

SACRÉ, NON-DUALISME ET RAVISSEMENT ESTHÉTIQUE

Roger Marcaurelle¹

Hiérophanie dualiste et non dualiste

Soucieux de rendre compte de l'ensemble des phénomènes religieux, qu'ils soient chrétiens ou non, les historiens des religions du tournant du siècle étaient confrontés au problème de la multiplicité des représentations du divin et du spirituel qui, selon la religion, peuvent renvoyer, par exemple, soit à une force impersonnelle comme le *mana*, soit à un absolu impersonnel comme le *Brahman*, soit au Dieu unique et personnel des judéo-chrétiens ou encore à son absence chez les bouddhistes. Émile Durkheim, Henri Hubert et Marcel Mauss remplacèrent alors la notion de dieu par celle de sacré comme élément central et distinctif de la religion. Depuis, d'autres historiens comme Nathan Söderblom, Rudolf Otto, Gerardus Van der Leeuw et Mircea Eliade ont chacun proposé leurs points de vue, parfois forts différents, sur la notion de sacré et sa relation avec le profane. Hormis les difficultés de méthode et de terminologie, certains contestent encore aujourd'hui l'attribution d'un pouvoir heuristique englobant à la notion de sacré telle qu'employée par exemple dans l'œuvre de Mircea Eliade.² Il reste que le modèle

¹ **On trouvera d'excellentes discussions sur ces questions dans Henri Bouillard, «La Catégorie de sacré dans la science des religions», dans Enrico Castelli, *Le Sacré, Etudes et recherches*, Paris, Aubier, 1974, pp. 33-56 et dans l'article sur le sacré, de Dominique Casajus, dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 20, 1989, pp. 456-459.**

² **Fondateur de la tradition philosophique dite du non-dualisme (advaita), Sankara s'est imposé à un point tel que,**

fourni par ce dernier est encore profondément prégnant en phénoménologie religieuse contemporaine et c'est lui que nous utiliserons et modifierons tout à la fois, pour comprendre le problème spécifique de l'expérience esthétique non dualiste chez deux des philosophes indiens les plus influents, Sankara (700-750)³ et Abhinavagupta (fin du 10^e siècle -début du 11^e siècle).⁴

Pour l'élaboration de sa phénoménologie, Mircea Eliade emprunte à l'œuvre de Rudolf Otto le concept de sacré comme «tout autre», comme «radicalement et totalement différent»⁵. En effet, soutient Eliade, «par le seul fait de se *montrer*, le sacré se *cache* »⁶. En tant que lieu d'une coïncidence paradoxale de l'absolu et du relatif, de l'éternel et du devenir, toute

soit pour le suivre, soit pour le contester, les générations suivantes de penseurs hindous ont souvent défini leur propres positions en fonction de la sienne.

Originaire du Cachemire, Abhinavagupta est le penseur le plus éminent de l'école sivaïte du Trika. Ses ouvrages de mystique, de philosophie et d'esthétique constituent la synthèse de cette forme de sivaïsme.

- 3 Originaire du Cachemire, Abhinavagupta est le penseur le plus éminent de l'école sivaïte du Trika. Ses ouvrages de mystique, de philosophie et d'esthétique constituent la synthèse de cette forme de sivaïsme.**

Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard (coll. «Idées»), 1965, p. 14.

- 4 Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, Paris, Gallimard, plus éminent de l'école sivaïte du Trika. Ses ouvrages de mystique, de philosophie et d'esthétique constituent la synthèse de cette forme de sivaïsme.**

- 5 Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard (coll. «Idées»), 1965, p. 14.**

- 6 Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, Paris, Gallimard, 1973, p. 506.**

hiérophanie, ou manifestation du sacré, «n'est qu'une tentative manquée de révéler le mystère de la coïncidence homme-Dieu»⁷. Au terme de son *Traité d'histoire des religions*, Eliade conclut que ce caractère paradoxal de la manifestation du sacré est commun à toutes les formes religieuses: «La dialectique de l'hiérophanie s'avère identique, qu'il s'agisse d'un *churinga* australien ou de l'incarnation du Logos»⁸.

Cependant, en accord avec de nombreuses traditions spirituelles orientales, Eliade affirme que, malgré sa condition humaine, l'homme est en mesure de connaître le sacré de façon directe et intégrale. Il souligne, par exemple, que le *yogin* atteint «à une réintégration des différentes modalités du réel en une seule modalité: la plénitude non différenciée d'avant la Création, l'unité primordiale»⁹. Cette unité n'exclut pas la perception des limites de la vie humaine et du monde: «Le candidat ne retrouve pas le monde profane auquel il venait de mourir durant l'initiation, mais un monde sacré, qui correspond à un nouveau mode d'être»¹⁰. Ailleurs, Eliade précise la nature de cette

7 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1975, p. 38. Dans son article sur la catégorie de sacré (*op. cit.*, p. 56) Bouillard critique l'utilisation du mot «sacré» (notamment chez Eliade) pour désigner le divin dans son caractère transcendant, le sacré se limitant toujours, selon Bouillard, à la médiatisation entre le profane et le divin. Mais il me semble que Eliade respecte la division de Bouillard et que la différence entre les deux auteurs est surtout une question de vocabulaire: en effet, là où, pour désigner la médiation entre le profane et le transcendant, Eliade emploie le terme «hiérophanie», Bouillard utilise «sacré» et là où, pour signifier le transcendant en général, Eliade écrit le mot «sacré», Bouillard propose «divin».

8 *Ibid.*, p. 388.

9 Eliade, *Le yoga*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1954, p. 107.

10 *Ibid.*, p. 108.

sacralisation du monde: «Certaines expériences religieuses supérieures identifient le sacré à l'Univers tout entier. Pour maint mystique, l'intégralité du Cosmos constitue une hiérophanie»¹¹. L'auteur souligne qu'il s'agit là d'une coïncidence des contraires non «pas seulement symbolique, mais concrète, expérimentale»¹².

Eliade ne semble pas avoir tiré les conséquences de ce type d'expérience du sacré sur la structure même de la hiérophanie. En effet, si la perception des objets du monde n'empêche pas le mystique de rester conscient de l'intégralité du sacré, c'est-à-dire de reconnaître tout à la fois l'absolu inconditionné (l'identité essentielle du mystique) et sa hiérophanie sous la forme de l'univers, alors s'évanouit la structure qui veut que le sacré se cache en même temps qu'il se dévoile. Contrairement à ce que laisse entendre Eliade, la structure de la hiérophanie ne serait

¹¹ Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 385.

¹² Mircea Eliade, *Le Yoga*, p. 107. Pour d'autres passages où Eliade fait une distinction entre la hiérophanie symbolique, imparfaite, et la hiérophanie «concrète», voir Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, p. 283 et *Le Sacré et le profane*, p. 180. Pour nombre de mystiques, l'expérience du sacré transcende le domaine du signe, du symbole, du langage. On ne peut rendre compte adéquatement de l'expérience non dualiste du sacré en ignorant ce point de vue. Il faut pouvoir comprendre cette expérience non seulement en termes d'un système de signes symbolisant ce qui est au-delà des signes, mais également en fonction de cela même qui est au-delà des signes, tel qu'on peut le concevoir par l'étude phénoménologique des témoignages donnés par les mystiques qui semblent en avoir fait l'expérience. Il m'apparaît impossible de rendre compte de l'expérience mystique quand on conçoit la notion de Dieu uniquement comme «un produit du langage» (Jacques Pierre, «L'herméneutique du langage et sa matrice», dans *Religiologiques*, 2 (automne 1990), p. 108).

donc pas de même nature chez le mystique non dualiste que chez le commun des hommes ou le mystique dualiste.

On trouve dans la spiritualité de l'Inde maintes descriptions de l'expérience où le sacré qui investit toute chose est reconnu non pas comme un «tout autre», mais comme le Soi infini du mystique lui-même. La théorie esthétique indienne, et particulièrement la poétique, a donné une place prépondérante à ce thème. Comment conçoit-on l'expérience poétique dans le contexte d'une telle mystique? Comme cette question renvoie à la fois aux notions de symbole (véhiculé par l'œuvre d'art) et d'expérience non dualiste du sacré, elle met en jeu, du même coup, la hiérophanie, soit la manifestation du sacré à travers le symbole. Par un cas concret impliquant les aspects principaux de la dialectique du sacré, elle nous permettra donc de mettre en lumière le besoin de modifier la structure de la hiérophanie dans la théorie éliadienne. Avant d'étudier l'expérience non dualiste dans le contexte de la poétique indienne, nous préciserons d'abord, en termes de la philosophie sankarienne (*advaita*), en quoi consiste l'expérience esthétique non dualiste des phénomènes de la nature en général, expérience qui informe directement la théorie poétique. Dans un deuxième temps, nous appuyant sur la poétique d'Abhinavagupta, qui prévaut encore aujourd'hui en Inde, nous résumerons d'abord les mécanismes de base de l'expérience poétique, pour ensuite comparer l'expérience esthétique ordinaire, où le sacré est voilé, avec celle où subsiste, dans la conscience de l'amateur de littérature et de théâtre, le non-dualisme entre le sacré et sa manifestation sous une forme poétique. Nous en tirerons ensuite les conséquences sur la structure de la hiérophanie telle que définie par Eliade.

L'expérience non dualiste de la beauté du monde

En Inde, Sankara est certes le plus brillant philosophe du non-dualisme (*advaita*). Selon lui, la réalisation spirituelle consiste à prendre conscience par l'expérience directe qu'il n'y a pas de distinction entre le soi individuel (*jiva*) et le *Brahman* (l'intelligence absolue et libre de toute détermination, le Soi qui constitue le fondement à la fois de l'univers et de toute conscience individuelle). Dans l'état de conscience ordinaire, par simple ignorance du Soi, l'intellect (*buddhi*) attribue à ce dernier une foule de facultés et de qualités, bref, de déterminations, qu'il ne possède pas en réalité. Par ce phénomène de surimposition, la conscience se connaît comme un soi défini par le sentiment, la pensée et l'action, alors qu'en vérité, aucune de ces attributions n'appartient à ce Soi illimité qui constitue son identité essentielle. Le Soi est en réalité le témoin à jamais libre de toute activité psychophysique, de toute naissance et de toute mort.

Pour parvenir à l'expérience du Soi, Sankara préconise surtout la méditation, moyen par excellence pour apaiser l'esprit et l'amener à transcender toute activité dans un état où il se fonde temporairement dans le silence béatifique du Soi (*asamprajñatasamadhi*). Entraîné par l'effet des actions (*prarabdhakarma*) qui ont donné naissance au corps auquel il est attaché, l'esprit sort ensuite de cet état de suspension de toute activité mentale où il n'était plus conscient d'aucun objet particulier, et reprend conscience du monde phénoménal (*vyutthana*). Lorsque, grâce à la purification psychophysique opérée par cette expérience, l'intellect devient capable de «réfléter» parfaitement le Soi, c'est-à-dire de rester ancré dans l'expérience du Soi illimité en même temps qu'il est conscient des limites du monde empirique, alors l'identification limitative de la conscience pure avec l'intellect cesse. Ce dernier reconnaît en permanence le Soi, non plus comme psyché active, mais comme témoin illimité de toutes les activités psychophysiques et, en même temps, comme l'essence non manifestée de chacune d'elles. Délivré-vivant, le

mystique sait alors d'expérience qu'il est le Soi de toute chose (*sarvatmabhava*).

Comme le Soi est une masse de pure félicité (*anandaghana*), sa connaissance dispose les sens et la psyché entière à percevoir les couches subtiles du monde phénoménal où la densité de la félicité est plus proche de celle du Soi, et qui sont par conséquent source d'une jouissance plus intense que celle des couches superficielles. Selon Sankara, l'obtention de la félicité du *Brahman* sans attribut passe d'abord par celle du *Brahman* avec attributs, c'est-à-dire par celle du Dieu personnel (*Brahma* ou *Hiranyagarbha*) responsable de l'univers et de ses multiples couches d'existence et de plaisir:

Hiranyagarbha, c'est *Brahma*. En lui ces divers bonheurs s'unissent, en lui résident, en plus de la connaissance des bonheurs, la loi qui y mène, et l'ultime absence de désir. Celui qui, versé dans les Veda, est droit et sans désir, perçoit partout directement sa félicité.¹³

Toutefois la réalisation ultime est, selon Sankara, celle où toute activité psychique est vécue, de façon non dualiste, en termes du Soi libre de tout attribut: «Mais cet homme de connaissance ne voit rien, n'entend rien, ne connaît rien qui soit différent du Soi», déclare la *Mundaka Upanisad*¹⁴. L'univers est alors perçu comme la splendeur même du Soi-*Brahman* qui constitue le fondement non manifesté de l'univers et auquel

¹³ **«yatraite anandabheda ekatam gacchanti dharmasca tannimitto jñanam ca tadvisayamakamahatatvam ca niratisayam yatra, sa esa hiranyagarbho brahma tasyaisa anandah srotriyenavjine-nakamahatena ca sarvatah pratyaksamupalabhyate» (Taittiriya Upanisad 2.8.1-4, dans Works of Sankaracarya, vol. 1, Ten Principal Upanisads with Sankarabhāṣya, Delhi, Motilal Banarsidass, 1964, p. 306).**

¹⁴ **«ayam tu vidvanatmano 'nyanna pasyati, nanyacchroti, nanyadvijanati » (Mundaka Upanisad 3.1.4, ibid., p. 167).**

s'identifie le délivré-vivant. Quand l'âme individuelle fait l'expérience du Seigneur de l'univers, écrit Sankara dans une glose sur la *Mundaka Upanisad*,

quand elle voit qu'elle est le Soi de toute chose, le même dans chaque être, et non point cet autre soi d'illusion confiné aux conditions créées par l'ignorance; quand elle voit "sa magnificence", sa splendeur sous la forme de l'univers, et constate que cette dernière est celle du Seigneur suprême et la sienne même, alors elle est "libérée de la douleur"...¹⁵

15 «*ayamahamasmyatma sarvasya samah sarvabhūtastho netaro avidyajanitopadhiparichinno mayatmeti vibhūtim mahimanam ca jagadrūpamasyaiva mama paramesvarasyeti yadaivam drasta, tada vītasoko bhavati...*» (*Mundaka Upanisad* 3.1.2, *ibid.*, p. 166). Comparant la philosophie de Sankara à celle du sivaïsme *Trika*, Michel Hulin soutient que, selon la première, les activités sensorielles et affectives «fonctionnent comme de pures *upadhi* [conditions contingentes de l'être] et ne peuvent servir en aucune manière à la manifestation de la conscience» (Michel Hulin, *Le Principe de l'ego dans la pensée indienne classique. La Notion d'ahamkara*, Paris, Collège de France, 1978, p. 355). Le présent passage, ainsi que celui du *Vivekacūdamani* cité plus loin, indiquent au contraire que, selon Sankara, chez le délivré-vivant, l'expérience de l'univers est reconnue comme la manifestation de la conscience absolue du Soi. Dans ce contexte, il faudrait revoir la comparaison que fait Hulin entre Sankara et Abhinavagupta en conclusion de son ouvrage et qui voit notamment, chez Sankara, «un absolu inerte (...) ne se ressaisissant pas lui-même et ne prenant pas conscience de son propre caractère d'Englobant» (*ibid.*, p. 357). Les deux auteurs sont beaucoup proches que Hulin le laisse entendre.

Maître contemporain de formation sankarienne, Maharishi Mahesh Yogi explique le développement de cette appréciation divine du monde en fonction de l'accroissement de la félicité du Soi lui-même dans l'esprit:

The quality of experience depends upon the state of one's consciousness. If the mind is cheerful, everything is found to be cheerful; if the mind is sad and miserable, one's outlook is gloomy. When the state of Being becomes infused into the nature of the mind during meditation, then this infusion makes the mind divine. And when this infusion becomes permanent, the mind begins to live Unity throughout the whole field of diversity. The whole field of diversity is then appreciated in the light of the inner divine Unity.¹⁶

Si, dans ce cas, pour reprendre l'expression d'Eliade, «l'intégralité du cosmos constitue une hiérophanie», ce n'est pas simplement sous un mode symbolique, c'est-à-dire à travers un signe qui suggérerait le sacré et cacherait par le fait même la nature absolue de ce dernier. Puisque le délivré-vivant a réalisé l'unité de toute chose dans le Soi, aucune manifestation du sacré, c'est-à-dire de ce Soi, n'est en mesure de le voiler, car le mystique reconnaît ici que la manifestation de l'univers entier, et même le Dieu personnel qui la régit, prennent leur source dans la conscience illimitée avec laquelle, par l'expérience directe, il se sait un. L'expérience non dualiste du sacré dépasse donc la structure commune de la hiérophanie où le sacré est toujours médiatisé, accessible seulement par une forme, un signe, un symbole.

¹⁶ **Maharishi Mahesh Yogi, *On the Bhagavad-Gita, A New Translation and Commentary*, New York, Penguin Books, 1967, p. 442.**

Le dépassement de cette structure est même ce qui caractérise en propre l'expérience esthétique de nature non dualiste: si le délivré-vivant voit cet univers rayonner d'une harmonie sublime, d'une splendeur magnifique, d'une beauté littéralement divine, c'est qu'il se sait un avec la félicité absolue dont l'univers constitue l'ensemble des modalités. Non seulement les perceptions sont-elles en quelque sorte, à ses yeux, des vagues de félicité mais, à l'instar du *Brahman* source de l'univers, il les voit naître et mourir dans son propre Soi: «Par le jeu des vents de la *maya* [pouvoir cosmique de manifestation], les multiples vagues de l'univers s'élèvent et se fondent en moi, l'océan infini de félicité», est-il dit dans le *Vivekacūdamani* ¹⁷. Puisque chaque perception du délivré-vivant dévoile la splendeur divine manifestée dans l'univers, elle participe naturellement de l'expérience du beau, plus, d'une jouissance esthétique intégrale de la nature.

¹⁷ «*mayyakhandasukhambhodau bahudha visvavicayah / utpadyante viliyante mayamarutavibhramat / /* » (Samkara, *Vivekacūdamani*, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1988, p. 456, strophe 497). Bien que, selon la majorité des spécialistes, ce texte soit attribué à tort à Sankara par la tradition, il reste, en gros, fidèle à ce dernier.

L'expérience de la Saveur

Tout en reconnaissant la plupart du temps la valeur esthétique de l'expérience non dualiste des phénomènes de la nature, la tradition littéraire de l'Inde explique de façon tout à fait spécifique la perception du beau dans l'art. L'ensemble des concepts qu'elle présente et la genèse du beau qu'elle formule appartiennent presque uniquement au monde de l'art. Autrement dit, l'expérience esthétique dont elle explique les mécanismes n'est possible qu'au contact d'une œuvre d'art et non à celui d'un simple objet naturel. En Inde, la philosophie de l'art s'est développée surtout dans le contexte du théâtre et de la poésie, mais a été et continue d'être adaptée aux autres arts.

Le concept central de la poétique indienne est assurément celui du *rasa*, traduit le plus souvent par «Saveur». Ce thème était déjà au centre du *Natyasastra*, l'œuvre célèbre de Bharata, le père de la poétique sanskrite, qui fut écrite vers 100 av. J.-C. et modifiée au cours des siècles jusque vers 500 ap. J.-C. Vers l'an 1000, Abhinavagupta fit de la poétique ce système à la fois plus mystique et rigoureux qui devint, avec l'œuvre de Bharata, la référence principale des poéticiens ultérieurs. Bien que, tout au long de l'histoire littéraire indienne, plusieurs autres interprétations aient été proposées et débattues¹⁸, nous nous contenterons, pour les fins limitées de cet article, de définir brièvement quelques-uns des principaux concepts esthétiques liés à la Saveur selon le point de vue d'Abhinavagupta. Nous considérerons ensuite l'expérience de la Saveur dans le contexte non dualiste et ses rapports avec le sacré.

La Saveur désigne l'expérience esthétique comme telle, ce plaisir qui surgit en nous à l'occasion du contact avec une œuvre

¹⁸ Voir par exemple V. Raghavan, *The Number of Rasa-s*, Madras, The Adyar Library and Research Center, 1967; S. K. De, *History of Sanskrit Poetics*, 2nd ed., Calcutta, Firma KLM, 1988; P.V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1961.

d'art et qui dépend d'une foule de facteurs, y compris notre culture et notre disposition intérieure. La Saveur est donc au coeur de l'expérience littéraire. Comme l'écrit Visvanatha, auteur du *Sahityadarpana*, célèbre traité de poésie du 14^e siècle, «est poésie, la phrase qui a pour âme la Saveur»¹⁹.

Parmi les facteurs impliqués dans l'émergence de la Saveur ou *rasa*, les uns relèvent de l'appréciateur, les autres, de l'œuvre elle-même. Le premier facteur lié au lecteur-spectateur est sa sensibilité (*sahrdayatva*²⁰), qui le fait «amateur sensible» (*sahrdaya*²¹) et qui consiste en une bonne culture littéraire accompagnée d'une disposition sympathique à l'égard de l'œuvre. Le second facteur en jeu chez l'amateur sensible est le sentiment durable (*sthayibhava*). Les états émotionnels communs aux humains (comme l'amour, la tristesse, etc.) se

19 «*vakyam rasatmakam kavyam*» (Kaviraja Visvanatha, *Sahityadarpana*, Delhi, Bharatiya Book Corporation, 1988, p. 16, verset 1.3).

20 Littéralement, «similitude de cœur».

21 Plusieurs traductions de ce terme ont été proposées par divers auteurs, notamment «spectateur approprié» (Pierre-Sylvain Filliozat, *Le Prataparudriya de Vidyanatha*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie, 1963, p. xi); «sympathisant» (Lilian Silburn, *Le Paramarthasara*, Paris, E. de Boccard, 1957, p. 12); «homme de goût» (Lilian Silburn, *Le Vijñana Bhairava*, Paris Éditions E. de Boccard, 1961, p. 115); «spectateur cultivé ou compétent» (Brijindra Nath Goswamy, *Rasa - les neuf visages de l'art indien*, Paris, Association Française d'Action Artistique Paris, p. 24). Nous trouvons plus juste l'angle adopté par la traduction anglaise «sensitive reader» (J.L. Masson et M.V. Patwardhan, *Santarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969, p. vii), mais nous avons choisi le terme «amateur» dans notre traduction française pour pouvoir englober autant le spectateur de théâtre (référence principale de ce terme dans le contexte indien) que le simple lecteur.

fixent en sentiments durables une fois qu'ils ont été activés, puis consolidés par les moyens esthétiques mis en jeu dans l'œuvre d'art, c'est-à-dire par les facteurs extérieurs de la Saveur. Ce sont ces sentiments durables qui, par un processus que nous expliquerons plus loin, se convertissent en une Saveur correspondante, c'est-à-dire en l'expérience esthétique proprement dite. Ainsi, pour énumérer toutes les paires, le sentiment durable de l'amour s'épanouit en la Saveur dite érotique, le sentiment durable de la joie (de la badinerie), en la Saveur du comique, celui de la tristesse, en la Saveur du pathétique, celui de la colère, en la Saveur du furieux, celui de l'énergie, en la Saveur de l'héroïque, celui de la crainte, en la Saveur du terrible, celui du dégoût, en la Saveur de l'odieux, celui de l'étonnement, en la Saveur du merveilleux, enfin (pour plusieurs auteurs, dont Abhinavagupta), celui de la tranquillité (*sama*), en la Saveur de la quiétude (*santarasa*).

Les facteurs relevant de l'œuvre elle-même sont répartis en phénomènes (ou objets) mentaux et physiques, soit appartenant à un personnage donné, soit extérieurs à lui. Extérieurs à un personnage donné sont: les déterminants (*vibhava*) extérieurs suscitant le sentiment durable chez ce personnage; rattachés à un personnage donné sont: le sentiment durable (*sthayibhava*) et les états d'émotions complémentaires (*vyabhicaribhava*) ressentis par ce personnage, enfin, les conséquents (*anubhava*) physiques de ses émotions.

Les déterminants sont les personnages, objets, lieux et situations du poème ou de la pièce de théâtre qui suscitent l'émotion durable chez un personnage donné. Ces déterminants se divisent en «essentiels» (*alambanavibhava*) et simplement «excitants» (*uddipanavibhava*). Par exemple, dans le cas du sentiment durable de l'amour (qui s'épanouit en la Saveur dite «érotique»), les déterminants essentiels seront le bien-aimé (du point de vue de la bien-aimée) et la bien-aimée (du point de vue du bien-aimé). Toujours pour le même sentiment, les déterminants excitants pourront être, par exemple, de beaux vêtements et des bijoux, le parfum du bois de santal, un clair de

lune, un bosquet retiré dans un jardin comme lieu de rendez-vous. Bien que distincts de l'émotion dominante du personnage, les états d'émotions complémentaires (*vyabhicaribhava*) ont pour but de l'alimenter. Selon Bharata, on en compte pas moins de trente-trois, qui vont de l'agitation à la dépression, en passant par l'ennui et l'indécision. Enfin, les conséquents sont les gestes et mouvements des personnages, qui sont autant de signes de leurs émotions. Pour continuer dans la veine de la Saveur érotique, contribueront ici à susciter l'expérience esthétique, les mouvements des sourcils, les regards de côté, l'étreinte des mains, les baisers, etc., ainsi que les manifestations physiques «involontaires» de l'émotion, comme la transpiration, le changement de voix ou de couleur, l'évanouissement.

Par ces moyens, chaque œuvre littéraire cherchera à éveiller et affermir un sentiment dominant chez l'amateur sensible, sentiment qui se convertit ensuite en expérience esthétique à proprement parler, c'est-à-dire en Saveur. Comment l'ensemble de ce processus d'appréciation se déroule-t-il, justement, du point de vue de l'amateur sensible? Selon la pensée indienne, tout événement vécu par un individu dans sa vie présente ou dans une existence antérieure laisse dans sa psyché une trace ou impression latente (*vasana*) qui, en s'alliant à d'autres, s'agglomère en construction ou disposition psychique (*samskara*). Ainsi, on estime que tout être humain connaît déjà, à tout le moins sous une forme latente ou subconsciente, tous les sentiments durables susceptibles d'être suggérés par une œuvre d'art. Lorsque l'amateur suffisamment sensible et sympathisant lit un texte littéraire ou assiste à une pièce de théâtre de qualité, les signes mis en jeu par l'œuvre ravivent en lui (*udbodhana*) les dispositions latentes des émotions que ces moyens littéraires ont pour but de suggérer²² et provoquent une réponse sympathique (*hrdayasamvada*) à ce qui est présenté. Cette réponse est assurée par la fonction universalisante (*sadharanikarana*), c'est-à-dire la tendance spontanée, chez l'amateur, à rendre impersonnels et

²² **Les émotions ne sont donc pas «transmises» de l'auteur (de l'acteur) à l'amateur, mais plutôt éveillées chez ce dernier.**

universels les événements de l'œuvre et les émotions qu'ils suscitent. C'est cette fonction universalisante qui distingue les émotions ressenties devant une œuvre d'art, de celles vécues dans la vie de tous les jours, et qui permet de connaître le plaisir esthétique même devant une pièce tragique. Ainsi les émotions esthétiques ne relèvent pas du monde commun (*alaukika*), en ce sens notamment que l'amateur vivra l'émotion esthétique d'une pièce dramatique de façon beaucoup plus détachée que si un tel drame lui arrivait dans sa vie personnelle. Bien entretenue par les ressorts de l'art, la réponse sympathique devient bientôt identification complète (*tanmayibhava*) avec la situation mise en scène par l'œuvre et avec le sentiment durable que cette dernière a pour but de raviver dans la psyché de l'amateur. C'est alors que surgit la Saveur, c'est-à-dire l'expérience proprement esthétique correspondant au sentiment durable qui, lui, n'est pas en soi de nature esthétique. Ainsi, un dicton célèbre compare l'émotion durable à une fleur dont le fruit serait la Saveur.

Pour rendre compte de la nature spécifique du plaisir esthétique, les poéticiens indiens ont recours à des catégories présentées par le système du *Samkhya*, notamment les trois *guna* ou principes organisant l'ensemble de la vie cosmique: le *sattva*, principe de pureté illuminante, responsable du bien-être; le *rajas*, principe d'actuation, moteur de la passion et de la douleur; et le *tamas*, principe de restriction, source d'apathie. Dans ce contexte, les expériences de plaisir et de douleur sont le résultat de l'interaction entre l'intellect (*buddhi*) et le reste de la Nature. Dans son état originel, l'intellect est considéré comme principalement *sattvique*, donc disposé à donner naturellement l'expérience du bonheur. Mais les actions d'un individu peuvent rendre son intellect principalement *rajasique* ou *tamasique*, et réduire ainsi sa capacité de ressentir le plaisir ou le bonheur.

Puisque l'œuvre d'art permet à l'amateur sensible d'oublier momentanément les problèmes quotidiens, de relâcher quelque peu les limites du moi-agissant (*ahamkara*), et de savourer la beauté gratuite qui s'offre au moment présent, elle a le pouvoir d'augmenter et de faire prédominer temporairement le *sattva* sur

les deux autres principes. Affirmant que l'expérience de la Saveur est imprégnée avant tout de *sattva*²³, Abhinavagupta rappelle souvent que, selon l'expression du *Natyasastra*, le corps est envahi par la Saveur «comme le bois sec par le feu»²⁴. Il explique même que si chacune des Saveurs est constituée principalement de plaisir, c'est que l'on savoure la masse unique de sa propre conscience, qui est essentiellement béatifique²⁵.

Ce genre d'allusion à un plaisir esthétique intense, voire non dualiste, montre qu'Abhinavagupta établit un lien très intime entre la mystique non dualiste et la jouissance du beau. Examinons donc maintenant de plus près la position de l'auteur sur chacune. Nous pourrons ensuite en tirer les conséquences sur la structure du sacré dans l'expérience esthétique non dualiste.

Saveurs dualiste et non dualiste

A notre avis, on peut identifier chez Abhinavagupta deux façons principales d'envisager la relation entre la dégustation de la Saveur (*rasasvada*) qui, rappelons-le, naît toujours de la rencontre avec une œuvre d'art, et celle du Soi ou *Brahman* (*brahmasvada*) qui peut surgir dans le cadre, ou indépendamment, de l'œuvre d'art²⁶. Nous voulons donc

²³ Voir Masson et Patwardhan, *op. cit.*, pp. 67 et 77.

²⁴ *Ibid.*, p. XIV.

²⁵ «*svasamviccarvanarūpasyaikaghanasya anandasaratvat*» (*ibid.*, p. 48).

²⁶ Pour une liste relativement complète des ressemblances et des différences entre ces deux expériences, voir Masson et Patwardhan, *op. cit.*, pp. 161-163. On trouvera des discussions et des points de vue complémentaires dans Kamaleswar Bhattacharya, «Santarasa et Advaita. À propos d'un livre récent», *Journal Asiatique*, t. 260, 1972, pp. 89-105; Michel Hulin, *op. cit.*, pp. 341-356; Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, 2nd ed.,

montrer que, selon le contexte, notre auteur affirme d'une part que la dégustation du *Brahman* et celle de la Saveur sont simplement analogues plutôt qu'identiques, et que la seconde est inférieure à la première; d'autre part, il soutient que les deux peuvent se fondre d'une quelconque manière en une seule.

Entre l'expérience de la Saveur du *Brahman* sans accompagnement d'aucune activité mentale (*asamprajñatasamadhi*) et l'expérience esthétique, il existe selon notre auteur plusieurs ressemblances dont les suivantes sont particulièrement pertinentes pour notre propos. Elles sont d'abord toutes deux hors du monde commun (*alaukika*). En effet, la première ne se produit que dans l'absence de tout objet de connaissance (c'est-à-dire par la suspension de toute activité psychique); la seconde a lieu uniquement au moment de l'absence de tout autre objet de connaissance que les déterminants, etc., c'est-à-dire lorsque l'attention de l'amateur délaisse l'environnement ordinaire et devient totalement absorbée dans le jeu de l'œuvre. Alors que l'on peut déguster des aliments tout en pensant à autre chose, explique Abhinavagupta, il n'en va pas de même pour l'expérience esthétique: elle cesse dès que des objets autres que les déterminants, etc., sont entretenus²⁷. De plus, ajoute Abhinavagupta, le contexte créé par le théâtre opère chez le spectateur une sorte de suspension entre le réel et le purement fantasmatique:

Dans ces conditions, on ne perçoit plus: "Cet homme-ci, en ce lieu et cet instant, éprouve du plaisir (ou) de la douleur". Tandis que la réalité propre (de l'acteur) est niée, celle du (personnage) surimposé à elle ne fait pas l'objet d'une (véritable) adhésion de la

Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968, pp. XL-XLI, 72, 82-83; Lilian Silburn, *Le Paramarthasara*, pp.13-18.

²⁷ Voir Gnoli, *op. cit.*, p. 54, note 4.

conscience, car celle-ci n'adhère qu'imparfaitement aux images qui lui sont présentées. Finalement, les deux réalités (celle de l'acteur et celle du personnage) sont niées²⁸.

A l'image de l'expérience du *Brahman*, cette suspension entre le réel et le fantasme soustrait sensiblement l'amateur à la crudité, à l'agitation de l'existence ordinaire, elle désengage le soi des attachements liés à son intérêt personnel²⁹, décontracte la conscience compressée par les limites du corps et de l'esprit³⁰, lui procure ainsi un certain apaisement et fait dominer en lui le *sattva*. Décontraction suscitée par la reconnaissance de ce qui est hors de la réalité ordinaire, réactivation des dispositions latentes, émergence et universalisation du sentiment durable, tout tend à montrer que la Saveur est gustation des modalités de la psyché elle-même. D'où cette autre analogie majeure: à l'instar de la Saveur du *Brahman*, la Saveur esthétique est *sui generis*, elle consiste à goûter sa propre conscience.

Toujours selon le premier point de vue, et malgré ces affinités, les deux dégustations sont différentes en raison du fait que la jouissance du *Brahman* est au-delà du domaine sensoriel et que, par conséquent, l'expérience de la beauté à proprement parler y est impossible. Abhinavagupta écrit en effet que l'expérience esthétique est différente «de l'expérience du suprême *yogin* qui consiste dans la masse de félicité unique de

²⁸ **«tasmin hi saty asyaivatraivaitarhy eva ca sukham dukkham veti na bhavati pratitih || svarūpasya nihnavad rūpantarasya caropitasya pratibhasasamvidvisrantivaikalyena svarūpe visrantyabhavat satyatadiyarūpanihnavamatra eva paryavasanaṭ»**(*Abhivanabharati*, cité par Hulin, *op. cit.*, p. 345).

²⁹ Voir Hulin, *op. cit.*, pp. 348-350.

³⁰ Voir Hulin, *op.cit.*, pp. 343-344.

son propre Soi et qui, par sa pureté, est dénuée de contact avec tout objet des sens»³¹. La Saveur, précise l'auteur, reste une jouissance limitée par rapport à celle du *Brahman*: «La félicité qui vient de l'apaisement dans le Seigneur suprême est de loin supérieure, car la dégustation de la Saveur est la manifestation d'une simple goutte de cette félicité»³². Abhinavagupta semble donc estimer ici que la dégustation de la Saveur est confinée au plaisirs limités du monde sensoriel. Contrairement à la conscience du délivré-vivant, celle de l'amateur sensible ne semble donc pas encore libérée de l'impression d'être un moi-agissant (*ahamkara*) malgré son état hautement sattvique au moment de l'expérience esthétique. Il est clair que si, dans ce contexte, on interprète, de manière éliadienne, l'expérience de la Saveur comme une hiérophanie, celle-ci dévoilera et cachera tout à la fois cette félicité absolue qui prend la forme d'un plaisir relatif.

Quant au principe d'identité entre la gustation de la Saveur et celle du *Brahman*, il nous semble que la position d'Abhinavagupta n'a pas été bien mise en évidence par les indianistes qui se sont penchés sur la question. Nous chercherons donc à montrer que, selon notre auteur, l'identité entre les deux gustations s'applique de deux manières, plus précisément, dans deux contextes distincts. Selon le premier contexte, le plaisir de la Saveur s'intensifie jusqu'à disparaître et ne plus faire qu'un avec la félicité du Soi. Il s'agit donc moins d'une identité entre deux expériences de même nature, que d'une expansion et d'une fusion d'un plaisir inférieur dans la jouissance insurpassable de l'absolu. Dans le second contexte,

31

**«sakalavaisayikoparagasūnyasuddhaparayogigatasvatm
anandai-kaghananubhavacca visisyate » (ibid., p. 162).**

32

**«paramesvaravisrantyanandah prakrsyate
tadanandaviprunma-travabhaso hi rasasvada ityuktam»
(ibid., p. 154). Selon la *Brhadaranyaka Upanisad* 4.3.32, «les
êtres différents [du *Brahman*] vivent d'une simple particule
de cette félicité».**

tout en continuant de faire l'expérience de la Saveur comme telle, l'amateur sensible devient conscient du fait qu'elle constitue une modalité de la félicité illimitée du Soi auquel il s'identifie. Nous affirmons donc l'importance de distinguer, chez Abhinavagupta, premièrement, l'expérience esthétique que j'appellerai «ordinaire»; deuxièmement, sa capacité d'amener l'attention à transcender le ravissement esthétique lui-même dans une gustation du *Brahman* sans aucune activité mentale (*asamprajñatasamadhi*); enfin, l'expérience esthétique non dualiste où, tout en goûtant à la beauté de l'œuvre d'art, l'amateur sait par l'expérience directe qu'essentiellement cette Saveur fait un avec son propre Soi libre de toute dualité.

Le système *Trika* auquel se rattache Abhinavagupta décrit la possibilité pour l'attention de saisir l'intervalle silencieux entre deux pensées, dans une sorte de «flash» ou d'éveil (*unmesa*) momentané au Soi. Ainsi le *Vijñana Bhairava* affirme: «Que l'esprit qui vient de quitter une chose soit bloqué et ne s'oriente pas vers autre chose. Alors, grâce à la chose qui se trouve entre elles, la Réalisation s'épanouit dans toute son intensité»³³. Dans son commentaire sur cette strophe, Lilian Silburn écrit:

Peu importe le procédé employé, qu'il concerne le temps ou l'espace, le résultat ne varie guère: si l'on perçoit deux choses en même temps, on portera l'attention sur l'intervalle qui les sépare; si l'on se concentre sur un seul objet, on l'isolera de tout ce qui l'entoure, et l'on atteindra la vacuité interne, le Centre.³⁴

Un vers anonyme cité par Jayaratha dans son commentaire sur le *Tantraloka* illustre ce mouvement de l'attention par la

³³ «*bhave tyakte niruddha cin naiva bhavantaram vrajet / tada tanmadhyabhavena vikasaty ati bhavana / /* » (Silburn, *Le Vijñana Bhairava*, p. 105, strophe 62).

³⁴ *Ibid.*, p. 105. Voir aussi les explications détaillées de Hulin, *op. cit.*, pp. 313-322.

comparaison suivante: «De même que bûches de bois, feuilles, blocs de pierre, etc., se métamorphosent en sel en tombant dans une mine de sel, de même les émotions (se métamorphosent en félicité) une fois immergées dans la pure conscience du Soi»³⁵. Sous une autre strophe du *Vijñana Bhairava* décrivant le même processus (quoique moins clairement, me semble-t-il), Silburn précise: «Il suffit donc que le réseau des relations artificielles soit emporté par la félicité née du plaisir sensible pour que la félicité cosmique et sans borne se révèle également»³⁶.

Toutefois, comme le souligne notamment Silburn, cet accès à l'expérience du Soi en suivant, pour ainsi dire, le filon d'une pensée ou d'une émotion ordinaire ou esthétique n'est que temporaire chez le mystique moins avancé:

Au début le yogin ne réalise pas le Soi de façon constante: s'il est en extase (*turya* ou Quatrième état), immergé dans sa propre essence, il ne voit plus le monde; mais sorti de l'extase, sous l'influence des résidus inconscients, il perd conscience du Soi et ne perçoit plus que le monde, et un monde qui lui semble extérieur.³⁷

Quoique difficile, le passage suivant d'Abhinavagupta semble faire référence au même processus d'intensification de la jouissance jusqu'à la félicité sans égale du Soi. Il laisse entendre que le ravissement esthétique et la jouissance du *Brahman* se fusionnent lorsque l'expérience de la Saveur fait glisser graduellement l'amateur sensible en son for intérieur jusqu'à l'expérience du Soi qui, en lui-même, transcende toute activité psychique incluant la dégustation de la Saveur proprement dite:

³⁵ «*yatha rumayam patitah kashthaparnopaladayah |
lavanatvaya kalpante tatha bhavascidatmani ||* »
(*Tantraloka* 2.35, cité par Hulin, *op. cit.*, pp. 320-321.

³⁶ Silburn, *Le Vijñana Bhairava*, p. 114.

³⁷ *Ibid.*, p. 181.

Puisque, par la force de la jouissance d'objets extérieurs remplis de la gustation (*rasa*³⁸) de nous-mêmes, nous goûtons (*rasa*) le désir [du Soi], nous atteignons à un subtil (*kimcit*³⁹) état d'apaisement; [ces objets] se fondent⁴⁰ ensuite (*atha*) dans notre propre Soi.⁴¹

La question principale est ici de savoir si cette pénétration dans le Soi suppose effectivement la disparition de la Saveur elle-même au profit d'une absorption sans aucune activité psychique (*asamprajñatasamadhi*). Assurément, «remplis de la gustation de nous-mêmes» indique que l'amateur se perçoit au

38 Masson et Patwardhan traduisent ici les deux occurrences du mot *rasa* par «flow» (*op. cit.*, p. 42). Puisque le *rasa* n'est pas un objet d'expérience esthétique, mais l'expérience esthétique elle-même, l'idée de gustation semble convenir davantage au présent contexte.

39 Masson et Patwardhan ne traduisent pas le mot *kimcit* (*op. cit.*, p. 42). Lilian Silburn note toutefois que, chez les poètes du sivaïsme du Cachemire, *kimcit* peut indiquer un niveau profond (subtil, inexprimable) de méditation ou d'absorption (*La Bhakti*, Paris, Éditions de Boccard, 1964, p. 30). Pour une description d'états relatifs d'apaisement (*visranti*) dans l'expérience esthétique, voir Hulin, *op. cit.*, pp. 330, 342, 344, 351, 353.

40 Littéralement «on fait aller [ces objets] dans notre propre Soi». Masson et Patwardhan traduisent: «and all phenomenal objects (comm. *bhavajata*) are merged into one's own Self» (*op. cit.*, p. 42).

41 «*ranaranakarasannijarasabharitabahirbhavacarvanavase na.visran- tidhama kiñcillabdhva svatmanyatharpayate*» (*Tantraloka* 29.137-138, dans Abhinavagupta, *Tantraloka with the commentary of Jayaratha*, Vol. 7, Ed. R.C. Dwivedi et Navjivan Rastogi, Delhi, Motilal Banarsidass, 1987, p. 3387).

départ comme source de la Saveur. C'est en vertu de cela qu'il obtient un état d'apaisement profond ou subtil qui semble toutefois encore relatif. Puis, quel que soit le sens exact du dernier verbe (*arpayate*), causatif qui signifie, au sens le plus général, l'action de faire aller une chose vers une autre, si l'on écarte l'hypothèse de la redondance avec ce qui précède, il doit nécessairement exprimer une autre sorte d'entrée «dans notre propre Soi». Il suggère donc un changement de niveau, une culmination qui nous rappelle le processus d'éveil subit au Soi absolu que nous venons de décrire.

Dans *Art Experience*, M. Hiriyanina explique la possibilité d'une expérience de ce genre par un phénomène de suspension temporaire du désir (*kama*) et de l'activité physique et mentale (*karman*) sans qu'il y ait pour autant élimination définitive de l'ignorance du Soi (*avidya*) et de ses effets sur la psyché de l'amateur sensible⁴². Mais Hiriyanina ne semble pas concevoir qu'il puisse y avoir une expérience à la fois temporaire et directe du Soi: «In the case of a *jñānin* [homme de connaissance] the true source of this delight is known; but even when such enlightenment is lacking, we may experience similar delight. We may enjoy while yet we do not know»⁴³. Au contraire, selon Abhinavagupta, l'expérience artistique peut faire connaître, ne serait-ce que temporairement, à un amateur sensible dont l'esprit n'est pas libéré de façon permanente de l'ignorance du Soi, la source absolument béatifique de sa jouissance esthétique. Dans ce contexte, la source de la hiérophanie dans l'art, c'est-à-dire le sacré dans son infinité, se révèle donc, pour ainsi dire, au sommet de l'expérience esthétique à proprement parler, mais suppose en même temps une cessation temporaire du processus hiérophanique en raison de la fusion des objets empiriques dans le Soi dénué de toute activité (c'est-à-dire la conscience pure de l'amateur sensible lui-même).

⁴² M. Hiriyanina, *Art Experience*, Mysore, Kavyalaya Publishers, 1954, pp. 9-10.

⁴³ *Ibid.*, p. 9.

Le *yogin* vise en fait une expérience permanente du Soi, c'est-à-dire même au milieu des états de veille, de sommeil et de rêve. Selon la formulation de l'école *Trika*, la méthode pour y parvenir est la suivante: «(...) le yogin s'exerce à une pratique spéciale, la *kramamudra*, qui harmonise extase et activité pratique (*vyutthana*) en résorbant d'abord l'extériorité dans l'intériorité, puis en faisant pénétrer l'intériorité dans l'extériorité»⁴⁴. Nous avons déjà décrit le mouvement de l'extériorité vers l'intériorité dans la poursuite du filon d'une expérience esthétique jusqu'à «l'intériorité» absolue du Soi. Le mouvement de l'intériorité vers l'extériorité représente essentiellement la stabilisation de l'expérience du Soi malgré toutes les limites de l'activité quotidienne.

Dans le deuxième contexte du principe d'identité entre l'expérience de la Saveur et celle du Soi, selon Abhinavagupta, l'amateur sensible est en fait un délivré-vivant (ou un *yogin* très avancé) dont l'esprit peut rester ancré dans la félicité du Soi en même temps qu'il perçoit le monde empirique et les diverses Saveurs. On voit ici la personne qui, précédemment, avait fait «fondre» les objets extérieurs et la Saveur qu'ils suscitent dans la félicité silencieuse et non dualiste du Soi, revenir à l'expérience de la diversité et des sentiments sans perdre conscience de la paix absolue inhérente au Soi:

Étant donné que l'on a réalisé sa forme pure au
moyen de l'absorption (*samadhi*)
ininterrompue, la quiétude complète

⁴⁴ **Silburn, *Vijñana Bhairava*, p. 182. Michel Hulin décrit la *kramamudra* en ces termes: «systole et diastole où la conscience alternativement “dévore” la diversité cosmique, la “liquéfie” en son propre suc, puis la recrache vers l'extérieur où elle se solidifie à nouveau» (*op. cit.*, p. 338). L'idée de la liquéfaction en le suc du Soi appuie notre traduction de *arpayate* par le verbe «fondre» dans un des passages précédents qui décrivait le premier mouvement (vers l'intérieur) de cette *kramamudra*.**

(*prasantata*) subsiste en même temps que la perception des [sentiments durables], même dans l'activité quotidienne (*vyutthana*).⁴⁵

Plus encore, l'amateur sensible reconnaît par l'expérience directe que c'est la félicité inaltérable et sans borne de son propre Soi qui se manifeste sous la forme des divers sentiments durables. C'est là l'état appelé *bhairavimudra* dans le système *Trika*, c'est-à-dire une sorte de simultanéité des deux mouvements de la *kramamudra*. Comme le fait remarquer Michel Hulin,

Si les deux mouvements parviennent à s'équilibrer, le sujet "vit" alors l'identité de l'immanence et de la transcendance, c'est-à-dire se fixe dans le Centre, le Coeur, l'ici-maintenant absolu et n'éprouve plus le besoin de se retrancher d'un univers dont il perçoit la vie comme la pulsation de sa propre conscience⁴⁶.

Ainsi Abhinavagupta écrit:

Même lorsque la pure nature de ce [Soi] est teintée par la couleur des sentiments comme l'amour, selon le principe qui veut que "le Soi brille à jamais"⁴⁷, elle continue de briller, libre

⁴⁵ «*tadanugame 'pi suddhamasya rūpam avyavadhanasamadhibalad adhigamya, vyutthane 'pi prasantata bhavati*» (*Abhinavabharati*, cité par Masson et Patwardhan, *op. cit.*, p. 116).

⁴⁶ Hulin, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁷ Masson et Patwardhan signalent ici: «This is only a partial analogy, and we cannot know exactly what Abhinava meant» (*op. cit.*, p. 142). Le sens me paraît clair dans le contexte que nous venons de présenter. Selon la *Chandogya Upanisad* 8.4.2, «Quand on parvient à la digue

de toute la série des souffrances qui consistent à tourner le dos [au Soi], et identique à la conscience d'avoir atteint la félicité suprême.⁴⁸

Dans un autre passage, Abhinavagupta exprime clairement que la différence entre ce ravissement et l'expérience esthétique ordinaire vient du fait que subsiste dans cette dernière le voile de la dualité entre le sujet et l'objet:

En revanche, dans le fait de goûter une saveur douce, etc., il y a un voile de séparation, à savoir la relation avec les objets (*visayasparśavyavadhana*). Cependant (*tato 'pi*), dans la poésie, dans le drame, etc., le voile, bien qu'il soit absent⁴⁹, pénètre [le lecteur ou le spectateur] sous la forme d'une impression latente (*tadvyavadhanasunyata tadvyavadhanasamskarānu-vedhas tu*). Mais là aussi (*tatrāpi tu*), ceux dont les cœurs sont attentifs à écarter le voile dont il est question (*tathoditavyavadhanamsatiraskriyāsvadvadhanahrdayah*), obtiennent, à coup sur, la

[du Soi], la nuit même devient le jour. Assurément, le monde du Brahman brille à jamais.» Pour le délivré-vivant, le Soi brille donc sans fin même à travers les choses du monde phénoménal qui, autrement, semblent si «obscurés» par rapport à sa béatitude inaltérable.

⁴⁸ «*yadahitatatsvarūpam sakalesu ratyadisū uparāñjakesu tathābhavenāpi sakrdvibhato 'yamatmeti nyayena bhasamanam paramukhatatmakasakaladuhkhajalahinam paramanandalabha- samvidekatvena*» (*Abhinavabharati*, cité par Masson et Patwardhan, *op. cit.*, p. 119).

⁴⁹ Du point de vue ultime, c'est-à-dire celui de la réalité non dualiste du Soi.

Béatitude suprême (*labhanta eva param-anandam*)⁵⁰.

Il m'apparaît donc que, selon le point de vue d'Abhinavagupta, on peut dresser le parallèle suivant entre l'expérience esthétique et l'expérience mystique (ou celle dite du *yogin*). Il y a d'abord l'expérience esthétique ordinaire qui consiste en une absorption dualiste dans la Saveur. Du point de vue yogique, cette expérience correspond à l'absorption accompagnée d'activité mentale (*samprajñatasamadhi*). Il y a ensuite l'expérience esthétique en tant qu'elle mène à sa propre transcendance dans la non-dualité du Soi, c'est-à-dire à l'absorption sans aucune activité mentale, celle-là même que recherche le *yogin* (*asamprajñatasamadhi*). Vient finalement le ravissement esthétique non dualiste qui correspond à l'état yogique de liberté totale dans le Soi malgré la conscience des limites phénoménales (*bhairavimudra*). Ici, à toutes fins pratiques, pour obtenir cette qualité d'expérience, l'amateur sensible doit logiquement être aussi un *yogin* très avancé.

Pourtant, dans cette comparaison, tous les travaux sur la question cités dans le présent article (sauf, à mon avis, ceux de Lilian Silburn) restreignent l'expérience esthétique à celle que nous appelons ordinaire, et confinent le pendant yogique à ses deux premiers degrés, c'est-à-dire à l'absorption avec ou sans activité mentale. Hulin écrit, par exemple:

L'expérience esthétique représente, en revanche, une certaine impasse. Ne vivant que de la réanimation perpétuelle des dispositions acquises, elle maintient toujours un "voile de séparation" entre le sujet fini et la réalité absolue.⁵¹

⁵⁰ **Bhattacharya, *op. cit.*, p. 102.**

⁵¹ **Hulin, *op. cit.*, p. 356.**

Pour sa part, dans le passage suivant, Kamaleswar Bhattacharya laisse entendre que l'expérience permanente du Soi (appelée ici Délivrance) exclut toute possibilité d'expérience esthétique:

Le *rasasvada* n'est ainsi qu'un "reflet d'une goutte" du *brahmasvada*, Délivrance, dans laquelle les impression latentes (*samskara* ou *vasana*) sont éteintes une fois pour toutes.

Cependant, c'est précisément le fait que les *samskara* subsistent dans l'expérience esthétique, qui lui confère une singulière dignité.⁵²

Il est vrai que Abhinavagupta estime l'accès à la Saveur du *Brahman* comme laborieux⁵³ par rapport à celui de l'expérience esthétique. Mais, selon notre analyse, tout indique qu'il ne parle ici que de l'effort soutenu que doit faire le *yogin* dans le premier degré de l'expérience yogique (*samprajñatasamadhi*) pour parvenir à son but. Si, en comparaison avec l'expérience esthétique, Abhinavagupta estime également que l'expérience yogique «est rendue aride par l'absence de toute délectation dans les objets»⁵⁴ c'est qu'il fait référence à l'absorption sans activité mentale (*asamprajñatasamadhi*) et non à l'expérience yogique supérieure où le Soi est reconnu en termes non dualistes dans l'expérience de la Saveur.

C'est principalement ce dernier type de ravissement non dualiste qu'Abhinavagupta définit comme la Saveur de la quiétude (*santarasa*). Anandavardhana indique clairement dans son *Dhvanyaloka*, livre commenté par Abhinavagupta, que le critère de l'expérience de cette Saveur est l'absence de moi-agissant dans la conscience, «car l'existence de cette [quiétude]

⁵² Bhattacharya, *op. cit.*, 103.

⁵³ Mason et Patwardhan, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁵⁴ «*visayasvadasūnyataparusa*» (*Abhivanabharati*, cité par Hulin, *op. cit.*, p. 356).

fait un avec l'extinction du moi-agissant»⁵⁵. Comme le résume bien une strophe du philosophe advaitin Vidyaranya, tirée de la *Pañcadasi*, l'esprit est alors ancré dans la conscience du Soi comme témoin: «Quelles que soient les formes que l'intellect imagine, le témoin les illumine toutes, mais reste lui-même hors du domaine des mots et de l'intellect»⁵⁶.

Dans ce contexte, la Saveur de la quiétude n'est donc pas de même nature que les autres Saveurs. Comme l'a bien montré Bhattacharya, elle constitue chez Abhinavagupta «le *rasa* de base, le *rasa* central»⁵⁷, «ce *rasa* suprême qui est l'Absolu lui-même»⁵⁸. Lorsque Abhinavagupta affirme que le sentiment durable de la Saveur de la quiétude est la connaissance de la réalité du Soi, il ne s'agit donc pas du «sentiment» du Soi, mais de son expérience directe au-delà de toute activité psychique:

⁵⁵ «*asya cahamkaraprasamaikarūpataya sthiteh*» (cité par Masson et Patwardhan, *op. cit.*, p. 94).

⁵⁶ «*yadyadrūpādī kalpyate buddhya tattatprakasayan / tasya tasya bhavetsaksi svato vagbuddhyagocarah* ||
»(Vidyaranya, *Pañcadasi*, Madras, Sri Ramakrishna Math, 1967, p. 432, strophe 10.23).

⁵⁷ Bhattacharya, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 99. Il faut toutefois souligner que, parfois, Anandavardhana et Abhinavagupta mettent la Saveur de la quiétude sur le même plan que les autres Saveurs. Ils soutiennent, par exemple, qu'en tant qu'oeuvre littéraire, l'épopée du *Mahabharata* suggère principalement la Saveur de la quiétude (voir Masson et Patwardhan, *op. cit.*, pp. 105-106 et 112). L'expérience de la quiétude a donc double nature dans le domaine poétique. Dans le contexte où elle est définie en fonction d'un critère qui relève du contenu de l'oeuvre et non de l'ultime non-dualité, elle est la Saveur de la quiétude «au sens restreint» (Hulin., *op. cit.*, p. 354), une «tonalité particulière» (*ibid.*, p. 355). Elle est alors de nature dualiste, c'est-à-dire nettement distincte de la dégustation du Soi, et des autres Saveurs quand l'amateur ne voit pas «briller» le Soi à travers elles.

«La connaissance de la Réalité [du Soi] joue le rôle de canevas derrière toutes les émotions: c'est le plus stable de tous les sentiments durables»⁵⁹. Pour le délivré-vivant, il s'agit de beaucoup plus qu'une conviction intellectuelle. Le *yogin* et amateur sensible du niveau le plus élevé reconnaît *d'expérience* qu'en dernière analyse, toutes les Saveurs se réduisent à une seule, celle du pouvoir de manifestation de la félicité de son propre Soi:

Cette vibration qui, après qu'on a quitté l'état du Centre⁶⁰, s'élève dans le coeur lorsque, par exemple, on entend un chant suave ou qu'on sent le bois de santal, on l'appelle ce pouvoir

59 «*tattvajñanam tu sakalabhavantarabhittisthaniyam sarvastha-yibhyah sthayitamam*» (*Abhinavabharati*, cité par Masson et Patwardhan, *op. cit.*, p. 116).

60 Le Centre (*madhya*) signifie souvent chez Abhinavagupta la conscience pure elle-même (voir Silburn, *Vijñana Bhairava*, pp. 35-37). L'auteur semble désigner ici la sortie de l'état d'absorption complète sans activité psychique (*asamprajñata-samadhi*). Lilian Silburn fournit une description fort semblable: «Comme Siva au sommet de son émanation, l'esprit capable de jouir du *rasa* est parfaitement équilibré et apaisé en son indifférenciation primordiale.*

Roger Marcaurelle est étudiant au doctorat en religion comparée à l'Université McGill et au doctorat en études françaises à l'Université de Montréal. Il est également chargé de cours au Département des sciences religieuses de l'UQAM.

On trouvera d'excellentes discussions sur ces questions dans Henri Bouillard, «La Catégorie de sacré dans la science des religions», dans Enrico Castelli, *Le Sacré*, Etudes et recherches, Paris, Aubier, 1974, pp. 33-56 et dans l'article sur le sacré, de Dominique Casajus, Charles N. Alexander, Ellen J. Langer (ed.), *Higher Stages of Human Development*, New York, Oxford University Press, 1990.

de manifestation (*sakti*) de la félicité qui nous fait amateurs sensibles.⁶¹

Ainsi, de la même façon que, chez une personne qui perçoit la Nature entière en termes du Soi, la manifestation du sacré (c'est-à-dire de ce Soi) dans chaque forme du monde ne comporte pas le voilement de ce sacré, également, dans le contexte de l'expérience esthétique non dualiste, la jouissance de la beauté artistique d'une forme particulière vient avec la reconnaissance de sa source spirituelle ultime, la félicité absolue du sacré lui-même.

61

Roger Marcaurelle

Sacré, non-dualisme et ravissement esthétique

Ä É Ñ
5

Pour parvenir à l'expérience

È ~ _Èa~ #*` `-, 5Í-

^ < y,b,È>

ÿ

ÿ

/ / /

i . _ Á &3@Z> G c

// / ? 1 11:25 ¶[7t ™ ®

§1i1i3æ ^

.. ÄÍ^_Ê Ä† u# `# # `# ` #

0

*

Nous avons donc mis en évidence le fait que, contrairement au registre symbolique de l'expérience du sacré, la dimension «concrète» (selon l'expression d'Eliade) de cette dernière est susceptible d'annuler l'effet de voilement du sacré dans la hiérophanie. Bien que Mircea Eliade fournisse certaines descriptions phénoménologiques de l'expérience mystique appuyant cette conclusion, il n'en tire pas la conséquence qui s'impose. Selon la poétique indienne, l'annulation du voilement prendra place chez le mystique non dualiste dans la perception de la nature ainsi que dans celle de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, non seulement le sacré se manifeste-t-il «dans l'univers mental de ceux qui l'ont reçu»⁶², c'est-à-dire à la mesure du regard du croyant, mais la structure fondamentale de sa manifestation variera en fonction du niveau de conscience de la personne qui en fait l'expérience. Deux niveaux de conscience distincts (disons: l'un, ordinaire, l'autre, mystique) peuvent occasionner deux types d'hiérophanie: l'un où le sacré est perçu comme «tout autre», le second où il est reconnu directement comme le propre Soi infini de la conscience où il se manifeste et où, en dépit de la présence d'objets investis du sacré, son dévoilement ne comporte plus de voilement. C'est là accorder à la dimension mystique la place précise et fondamentale qui lui revient dans la dynamique du regard de l'homme religieux à l'égard du sacré.

Plus encore que les faits hiérophaniques de nature symbolique, ces considérations sur l'expérience «concrète» du sacré réintroduisent la question de la conformité de cette dernière avec le «réel». Depuis au moins deux décennies, une science de la conscience se dessine où, entre autres, on mesure quantitativement les corrélats psychophysiologiques des états de

62

Roger Marcaurelle

Sacré, non-dualisme et ravissement esthétique

conscience mystiques liés, sur le plan subjectif, à l'expérience «concrète» et non dualiste du sacré⁶³. De ce point de vue également, il semble que, sans perdre son caractère transcendant ou divin, le sacré non dualiste puisse faire partie intégrante de la condition humaine.

RÉSUMÉ

Telle que définie notamment par Mircea Eliade, la hiérophanie s'articule invariablement en fonction d'un mouvement paradoxal où le sacré se voile en même temps qu'il se manifeste dans une forme particulière. Contrairement à ce que laisse entendre Eliade, cette structure ne rend pas compte de l'expérience mystique non dualiste

63

Ä É Ñ

5

Pour parvenir à l'expérience

,^o+^y*ê ~_Êa- #*^^-, 5I-

^ < y,b,Ê>

ÿ

ÿ

—

telle que décrite par des penseurs hindous comme Sankara et Abhinavagupta. Selon ces derniers, aux yeux du mystique non dualiste, la manifestation du sacré dans une forme empirique est reconnue non pas comme l'expression d'une réalité transcendante tout autre et, en soi, toujours voilée, mais comme le jeu du Soi (atman) cosmique où, d'expérience directe, le mystique reconnaît la nature essentielle de sa propre conscience. Nous montrons donc dans un premier temps comment, chez Sankara, le ravissement non dualiste devant la beauté du monde ne peut être compris qu'en fonction d'un modèle non dualiste de la hiérophanie. Après une présentation de quelques concepts de base de la poétique indienne, nous montrons ensuite comment ce même modèle rend compte du ravissement poétique non dualiste chez Abhinavagupta. Ce faisant, nous jetons un nouvel éclairage sur les liens entre le ravissement poétique et le ravissement mystique non dualiste chez cet auteur: lorsque de nature dualiste, le premier est inférieur au second, bien qu'il puisse y mener temporairement à l'occasion d'une sorte de «flash» du Soi; lorsque de nature non dualiste, il coïncide avec le second. La hiérophanie n'est donc pas en soi une structure dualiste: sa nature est déterminée par la qualité du regard de celui qui la reconnaît.