

EXPRIMER L'INEXPRIMABLE

Eric Schwimmer
Université Laval

Cette analyse générale de l'oeuvre de Victor Turner porte surtout sur ses rapports au structuralisme et à l'anthropologie esthétique. D'autre part, elle présente une oeuvre inédite en français: *Chihamba, the White Spirit: A Ritual Drama of the Ndembu*.

This article analyzes in detail Turner's early essay titled *Chihamba, the White Spirit: A Ritual Drama of the Ndembu*. It is argued that Turner was less fundamentally opposed to French structuralism than is often supposed. Not only has his work made a signal contribution to *religious* anthropology, but his contribution to *aesthetic* anthropology should also not be ignored.

Je n'ai jamais rencontré Victor Turner mais nous nous écrivions, et je le trouvais d'une gentillesse extraordinaire envers une personne qu'il ne connaissait pas. Quoi que l'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 qu'une science: c'était le témoignage d'une personne tout entière, un "acte d'être."

Célèbre parmi les anglo-saxons, l'oeuvre de Victor Turner est beaucoup moins connue parmi les francophones. Il y a à cela des causes historiques que je rappelle ici très rapidement: l'anthropologie symbolique s'établit assez tôt en France; Durkheim et van Gennep la pratiquaient déjà; puis, vinrent Mauss, Griaule, Lienhardt, 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, et la dignité comme concepts de base (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 quand il fonda son épistémologie, en partie, sur l'intuition et sur la quête spirituelle des chercheurs. Ces derniers pouvaient donc désormais aller sur le terrain pour trouver des "éducateurs" plutôt que des "informateurs," et ils pouvaient vivre en tant qu'expérience religieuse leur initiation aux cultures des sociétés tribales. Turner mit au point 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 le même rôle historique pour les francophones.

En effet 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 du conçu ainsi que dans l'ordre du vécu. Or, ce discours s'opposa surtout au subjectivisme littéraire et philosophique de la tradition française, tandis que le discours de Turner s'opposa le plus souvent à l'objectivisme excessif des anglo-saxons. On comprend donc pourquoi 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 l'on considère ces deux approches du point de vue de la sémiotique et si l'on accepte l'idée traditionnelle de la sémiotique comme étant composée d'aspects syntaxiques, sémantiques, et pragmatiques. On voit alors que la pragmatique de Turner et celle de Lévi-Strauss sont au fond la même: les deux savants 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 syntactique 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 du structuralisme. Turner, au contraire, se méfiait du syntactique qui lui rappelait 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 des "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 comporte une contradiction logique. Le "mythe" est alors un ensemble arbitraire mais structuré de mythèmes. Le "symbole rituel," par contre, 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 analogie 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.

On a souvent critiqué le structuralisme pour son manque d'attention à cette question de l'efficacité. Car cette dernière théorie 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. Donc, tandis que le structuralisme a beaucoup contribué à notre connaissance des systèmes classificatoires et rationnels, 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 beaucoup 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 leur appui dans la tradition phénoménologique de Buber, de Ricoeur, et de Girard, mais ils sont loin de faire l'unanimité. Remarquons pourtant que ces derniers concepts sont des développements 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 du "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* (Lévi-Strauss 1962:ch. 8). Rappelons que Lévi-Strauss choisit comme exemple du "symbole rituel" le concombre fourni par les Nuer pour remplacer le boeuf comme victime sacrificielle. Lévi-Strauss commente: "faute de boeuf on sacrifie un concombre, mais l'inverse serait une absurdité. Au contraire, pour le totémisme . . . , les relations sont toujours réversibles" (ibid.: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 certaine culture a donné une valeur symbolique. Ainsi, la signification de certains mythes peut 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 oeuf, un oeuf un poussin, un poussin une poule, une poule une chèvre, une chèvre un boeuf".

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* mais aussi *inépuisable*.

Cela veut dire premièrement, que l'on ne peut pas substituer un symbole à un autre sans changer le sens du rite, pour les mêmes raisons que l'on ne peut pas changer les mots dans un poème sans détruire sa "valeur" esthétique. Mais deuxièmement, le rite ressemble au poème en ce qu'aucune paraphrase n'en peut rendre compte avec exactitude. Finalement, les émotions profondes provoquées par ces symboles—religieuses ainsi qu'esthétiques—sont du type qualifié par Aristote de "cathartique."

Cela soulève plusieurs questions: pourquoi Turner s'est-il rigoureusement limité à l'aspect religieux de ces émotions tandis que Lévi-Strauss se borne 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, constituée d'après l'analogie de la "symbolologie" turnérienne?

Nous introduirons ces thèmes en rapport avec l'une des premières oeuvres de Turner, *Chihamba, the White Spirit: A Ritual Drama of the Ndembu* (1962), 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, dépasse toutes les possibilités de l'analyse sémantique et donne une forme concrète à l'indicible.

Afin de se faire initier au culte chihamba, une personne doit d'abord souffrir d'une affliction que ce culte est censé guérir. Le mal est personnifié dans 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 cet esprit même.

Le lendemain, les adeptes construisent un fétiche de Kavula tandis que les novices font l'apprentissage de son rituel, qui exige qu'ils portent son joug pendant toute la journée. Quand ils sont finalement admis dans son enclos, c'est presque le crépuscule.

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, muni d'un coq rouge et brandissant un nombre de hochets. Chaque novice frappe de son hochet un tissu recouvrant le mortier, tout en disant *pa - a*. Sous les coups de hochets, successifs, 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 retournent on les invite encore une fois à tuer Kavula. Celui-ci est remplacé désormais par le fétiche, recouvert de farine de cassave, supporté par un étai en bois, et toujours caché sous le mortier et le tissu. Un adepte placé dans la brousse peut manipuler l'étai à l'aide d'une longue corde dissimulée sous le feuillage. Pendant la deuxième mise à mort qui s'ensuit, on simule donc l'agonie du dieu en agitant cette corde.

Après, on révèle aux novices la disparition du dieu et le mortier ensanglanté et on leur pose une question truquée: sous ce mortier, il y a quoi? Les novices ne peuvent ni le savoir ni le deviner sauf si un adepte compatissant leur souffle subrepticement les composantes du fétiche. Quand les novices répètent correctement cette 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. Dès qu'ils ont tué le dieu guérisseur, on les déclare innocents, on les décharge (1962:85).

L'informateur de Turner expliqua: "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).

Regardons d'abord comment Turner s'engage personnellement dans ce texte. Dans une "Introduction" à *Chihamba*, publiée en 1975, il déclare avoir vécu "beaucoup d'années" en "matérialiste agnostique et monistique." Les Ndembu lui enseignèrent les premiers que les rites et leur symbolique ont une "valeur ontologique," bien ancrée au coeur de la matière humaine. Cependant, nous ne pouvons rien gagner de notre connaissance 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 naissance se produit pendant leur recherche sur le

terrain, mais leur troisième naissance a lieu dans leur culture d'origine qui est 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, qui s'était embarqué sur le terrain chez les Ndembu, qui avait fait sa thèse sur leurs schismes et la continuité dans leur société et qui 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 proposa, pour son essai *Chihamba*, une problématique bien plus précise: de clarifier la personnalité complexe du dieu immolé et la signification de la blancheur des objets symboliques qui lui sont associés (ibid.:80-81).

Cette problématique de Chihamba a donné lieu à plusieurs malentendus, comme ceux exprimés par Horton dans un article célèbre (1964) qui accusa Turner de deux crimes dont l'un semble pourtant exclure logiquement l'autre: le relativisme culturel et l'ethnocentrisme. Insistons donc sur le fait que cette oeuvre 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 Ndembu* mais qu'elle n'a pas de valeur de vérité *pour les chrétiens*. Mais la position de Turner est tout le contraire: 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.: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 Ndembu ainsi que 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" (ibid.:91). Elle "incarne l'invisible" (ibid.).

Si ce phénomène est tellement universel, on pourrait bien se demander pourquoi il faut aller l'étudier chez les Ndembu. 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 qui n'est pas Ndembu (ibid.: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 (ibid.:83-85) comprend presque toutes les composantes du modèle du paganisme dressé dans

l'étude récente d'Augé (1982). Kavula est surtout un dieu persécuteur des vivants (ibid.:85, 91). Ni ses adeptes ni les novices souffrants ne l'aiment avec passion, comme les chrétiens aiment 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 dans celle 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" (ibid.:85). En effet, Kavula est une fabrication, au sens que toute son intervention est mise en scène par les hommes. "Par contre," enchaine 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" (ibid.: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. En plus, 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 Ndembu 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, ces novices 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 on ne devrait probablement pas critiquer ce dernier concept turnérien *en français* parce qu'il peut bien s'agir ici 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 chez 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*, où 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 St-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 St-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 était presque incapable, avant Turner, de décrire les symboles rituels. Turner a donc élaboré son système de taxinomie des symboles rituels, 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 affirme 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 sa propre pensée religieuse.

Comment peut-on en effet construire des systèmes de pensée à partir de ces symboles rituels? D'abord, Turner dit 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. Cependant, les objets étudiés par Turner ne sont jamais des symboles rituels isolés. Chacun d'eux est toujours relié, 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 est éclaboussé le mortier.

Tandis que chacun des symboles isolés connecte des domaines culturels multiples, les liens entre les symboles 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 le dirait un 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 déclare 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, celui de la blancheur et celui de l'immolation du dieu. En arrière-plan, Kavula représente le renouvellement de la terre. Cette réduction non-structuraliste va (1) de la réalité concrète à l'abstraction; (2) du système culturel aux principes universels. Car Kavula n'est que l'occasion pour les éducateurs Ndembu d'expliquer à Turner, et pour Turner d'expliquer à nous tous, ce qu'est l'*homme rituel*.

C'est l'homme qui reconnaît sa dépendance de l'acte primaire d'être (Turner 1975:84), qui veut exprimer l'impensable et qui fixe sur ce problème toute son attention (ibid.:87). On ne peut pas rendre compte de ses pratiques en les assimilant à des catégories de pratiques non-religieuses (ibid.:86). Turner admet sans ambages que l'intuition doit être au centre de toute recherche sur les rites (ibid.: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 enfin un guérisseur notoire à célébrer un rite majeur de purification (*Les tambours de l'affliction* 1968). Ici, Turner nous renseigne en détails sur les 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.: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. Il se peut bien que personne n'ait violé des lois: le système a besoin de boucs émissaires, qui sont pourtant innocentés, nous l'avons vu, par le rite sacrificiel.

Mais 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 (ibid.: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 universelle plutôt que liée à une culture locale quelconque. 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 souvent été 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 renseignent mieux que les recherches

esthétiques. Car dans son livre *Les tambours de l'affliction* (1968), 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, au cours de laquelle les novices reçoivent leur nom initiatique. Quand Kavula a fini l'instruction des patients, il monte au sommet de la hutte et rejette ses hochets vers le bas avec un éclat 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 ces 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 admettons que les esprits sont 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, et qu'il ne soit visible dans sa forme et dans ses moindres gestes et également audible, dans sa voix authentique d'être divin. L'interprète doit bien le voir, l'écouter, et s'identifier totalement à ce qu'il représente. 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: que la théorie du drame rituel de Turner et la théorie du "théâtre et son double" d'Artaud sont très semblables et même presque identiques. Car, tout d'abord, 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—voilà un thème pour le théâtre de la

cruauté d'Artaud. Mais deuxièmement, rappelons que ce théâtre métaphysique d'Artaud existait d'abord 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 écrit, après 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 par les concepts du symbole rituel, du drame rituel, et de la polysémie. Évidemment, nous ne voulons pas dire que l'interprétation traditionnelle de l'oeuvre 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 Barthes.

Nous avons déjà 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 Comédie Divine 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 suppose qu'on pourrait bien 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 rythmes 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 citations évoqueront la façon dont Artaud aborde (1) les symboles rituels; (2) le drame rituel; et (3) la polysémie. Tandis que 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, 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 barthésienne 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 se réfère.

La convergence la plus grande entre l'oeuvre de Turner et celle de Barthes se manifeste dans la dernière période de Barthes, notamment *S/Z* (1970) 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 savants plutôt que d'un processus de diffusion unilatérale. Toutefois, il y avait aussi une grande différence entre les deux hommes qui devient évidente si on regarde 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 soit 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, on doit 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 tout aussi bien 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 faux-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 peuvent 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 oeuvres 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 si c'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 myème comme atome du symbolique. Ma discussion aura démontré une fois de plus que ces deux "atomes" servent des fins très différentes; il n'y a pas de contradiction entre les théories qui les soutiennent.

Les méthodes de Turner nous permettent d'introduire en anthropologie une totalisation esthétique du domaine des sens apparemment disparates. Lévi-Strauss lui-même semble d'ailleurs en être bien conscient quand il parle de la polysémie comme opérant "un rapprochement insoupçonné de l'auditeur (de musiques), 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. Les illusions, comment peut-on les créer? Il faut d'abord que l'on sache pénétrer 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, pour guérir les 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, Rudolf
1973 *Vers une psychologie de l'art*. Paris: Seghers.
- Artaud, Antonin
1964 *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- 1974 *Les Tarahumaras*. Paris: Gallimard.
- Augé, Marc
1982 *Le génie du paganisme*. Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland
1964 *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- 1970 *L'empire des signes*. Paris: Flammarion.
- Eco, Umberto
1979 *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Horton, Robin
1964 *Ritual Man in Africa*. *Africa* XXXIV:85-104.
- Lévi-Strauss, Claude
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.
- Sperber, Dan
1974 *Le symbolisme en général*. Paris: Hermann.
- Turner, Victor
1962 *Chihamba, the White Spirit: A Ritual Drama of the Ndembu*. Rhodes-Livingstone Papers Number 33. Manchester, England: Manchester University Press for the Rhodes-Livingstone Institute.
- 1965 *Ritual Symbolism, Morality and Social Structure Among the Ndembu*. In *African Systems of Thought: Studies Presented and Discussed at the Third International African Seminar in Salisbury, December 1960*. Meyer Fortes and G. Dieterlen, eds. pp. 79-95. Résumé en français. London and New York: Oxford University Press for the International African Institute.
- 1968 *The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes Among the Ndembu of Zambia*. Oxford, England: Clarendon Press and the International African Institute.
- 1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. The 1966 Lewis Henry Morgan Lectures at the University of Rochester. Chicago, Illinois: Aldine Publishing Company (also published in 1969 by Routledge and Kegan Paul, London).
- 1969 *Forms of Symbolic Action: Introduction*. In *Forms of Symbolic Action: Proceedings of the 1969 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Robert F. Spencer, ed. pp. 3-25. Seattle, Washington and London, England: University of Washington Press for the American Ethnological Society.
- 1974 *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- 1975 *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*. Ithaca, New York: Cornell University Press.