

## **Exprimer l'inexprimable ou " inexprimer l'exprimable "**

Eric Schwimmer

Volume 11, numéro 2, 1987

Indiens, paysans et femmes d'Amérique latine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006423ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006423ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schwimmer, E. (1987). Exprimer l'inexprimable ou " inexprimer l'exprimable ". *Anthropologie et Sociétés*, 11(2), 121-133. <https://doi.org/10.7202/006423ar>

Résumé de l'article

Exprimer l'inexprimable ou t inexprimer l'exprimable "

Le débat entre Turner et Lévi-Strauss et entre leurs écoles a bien accentué les différences entre les deux, mais il a sous-estimé leurs ressemblances. Les concepts turnériens de "c symbole rituel" et de "drame rituel" sont largement acceptés dans le monde anglo-saxon, surtout dans le cadre de l'anthropologie des religions. Cependant, ces mêmes concepts pourraient nous aider à analyser les textes rituels du point de vue de la production de l'objet esthétique et à fonder une anthropologie esthétique. Alors que la perspective religieuse empruntée par Turner étudie comment l'homme cherche à exprimer l'inexprimable, l'art rituel veut, par contre, (comme le dit Barthes) c inexprimer l'exprimable".

## EXPRIMER L'INEXPRIMABLE OU « INEXPRIMER L'EXPRIMABLE »



**Eric Schwimmer**

- ☐ Je n'ai jamais rencontré Victor Turner mais on s'écrivait et je le trouvais d'une gentillesse extraordinaire envers une personne qu'il ne connaissait pas. Quoi qu'on pense de son concept de *communitas* comme contribution à la science, il est important de se rappeler qu'il le vivait dans sa vie quotidienne et que beaucoup de ses collègues en ont profité. Il semble, d'autre part, que l'anthropologie était, pour Turner, plus que de la science : c'était le témoignage d'une personne tout entière, un « acte d'être ».

Assez célèbre parmi les Anglo-saxons, l'œuvre de Turner l'est beaucoup moins parmi les francophones. Ceci a des causes historiques que je rappelle ici très rapidement : l'anthropologie symbolique s'établit assez tôt en France. Durkheim et Van Gennep la pratiquaient, suivis par Mauss, Griaule, Leenhardt, Leiris et plusieurs autres. Dans les pays anglo-saxons, par contre, l'école fonctionnaliste en anthropologie, brillante à maints égards, choisit le rôle, le statut, le rang comme ses concepts de base (Radcliffe-Brown 1952, Turner 1969: 131) et fonda son épistémologie sur le déterminisme socio-économique et l'objectivisme radical.

Turner put donc revitaliser l'anthropologie anglo-saxonne quand il prit le symbole comme concept de base, et fonda son épistémologie, en partie, sur l'intuition et sur la quête spirituelle des chercheurs. Ces derniers pouvaient donc désormais partir sur le terrain en quête d'« éducateurs » plutôt que d'« informateurs » et vivre comme une expérience religieuse leur initiation aux sociétés tribales. Turner développa une méthodologie très exigeante pour l'analyse du symbolique, sans esquiver les problèmes d'analyse de la structure sociale. Cette méthodologie a inspiré toute une génération de chercheurs anglo-saxons, mais elle ne pouvait pas jouer ce même rôle historique pour les francophones.

Car l'anthropologie de ces derniers souffrait peut-être de l'inconvénient inverse : incapable de se séparer radicalement de la philosophie, de la littérature et même de la théologie, elle manquait de méthodes pour établir des théories à partir des données ethnographiques. L'enseignement de Claude Lévi-Strauss a intégré dans un discours synthétique une grande richesse de données prises dans l'ordre conçu ainsi que vécu. Or, ce discours s'opposait surtout au subjectivisme littéraire et philosophique de la tradition française tandis que le discours de Turner s'opposait le plus souvent à l'objectivisme excessif des Anglo-saxons. On comprend donc que ces deux grands savants devaient diverger souvent dans les nuances de leurs théories et dans leurs stratégies d'exposition, malgré la convergence essentielle de leurs orientations générales.

Cette convergence est pourtant évidente si on regarde ces deux approches du point de vue de la sémiotique et si on accepte l'idée traditionnelle de la sémiotique comme composée d'aspects syntaxique, sémantique et pragmatique (Morris 1971). On voit alors que la pragmatique de Turner et de Lévi-Strauss est au fond la même : les deux rapportent toujours le symbolique au « contexte » établi par les méthodes de l'anthropologie sociale traditionnelle.

La différence se situe plutôt, comme le fait remarquer avec justesse Dan Sperber (1974), sur les plans du syntaxique et du sémantique, car Lévi-Strauss s'est toujours méfié des méthodes de l'ethnologie française traditionnelle qui construisait des « systèmes de pensée » plus ou moins intuitivement à partir des données ethnosémantiques. Il voulait donc contrôler cette intuition par l'analyse syntaxique qui n'est jamais absente dans le structuralisme. Contrairement, Turner se méfiait du syntaxique qui rappelait pour lui les schèmes formalistes de Radcliffe-Brown et de Merton. Il redoutait surtout d'enfermer dans une « structure » les choses qui ne sont pas structurables. Sa méthode est donc avant tout ethnosémantique, mais elle n'a pas besoin des « systèmes de pensée » traditionnels. Elle trace les valeurs les plus profondes d'une culture à partir de ce que Turner appelait ses « symboles rituels ».

Le « symbole rituel » est la « molécule » de l'analyse turnérienne (Turner 1970: 8) comme le « mythème » est l'« atome » de l'analyse lévi-straussienne. Le « mythème » est, si je l'ai bien compris, l'unité minimale du discours mythique qui comprenne une contradiction logique. Le « mythe » est alors un ensemble arbitraire mais structuré de mythèmes. Si on emprunte cette vision du symbolique, on peut (avec Lévi-Strauss, 1971: 597-598) considérer le symbole rituel comme simplement un mythe fragmentaire. Par contre, le « symbole rituel » de Turner ne comprend pas nécessairement une contradiction logique, mais il est « polysémique », ou « multivocal ». Défini par Turner à plusieurs reprises (1962: 78; 1965: 82; 1968: 21; 1969: 52; 1970: 8-10), ce symbole fait partie simultanément de plusieurs domaines culturels entre lesquels il n'existe aucun lien logique ou nécessaire. Utilisé dans le rite, ce symbole réunit donc tout un spectre de référents, les fusionne dans une représentation unique, et confirme ainsi ce que Turner appelle l'intuition profonde de l'unité réelle et spirituelle des choses.

Turner explique (1974: 28) que ces référents se relient par analogies aux problèmes de fond de la conjoncture historique. Introduit dans le rite, le « symbole rituel » est donc l'unité minimale d'une opération magique, « efficace », « conative » qui vise à exorciser ces problèmes par un acte libérateur. De ce point de vue on peut avec Turner (1969) regarder l'énonciation d'un mythe comme un acte rituel, évoquant tout un spectre de significations pragmatiques et conjoncturelles qui dépassent sa structure logique. Quand on parle de l'efficacité des mythes (Lévi-Strauss 1958, ch. X), on admet en effet qu'ils jouent ce rôle rituel et qu'ils mettent alors leur logique au service d'une pratique.

On a souvent critiqué le structuralisme pour son manque d'attention à cette question de l'efficacité car il distingue nettement entre deux fonctions intellectuelles de l'homme — celle de la classification objective des phénomènes, de la « naturalisation de l'homme » par la religion et par le mythe; et celle des illusions magiques, du sacrifice et des rites transformateurs, bref, de l'humanisation de la nature. Le structuralisme a beaucoup contribué à notre connaissance des systèmes classificatoires et rationnels, mais il a plutôt boudé l'étude de l'efficacité et de l'illusion magique.

Cette tendance n'a pourtant pas duré. Dans le monde francophone et ailleurs, l'anthropologie contemporaine s'intéresse de près à la sorcellerie, au roi sacré et aux rites de possession. Dans ce domaine, certains concepts turnériens, tels la *communitas*, le *liminal*, l'*anti-structure*, trouvent leurs appuis dans la tradition phénoménologique de Buber, de Ricoeur et de Girard, même s'ils sont loin de faire l'unanimité.

Remarquons cependant que ces concepts sont des développements secondaires de la théorie de Turner plutôt que son fondement, car le concept avec lequel il explique l'efficacité symbolique et l'illusion magique est surtout celui de « symbole rituel ». La meilleure façon de démontrer les implications de cette idée serait probablement de la comparer au traitement sommaire du symbole rituel dans *La pensée sauvage* (ch. 8). Rappelons que Lévi-Strauss choisit comme exemple du « symbole rituel » le concombre fourni par les Nuer pour remplacer le bœuf comme victime sacrificielle. Lévi-Strauss commente : « faute de bœuf on sacrifie un concombre, mais l'inverse serait une absurdité. Au contraire, pour le totémisme..., les relations sont toujours réversibles » (1962: 297). « Le schème du sacrifice consiste en une opération irréversible (la destruction d'une victime), dont la nécessité résulte de la mise en communication préalable de deux « récipients » qui ne sont pas au même niveau » (*ibid.*: 298).

Mais on remarque une deuxième différence, cette fois sur le plan épistémologique. Car les études de Lévi-Strauss qui portent sur le totémisme et sur les mythes font des distinctions très précises entre les espèces et même les variétés d'animaux ou de plantes auxquelles une culture a donné une valeur symbolique. La signification de certains mythes peut, par exemple, dépendre des valeurs symboliques différentes attribuées à deux variétés différentes de cochon sauvage (Lévi-Strauss 1964: 92-95). Le structuralisme ne s'intéresse guère aux différences du même ordre quand il s'agit des symboles rituels. Lévi-Strauss dit, par exemple : « en tant que victime sacrificielle, un concombre vaut un œuf, un œuf un poussin, un poussin une poule, une poule une chèvre, une chèvre un bœuf ».

Pour Victor Turner, les différences entre les symboles rituels étaient tout aussi importantes que celles entre les symboles mythiques. Or, il savait fort bien que ces différences ne peuvent pas se codifier dans un système de classifications. À cause de la multivocalité de ces symboles, chacun n'est pas seulement *unique*, il est aussi *inépuisable*.

Cela veut dire d'abord qu'on ne peut pas substituer un symbole à un autre sans changer le sens du rite, pour les mêmes raisons qui nous empêchent de changer les mots dans un poème sans détruire sa « valeur » esthétique. De plus, le rite ressemble au poème en ce qu'aucune paraphrase ne peut en rendre compte avec exactitude. Enfin, les émotions profondes — religieuses et esthétiques — provoquées par ces symboles sont de type « cathartique » pour utiliser la classification d'Aristote.

Plusieurs questions sont en jeu : pourquoi Turner s'est-il rigoureusement limité à l'aspect religieux de ces émotions alors que Lévi-Strauss s'est limité tout aussi rigoureusement à leur aspect esthétique (1971: 586-589) ? Quel était vraiment l'engagement personnel de Turner envers la religion ? Deuxièmement, la portée des découvertes de Turner va-t-elle au-delà de son programme religieux ? Le « symbole rituel » peut-il devenir le modèle d'une anthropologie esthétique, d'une anthropologie du théâtre fondée sur l'analogie de la « symbologie » turnérienne ?

Nous introduirons ces thèmes à l'occasion d'une des premières œuvres de Turner, *Chihamba. The White Spirit* qui réunit l'évocation (très érudite, très bien documentée)

du génie religieux d'une tribu au récit de la quête religieuse de son ethnographe. Car ce petit livre, plus qu'aucun autre de son auteur, va plus loin que ce que l'analyse sémantique permet et donne une forme concrète à l'indicible.

- ☒ Pour être initié au culte *chihamba*, une personne doit d'abord souffrir d'une des maladies ou des malheurs que ce culte est censé guérir. Le mal est personnifié par un esprit nommé Kavula, mais cet esprit en est aussi le guérisseur. Dans un premier temps, les novices souffrants visitent une hutte où ils parlent avec un personnage caché identifié à l'esprit Kavula. Le lendemain, les adeptes construisent un fétiche de Kavula tandis que les novices font l'apprentissage de son rituel, ce qui exige de porter son joug pendant toute la journée. Quand ils sont finalement admis dans son enclos le crépuscule approche.

On leur donne alors des hochets avec la consigne de « tuer l'esprit *chihamba* », à savoir Kavula lui-même, qui se cache sous un gros mortier renversé, munis d'un coq rouge et en brandissant des hochets. Chaque novice frappe de son hochet un tissu recouvrant le mortier, tout en disant *pa - a*. Frappé par la succession de hochets, Kavula fait semblant de mourir et frissonne comme un agonisant. Le coq chante. On éloigne alors les novices, on sort le dieu de sa cachette, après quoi on asperge le mortier du sang du coq immolé.

Quand les novices reviennent, on les invite encore une fois à tuer Kavula. Celui-ci est désormais remplacé par le fétiche, recouvert de farine de cassave, supporté par un étau en bois et toujours caché sous le mortier et le tissu. Un adepte placé dans la brousse peut manipuler l'étau à l'aide d'une longue corde dissimulée sous le feuillage. Pendant la deuxième mise à mort qui s'ensuit, on simule l'agonie du dieu en agitant cette corde.

Après avoir révélé aux novices la disparition du dieu et le mortier ensanglanté, on leur pose une question truquée : qu'y a-t-il sous ce mortier ? Les novices ne peuvent ni le savoir ni le deviner sauf si un adepte compatissant leur souffle subrepticement de quoi le fétiche est composé. Quand les novices répètent correctement la réponse, les adeptes leur disent : « vous êtes déchargés ». Voilà donc la puissance capricieuse de Kavula : avant le rite, les novices étaient malades, coupables, en situation honteuse. Aussitôt qu'ils tuent le dieu guérisseur, on les déclare innocents, on les décharge (1962: 85).

L'informateur de Turner expliquait : « On tue Kavula pour effrayer le novice. Car il croit qu'il a vraiment tué Kavula. Les adeptes lui disent que c'est un esprit secourable. Ils ne font que tromper les novices ». Et il ajouta : « Kavula prend tous les pouvoirs » (1962: 44).

- ☒ Examinons d'abord l'engagement personnel de Turner en relation avec ce texte. Dans une « Introduction » à *Chihamba*, publiée en 1975, il déclare avoir vécu « beaucoup d'années » en « matérialiste agnostique et moniste ». Les Ndembus lui enseignèrent les premiers que les rites et leur symbolique ont une « valeur ontologique », bien au cœur de la matière humaine. Cependant, nous ne pouvons rien gagner de nos connaissances des processus religieux à moins que nous ne puissions les regarder de l'intérieur. Pour appuyer ses dires, Turner cite Srinivas qui fait remarquer que les anthropologues sont nés trois fois : la deuxième fois, cela arrive pendant leur terrain ; mais leur troisième naissance a lieu dans leur culture d'origine devenue « exotisée ». Or, Turner pense que cela est tout aussi vrai pour la religion – que l'anthropologue retourne à sa

propre religion mais que son expérience du terrain lui permet de vivre celle-ci d'une manière plus « liminale ».

Cette réflexion tardive n'exprime peut-être pas exactement le point de vue du Victor Turner beaucoup plus jeune sur le terrain chez les Ndembu, qui avait fait sa thèse sur les schismes et la continuité dans leur société et avait commencé par la suite, avec beaucoup de prudence, à analyser leurs symboles de divination et de révélation. Car ce Victor Turner plus jeune se proposait, pour son essai *Chihamba*, une problématique bien plus précise : clarifier la personnalité complexe du dieu immolé et la signification de la blancheur des objets symboliques qui lui sont associés (p. 80-81).

Cette problématique de Chihamba a donné lieu à plusieurs malentendus, tels ceux exprimés par Horton dans un article célèbre (1964) qui accusa Turner de deux crimes dont l'un semble pourtant exclure logiquement l'autre, ceux du relativisme culturel et de l'ethnocentrisme. Cette œuvre n'est ni relativiste ni ethnocentrique. Car si on voulait relativiser la mort de Kavula, on devrait dire que cette histoire est vraie *pour les Ndembus* mais qu'elle n'a pas de valeur de vérité *pour les chrétiens*. Or, la position de Turner est à l'inverse : il croit à l'existence de vérités religieuses universelles. Le rite de l'immolation de Kavula communique par ces paradoxes profonds ces mêmes vérités; il exprime « un acte d'être total qui dépasse la vie et la mort » (*ibid.*: p. 84).

Turner reconnaît cependant qu'un tel « acte d'être » dépasse de toute évidence nos analyses sémantiques, nos classifications et nos analogies. Il trouve dans le symbole de la blancheur l'expression de ce dépassement, chez les Ndembus, dans la religion chrétienne et dans le roman *Moby Dick* de Melville. Dans tous ces cas, la blancheur représente « le pur acte d'être », « tout ce qui n'est pas pensable » (p. 91). Elle « incarne l'invisible ».

Si ce phénomène est tellement universel, on pourrait se demander pourquoi aller l'étudier chez les Ndembus. Turner répond à cette question dans les mêmes termes que Jung : l'immolation de Kavula est un « symbole vivant » dont les acteurs ne comprennent pas eux-mêmes toute la signification. Mais ce « symbole vivant » se communique aussi au lecteur sans qu'il soit ndembu (p. 80).

Malgré cette évocation de Jung, et malgré son vocabulaire thomiste, Turner a présenté Kavula comme un vrai dieu païen. La description de ses qualités particulières (pages 83-85) comprend presque toutes les composantes du modèle du paganisme élaboré dans l'étude récente d'Augé (1982). Kavula est surtout un dieu persécuteur des vivants (p. 85, 91). Ni ses adeptes ni les novices souffrants ne l'aiment avec passion, comme le Christ. L'efficacité du rite ne dépend d'ailleurs nullement de ce type de sentiments, mais uniquement de l'exécution magistrale d'une supercherie théâtrale complexe. Turner et Augé donnent le même rôle à la ruse, à la fétichisation, au mimétisme caricatural, à l'ambivalence du thème de la mort et à la dérision du pouvoir.

D'autre part, les novices retrouvent, par l'immolation de Kavula, le sens de la force qu'ils avaient perdu et qui constitue (dans l'analyse de Turner aussi bien que d'Augé) la puissance sacrée. Finalement Turner reconnaît, à l'instar d'Augé, que « loin d'être transcendantal, le dieu immolé devient immanent dans beaucoup de personnes et d'objets » (p. 85). En effet, Kavula est une fabrication, en ce sens que toute son intervention est mise en scène par les hommes. « Par contre », enchaîne Turner avec un brin d'audace, « les êtres et les phénomènes blancs racontés dans la Bible ne sont pas que des figures : ils sont ce qu'ils sont » (p. 93).

On se rappellera, dans ce contexte, la baleine de Jonas qui ressemble de si près aux monstres présentés lors des rites d'initiation en Nouvelle-Guinée et en Australie. Doit-on donc accorder un statut épistémologique spécial à cette baleine ? Et pourquoi ?

Car la proposition principale de Turner est bien juste : ces monstres initiatiques ne se réduisent jamais aux figures; ils ne sont pas « comme si » mais plutôt : ils sont. Par ailleurs, nous ne rencontrons pas dans cette première monographie religieuse de Turner les concepts d'« anti-structure » et de « *communitas* ». Il ne faut surtout pas les laisser entrer dans le texte à la dérobée. Car Kavula donne à l'univers ndemba la puissance du renouvellement cyclique. Il se manifeste normalement dans la nature; les adeptes qui s'occupent de son culte sont les malades guéris par son intervention. Quand il descend sur terre lors des moments de crise de la communauté humaine et quand on le tue, il redevient la racine de l'arbre *ikamba da chihamba* – le principe de la croissance des denrées, diffusé parmi beaucoup de personnes et d'objets.

La terre se renouvelle en effet mais son collègue sacerdotal trouve également de nouveaux membres pour remplacer les décédés. Si on veut parler ici de mystère, il s'agit plutôt du mystère de la reproduction. Ce miracle du renouvellement du monde est bien présenté dans le texte, tandis que la *communitas* n'y figure pas, sauf dans un commentaire tardif de Turner (1975), qui s'inspire de Bergson, Buber et d'autres philosophes.

Dans le culte de Kavula, les femmes précèdent les hommes parce que le dieu serait friand de leur lait et de leurs seins. Il est leur grand-père, mais il est aussi bébé; quand il veut du lait, il parle aussi de « faire caca ». Turner a donc bien décrit le renouvellement symbolique du monde dans lequel les mères prennent la première position. Ensuite on fait croire à ces femmes qu'elles ont tué le dieu. Lors de la fête qui s'ensuit, tous les novices hommes et femmes se voient accorder le statut d'adeptes.

L'analyse de Turner nous révèle donc les inversions, les réversions, les perversions de ce culte – tout sauf l'anti-structure. Mais il faut être prudent dans la critique *en français* de ce concept turnérien parce qu'il pourrait s'agir d'une confusion linguistique. Turner n'a jamais utilisé le mot *structure* dans le sens lévi-straussien, mais toujours comme Radcliffe-Brown et Merton. En ce sens, le culte de Kavula est peut-être « anti-structural ». Mais ce culte fait bien partie de la « structure », si on donne à ce mot un sens lévi-straussien comme c'est l'habitude de la plupart des anthropologues francophones d'aujourd'hui.

L'engagement de Turner dans cet ouvrage a donc été de présenter une sorte de « *religio universalis* » dans laquelle les images du culte de Kavula font pendant à la Bible et à Melville. Pour le reste, on croit volontiers à son aveu que Kavula l'a renvoyé à saint Thomas d'Aquin et qu'il a retrouvé la religion de sa propre tribu. Mais ce livre, Chihamba, est passionnant parce qu'il occupe une position « liminaire » – il décrit le processus de la rencontre de l'auteur, d'abord avec Kavula, ensuite avec saint Thomas.

- ☐ La méthode de Turner est une synthèse habile de l'anthropologie et de la sémiotique. Son fondement est toujours l'anthropologie, c'est-à-dire la méthode ethnographique développée par l'anthropologie sociale et culturelle. Cependant, cette méthode ethnographique restait presque incapable, avant Turner, de décrire les symboles rituels. Turner a donc élaboré son système de taxinomie des symboles rituels, en adaptant aux besoins des ethnographes certains concepts développés par les sémioticiens et les linguistes. Ce système de taxinomie fournit, avant tout, la typologie des connotations des symboles.

Le livre *Chihamba* présente ainsi un lexique extrêmement riche de symboles rituels avec leurs diverses connotations. Ces connotations se communiquent partiellement à travers des descriptions des actes rituels mais surtout dans les « exégèses » des symboles offertes par les informateurs principaux de Turner. Quand Turner insiste pour dire que ces informateurs étaient en fait ses « éducateurs », c'est parce qu'ils présentaient, à travers ce lexique, toute une philosophie, tout un système de pensée qui a aidé Turner à développer de beaucoup sa propre pensée religieuse.

Comment peut-on en effet construire des systèmes de pensée à partir de ces symboles rituels ? Turner affirme d'abord que les connotations d'un symbole rituel le connectent aux domaines les plus disparates de la culture. Le système de pensée est donc immanent dans chacun de ces symboles. Mais les objets étudiés par Turner ne sont jamais des symboles rituels isolés. Chacun d'eux est toujours enchaîné, dans l'espace et dans le temps, à d'autres symboles rituels avec lesquels il forme un ensemble.

Regardons d'abord le cas où l'ensemble s'étale dans l'espace. La figure de Kavula est un « symbole rituel » de Turner, mais l'objet rencontré et tué par les novices sous le nom de Kavula est un assemblage de plusieurs composantes dont chacune est elle-même un symbole rituel. Au début de la cérémonie, la figure de Kavula se compose d'un interprète, d'un coq, d'un mortier, d'une nappe, de la farine de cassave, etc. À la fin de la cérémonie, l'interprète est remplacé par le fétiche – le rasoir, la hache, la houe, l'aiguille, les perles, etc. Le coq est remplacé par son sang, dont le mortier est éclaboussé.

Tandis que chacun des symboles isolés connecte des domaines culturels multiples, les liens des symboles entre eux sont moins évidents, sauf sur le plan strictement pragmatique. Chaque composante renvoie à l'un ou l'autre des domaines de l'efficacité de Kavula. Elles doivent toutes être représentées, car si on en omet une, le Kavula-fétiche manquera d'un de ses pouvoirs, au dam de ceux qui peuvent en avoir besoin. Ces besoins suffisent pour déterminer les composantes de l'ensemble nommé Kavula.

Cependant, comme dirait le mathématicien, cet ensemble n'a pas de structure de groupe. De toute façon, Turner n'admettrait pas de structure de groupe. Malheureusement, les fétiches africains ont été plus ou moins ignorés des structuralistes et on ne peut pas savoir ce qu'une analyse comparative de la composition et de la construction des fétiches pourrait donner. Rappelons pourtant que Lévi-Strauss a commenté une peinture de Max Ernst qui rapprocherait « deux éléments de nature apparemment opposée sur un plan de nature opposée à la leur » (1983: 328). Lévi-Strauss déclara que cette peinture « transgresse la frontière entre le monde extérieur et le monde intérieur ». Elle est donc analysable par la méthode structuraliste, pourvu que ses éléments et son plan puissent se joindre par la voie méditative.

Turner, quant à lui, réduit la multiplicité des symboles composant Kavula à deux paradigmes, ceux de la blancheur et de l'immolation du dieu; en arrière-plan, Kavula représente le renouvellement de la terre. Cette réduction non structuraliste 1) va de la réalité concrète à l'abstraction; 2) va du système culturel aux principes universels. Car Kavula n'est que l'occasion pour les éducateurs ndembus d'expliquer à Turner et pour Turner de nous expliquer à tous ce qu'est l'« homme rituel ». C'est l'homme qui reconnaît sa dépendance à l'acte primaire d'être (p. 84), qui veut exprimer l'impensable et qui fixe sur ce problème sa vive attention (p. 87). Personne ne peut rendre compte de ses pratiques en les assimilant à des catégories de pratiques non religieuses (p. 86). Turner admet sans ambages que l'intuition doit être au centre de toute approche du problème du rite (p. 86-87).



Les symboles rituels s'enchaînent aussi dans le temps, lors des « drames rituels ». La démonstration exemplaire du drame rituel est l'analyse des conflits sociaux dans un village ndembu où on invita finalement un guérisseur connu à célébrer un rite majeur de purification. (*Les tambours de l'affliction*, 1968). Ici, Turner nous informe de tous les détails des causes sociales des maladies, car quand les cultes sont efficaces, ceux-ci transforment les rapports sociaux dans lesquels les novices sont impliqués (Turner 1962: 12, 59). Ainsi, le « drame rituel » se charge du social, même s'il ne s'y réduit jamais. Il revient à ce drame de représenter par des moyens théâtraux les droits, les obligations et le contexte culturel d'un statut social (*ibid.*: p. 273). Or, Turner distingue entre les drames « sociaux » et les drames « rituels ». Tous les deux jouent le même rôle dans la résolution des crises sociales, mais le drame « rituel » comprend toujours un sacrifice par lequel le violateur des lois est puni symboliquement. Mais il se peut bien que personne n'ait violé de lois : le système a besoin des boucs émissaires, qui sont pourtant innocentés, nous l'avons vu, par le rite sacrificiel.

Finalement, Turner réduit le drame rituel à certaines constances de la biologie humaine et animale, à la dichotomie entre le village et la brousse, à la valeur symbolique de certaines couleurs, telles le blanc, le rouge, le noir, dont Turner démontre toute la polysémie (p. 279). Tout ce qui nous reste, donc, à la fin de l'analyse éblouissante des symboles rituels des « tambours de l'affliction » est un petit nombre de « régularités » dont la qualité est plutôt universelle que liée à une culture locale. Car l'objet des recherches de Turner reste toujours, non pas la culture Ndembu, mais l'homme rituel.

☒ Il ne fait pas de doute que le rite de Chihamba provoque chez les novices une exaltation extrême. Cette exaltation a été souvent étudiée en esthétique ainsi que par les sciences de la religion. Du côté de l'esthétique, on en est arrivé à croire que l'émotion esthétique n'existe pas comme état distinctif, et qu'aucun observateur ne pourrait la distinguer de l'émotion religieuse; il semble que toute une gamme d'expériences pourrait causer des états d'âme assez similaires (Arnheim 1973).

Comment ces états extraordinaires se produisent-ils? Si on cherche la réponse à cette question, il est bien possible que les recherches de Turner nous informent mieux que les recherches esthétiques. Car dans son livre *Les tambours de l'affliction*, Turner a démontré que le régisseur véritable des drames rituels adapte ses scénarios et ses mises en scène selon les occasions sociales; qu'il est donc un manipulateur bien rompu aux symboles cathartiques. La mise en scène de l'agonie de Kavula exige également les dons d'un bon régisseur qui sache créer une illusion crédible de la manifestation du dieu.

Turner n'y semble pas insensible. Il reproduit par exemple presque tout le libretto des « médecins » (1962: 17-22) joué lors de la première entrevue des novices avec Kavula, à l'occasion de laquelle les novices reçoivent leur nom initiatique. Quand Kavula a fini l'instruction des patients, il monte au sommet de la hutte et jette ses hochets vers le bas dans un cri horrifiant. Le peuple hurle : « nous sommes morts » ... On peut donc distinguer deux types d'efficacité dans le drame rituel : l'efficacité rituelle, bien sûr, mais aussi l'efficacité de l'interprète qui joue Kavula.

Une telle représentation serait peu convaincante si les « médecins » en général et l'interprète de Kavula en particulier ne faisaient que suivre leur « code rituel ». Car ces tromperies et illusions sont très complexes du point de vue théâtral. Même la farce la plus vulgaire pose des problèmes assez difficiles aux comédiens – plus difficiles à jouer,

dit-on souvent, qu'une tragédie — mais si cette farce doit être simultanément un drame sacré et si la guérison des novices en dépend, — si l'assistance doit être amenée à croire sérieusement à sa mort collective, provoquée par les hochets de Kavula, alors on est en présence d'une théâtralité tout à fait exceptionnelle.

Nous ne voulons évidemment pas, par les remarques de notre dernier paragraphe, rendre compte de l'« homme rituel » en l'assimilant à la catégorie des pratiques esthétiques. Nous acceptons que les esprits soient visibles à l'homme religieux (ou rituel); et que l'interprète de ce drame rituel ne réussira normalement pas à moins que Kavula ne soit clairement dans son esprit, visible dans sa forme et dans ses moindres gestes et audible aussi, dans sa voix authentique d'être divin. L'interprète doit bien le voir, l'écouter et s'identifier totalement à ce qu'il présente. Ce processus d'identification à l'organisme spectral qui inspire le comédien fait d'ailleurs partie du système de représentation théâtrale enseigné par Antonin Artaud.

J'arrive donc enfin à la proposition principale de cet article: la théorie du drame rituel de Turner a des affinités profondes avec la théorie du *théâtre et son double* d'Artaud et avec la sémiologie de la dernière période de Barthes. En effet, les deux épisodes de Kavula — comment il tue des serviteurs, et comment ses serviteurs le tuent par la suite — et chaque fois par les hochets, mort théâtrale par excellence — forment un thème idéal pour le théâtre de la cruauté d'Artaud. Rappelons de plus que ce théâtre métaphysique d'Artaud a d'abord existé seulement dans l'imagination de son auteur, et qu'Artaud voyagea par la suite au Mexique, pour y apprendre les drames rituels des Tarahumaras, et qu'il a écrit, à la suite de son apprentissage de ces drames: « J'ai écrit le Rite du Peyotl en état de conversion, et avec déjà cent cinquante ou deux cents hosties récentes dans le corps » (1974: 36).

On voit bien que certains concepts de Turner, tels la liminalité, l'anti-structure, la *communitas* ne sont pas vraiment essentiels à sa problématique. Ces concepts ne sont pas faciles à traduire en français, parce qu'ils existent déjà dans le lexique anthropologique de la pensée française: le mot « structure » connote Lévi-Strauss plutôt que Radcliffe-Brown; le mot « *communitas* » connote Merleau-Ponty, Ricoeur, Bergson, (peut-être Buber aussi), plutôt qu'Antonin Artaud; et le mot « liminalité » semble connoter le monde de Ricoeur établi en marge du monde de Radcliffe-Brown. Ces concepts ne sont donc guère traduisibles.

L'essentiel de la problématique de Turner peut se résumer assez bien par les concepts de « symbole rituel », de « drame rituel » et de « polysémie ». Nous ne voulons pas dire évidemment que l'interprétation traditionnelle de l'œuvre de Turner est erronée. Nous ne voulons que proposer une lecture particulière qui semble pertinente à la situation d'aujourd'hui et au lecteur francophone. Cette lecture veut mettre Turner dans le contexte de deux écrivains français de génie qui furent ses contemporains: Artaud et Roland Barthes.

Nous avons parlé brièvement d'Antonin Artaud. Nous croyons que le concept clef de Turner — l'acte primaire d'être, emprunté à Thomas d'Aquin — est équivalent au concept clef d'Artaud: l'organisme affectif analogue (1964: 199). Car ces concepts connotent, tous les deux, les idées de l'imitation et de la personnification. Pour tous les deux, la divinité n'est ni connaissable ni pensable mais elle *est* et nos actes doivent la représenter. Cette idée est thomiste mais, comme le fait finement remarquer Turner, elle est thomiste dans le sens de *La Divine Comédie* de Dante (1975: 18). L'essence

peut se présenter à l'intuition de la personne humaine qui peut la mettre en scène. Nous avons parlé de la mise en scène de Kavula; je pense qu'on pourrait l'envisager dans le code d'Artaud :

des projections et des précipitations de conflits, des luttes indescriptibles de principes, prises sous cet angle vertigineux et glissant où toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait et du concret (1964: 79).

Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité (1964: 201).

De plus ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations innombrables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs, attitudes émotives, ou arbitraires, pilonnages éperdus de rythme et de sons, se doubleront ... de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse, à laquelle nous ne manquerons pas occasionnellement de recourir (1964: 146).

Ces trois citations évoquent dans l'ordre l'approche d'Artaud 1) des symboles rituels; 2) du drame rituel; 3) de la polysémie. Ces idées correspondent d'assez près à l'image de l'homme rituel véhiculée par Turner dans son livre *Chihamba*, sans oublier les improvisations et les lapsus inséparables de tout drame rituel, mais elles laissent dans l'ombre un autre aspect tout à fait indispensable de l'image de Turner ethnographe : son obsession de dresser des inventaires de symboles, des lexiques de signes à travers lesquels le rite ndembu se manifeste dans toute sa particularité. Car Turner n'oublie jamais les moyens par lesquels l'expérience cathartique du drame rituel devient possible : à chaque phase du rite correspond un ensemble de symboles polysémiques dont il faut faire l'exégèse. Même la somme de toutes ces exégèses ne suffit pas pour *expliquer* l'expérience cathartique parce que celle-ci relève du mystère, mais elle peut suffire pour la compréhension intuitive.

Le dispositif scientifique des exégèses de Victor Turner est très sophistiqué. L'approche intuitive n'intervient absolument pas jusqu'au moment de la totalisation quand elle devient épistémologiquement nécessaire. À cet égard, l'approche de Turner ressemble beaucoup à la lecture barthienne des textes pluriels, comme il la pratique dans son essai *S/Z*. La méthode de cette lecture se résume ainsi : rester attentif au pluriel du texte, refuser de construire le texte, le suivre pas à pas, établir ses grands codes, ensuite dégager ses thèmes de base qui s'imposent par la répétition des mêmes connotations dans un vaste corpus de signes. Turner admet d'ailleurs (1975: 29) « l'influence » de Barthes sur certains de ses écrits. On ne sait pourtant pas à quels écrits de Barthes il pense.

La convergence la plus grande entre l'œuvre de Turner et celle de Barthes se manifeste dans la dernière période de Barthes, notamment *S/Z* (1976) et *L'empire des signes* (1970). Or, presque toute la méthode de Turner était bien en place avant cette date. Peut-être s'agit-il d'une profonde affinité des esprits des deux hommes plutôt que d'un processus de diffusion unilatérale. Il y avait aussi toutefois une grande différence entre les deux qui devient évidente si on considère la remarque suivante de Barthes :

On entend souvent dire que l'art a pour charge d'*exprimer l'inexprimable* : c'est le contraire qu'il faut dire...; toute la tâche de l'art est d'*inexprimer l'exprimable*, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole *autre*, une parole *exacte* (1964: 15).

Car il semble bien que l'objet de Barthes est purement esthétique tandis que le désir d'exprimer l'inexprimable fait partie, on l'a vu, de la théologie thomiste et du projet de Turner. Cependant, il faut bien donner raison à Barthes quand il décrit la polysémie, et encore plus le texte pluriel comme une manière d'« inexprimer l'exprimable ». Cette vision des choses s'applique aussi à l'appareil de Turner : le dieu qui « tue » les novices, les novices qui « tuent » le dieu. On peut très bien dire que le mot « tuer » utilisé ici dans le même sens que Turner l'utilise dans son livre *Chihamba* est un exemple de la « pauvre et puissante langue des passions », car ce n'est clairement pas « une parole exacte ». La bête vérité c'est que ni le dieu ni les novices ne meurent.

Cependant, Turner nous donne des informations beaucoup plus exactes quand il décrit les actions des adeptes, des « médecins », des initiés. Car eux, ils ne croient pas du tout à la mort du dieu ou des novices. Ils savent bien que c'est du semblant. Les exégètes de Turner, très bien instruits, ne s'y trompent pas non plus. Strictement parlant, Turner offre donc deux types de discours très différents : la « pauvre et puissante langue des passions » – proférée par les novices – et une parole autre et exacte proférée par ses informateurs fiables, par ses « éducateurs ».

Or, la première langue veut en effet exprimer l'inexprimable : elle décrit comme la mort ce qui ne l'est pas et elle est prise dans tous les pièges du discours des adeptes. La deuxième langue, celle des adeptes, utilise des concepts tout à fait exprimables : les objets composant le fétiche et le dieu, les supercheries, le métier d'interprète, la mise en scène de la série d'actes rituels. Mais ils « inexpriment » – dans le sens qu'ils manipulent savamment – leur ensemble de signes polysémiques qui restent flous. Ils ne pourraient créer leurs illusions que par la polysémie de ces signes.

Deux lectures de *Chihamba* sont donc en principe possibles : une lecture « religieuse » et une lecture « esthétique ». La première est assez bien connue ; peut-être devrait-on s'attarder un peu à la deuxième. Je ne veux pas dire qu'elle est meilleure, mais elle n'est pas pire. Elle intéressera surtout ceux qui veulent développer aujourd'hui la sous-discipline de l'anthropologie esthétique. Car les œuvres de Turner ont beaucoup à y contribuer, très peu d'ethnographes ont décrit et analysé avec une finesse semblable la parole des initiateurs et la polysémie de cette parole.

Je ne suis donc pas d'accord avec Sperber (1974) quand il critique les renseignements ethnosémantiques de Turner, comme s'il était essentiel que ces renseignements soient complets et totalement objectifs. Turner nous donne une idée très adéquate de la forme générale du dispositif symbolique des « médecins » ; il explique très bien comment ils font leur travail. Ce sont des informations assez rares, absentes chez la plupart des ethnographes.

Je crois aussi que les réticences de Lévi-Strauss vont un peu trop loin. Il avait certainement raison de réagir quand certaines personnes voulaient *substituer* le « symbole rituel » au mytheme comme atome du symbolique. Ma discussion aura démontré que ces deux « atomes » servent à des fins très différentes ; il n'y a pas de contradiction entre les théories qui les soutiennent.

Les méthodes de Turner permettent d'introduire en anthropologie une totalisation esthétique du domaine de sens apparemment disparates. Lévi-Strauss lui-même en semble d'ailleurs bien conscient quand il parle de la polysémie comme opérant « un rapprochement insoupçonné de l'auditeur (de musique), qui permettrait aussi de connecter deux champs sémantiques qui paraissaient très écartés l'un de l'autre » (1971 : 588).

Si on veut comprendre comment se construit l'illusion et donc l'exaltation du rite, les connotations dégagées par Turner permettent de reconstruire le dispositif des magiciens. Comment peut-on créer les illusions ? Il faut qu'on sache pénétrer d'abord dans la cuisine du magicien, comme le fait Eco, par exemple, dans son essai « Lector in fabula » (1979, ch. 8). L'analyse turnérienne répond parfaitement à la question : comment faire croire à un Ndembu qu'il est mort quand il n'est pas mort du tout, ou qu'il a tué un dieu ... Cette question devient encore plus intéressante quand cette magie constitue une technique, parfois efficace, de guérison des malades.

Turner présente côte à côte une réflexion sur les symboles mystiques et la figure de l'*artifex*, connaisseur de l'imaginaire des hommes, qui sait créer des illusions — guérisseuses ou tueuses. Il se sert d'une parole « autre » et « exacte » qui est tout aussi intéressante que la langue puissante des passions.

## RÉFÉRENCES

- ARNHEIM R.  
1973 *Vers une psychologie de l'art*. Paris: Seghers.
- ARTAUD A.  
1964 *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.  
1974 *Les Tarahumaras*. Paris: Gallimard.
- AUGÉ M.  
1982 *Le génie du paganisme*. Paris: Gallimard.
- BARTHES R.  
1964 *Essais critiques*. Paris: Seuil.  
1970 *L'empire des signes*. Paris: Flammarion.  
1976 *S/Z*. Paris: Seuil.
- ECO U.  
1979 *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- HORTON R.  
1964 « Ritual Man in Africa », *Africa* XXXIV: 84-104.
- LÉVI-STRAUSS C.  
1958 *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.  
1962 *La pensée sauvage*. Paris: Plon.  
1964 *Le cru et le cuit*. Paris: Plon.  
1971 *L'homme nu*. Paris: Plon.  
1983 *Le regard éloigné*. Paris: Plon.
- MORRIS C.  
1971 *Writings on the General Theory of Signs*. La Haye: Mouton.
- RADCLIFFE-BROWN A.R.  
1952 *Structure and Function in Primitive Society*. Londres: Cohen & West.
- SPERBER D.  
1974 *Le symbolisme en général*. Paris: Hermann.
- TURNER V.  
1962 *Chihamba. The White Spirit*. Rhodes-Livingstone Papers 33.

## TURNER V.

- 1965 « Ritual symbolism, morality and social structure among the Ndembu »: 73-95, in Fortes et Dieterlen (éds), *African Systems of Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- 1968 *The Drums of Affliction*. Oxford: Oxford University Press.
- 1969 *The Ritual Process*. Chicago: Chicago University Press.
- 1970 « Forms of Symbolic Action: I Introduction »: 3-25, in Proceedings of the 1969 Spring Meeting AES, University of Washington Press.
- 1974 *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*. Cornell: Cornell University Press.
- 1975 *Dramas, Fields and Metaphors*. Cornell: Cornell University Press.

## RÉSUMÉ / ABSTRACT

*Exprimer l'inexprimable ou « inexprimer l'exprimable »*

Le débat entre Turner et Lévi-Strauss et entre leurs écoles a bien accentué les différences entre les deux, mais il a sous-estimé leurs ressemblances. Les concepts turnériens de « symbole rituel » et de « drame rituel » sont largement acceptés dans le monde anglo-saxon, surtout dans le cadre de l'anthropologie des religions. Cependant, ces mêmes concepts pourraient nous aider à analyser les textes rituels du point de vue de la production de l'objet esthétique et à fonder une anthropologie esthétique. Alors que la perspective religieuse empruntée par Turner étudie comment l'homme cherche à exprimer l'inexprimable, l'art rituel veut, par contre, (comme le dit Barthes) « inexprimer l'exprimable ».

*The Choice between Uttering the Unutterable and Decomposing What has been Uttered*

Intended as an introduction of Victor Turner to French-speaking readers, this article compares him to Lévi-Strauss, underlining not only the differences between the two approaches but also the resemblances. The most important and enduring concepts proposed by Turner were those of « ritual symbol », and « ritual drama », apt to produce « catharsis » when efficacious. But this article argues that such catharsis is not necessarily religious; it may equally well be viewed as a response to the production of artwork by imaginative performers. This point is illustrated from Turner's *Chihamba. The White Spirit*, where Turner's aesthetics yields far more striking insights than his « comparative symbolism ». In this respect, Turner's approach is compared, in the final sections of the paper, to the aesthetics of Artaud and Barthes.

Eric Schwimmer  
 Département d'anthropologie  
 Université Laval  
 Ste-Foy (Québec)  
 Canada G1K 7P4