : le chant bardique

Dans le Kumaon rural, chacun chante ou raconte à un moment ou un autre — chants de travail ou des saisons, chansons apprises à la radio, contes de toutes sortes, proverbes, prières. Mais les véritables arts verbaux sont l'apanage d'une catégorie d'experts semi-professionnels, des « chanteurs de récits » au sens de Lord (1960). Ces bardes himalayens sont surtout de basse caste, bien que certains soient de caste guerrière et qu'il existe un village de bardes brahmanes.

Ces bardes jouent et chantent différents types de chants, à des fins distinctes, en différents contextes. Aux foires régionales, par exemple, ils amusent et font danser les gens et se livrent entre eux à des joutes oratoires. Mais l'essentiel de leur travail se fait dans les villages et à des fins sérieuses, même solennelles, lors de trois occasions principales : 1) Les bardes jouent, chantent et dansent dans les champs pour encourager les femmes du village, réunies pour transplanter le riz ou sarcler le mil à la saison des pluies. Cette performance *(hurki baul)* est surtout l'occasion de faire réentendre les lais célébrant les anciens rois et héros du Kumaon. Ces lais sont aussi chantés pour distraire un groupe assemblé dans une maison du village. 2) Pour célébrer une heureuse occasion, le barde passe la soirée chez des particuliers en chantant les hauts faits des grands dieux du panthéon hindou, dans leur version locale. Au Kumaon, de telles narrations sont appelées *mahābhārat* (Leavitt, sous presse). 3) Lorsqu'une maison est frappée par le malheur — qu'il s'agisse de maladie ou de malchance —, on suppose que c'est le signe du mécontentement d'un des « dieutelets » régionaux. Pour entrer en contact avec le dieu et le calmer, on lui offre le plaisir de posséder un médium et d'entendre sa propre histoire chantée, au cours d'un rite appelé *jāgar*, « veillée », qui se déroule toujours la nuit, soit à la maison pour pallier un problème familial, soit dans un temple pour protéger le village tout entier. Sans entrer dans les détails, disons que c'est le barde qui préside au *jāgar*, chante le récit des dieux, induit et contrôle la possession du médium (Gaborieau 1975; Leavitt 1985). Nous nous concentrerons ici sur cette expression centrale de la

culture kumaonie, laquelle, bien qu'élaborant surtout le sens auditif, fait appel en vérité à plusieurs sens pour produire ses effets.

Ce sont les développements de l'auditif qui donnent son caractère distinctif à ce rite. Le *jāgar* commence avec le son du tambour du barde, et ses différentes étapes sont marquées par des rythmes spécifiques. Le tambour en cause est le tambour-sablier, le *huṛak* (Gaborieau et Helffer 1974), dont les deux membranes sont attachées à une bande que le barde tire en jouant, ce qui donne lieu à une série de sons creux et pénétrants. Le son du *huṛak* est censé être puissant et dangereux, propice aux rites pour contrôler les dieux coléreux ainsi que les démons.

Au battement du *huṛak* s'ajoute le vacarme sacré de la conque et de la cloche, qui fait toujours partie de l'offrande de lumière aux dieux, petit rite qui ponctue les étapes de cette cérémonie. Ce bruit étourdissant est censé aider les participants à se concentrer sur le dieu adoré ; il semble aussi faire partie de l'invitation adressée au dieu à visiter la maison où se déroule le rite. Au moment où le barde commence à chanter, à voix plutôt basse, l'assistance bavarde, mais le bruit diminue au fur et à mesure que le barde élève le ton. Son chant initial, un « chant du crépuscule » (Gaborieau 1975 : 150), décrit la tombée du jour sur le territoire kumaoni, territoire qu'il re-présente en termes mythiques et historiques. Les paroles confirment ou opèrent une transformation du contexte du jour à la nuit, du présent au passé, et du contexte quotidien au contexte mythique. Elles constituent aussi une invitation aux dieux à assister à la séance, et induisent l'arrivée du dieu central du rite dans le corps du médium qui, lui, reste silencieux mais commence dès ce moment à trembler. Puis, le chant change de rythme et de portée et le barde entame la narration des aventures du dieu en cause, dans un récitatif rythmé entrecoupé d'un refrain chanté. C'est pendant ces répétitions, accompagnées du tintement perçant d'une assiette d'airain battue de baguettes par un des adjoints du barde, que le médium danse, c'est-à-dire que le dieu danse dans le corps du médium, mimant les actions chantées. Cette partie du rite donne le nom de *dyàpt nacauṇ*, « faire danser le dieu », au rite entier.

Après cette danse narrative, le silence retombe. Puis le battement du tambour et de l'assiette reprend, et les participants s'agenouillent un à un devant le médium, lui adressent des prières et reçoivent ses bénédictions, transmises, elles, par la mise de cendres de feu sacré sur la tête et le front du dévot. La batterie s'arrête ; le dieu commence à parler, la plupart du temps avec une voix brisée et aiguë, alternant des phrases assez cohérentes avec de courts énoncés fragmentés qui donnent l'impression d'un morcellement du discours. C'est à ce moment que le dieu révèle son état miséricordieux ou colérique, ainsi que, si nécessaire, les mesures requises pour remédier à son courroux. Les propos du dieu sont des réponses à des questions de l'assistance, et sont scandés par des interjections, commentaires et commandements du barde, qui exerce un contrôle sur le dieu. Le rite finit avec le renvoi du dieu par le barde en reprenant le tambour et le chant, puis le silence — épuisé — du barde et du médium, qui sont le plus souvent venus de loin et passent donc la nuit à la maison du rite. À ce silence correspond la reprise de la conversation habituelle, jusqu'au moment où les membres de l'assistance sortent de la maison et traversent le grand silence et les petits bruits de la nuit en montagne pour regagner leurs propres demeures.

La vision joue un rôle presque aussi important que l'audition dans le *jāgar*. Dans le chant du crépuscule, la tombée de la nuit est explicitement liée au passage de la vie active diurne au repos nocturne, de l'épanouissement de l'activité humaine au repli sur soi. La pièce où le rite se tient est noire, éclairée seulement par des charbons dans un plat d'airan, ce qui représente le feu portatif des ascètes, et par quelques petites lampes d'argile dont une sera présentée en la faisant circuler devant le dieu incarné. Nous avons vu que cette présentation de la lumière fait partie de toute *pūjā*, tout comme la place centrale de la *vue* du dieu. Ce qui est singulier ici, c'est que le dieu s'incarne non pas dans une statue, une icône peinte ou une pierre, mais dans un être humain vivant : regarder le médium possédé, c'est prendre le *darśana* du dieu dans une forme où ce dernier peut, de la façon la plus évidente, retourner le regard, imposer les mains et même donner des conseils verbaux.

L'odorat et le goût jouent dans le *jāgar* les rôles qu'ils ont lors de tout rite hindou. Des fleurs sont placées sur la couverture où s'assoit le médium ; dans le *jāgar*, deux sortes d'encens sont utilisés, les uns pour plaire aux dieux, d'autres pour chasser les démons qui pourraient rôder autour de la maison. Le thé, boisson sociale primordiale au Kumaon moderne, est offert au début et à la fin du rite, et son goût et son parfum semblent marquer la solidarité sociale. À ces mêmes moments, quelques hommes « boivent » (c'est le mot en kumaoni) des cigarettes ou des *biḍis*, complément régulier du thé dans les situations de sociabilité. L'omniprésence du riz se vérifie ici encore : des grains de riz non brisés *(akṣat)* sont offerts au dieu ; pendant son discours, le médium en jette de petites poignées vers le barde ou le maître de la maison. Celui-ci compte les grains attrapés et il s'agit d'un signe faste si leur nombre est « plein » (pair) et néfaste s'il est « non plein » (impair). Ce symbolisme de plénitude contraste de manière frappante avec celui de la pâte de riz de l'*aipaṇ*, qui doit atteindre une consistance parfaitement lisse. Dans les deux cas, on prend l'aliment par excellence, associé au bonheur et à la prospérité de la maison, et on joue de ses qualités particulières, en le rendant d'une part parfaitement « discret », d'autre part parfaitement « continu » (cf. Lévi-Strauss 1964 : 58-63). Malgré ces symboles de plénitude plutôt abstraits pour ces gens qui cultivent et mangent régulièrement le riz et qui le célèbrent dans beaucoup de leurs fêtes, son goût et son parfum ne sont jamais loin d'être évoqués.

Dans son discours, le dieu demande toujours une offrande, qui sera offerte le lendemain matin à son petit temple villageois. Si le dieu est content, il ne désire que « des fruits et des fleurs ». Mais s'il est en colère, il requiert un sacrifice sanglant : boucherie et cuisson d'une chèvre ou d'une poule, mise au temple des meilleures portions, festin collectif. Odeurs de sang, des boyaux... sons et lumières de l'*ārati* devant le temple... arômes et saveurs du thé, de la viande cuite et de la peau crue de chèvre... légère brûlure des doigts sur le métal chaud du contenant de thé, onctuosité de la graisse de viande...

Le toucher, dans ce rite, semble particulièrement crucial dans le rapport entre le dieu et le médium. On dit que le dieu « vient dans le corps » du médium, « comme un vent ». C'est-à-dire qu'ici la possession est conçue comme un passage à travers la peau — pas le seul, puisque, comme ailleurs en Inde (Leavitt

1989), toute interaction verbale, visuelle, etc., influe sur le corps entier, mais un passage total d'un être divin dans un être humain. Ce que nous appelons « possession », le remplacement d'un sujet par un autre (Oesterreich 1930), est ici compris comme une combinaison, un toucher total, un plus-que-toucher. Une fois cette union accomplie, le dieu in-corporé dans un corps humain laisse couler une partie de sa divinité dans d'autres corps et cela, comme nous l'avons vu, par plusieurs canaux sensoriels : en imposant les mains et distribuant des cendres, en proférant la parole, en s'offrant au regard dévot.

Les différents sens sont évoqués dans le chant du crépuscule, où le barde, en invitant le dieu, décrit les préparatifs de sa venue. Notons que « l'Oncle » est l'épithète d'un des dieux régionaux importants, le patron du *jāgar*; « palanquin » est le terme utilisé pour la couverture où siège le médium :

> Dans la maison de la mère quels travaux se font, Seigneur mon père ? Le nettoyage se fait, Seigneur mon père, l'offrande de lumière à l'Oncle se fait, Seigneur mon père.
> La tige de coton brûle, Seigneur mon père, la lampe dorée brûle, Seigneur mon père, l'huile de sésame brûle; ô dieux, nous prenons ton nom, Seigneur mon père, à l'heure du crépuscule...
> Quels travaux de l'Oncle se font, Seigneur mon père, sur le beau palanquin, Seigneur mon père ? La fleur du beau lotus a été posée, Seigneur mon père. Dans la fleur du lotus est la demeure de l'Oncle, Seigneur mon père.

Structure commune, élaborations distinctes

Les deux rites suivent le plan général de la *pūjā* : invitation du dieu, son installation dans un support (image ou corps), son traitement d'invité : bains, louanges, nourriture ; sa bénédiction sous forme d'une partie de son être — restes de nourriture, paroles données, mains imposées — qui est incorporée par les participants du rite. C'est, semble-t-il, l'obligation d'accueillir l'invité de la manière la plus satisfaisante qui donne lieu à l'intensité multisensorielle du rite. On peut également noter des similitudes dans la structure même du dessin rituel et du chant bardique. L'élément symbolique « central » y est relativement fixe : image appropriée à la cérémonie ou au dieu, contenu narratif approprié au dieu invité. Cet élément emblématique, pour sa part, est « monté » dans une « parure » dont la fonction primaire n'est pas de référence mais de plaisir, de beauté, et qui laisse une large part aux initiatives de l'artiste : bordure qui enchâsse l'image centrale, rythme du tambour et du chant qui enchâsse le mythe. Une seule structure esthétique se trouve ainsi réalisée à travers deux complexes sensoriels.

Devant la multisensorialité de ces rites, on se demande néanmoins pourquoi ces deux sens subissent de telles élaborations. S'agit-il tout simplement d'une « hiérarchie des sens » de la culture kumaonie qui privilégierait la vue et l'ouïe, ou de deux sous-cultures, urbaine et rurale, dominée chacune par l'un de ces sens ? Il ne semble pas possible de généraliser de cette façon pour toute la culture kumaonie qui, comme ailleurs en Asie du Sud, semble disposée à s'orienter dans plusieurs dimensions sensorielles. La langue kumaonie, par exemple, possède un

riche répertoire d'onomatopées sensorielles (CC. Pāṇḍey 1965 : 250-252) : du toucher (*culculi*, la sensation du soleil chaud sur le corps), de l'odorat (*kiṛaini*, l'odeur de poils qui brûlent), de la vue (*phūlphaṭak*, la qualité lumineuse du clair de lune) et de l'ouïe (*cyā̃ cyā̃*, les pleurs d'un enfant). De plus, traversant tous les sens, les Kumaonis, comme les autres Hindous, utilisent régulièrement et dans beaucoup de contextes sensoriels les catégories de chaud et de froid, indiquant respectivement plus ou moins d'activité, de changement, d'interaction (Leavitt 1985 : 122-128).

Plutôt que de poser un maître sens pour chaque culture ou sous-culture, nous pensons qu'il est plus fécond de rechercher le lien entre la nature de chaque rite et les propriétés plus générales des sens en question. Le visuel semble offrir une façon particulièrement appropriée de marquer un tel terrain en deux dimensions, tels les lieux d'assise demandés pour des rites cycliques et fournis par les *aipaṇ*. Dans les *aipaṇ* des fêtes annuelles, ces marquages sont l'emblème des différents dieux ; les *aipaṇ* des rites de passage, par contre, résument, en les représentant, des éléments essentiels des rites dont ils font partie (Hart 1990). Le mode pictural permet la saisie simultanée d'un champ complexe d'associations pertinentes (Ellingson-Waugh 1974). Et c'est cela la fonction primordiale de ces rites, rites de transformation de la personne qui arrivent de façon prévisible, et dont la seule question réside dans leur efficacité : un rite bien fait, bien efficace, transforme ses sujets de la manière souhaitée (R.B. Pandey 1969).

Le complexe du *jāgar*, pour sa part, montre un développement particulier du canal vocalo-auditif. Nous examinerons deux raisons possibles de ce développement. La première est que l'auditif, dans cette société, semble particulièrement lié au rythme musical et au mouvement corporel de la danse. Or, un des traits distinctifs de ce rite est de remédier au malheur infligé par un dieu en colère, dont il faut ordonner le mouvement incontrôlé en le faisant danser, et le rythme musical répond bien à ce besoin. La deuxième raison tient au contenu de la sonorité. La voix est le canal le plus important pour le langage verbal, qui permet la transmission d'informations référentielles bien spécifiques. Or, le trait distinctif de ce rite est de combiner la narration assez détaillée d'un mythe avec la confirmation — souvent dans un contexte d'ignorance angoissée — de l'origine soupçonnée d'un malheur. La voie orale n'est pas, bien sûr, le seul canal permettant une telle vérification, comme toute une littérature sur la divination le démontre. Mais elle semble particulièrement apte à permettre l'échange verbal entre une communauté spécifique et un dieu doué de traits bien particuliers, établis, eux, dans le récit mythique du barde.

Une telle interprétation n'implique pas que l'auditif et le visuel soient définis par ces fonctions ni qu'ils soient les seuls sens capables de les remplir. La fonction de condensation, par exemple, à laquelle l'image visuelle semble particulièrement appropriée, est aussi remplie par la métaphore verbale (Leavitt 1984), et une image peut être utilisée pour véhiculer un message bien spécifique. Bien que les sens semblent posséder des propriétés générales qui les différencient, ce ne sont pas des traits déterminants, comme le supposent McLuhan et Ong. Poser un déterminisme du « sens en soi », et donc du corporel, du biologique, c'est ignorer la spécificité des schémas culturels qui s'interposent entre toute donnée

sensorielle et son aperception par le sujet. Au lieu d'une détermination, il s'agit plutôt de tendances qui rendent des fonctions plus facilement réalisables par certains sens, sans toutefois empêcher que d'autres sens puissent s'en charger. Ce sont des disponibilités, des options offertes par la nature du corps humain et du monde, mais qui seront choisies ou négligées pour des raisons culturelles et historiques.

Éclosion

Il s'agit, à ce stade de la recherche, de faire éclore plutôt que de clore la discussion. Au lieu d'une conclusion, donc, nous suggérons quelques pistes possibles pour les études comparées des sens et des sociétés. Nous avons parcouru une série d'approches du sensorium, dont trois semblent fondamentales. L'approche phénoménologique, qui tente de classifier et de systématiser les données de l'expérience du sujet, comporte le danger de projeter les catégories de l'analyste sur toute l'humanité, comme les exemples présentés le révèlent assez bien. La perspective ethnographique vise la description et l'interprétation des données disponibles pour une société ou une situation spécifique, y compris les discours explicites, les ethnothéories, des différentes sociétés sur leur propre expérience sensorielle. C'est surtout cette option que nous avons essayé d'illustrer ici. Une troisième tendance consiste à déchiffrer des invariants transculturels. McLuhan et Ong le font surtout en posant des universaux et en recherchant leurs manifestations. Il nous semble plus rigoureux de déterminer les invariants, quand ils existent, en comparant des cas précis. Les exemples présentés ici montrent assez bien que la méthodologie du projet d'établir des *ratios* sensorielles a été marquée par le recours constant à des données anecdotiques et incommensurables, isolées de leur contexte historique et social, pendant que d'autres sont négligées. La question reste donc ouverte : Que veut dire, au juste, la position dominante ou la dénégation d'un sens, d'une *ratio* des sens ? Quels types de données nous indiquent une telle dominance, une telle *ratio* ?

Il semble essentiel, pour pouvoir faire des comparaisons cohérentes, de distinguer entre différentes sortes de données. Pour en illustrer quelques-unes, retournons aux discussions du « sens dominant » de l'Occident moderne. À l'appui de la position hégémonique du visuel dans cette civilisation, nous avons cité trois sortes de données : 1) des métaphores couramment utilisées; 2) la technologie, c'est-à-dire l'écriture; 3) la pauvreté du vocabulaire de l'odorat, comparé à la richesse du vocabulaire des couleurs. On appuie aussi cette affirmation par : 4) l'étude de concepts centraux à des disciplines particulières, pris comme clefs de la culture en général : le regard médical (Foucault 1972) ou la surveillance pénale (Foucault 1975); 5) la description d'une sorte d'ambiance générale, basée sur l'observation et la comparaison (Corbin 1982). Mais en se référant à d'autres études du sensorium se rapportant à d'autres sociétés, on note immédiatement que des catégories de données ont été négligées, des questions n'ont pas été posées sur : 6) le vocabulaire : nos langues ont-elles des vocabulaires visuels plus riches que ceux d'autres langues ? 7) le marquage différentiel des sens (Seeger 1981) : indiquons-nous sur nos corps ou ailleurs la

centralité de la vue ? 8) les élaborations artistiques des sens (Feld 1982) : nos arts visuels sont-ils plus « développés » que notre danse, notre musique, notre poésie ? 9) la perception (Cole et Scribner 1974 : 61-98) : notre perception visuelle est-elle plus aiguë, plus discriminante, que celle de sujets d'autres sociétés, ou bien que notre propre perception auditive, olfactive, etc. ? 10) les ethnothéories sensorielles : avons-nous intériorisé une théorie élaborée de la vision, mais pas de théorie comparable pour les autres sens ? 11) sur la multivocité des sens : dans l'Occident moderne, est-ce que la vue est « univocale » — pour mélanger les métaphores sensorielles — ou doit-on parler d'une pluralité de « régimes scopiques » (Jay 1988) ? 12) et la donnée peut-être la plus fondamentale : l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher ne comptent-ils vraiment pas pour nous ? Certaines de ces catégories de données ont été touchées dans nos discussions sur l'Inde et la multisensorialité au Kumaon, et une analyse plus poussée de ces cas en suggérerait d'autres encore.

De telles catégories doivent être repérées et distinguées pour permettre même le début d'une étude comparée de données comparables : par exemple, les métaphores du savoir de différentes sociétés, les rapports entre la culture et la perception, ou les ethnopsychologies sensorielles, explicites ou implicites. Un tel comparatisme conséquent irait de pair avec des études de plus en plus approfondies de chaque situation, chaque culture, dans sa spécificité, là où le projet universel d'établir des *ratios* sensorielles tend plutôt à les remplacer par des schémas préétablis.

Références

BASSO E.B.
1985 *A Musical View of the Universe : Kalapalo Myth and Ritual Performances.* Philadelphie : University of Pennsylvania Press.

BAUDELAIRE C.
1949 « Le chat » : 57, in *Les fleurs du mal.* Paris : Librairie Garnier Frères.

BELLAY J. DU
1983 « Épitaphe d'un chat » : 103-111, in *Œuvres poétiques, tome V. Recueils lyriques de 1558, 1559 et posthumes (Divers Jeux rustiques, Épithalame, Poésies diverses).* Paris : Société des textes français modernes.

BROWN C.M.
1986 « Purana as Scripture : From Sound to Image of the Holy Word in the Hindu Tradition », *History of Religions*, 26 : 68-86.

COLE M. et S. Scribner
1974 *Culture and Thought : A Psychological Introduction.* New York : Wiley.

CORBIN A.
1982 *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles.* Paris : Aubier Montaigne.

DEADWYLER W.H., III
1985 « The Devotee and the Deity : Living a Personalistic Theology » : 68-87, in J.P. Punzo et N. Cutler (éd.), *Gods of Flesh/Gods of Stone : The Embodiment of Divinity in India*. Chambersburg, PA : Anima Books.

ECK D.
1981 *Darśan : Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg, PA : Anima Books.

ELLINGSON-WAUGH T.
1974 « Algebraic and Geometric Logic », *Philosophy East and West*, 24 : 23-40.

FEBVRE L.
1942 *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*. Paris : Albin Michel.

FELD S.
1982 *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.

FOLEY J.M. (éd.)
1987 « A Festschrift for Walter J. Ong », *Oral Tradition*, 2, 1, numéro spécial.

FOUCAULT M.
1972 *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris : Presses Universitaires de France.
1975 *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

GABORIEAU M.
1975 « La transe rituelle dans l'Himalaya central : folie, avatar, méditation », *Puruṣārtha*, 2 : 147-172.

GABORIEAU M. et M. Helffer
1974 « À propos d'un tambour du Kumaon et de l'Ouest du Népal » : 75-80, 268-272, in *Studia instrumentorum musicae popularis. Festschrift E. Emsheimer*. Stockholm : Musikhistoriska Museet.

GARDNER H.
1983 *Frames of Mind : The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books.
1985 *The Mind's New Science : A History of the Cognitive Revolution*. New York : Basic Books.

GONDA J.
1963 *The Vision of the Vedic Poets*. La Haye : Mouton.

GOODY J.
1977 *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge : Cambridge University Press.

HART L.M.
1990 « South Asian Women's Ritual Art : A Living Tradition » : 101-111, in B. White et L.M. Hart (éd.), *Living Traditions in Art : First International Symposium*. Montréal : Canadian Association for the Study of Living Traditions in the Arts.

HOWES D.
1986 « Le sens sans parole : vers une anthropologie de l'odorat », *Anthropologie et Sociétés*, 10, 3 : 29-45.

HYMES D.
1974 *Foundations in Sociolinguistics : An Ethnographic Approach*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.

INNIS H.A.
1951 *The Bias of Communication*. Toronto : University of Toronto Press.

JAY M.
1988 « Scopic Regimes of Modernity » : 2-23, in H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*. Seattle : Bay Press.

LAKOFF G. et M. Johnson
1981 *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press.

LEAVITT J.
1984 « Structure et émotion dans un rite kumaoni, Himalaya central », *Culture*, 4, 1 : 19-31.
1985 *The Language of the Gods : Discourse and Experience in a Central Himalayan Ritual*. Thèse de doctorat, Université de Chicago, Chicago.
1989 « The Body and the Person in South Asia : Recent Anthropological Approaches », *Santé, Culture, Health*, 6, 1 : 82-94.
s.p. « Himalayan Variations on an Epic Theme » : 444-474, in A. Sharma (éd.), *Essays on the Mahābhārata*. Leiden : E.J. Brill (sous presse).

LÉVI-STRAUSS C.
1962 *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : Plon.
1964 *Mythologiques. 1. Le cru et le cuit*. Paris : Plon.

LORD A.B.
1960 *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

MCLUHAN M.
1962 *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*. Toronto : University of Toronto Press (traduit en français sous le titre *La galaxie Gutenberg*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971).
1964 *Understanding Media : The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill (traduit en français sous le titre *Pour comprendre les media*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972).

MARRIOTT M.
1989 « Constructing an Indian Ethnosociology », *Contributions to Indian Sociology*, n.s., 23, 1 : 1-40.

MAX MÜLLER F.
1878 *Lectures on the Origin and Growth of Religion*. Londres : Longmans Green.

OESTERREICH T.K.
1930 *Possession Demoniacal and Other among Primitive Races, in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times*. Londres : Kegan Paul (éd. originale 1922).

ONG W.J.
1967 *The Presence of the Word*. New Haven : Yale University Press.
1969 « World as View and World as Event », *American Anthropologist*, 71 : 634-647.

1982 *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. Londres-New York : Methuen.

PĀṆḌEY C.C.
1965 *Kumāũnī kavi 'Gaurdā' kā kāvya darśan*. Almora : Deśbhakt Press.

PĀṆḌEY R.B.
1969 *Hindu Saṃskāras (Socio-Religious Study of the Hindu Sacraments)*. Delhi : Motilal Banarsidass.

PANT D. D.
1977 « Āmukh » : 3-4, in Baṭarohī (éd.), *Kumāũnī saṃskṛti*. Rudrapur : Upayogī Prakāśan.

PARRY J.
1985 « The Brahmanical Tradition and the Technology of the Intellect » : 200-225, in J. Overing (éd.), *Reason and Morality*. Londres : Tavistock.

PINARD S.
1990 « L'économie des sens en Inde : exploration des thèses de Walter Ong », *Anthropologica*, 32 (à paraître).

RAMANUJAN A.K. et E. Gerow
1974 « Indian Poetics » : 115-143, in E.C. Dimock, Jr., *et al.*, *The Literatures of India : An Introduction*. Chicago : University of Chicago Press.

RENOU L. (éd. et trad.)
1943 *Kaṭha Upanishad*. Paris : Adrien Maisonneuve.

SEEGER A.
1981 *Nature and Society in Central Brazil : The Suya Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

SINHA J.
1934 *Indian Psychology : Perception*. Londres : Kegan Paul.

STAAL F.
1979 « The Concept of Scripture in the Indian Tradition » : 121-124, in M. Juergensmeyer et N.G. Barrier (éd.), *Sikh Studies : Comparative Perspectives on a Changing Tradition*. Berkeley : Graduate Theological Union.

UPRETI N.R.
1957 « Folk Art of Kumaon », *Indonesië*, 10 : 177-201.
1972 *Folk Art of Kumaon*. New Delhi : Government of India. (Census of India, Volume I, Part VII-A, Monograph 5.)

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Critique de la « raison » sensorielle
L'élaboration esthétique des sens dans une société himalayenne

Certaines des tentatives récentes pour lancer une anthropologie des sens ont accepté l'impératif, tiré des écrits de Marshall McLuhan et de Walter J. Ong, d'établir une *ratio*, c'est-à-dire une proportionnalité sensorielle qui caractériserait chaque culture. Nous soutenons que cette approche limite l'investigation à des schémas établis et méconnaît à la fois la nécessaire pluralité des sens et la place de la culture dans l'expérience sensorielle. À travers une série d'exemples, dont le plus important est celui de l'élaboration esthétique de certains sens dans deux complexes rituels de l'Himalaya central, nous proposons une plus grande ouverture théorique dans ce domaine.

Critique of Sensory « Reason »
The Aesthetic Elaboration of the Senses in a Himalayan Society

Some of the recent efforts to launch an anthropology of the senses are based on a program, drawn from the writings of Marshall McLuhan and Walter J. Ong, of establishing a sensory ratio that would be the defining feature of each culture. This approach, we argue, limits the study of the senses to a pre-established schema and fails to recognize either the necessary plurality of the senses or the importance of culture in sensory experience. Through a series of examples, the most important of which involves the aesthetic elaboration of certain senses in two ritual complexes of the central Himalayas, we argue for greater theoretical openness in this field.

John Leavitt
Département d'anthropologie
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale A
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7

Lynn M. Hart
Faculté des beaux-arts
Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve Ouest
Montréal (Québec)
Canada H3G 1M8