

Heinrich Zimmer

Yoga Mystique et Art Sacré de l'Inde

Traduction Gérard Huet

Version du 15 Novembre 1994

©1993, 1994 Gérard Huet

Préambule

Note du traducteur

Ce livre est une traduction de l'œuvre maîtresse de Zimmer, *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*. La première édition parut en 1926 à Berlin, chez Frankfurter Verlags-Anstalt. La deuxième édition, éditée et avec une introduction de Friedrich Wilhelm, parut à Francfort en 1976, sans les planches, comme numéro 482 de la Bibliothek Suhrkamp. La traduction anglaise, *Artistic Form and Yoga in the Sacred Images of India* par Gerald Chapple et James B. Lawson, avec la collaboration de J. Michael McKnight, parut en 1984 à Oxford University Press, Delhi. Elle fut rééditée brochée en 1990.

Nous sommes partis de la traduction anglaise, enrichie de notes, et d'une courte autobiographie que Zimmer avait rédigée en 1943. Nous avons gardé les notes d'origine de Zimmer, sans mention spéciale. Les notes de l'édition anglaise sont précédées de la mention "Éd". Nous avons ajouté quelques notes supplémentaires, signalées par la mention "NDT".

YOGA MYSTIQUE
ET ART SACRÉ DE L'INDE

nādevo devam arcayet

“Nul autre que Dieu ne doit adorer Dieu”

L'Image Sacrée Figurative et l'Art Classique

Notre connaissance de l'art indien augmente régulièrement : sur des sites largement disséminés, une par une, des œuvres d'art longtemps ensevelies sous les ruines reviennent à la lumière et sont accueillies par une foule grandissante d'amateurs enthousiastes. Toutes les œuvres d'art anciennes ou plus récemment découvertes deviennent maintenant accessibles au plus grand public. La classification des œuvres individuelles suivant leur contenu devient plus précise, et notre compréhension des détails stylistiques devient plus raffinée ; nous tissons un réseau de plus en plus serré de chaînons historiques qui organisent l'amoncellement de détails. Pourtant, ceux qui travaillent dans le domaine de l'art indien ont commencé à prendre une attitude de familiarité avec ses styles et caractéristiques qui peut être justifiée lorsqu'elle s'applique à des objets qui appartiennent à notre propre tradition culturelle, mais qui, lorsqu'elle traite d'exemples d'une autre tradition que la nôtre, est proprement extravagante. Un exemple caractéristique : notre connaissance du caractère, de la signification, et de la matrice culturelle d'une catégorie majeure d'art indien — l'image sacrée — a été très mince jusqu'à présent ; elle n'est certainement pas suffisante pour expliquer la qualité singulière de la sensation qui nous étreint à l'improviste lorsque nous réalisons le caractère unique de ces objets.

Nous pouvons lire et écouter bien des choses à propos de l'art indien, et pouvons ainsi apprendre beaucoup. À part les indispensables études purement iconographiques qui expliquent les références internes et préparent le terrain des travaux supplémentaires, l'analyse stylistique, l'observation d'évaluation esthétique, et l'implication émotionnelle directe se sont également révélées remarquablement productives. Mais en passant en revue la variété de commentaires critiques dans ces domaines, on cherche en vain une réponse à la question centrale : pourquoi l'image sacrée, un phénomène de l'art indien aussi prééminent, est-elle ce qu'elle est dans sa structure formelle la plus fondamentale ? Ou pourquoi la forme et la posture particulières d'une image sacrée nous sont-elles attirantes, nous qui habitons loin des frontières de l'Inde et de sa sphère culturelle d'Asie du Sud, et pourquoi éveillent-elles inmanquablement en nous à la fois une émotion primordiale et un respect mêlé de crainte ? Nous nous tenons, pour ainsi dire, au seuil de la figure, et pourtant nous sommes incapables de franchir le pas. La connaissance du nom et de la signification des divinités qui prennent forme dans ces images n'est bien sûr pas suffisante pour créer la même intimité, l'aise et la familiarité

qui nous rapprochent des œuvres monumentales de notre propre tradition artistique. Nous sommes conscients du fait que l'aspect particulier de ces figures sacrées est spécial ; mais la connaissance des doctrines philosophiques dont elles sont issues, ou du symbolisme de leurs postures, emblèmes, et rôles dans un contexte mythique, n'est pas suffisante en soi pour élucider cette qualité spéciale. Si nous absorbons complètement ces références intellectuelles, nous en savons bien sûr davantage sur la signification de ces images, qui nous deviennent intellectuellement compréhensibles. Mais leur aspect tangible, l'apparence et l'effet de leur forme — qui, en plus d'être des expressions intellectuelles, autorisent également, dans certaines limites, une interprétation spirituelle — gardent un élément hermétique fondamental qui produit cette distance créatrice de tension entre nous et ces figures. Éliminer complètement cette tension nous obligerait à sacrifier notre habitude de pensée Occidentale moderne. Mais puisque nous admirons à tel point ces témoins d'un autre monde, il nous incombe de résoudre cette tension au moins intellectuellement : d'élucider ce qui se passe en nous à chaque fois que nous leur sommes confrontés et pourquoi cela est inévitable. La question que cette tension nous force à affronter ne concerne pas le contenu particulier ou le style de chacune de ces images religieuses, quelque dépendant que soit ce style de son lieu et de son époque d'origine. Une connaissance du contenu et du style est un préalable nécessaire à une étude plus approfondie, et à une maîtrise adéquate du détail ; mais toute réponse émanant d'une telle connaissance serait soit trop générale, soit trop spécifique, pour résoudre notre impression de tension. Une réponse acquise ainsi pourrait aussi bien s'appliquer, par exemple, à l'une quelconque des grandes séries de sculptures des légendes des dieux indiens ou du Bouddha, qu'aux images sacrées — bien que les séries de sculptures parlent un langage différent. Le fait même que nous considérons des images sacrées nous indique une direction possible à prendre pour résoudre cette tension. Elles ne sont pas, après tout, des constructions autonomes, ni des expressions pures d'une métaphysique religieuse que notre connaissance puisse s'approprier ; ce sont des maillons essentiels de la chaîne d'une procédure rituelle spirituelle. La pratique d'un tel rituel nous est bien sûr déniée, mais si nous pouvions nous le représenter en pensée, nous pourrions peut-être réussir à paraphraser la fonction tout à fait particulière de ces constructions qui nous ont fascinés comme objets esthétiques autonomes et comme symboles spirituels, et nous pourrions réussir également à comprendre dans notre for intérieur pourquoi ces objets sont tels qu'ils sont.

La sensation ambivalente de tension douloureuse et d'éloignement magique vis-à-vis de l'image sacrée indienne n'est pas aussi répandue à l'Ouest qu'elle devrait l'être. Notre intérêt présent pour l'art indien en est encore au stade où nous le considérons comme diamétralement opposé à l'art classique ; dans les musées, il a souvent été évalué, de manière naïve, relativement à un canon de valeurs dérivé du style classique et catalogué comme matériel

ethnographique.¹ Là où les critiques, érudits de concepts classiques, ont, par une sorte de snobisme inversé, réussi à surmonter leurs préjugés, ils arrivent en fait au point où ils peuvent émettre des jugements pertinents sur la signification éternelle, innée, et immaculée du *matériau* constituant l'art indien. Mais lorsqu'ils s'embarquent dans la description de son *essence*, alors soit ils se complaisent dans un enthousiasme lyrique subjectif qui projette leur propre état émotionnel exalté dans le contenu des icônes, soit ils se perdent dans des questions historiques de détail — de datation, de source stylistique, et de perspective dans l'évolution des idées. Mais bien qu'un sentiment inévitable d'étrangeté et une sensation d'avoir pénétré dans un univers totalement différent prennent toujours par surprise tout Occidental lorsqu'il se trouve confronté à une sculpture indienne, les critiques Occidentaux, pour leur part, ne les occultent que trop volontiers; le sentiment d'étrangeté devient pour eux simplement une composante de leur familiarité avec l'art indien. S'ils l'admettaient consciemment, ce sentiment minerait leur assurance lorsqu'ils discourent; et cette assurance est parfois douloureusement nécessaire, si l'on veut être assez hardi et téméraire pour émettre une opinion interprétative personnelle dans ce sombre amoncellement de vestiges.

Les révolutions dans la manière Occidentale traditionnelle de considérer les œuvres d'art ont finalement détrôné la règle absolue de l'idéal classique. Les champions du classicisme étaient et ont toujours été capables de rabaisser la sculpture indienne en citant Goethe, qui, dans son acceptation du jugement de Winckelmann, écrivit sur les “temples pleins de têtes d'éléphants et de gargouilles, un fouillis sinistre de troglodytes et une folle profusion d'arabesques”.² Après ces révolutions, toutefois, même la renaissance imminente du classicisme ne pouvait vraiment que laisser sa marque dans un interlude calme pendant l'ère de la réaction, la période Biedermeier.³ À la lumière de ce développement historique, il est difficile de comprendre pourquoi nous devrions nous dissimuler de ressentir ce sentiment d'étrangeté qui accompagne aussi souvent notre premier contact avec un objet d'art indien — spécialement lorsque ce sentiment ne peut pas vraiment être lié à

¹Éd. Le traitement de l'art indien dans les musées Occidentaux a évolué considérablement depuis cette observation de Zimmer. Des conservateurs tels que Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947) au *Boston Museum of Fine Arts* ont changé les manières de classer et de présenter l'art Oriental. Cf. Roger Lipsey, *Coomaraswamy: His Life and Work*, Bollingen Series LXXXIX:3 (Princeton: Princeton University Press, 1977).

²Éd. “Elephanten und Fratzen-Tempeln, düsterm Troglodytengewühl und verrückter Zierat-Brauerei”. L'influence importante de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) sur la période classique de la littérature Allemande commença avec son *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), où il fit une large publicité à la phrase de A. Oeser (1717–1799) qui semblait résumer l'idéal classique: “Edle Einfalt, stille Grösse” (“Noble simplicité, calme grandeur”).

³NDT. Nom composé à partir des noms Bierdermann et Bummelmeier, et désignant le style de peinture et d'arts décoratifs s'adressant aux classes moyennes Allemandes dans les années 1815–1848.

un préjugé contre la culture indienne. Une compréhension de tout art exige que nous portions un regard précis sur notre première impression sans parti pris, que nous soyons suffisamment honnêtes pour ne rien retrancher à cette impression. Lorsque nous découvrons dans notre rencontre avec la sculpture indienne qu'il n'y a aucun contact immédiatement spontané et excitant, quand nous constatons à chaque fois que notre sensation initiale est plutôt celle d'une petite secousse d'émerveillement respectueux, alors instinctivement notre âme marche à petits pas, comme si elle entrait dans de grandes salles très étranges, et remplies de pénombre ; "d'étranges pressentiments nous saisissent".⁴ Puisque c'est le cas, il se révélera en définitive plus fructueux d'identifier et de reconnaître cet élément constamment récurrent de notre impression plutôt que de le bannir à l'instant où il s'impose à notre conscience, de le bannir à cause de l'élan d'embarras conscient que nous en ressentons — comme si ce sentiment étrange était d'une certaine manière indigne de notre quête passionnée pour la connaissance, et irréconciliable avec notre délice évident à découvrir le vaste univers de l'art indien. Quelle que soit notre familiarité, ou familiarité présumée, avec l'art indien, nous ne pouvons pour un instant ignorer le fait que pendant le cours de notre éducation nous avons été éduqués à voir en regardant l'art classique. Le mode de vision classique était dominant jusqu'à l'ère de l'art impressionniste. Et nous ne pouvons à notre époque ignorer le fait que nos logements et l'urbanisme de nos villes aient été coulés en majorité dans le moule classique ; nous ne pouvons non plus oublier que notre œil, où qu'il se tourne, doive encore confronter les résidus infortunés d'un style grandiose et s'en accommoder, quand bien même sa fréquente monstruosité artificielle nous choquerait et nous repousserait ; nous ne pouvons non plus rejeter le fait que notre manière de regarder une œuvre d'art quelconque ait été déterminée et éduquée de manière prédominante dans le mode classique.

Même si, en conséquence, notre vaste amour de l'art indien peut effacer de notre conscience toute mémoire des modèles classiques afin de s'immerger dans l'élément aimé comme dans une sorte d'océan sacré — afin, comme le dit l'expression, de "le comprendre dans ses propres termes" — même si cela se produit, une telle approche ne peut pas vraiment satisfaire celui qui reconnaît consciemment et honnêtement le sentiment d'éternel émerveillement à la vue d'une œuvre de sculpture indienne. Dans son effort pour comprendre, cette approche se montre capable de circonvenir impunément un élément essentiel de notre impression de la sculpture, un élément caractéristique de nos rapports avec l'art. Ce sont des rapports que nous ne sommes pas ca-

⁴Éd. Zimmer évoque un vers de la seconde strophe du poème de Goethe *Selige Sehnsucht* ("Joyeux Désir", 1814) : "In der Liebesnächte Kühlung, / Die dich zeugte, wo du zeugtest, / Überfällt dich fremde Fühlung / Wenn die stille Kerze leuchtet".

Littéralement : "Dans la fraîcheur des nuits d'amour / Qui vous ont conçu, dans lesquelles vous avez conçu, / D'étranges pressentiments vous saisissent / Tandis que luit la chandelle paisible".

pables de définir ; ils s'imposent simplement à nous de par notre situation historique. En mettant au net l'élément d'émerveillement, on gagne immédiatement un degré d'intuition dans la spécificité de la sculpture indienne — et comprendre ces images est bien sûr le but principal de notre recherche. Comme cette intuition se base sur la pure subjectivité de l'expérience, elle ne peut être que provisoire, et ne servir que de stimulus : elle nous amène à investiger les faits pertinents qui expliquent l'effet singulier que l'image sacrée indienne fait à l'observateur conscient d'esthétique, car ces faits forment la base de la manière dont on la ressent. Notre mise au net ne deviendra complètement précise qu'en juxtaposant l'art classique et l'art indien, ce qui nous permettra de déceler, et dans une certaine mesure d'interpréter, nos attitudes différentes envers les deux types. Il va sans dire que la terminologie utilisée afin de raffiner notre analyse n'implique aucun jugement de valeur sur les œuvres elles-mêmes.

Pour cette étude comparative il semblerait superflu de commencer par esquisser le concept d'art classique qui prit son origine dans la Grèce du cinquième siècle [avant J. C.] et, en tant que phénomène stylistique, a joué depuis un rôle considérable en Europe. Sa nature est bien connue et ce n'est pas le problème qui nous occupe : nous nous y intéressons essentiellement en tant qu'étalon pour mesurer nos réactions à l'effet que les icônes indiennes ont sur nous. Ici il nous suffit de faire référence à des œuvres dont le caractère classique est incontesté : Le Doryphore de Polyclète, l'Apollon du Belvédère, l'Aphrodite de Knidos, ou la Vénus des Médicis qui en est proche, et à des bas-reliefs comme la Séparation d'Orphée et d'Eurydice (Planches 1 à 5).

Dans la grande richesse de la sculpture indienne, d'autre part, les statues de Bouddhas et de saints trouvées dans la province du Nord-Ouest du Gāndhāra présentent un phénomène unique : en tant que mélange de style classique et d'image sacrée indienne authentique, elles reflètent à la fois leur position chronologique et leur situation géographique à mi-chemin entre l'art précédent, hellénistique, de la matrice culturelle Méditerranéenne et l'art suivant proprement indien, avec ses sphères d'influence culturelle plus orientales. Ces œuvres indiquent l'expansion de l'art hellénistique en Inde, et leur forme n'a pas grand chose à voir avec l'image sacrée indienne d'origine. Leur parfum Occidental prononcé nous permet d'utiliser certaines d'entre elles comme repoussoirs envers des variations indiennes authentiques du même motif, comme la splendide statue du Bouddha de Berlin (Planches 6 et 7). Mais puisque l'éducation Occidentale n'est pas pertinente à la compréhension de ces images, il semble qu'un bon conseil, quand on étudie la forme d'œuvres similaires mais purement indiennes, est de repousser *a priori* les habitudes de pensée Occidentales usuelles, et de supprimer les limitations qui nous sont imposées par les méthodes traditionnelles d'évaluation de l'art et qui, pour un indien, n'existent tout simplement pas. Seule l'image sacrée indienne elle-même peut fixer les limites des études qu'on peut faire de sa

forme. L'image sacrée figurative qui prend modèle sur le corps humain doit être comprise dans les termes de sa propre conception distinctive. Il est usuel dans la pratique Occidentale de séparer ce genre d'autres constructions qui, du point de vue indien, lui sont étroitement reliées et peuvent même s'y substituer dans les rites du culte, aussi différentes qu'elles puissent paraître à notre œil profane et non éduqué. Si ce point de vue se révèle trop réducteur et injustifié, il nous faut incorporer *in toto* les modes de compréhension spécifiquement indiens et étendre le domaine de notre étude en conséquence. Lorsque le sol d'origine de l'Inde ne fournit pas assez de matériel visuel pour cette étude, il nous faudra emprunter aux traditions culturelles des contrées voisines, où l'Inde a planté jadis les graines de sa propre culture.

...

Lorsque nous regardons une sculpture indienne, nous sommes immédiatement frappés par une paix baignant tout l'espace environnant, même s'il y a des figures représentées comme étant en grand mouvement. Une tranquillité irradie de ces figures et, calmant l'observateur, l'oblige à ralentir son rythme et le réduit au silence total, apaisant même sa voix intérieure.

Ces œuvres d'art ne nous inspirent pas une impulsion à engager avec elles une conversation enthousiaste ou respectueuse : elles ne sont pas là pour être examinées et appréciées. Chacune d'elles vit une vie propre, et même le Bouddha (Planche 8), une main dressée et l'autre ouverte vers le bas, semble d'une certaine manière se trouver en notre présence, plutôt que de prendre une pose ; dans ses gestes, sa qualité essentielle est complètement maintenue sous l'égide de son aura, sans aucun besoin qu'il s'adresse à notre personne. En présence de cet être tranquille, nous cessons simplement d'exister. Il n'attire pas automatiquement notre regard vers lui comme le fait une figure classique dans son espace, qui transfigure instantanément le regard étonné ou curieux de tout visiteur de musée et ne lui rend sa liberté que lorsqu'il s'arrache finalement à son ravissement de suivre le jeu des formes de la statue, ou lorsqu'il tombe sous les charmes encore inexplorés d'une autre statue voisine — tout ceci peut arriver inopinément lorsqu'on se promène de salle en salle ou si quelque hasard fait apercevoir une autre figure. Mais une sculpture indienne est apparemment inconsciente de notre présence, et nous nous sentons intimidés dans notre tentative d'établir même le contact initial avec elle.

En même temps, la nature concrète de sa présence la rend plus proche que n'importe quelle sculpture classique. Elle partage l'espace avec nous, alors que l'œuvre d'art classique vit et se déplace, pour ainsi dire, dans une ambiance toute personnelle. Pour nous, une statue classique semble encapsulée dans une atmosphère cristallisée, alors qu'une main de Bouddha déborde dans l'espace où nous nous trouvons. Seules la tranquillité des Bouddhas, leur intériorisation, leur ignorance de notre approche les empêchent — partageant l'espace avec nous comme ils le font — de devenir de simples objets,

comme un sarcophage ou une dalle portant une inscription. Si ce n'était pas le cas, une main profane curieuse pourrait s'approcher et les toucher.⁵

Combien est différente l'attraction puissante qu'exerce sur notre œil une statue classique, qui le provoque avec insistance tout en préservant une distance intransgressable en ne daignant pas partager avec nous l'espace même que nous occupons physiquement ! Sa magie nous enchaîne visuellement, et si notre œil cherche à observer l'œuvre de près, il ne peut réduire indéfiniment sa distance à cet objet, jusqu'à un point où l'objet serait à sa portée. Notre œil n'a pas même la liberté de choisir la proximité à laquelle il peut se rapprocher de l'objet ; au contraire, c'est l'objet lui-même qui, en vertu de sa signification intrinsèque, établit les distances limites d'observation si nous avons l'intention de comprendre son message. Si notre œil ignore ces limites, il se trouve en face d'une masse inerte plutôt que d'une œuvre d'art.

L'œuvre d'art classique dirige son attraction vers notre œil, nous promettant d'entrevoir l'infini si notre regard ne fait que suivre son appel mystérieux, entraînant ; nous en sommes encore à nous demander à qui s'adresse l'attraction de l'œuvre d'art indienne — elle n'est certainement pas adressée à notre œil inquisiteur. Car les figures indiennes refusent de nous remarquer ou d'attirer notre regard afin de guider notre œil parmi la richesse de leurs formes. L'art classique plaît à notre œil, et à notre œil seul. Quiconque est soumis à son charme est galvanisé physiquement, transformé en vision pure. Avec la sculpture indienne, nous en faisons le tour avec une vague inquiétude ; elle ne nous regarde pas, et nous essayons en vain de capturer son regard.

Notre œil est inconscient de la véritable qualité matérielle de ce qu'il voit. Là où la sculpture indienne semble simplement être au repos devant nous, muette, pesante, compacte dans son espace, la figure classique existe dans un domaine qui n'est pas borné par la matière ou par la gravité — elle est impondérable. Et c'est pourquoi elle peut paraître partager l'espace avec nous aussi bien que de se tenir à l'intérieur de sa propre sphère. En capturant le regard de l'observateur et en le transformant en vision pure, elle oblige son œil à effectuer une transsubstantiation de la statue : sa réalité concrète s'évapore en une réalité purement optique. C'est une projection impondérable dans l'espace ; l'art indien, au contraire, reste une construction matérielle. La substance matérielle du Doryphore de Polyclète (Planche 1), par exemple, se dissout pour ainsi dire, car notre œil ne perçoit que la forme de la statue. Seule la pensée dans un acte de réflexion esthétique, en réexaminant les composantes de l'impression oculaire afin de les réduire à leurs causes premières, peut tenir compte de la qualité matérielle que la pierre et le bronze possèdent. Le Doryphore est la forme même de la jeunesse, tandis

⁵Éd. Dans ce passage, Zimmer semble attribuer des états de conscience, comme la "tranquillité", l'"intérieurisation", et ainsi de suite, aux images sacrées de l'Inde. C'est précisément l'état intérieur qui est inaccessible à la "main profane curieuse".

qu'en Sundaramūrtisvāmin, nous trouvons la statue de bronze d'un bel adolescent (Planche 9 ; cf. la contrepartie classique, planche 10). L'art classique transcende la matière en tant que telle (en épuisant ses possibilités) et la transfigure en une ressemblance, alors que le matériau utilisé en art indien reste tangiblement proche. Une statue indienne est de la matière travaillée par l'artiste, mais qui garde toujours sa qualité matérielle particulière, et en la regardant on ne peut admirer que l'exécution de son élaboration formelle. Dans cette matière, on ne trouve pas un véritable adolescent ou taureau, mais plutôt la sculpture de bronze d'un adolescent ou d'un taureau. Car le matériau ne nous ensorçèle pas avec la sorte de charme qui nous transforme en vision pure, pas plus qu'il ne nous enferme dans le simple rôle d'un observateur ; au contraire, il laisse intacte notre nature physique. Cela permet également à l'image indienne de préserver sa propre intégrité physique.

C'est pourquoi les Bouddhas sur les murs intérieurs de Borobudur (Planches 11, 12), malgré leur aspect transcendant, sont baignés par la même atmosphère qui environne paisiblement le pèlerin qui se promène à leurs pieds le long des terrasses ; assis dans leurs niches, ils sont exactement aussi proches de nous que le sont les murs de maçonnerie dans lesquels ils sont insérés ; ils partagent avec la pierre qui les entoure la même atmosphère intangible qui flotte dans l'espace qui les surmonte et qui les entoure. Leur pouvoir apparent de créer un sentiment d'éloignement n'est pas issu d'un acte de transsubstantiation effectué par notre œil, mais est plutôt issu de leur étrangeté intrinsèque, qui crée un sas autour d'eux — une caractéristique similaire à l'inapprochabilité que possède un saint qui traverse une foule de gens qui s'écartent de lui parce qu'il les ignore.

...

L'œuvre d'art classique dirige notre œil vers ses attraits et nous hypnotise. Elle a une éloquence propre. Son intention est de s'exprimer, et c'est justement ce qu'elle est capable de faire. Elle se révèle totalement comme un ensemble de rapports interconnectés aux facettes multiples qui sont articulés finement comme une phrase éloquente dans laquelle s'exprime une signification, mais qui est simultanément divisée en une multitude de signes verbaux entrecroisés qui forment finalement un tout intégré. Le pouvoir ensorcelant qu'exerce sur notre œil l'œuvre classique dérive d'une richesse analogue dans le rapport mutuel de ses composantes. Il oblige notre regard à se déplacer de manière circulaire, faisant le tour de l'image de chaque côté, de haut en bas, ce qui oblige l'observateur lui-même à faire sans cesse le tour de la statue à l'intérieur d'une orbite enchantée. Chaque aspect de l'œuvre d'art classique est connecté aux autres, car tout en elle fait référence à tout le reste. La richesse magique des rapports à l'intérieur de ce tout articulé de façon élaborée transporte le regard de l'observateur et sa personne toute entière dans un mouvement d'une inquiétude envoûtante, où notre conscience de

la qualité inexhaustive de cet effet magique crée un nécessaire et délicieux élément de quiétude. L'œuvre d'art classique engendre en nous une curiosité de voir insatiable. Elle salue l'œil par les mots : "Verweile doch — ich bin so schön!"⁶

Le charme insoupçonné et fort différent auquel on est soumis en présence d'une image de Bouddha ou d'une autre divinité indienne émane du sentiment enveloppant de formidable tranquillité que ces images dégagent. Elles n'obligent pas notre regard au moyen d'une nature essentielle qu'elles manifesteraient devant nous, car elles ne se la révèlent pas à elles-mêmes ; elles sont simplement au repos à l'intérieur d'elles-mêmes. Elles sont l'Être pur, non-divisé par sa propre conscience de soi ; l'Être ne devient pas un objet à Ses propres yeux, et peut donc nous congédier hors de Sa présence sans avoir souhaité devenir, pour nous, un objet.

La magie dégagée d'un objet d'art classique réside dans son articulation parfaite qui guide les mouvements de nos yeux de toutes sortes de manières. Notre regard ne peut ignorer son charme parce qu'une fois captivé, il devient empêtré dans un système irrationnel de guides visuels prescrivant la direction appropriée de ses mouvements. La sculpture classique contient une multitude de contours dont l'intention est de conduire notre regard suivant certains itinéraires ; le jeu actif de sa surface produit des ondes brillantes de lumière qui guident notre œil le long d'avenues dont les bosquets ombragés qui les bordent attirent et détournent notre regard. Notre œil est supposé examiner toutes les parties de l'œuvre — elle est exposée devant nous. Tandis que la sculpture indienne est au repos, auto-suffisante.

Dans le style classique, plusieurs éléments structurels expliquent la figure dans sa totalité : la rareté et la richesse du détail de son ornementation ; la technique de l'artiste évidente dans le travail de sa surface et de sa chevelure, et dans l'arrangement de ses habits. Comme parties constituantes d'un tout concerté, ces éléments s'aident mutuellement. Lorsqu'un observateur tente d'analyser l'effet cohésif de cette combinaison de constituants qui opèrent de manière interne et en liaison mutuelle, sa description compétente de leur structure matérielle et architecturale, qui doit être comprise simplement comme un guide pour les mouvements oculaires, exprime quelque chose de fondamental sur l'effet qu'une œuvre classique tente de réaliser.

L'analyse d'une œuvre classique de cette manière ressemble à l'analyse grammaticale d'une phrase bien construite. Par analyse grammaticale, un simple inventaire du contenu des mots et de la structure syntaxique et grammaticale révèle une information fondamentale sur le sens d'une phrase donnée. À un stade ultérieur, des annotations peuvent nous faire dépasser la syntaxe élaborée de la phrase, au delà des résonances des riches harmoniques

⁶Éd. "Attends un peu ! Je suis si beau !" — une parodie de la phrase célèbre de Faust dans deux scènes importantes avec Méphistophélès : "Verweile doch ! du bist so schön !" ("Attends un peu ! Tu es si beau !" *Faust*, II. I,702, II,580). "Tu" fait référence à cet instant que Faust aimerait arrêter.

sémantiques des mots individuels, pour indiquer leur place exacte dans un contexte intellectuel plus large, et donner tout son poids à une variante stylistique personnelle d'un schéma syntaxique général ; ces annotations permettent de donner vie au sec motif grammatical de la phrase, une fois que ses concepts ont été analysés, et d'octroyer à la fois à la syntaxe et aux concepts ce lustre et ce rayonnement lumineux caractéristiques de toutes les réflexions de l'*élan vital*. En suivant ces pas, l'analyse réussit tout ce qui lui est possible d'accomplir dans le déchiffrement d'une phrase. Lorsqu'on interprète une œuvre d'art classique, on essaye fréquemment d'insuffler vie à la fois à ses composantes (qui ont été énumérées dans une description analytique) et à la richesse de sa conception architecturale (qui fonctionne comme guide visuel) de la manière suivante : en pénétrant dans le contexte plus large des références historiques et intellectuelles de l'œuvre ; en incorporant ces références à l'aide de leurs caractéristiques stylistiques spécifiques ; et finalement, en leur affectant les adjectifs descriptifs adéquats des domaines sémantiques exprimant le charme, la dignité, ou la spiritualité humaines.

Mais pour ce qui concerne la sculpture indienne, la même procédure analytique ne mène à rien qui puisse se révéler productif. Lorsque les descriptions bavardes d'un catalogue critique attirent notre attention sur les traits d'une statue qui sont plus ou moins apparents — sur les membres de la statue et leur disposition mutuelle, sur ses ornements et vêtements — on se retrouve avec une simple énumération de ce qui est présent de façon évidente. Ce qui nous manque, et qui manque au commentaire directif du critique, ce sont les guides visuels qui transformeraient la conception architecturale de l'œuvre en une puissante expérience visuelle. Toutes les tentatives de discours ou de perception de l'image de cette manière ne donneront qu'un inventaire des matériaux morceau par morceau au fur et à mesure que nous les rencontrons, inventaire qui ne peut se comprendre que comme énumération de particularités ; mais le simple inventaire ne peut révéler la richesse des rapports signifiants qui lient les parties de l'image entre elles, pas plus qu'il ne peut être augmenté pour inclure ces interconnexions signifiantes.

Dans le cas de Sundaramūrtisvāmin (Planche 9), les vêtements et les bijoux apparaissent simplement comme des additions qui améliorent l'apparence globale ; ils ne sont pas du tout des guides visuels, contrairement aux ornements et à la coupe de nos propres vêtements, qui sont conçus pour classifier notre apparence personnelle et mettre en évidence les éléments structurels naturels du corps. À l'origine, des lignes et des taches de couleur ont pu être introduits dans notre vêtement afin de servir de guide pour les yeux (ce qui signifie que la couleur a été structurée), mais, comme on peut s'y attendre, ce rôle fut éliminé dans une grande mesure par le matériau même et la substance de notre habit et par la nature même de la couleur. Ceci s'est produit parce que la couleur de notre habit est capable d'attirer, d'isoler et de fixer notre regard en vertu de la qualité intrinsèque que le tissu coloré partage

avec toutes les autres matières existantes de notre univers. Exactement de la même manière, les vêtements et les ornements de Sundaramūrtisvāmin résident dans l'inaccessibilité de toutes les choses matérielles qui sont absorbées dans leur propre existence, libérées de tout désir d'attirer notre attention. Ceci explique pourquoi l'observateur analytique éduqué dans l'analyse de l'art classique est impuissant à déceler quoi que ce soit concernant l'essence de la sculpture religieuse indienne. L'analyse de l'art classique a sa propre dynamique — la recherche des faits et leur enregistrement l'un après l'autre ; alors que dans l'art indien, l'analyse ne mettra pas à jour de réseau de chemins permettant à notre regard de glisser le long de nombreux itinéraires s'entre-croisant jusqu'à ce que la somme totale de tout ce que notre œil a découvert dans ce domaine supérieur se cristallise en l'image de la figure étudiée. Là, le corps et son ornementation ne sont pas vraiment rattachés l'un à l'autre d'une manière articulée ; ils ne se combinent pas pour former un tout éloquent, soit en se contrastant l'un l'autre, soit en accentuant leurs traits communs. Ils sont à notre œil un tout irréductible unique, une totalité de l'Être. Avec ce type de sculpture, on ne gagne rien en remarquant et en discutant ses différentes parties les unes après les autres, car il n'y en a pas. On communique peu d'information à propos de l'apparence extérieure d'une personne en la décrivant comme un homme nu plus des habits, parce que ce que nous regardons est une personne habillée ; et l'on n'aboutit à rien de plus si l'on essaye, en analysant une image sacrée indienne, de contraster son habit et ses ornements avec son corps. Dans l'unité de son corps et de son vêtement, rien ne ressort en relief. Même sa tête n'est pas articulée en tant que telle, de façon distincte du torse, en contraste avec la façon dont la tête de l'Apollon du Belvédère (Planche 2), par exemple, est mise en évidence par le tissu rassemblé qui va d'une épaule à l'autre ; ou avec la façon dont la tête de la statue de Bouddha du Gāndhāra maintenant à Berlin (Planche 13)⁷ — généralement considérée comme étant de facture classicisante — est mise en évidence par le net effet d'ombre des plis de son vêtement. (Cette figure, toutefois, n'a pas de clavicule portant une ombre pour accentuer la base du cou.) La sculpture indienne n'est pas vraiment destinée à un œil observant une masse de détails externes — un œil par nature perpétuellement en mouvement extérieur incessant, mais gratifiant — parce que ça n'a jamais été le but de la sculpture indienne de diriger le regard de quiconque d'aucune sorte ou de révéler à l'analyse sa propre cohérence, qui est déniée de tout effet de différenciation ou de contraste structurel. La sculpture ne cherche pas à créer un effet, parce qu'elle ne reconnaît même pas l'existence de l'observateur.

Sundaramūrtisvāmin est le danseur enivré de son dieu : sa silhouette

⁷Éd. Voir aussi Planche 62a dans Heinrich Zimmer, *The Art of India*, Bollingen Series XXXIX (Princeton : Princeton University Press, 1982), Vol. II. Cf. la remarque de Zimmer p. 181 ci-dessous.

élançée vibre de rythmes extatiques; il est sur le point de mettre son esprit à danser à l'unisson de ses membres, en rendant hommage à l'image de son dieu dans le temple; son dieu est présent dans sa vision intérieure extatique de façon plus tangible encore que dans l'image concrète. Pourtant Sundaramūrtisvāmin ne prend pas seulement la pose devant nous, ou même pour nous —il tremble devant l'apparition de son dieu, qui est perçu comme une vision prenant possession de tout son être intérieur. La représentation par l'artiste du danseur ne capture pas seulement le moment significatif et impressionnant de sa danse, mais bien plutôt l'Être total, qui y est présent, intrinsèque, et inconscient de Sa propre existence.

Mais comme tout ceci est éloigné de l'art classique! Là, les figures y sont complètement conscientes d'elles mêmes et de notre présence. Elles semblent dépendre d'un observateur pour le regard duquel elles immortalisent un moment idéalisé. L'Apollon du Belvédère (Planche 2), en équilibre avec sa jambe tendue, son bras étendu, sa tête de profil, prie le temps de s'arrêter autour de lui, car on ne peut l'imaginer dans cette pose que dans ce moment instantané. Immortalisé dans cet instant, il exige un observateur qui soit prêt à accepter sa pose comme étant momentanée; sans un observateur capable de la considérer comme étant instantanée, tout ce que sa pose implique ne ferait plus de sens, car c'est en fait quelque chose de permanent et de durable. La conception de la statue fait l'hypothèse qu'il y a toujours un observateur désireux de suivre l'allure énergique de son pas, son mouvement de tête souverain, et la large envolée de sa main. Même la pose de la Vénus des Médicis (Planche 4) se situe dans le temps et suppose la présence d'un observateur. L'observateur qu'elle autorise à être témoin et à rendre hommage à sa beauté dévoilée est un facteur aussi essentiel à la conception artistique de la statue que le sont la nature momentanée de l'occasion et la qualité pétrifiée, mais pourtant passagère, de l'évènement lui-même; comme toutes les figures classiques, elle existe dans le temps. Si nous venons juste de contempler une image sacrée indienne pour retourner aux divinités représentées dans l'art classique, c'est comme de sortir du royaume de l'Être éternel immuable pour retrouver une œuvre dans une pose qui immortalise une situation momentanée; si à cet instant on ne tombait pas sous le charme de l'œuvre classique, on pourrait regarder l'Apollon du Belvédère, par exemple, et penser: "Comme ça doit être ennuyeux pour lui de tenir ce bras étendu de cette façon tout le temps, même lorsque ces salles sont sombres et désertes". Ou en prenant congé de l'Aphrodite de Knidos (Planche 3) après s'être tenu en contemplation devant elle, on pourrait être tenté de prendre le vêtement qu'elle tient par dessus sa jarre et le placer gentiment autour de ses épaules pour empêcher son corps nu de frissonner pendant qu'elle se prépare pour le bain, car qui sait pour combien de temps elle va devoir rester dans la même position. Car elle n'existe, on doit se le rappeler, que dans un instant unique.

À l'opposé, les deux mains d'une image de Bouddha existent en tant que

gestes dans une sphère au-delà du temps — une main tendue en avant, la paume vers le haut, en signe de protection, l'autre ouverte vers le bas en signe de don. Dans ces mains, l'acte vertueux du don, comme le pouvoir plein de compassion de protéger tous les êtres vivants, prennent une forme visible : ce sont des éléments intemporels de l'essence d'un Bouddha. (Planche 8 ; cf. aussi Planche 14.) En faisant ce geste, elles *sont* Bouddha. Elles ne se demandent pas si quiconque les regarde dans cette pose expressive ; cette pose leur est propre de manière inaltérable en tant que part de leur nature essentielle, au-delà des contextes du temps et de l'espace. Même le Śiva dansant (Planches 15, 16) n'est pas simplement un danseur représenté à un moment de sa danse ; il est l'incarnation même de la danse — le danseur-né. Dans la sculpture et la littérature, il apparaît toujours comme le danseur suprême.⁸ En sanskrit on l'appelle de divers noms le décrivant en tant que danseur : le “Roi des Danseurs” (*naṭarāja*), le “Seigneur des Danseurs” (*naṭeśvara*), et l’“Ami de la Danse” (*naṭapriya*), parmi d'autres. Bien que ses manifestations soient nombreuses, une fois qu'on le perçoit comme étant le Divin Danseur dont la danse est le déploiement, le jeu et la destruction du monde, alors il n'est plus rien d'autre qu'un danseur, le danseur éternel. Sa danse est plus qu'une pose caractéristique, fixée pour l'éternité dans l'image : la danse est son élément originel. La danse est l'un des nombreux aspects de son essence divine, une des allégories en lesquelles son infinitude prend une forme perceptible. Mais chacune de ces allégories est absolue en ce qui concerne son contenu et est connectée directement avec l'essence divine, qui réside au-delà de toutes les perceptions. Ces allégories n'existent pas simultanément dans notre conscience lorsque, en méditant sur l'une de ces allégories, notre conscience s'immerse dans l'essence divine. Elles existent simultanément seulement dans les paroles d'un croyant inspiré — en laissant de côté les observations d'un érudit de la religion — un croyant qui compare deux allégories du dieu entre elles : c'est-à-dire, qui compare une totalité de l'essence divine avec une autre (comme dans la progression séquentielle d'une litanie, par exemple), ce qui revient à annihiler une allégorie en la remplaçant par une autre et révèle l'inadéquation de toute allégorie à tenter de capturer la nature infinie du Divin.

L'œuvre d'art classique fait l'hypothèse qu'il existera toujours un observateur présent dont le regard qui s'attarde se réjouit de l'œuvre au fur et à mesure qu'il l'interprète ; l'œuvre est bien consciente de sa beauté et est déterminée à l'exploiter au maximum. Sûre de son triomphe, l'œuvre chante à l'intention du spectateur comme Salomé dans son exhortation démente au prophète : “Mortel, regarde moi!”⁹ Et si notre regard devait éviter le

⁸NDT. A. Coomaraswamy a écrit un essai sur la signification de Śiva dansant, publié dans le recueil : *The dance of Śiva*, A. Coomaraswamy (The Sunwise Turn, New York, 1924).

⁹Ed. Zimmer paraphrase la conclusion du *Salomé* de Strauss, où l'héroïne chante les paroles “Warum siehst du mich nicht an?” (dans la traduction par Lord Alfred Douglas

sortilège et passer outre, s'éloignant de l'œuvre sans avoir succombé à ses charmes, alors il y aurait toutes raisons de se faire l'écho de la lamentation plaintive de Salomé à la tête tranchée de Iaokanaan : "Oh ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée ? Si tu m'avais regardée tu m'aurais aimée". Rien, bien sûr, ne nous autoriserait à appliquer ici ses paroles précédant ce passage : "Tu as mis devant tes yeux les œillères de celui qui verrait son Dieu" ; pourtant cette phrase, avec l'image de la descente de Iaokanaan¹⁰ dans la sombre solitude de sa citerne, où les visions de son Dieu brillent tout autour de lui, pourrait nous donner une idée de ce monde intérieur où les images de Bouddha et des dieux et saints de l'Inde trouvent leur origine et leur vie.

de la pièce de Wilde sur laquelle était basé l'opéra : "Pourquoi donc ne me regardes-tu pas ?"). Dans le texte allemand d'origine de Zimmer, les deux citations qui suivent sont plus proches du livret de Hedwig Lachmann. Nous avons utilisé la version de Douglas là aussi.

¹⁰NDT. Saint Jean Baptiste.

Le Yoga et l'Image Sacrée Figurative

LE CULTES DE L'IMAGE SACRÉE FIGURATIVE

La *pratimā*

Le monde spirituel dans lequel l'image sacrée indienne est fermement enracinée vit dans les grandes traditions des sectes Hindoues qui se trouvent attestées dans un corps considérable d'œuvres littéraires de nature plus ou moins ésotérique, depuis le début de l'ère Chrétienne. Le corpus ultérieur, constitué par la littérature des Tantras, est informatif au plus haut point en ce qui concerne le rôle que l'image sacrée joue dans la vie religieuse des croyants de sectes très différentes, et en ce qui concerne la véritable signification que le pratiquant attache lui-même à cette image. Ces précieuses sources documentaires n'ont jamais été correctement traitées par les universitaires Occidentaux.¹ Ceci peut être attribué d'abord au simple volume des visions qui ont ouvert l'héritage spirituel indien à des érudits acharnés mais peu nombreux; une autre raison est la tendance naturelle à se consacrer d'abord aux documents les plus anciens de la culture indienne car ceux-ci, comme les documents des premières étapes de toute culture humaine, semblaient mériter la considération au premier chef. Mesurés à l'aune des standards temporels indiens, les Tantras ne peuvent prétendre à l'autorité d'une grande antiquité; ils ne sont pas entourés non plus par le nimbe d'une religion mondiale, qui donne au Bouddhisme, par exemple, une notoriété universelle. De plus, ils sont encore vivants, bien que leur popularité décroisse. C'est en vertu de leur nature ésotérique qu'ils ont été relativement plus protégés de l'inquisition des érudits que ne l'ont été des documents issus de mondes spirituels précédents disparus depuis longtemps et qui n'ont été capables de résister à la profanation par la recherche érudite que parce qu'ils étaient difficiles à comprendre. Jusqu'à présent ils sont restés, à l'Occident, enveloppés dans leur qualité occulte intrinsèque, et la vague connaissance d'eux qui a réussi à circuler n'était pas particulièrement calculée pour attirer l'attention d'une recherche de nature positive et non métaphysique, et dont la direction trahit occasionnellement une influence Chrétienne puritaine.

Le raz de marée de la littérature Tantrique reflète cette dernière vision

¹Éd. Bien que des douzaines de livres sur les Tantras et de traductions de textes Tantriques aient été publiés depuis l'écriture de ce constat, on peut considérer que les universitaires Occidentaux n'ont pas encore traité de manière "adéquate" les documents Tantriques. La simple immensité des sources s'est révélée un obstacle pour les érudits. De plus, leurs qualités ésotériques, et même inscrutables, ont empêché le non-initié de comprendre leur signification profonde. Wendell C. Beane a esquissé ces difficultés dans l'introduction de son *Myth, Cult and Symbols in Sakta Hinduism* (Leyde: E. J. Brill, 1977).

majestueuse de l'univers dans laquelle l'esprit même de l'Inde, amalgamant son héritage antique en un tout organique, s'est manifesté de façon magnifique une fois de plus devant le monde Occidental qui, en suivant ses préjugés positivistes Chrétiens, l'a écartelé et a détruit la fibre même de son être. Les Tantras se sont appropriés les formulations solennelles de la philosophie Védantique et la merveilleuse expérience psychologique du yoga qui s'est pratiqué pendant des milliers d'années ; ils nous apportent le cadre pour comprendre à la fois les conceptions sublimes de Dieu dans l'Hindouisme et le trésor de rites magiques qui promettent la maîtrise de l'existence de tous les jours et de la vie elle-même — rites qui contrôlent l'univers restreint, diversifié, capricieux et impénétrable qui nous entoure, et qui permettent l'accès à des royaumes éloignés et à des sphères inconnues. En tant que somme, les Tantras forment une construction à l'échelle la plus considérable, et considérés dans le détail de leur héritage historique compact, ils sont incroyablement compliqués : un vrai labyrinthe.

Arthur Avalon a rendu un grand service en sauvant cet univers s'obscurcissant inexorablement de la poussière accumulée et en le soumettant à la lumière de l'intelligence érudite ; ce fut lui, seul et précurseur, qui ouvrit ce monde à l'investigation Occidentale, et la présente étude limitée n'aurait pas été possible sans son travail fondamental de pionnier d'édition de textes, de traduction, et d'écriture d'introductions, pour lesquels il a fait appel à l'aide de collègues indigènes de l'Inde.² En entreprenant une évaluation de la quantité de documents qu'il a découverts, et qui aide à la compréhension des caractéristiques formelles de l'image sacrée indienne, la présente étude est un modeste témoignage de gratitude pour toute la lumière que son travail a jetée sur les périodes passées, tout spécialement sur la dernière et la plus importante, de l'Inde ancienne.

L'univers Tantrique des pensées et des formes artistiques domine tout un âge de l'esprit indien et, en tant qu'expression de la métaphysique brahmanique orthodoxe, il a influencé et façonné la foi et les modes de vie de ces sectes hétérodoxes Bouddhistes et Jaïnes qui ont fleuri et décliné au sein de l'orthodoxie Hindouiste. Coexistant pendant des siècles, les deux doctrines ont emprunté au Tantrisme tardif les conceptions de Dieu, les formes et symboles sacrés, et pendant cette période prolongée d'amalgamation, le Bouddhisme du sous-continent indien a essentiellement perdu sa propre identité caractéristique jusqu'à ce qu'il soit, finalement, complètement oublié. Pour toutes ces raisons, ce que les textes Tantriques brahmaniques orthodoxes ont à dire à propos du sens et de la fonction de l'image sacrée trouve des parallèles dans la littérature Bouddhiste, et peut parfaitement servir de guide à la compréhension des aspects formels généraux des images sacrées Bouddhistes.

²NDT. Arthur Avalon était le pseudonyme de Sir John Woodroffe (1865–1936), juge à la Cour Suprême de Calcutta, qui consacra sa vie à l'édition commentée des principaux textes Tantriques.

Il paraît légitime de faire l'hypothèse que, historiquement, l'image sacrée et son adoration ont pénétré l'univers Bouddhiste seulement après qu'il se soit approprié les concepts Tantriques dans sa doctrine ascétique de la libération, et après qu'il ait transformé ses propres sages et saints en des êtres divins modelés sur les grandes divinités de l'Hindouisme.

En suivant les experts qualifiés dans les Tantras, Arthur Avalon a trouvé accès au monde hermétiquement scellé des Tantras, et, en guise d'excellente introduction, il traduisit un travail considérable de Śiva Chandra ; cet homme, récemment décédé, était un disciple et un enseignant du Tantrisme dont la complète familiarité et fidélité à la tradition ancienne était inaltérée par les influences anglo-indiennes modernes. La deuxième partie de son *Tantra Tattva* (Principes du Tantrisme) repose entièrement sur les sources anciennes et les interprète, en détaillant la fonction des dieux Hindous dans la vie religieuse quotidienne du croyant. Ici nous pouvons découvrir comment un initié indien considère la signification et le rôle de l'image sacrée, et nous pouvons par dessus tout comprendre l'univers spirituel dans lequel les images des divinités Hindoues prennent leurs racines.³

La vision cosmique des Tantras perçoit le monde comme le déploiement en une innombrable variété de l'énergie divine (*śakti*, la puissance) dans un monde riche de manifestations. Cette énergie est la Conscience (*cit*, *caitanya*) essentielle et son véritable état est l'Être, dénué d'émotion, et ainsi libéré de la douleur en tant que telle, et c'est un état bienheureux (*ānandamaya*) de l'Être. De plus, ce véritable état est sans attributs (*nirguṇa*). La doctrine Tantrique le reconnaît en adoptant l'idée de Śankarācārya, le grand maître du Vedanta, que *śakti*, dans sa nature centrale, est juste comme *brah-*

³*Principles of Tantra (Tantra Sattva) of Shrīyukta Shiva Chandra Vidyārṇava Bhattāchārya Mahodaya*, édité avec une introduction et un commentaire d'Arthur Avalon (Londres : Luzac, 1916), 2 tomes [NDT. Disponible aujourd'hui comme : Sir John Woodroffe, *Principles of Tantra*, 6ème éd., (Madras : Ganesh & Co., 1986)]. Les remarques qui suivent sont principalement basées sur cette présentation encyclopédique du Tantrisme, et les citations clefs (qui forment la majeure partie de ce chapitre) sont tirées du Tome II (Chapitres XV-XX). Śiva Chandra a lui-même cité ces passages de plus anciens livres d'instruction faisant autorité. Puisque ces sources d'origine seront citées directement par la suite, il a semblé inopportun d'encombrer des remarques introductives sur un domaine peu connu par des références aux sources.

Arthur Avalon publia les sources Tantriques originales dans la série de onze volumes *Tantrik Texts* (Londres : Luzac), "avec des introductions en anglais donnant des résumés ou des descriptions générales du contenu". Voir également ses traductions : *Tantra of the Great Liberation (Mahānirvāna Tantra)*, une traduction du sanskrit avec une introduction et un commentaire d'Arthur Avalon ; *Hymns to the Goddess : From the Tantra and Other Shāstras and the Stotra of Shankarāchāryya*, avec une introduction et un commentaire traduits par Arthur et Ellen Avalon ; *Wave of Bliss (Ānandalaharī)*, traduction et commentaire d'Arthur Avalon ; *Greatness of Shiva (Mahimnastava of Pushpadanta)*, traduction et commentaire d'Arthur Avalon, avec le commentaire en sanskrit de Jagannātha Chakravartti ; *The Six Centres and the Serpent Force*, etc. [NDT. Ont été traduits en français : *La puissance du serpent* (Dervy-livres, 1970), ainsi que *La doctrine du mantra* (Éditions Orientales, 1977)].

man: l'Être, la Conscience, la Félicité (*cat cit ānanda*), et la totalité unique de l'Être, "Sans dualité" (*advaita*). Dans cet état c'est l'Être Non-Encore-Déployé (*avyaktam*, un concept développé dans la doctrine Sāmkhya). Mais Il est doué du pouvoir de la *māyā*, l'illusion, et à cause de cela, le jeu (*līlā*) du déploiement cosmique de l'état spirituel sans attributs non-encore-déployé peut maintenant se produire. Dans ce jeu, la pure énergie spirituelle divine prend plaisir à se transformer en une forme personnifiée du dieu possédant des attributs. En se divisant en de nombreuses formes, le royaume spirituel devient conscient de sa propre existence comme l'Univers et comme la puissance divine qui l'imprègne et le gouverne. Viṣṇu, Śiva, Sūrya le Dieu Soleil, Gaṇeśa le "Seigneur des Armées" à tête d'éléphant — ces grands dieux de la religion Hindoue ont précédence sur les autres figures divines personnifiées. Dans chacun d'entre eux, la conscience humaine terrestre, où le spirituel est pris dans la séparation entre celui qui perçoit et ce qui est perçu, peut admirer et adorer l'Esprit éternel Sans-Attributs (*nir-guṇam brahman*) sous une forme visible qui, elle, a des attributs (*sa-guṇam*). Dans son jeu, l'énergie spirituelle divine (*śakti*) quitte l'état purement spirituel (*nir-guṇam caitanyam*) et entre dans l'Être conscient — cette conscience qui nécessite toujours un monde fait de choses multiples, qui ne peut exister que lorsqu'elle ressent ces choses qui peuvent être différenciées (exactement ces attributs, les *sa-guṇas*). Alors *śakti*, en joie, se lie elle-même avec les liens de sa propre *māyā*. Parmi les niveaux multiples plus grossiers de notre conscience des manifestations multiples du monde phénoménal, *śakti* se réalise avant tout dans la conscience de l'âme humaine individuelle, la *jīva*. Mais puisque rien ne peut exister en dehors de cette énergie spirituelle divine, les mondes inférieurs des animaux et des plantes — et même les montagnes et les cailloux — sont simplement des étapes du déploiement de la seule et unique *Śakti* en lesquelles, par jeu, elle se divisa pour former la dualité de la conscience; liée à cette conscience par sa propre *māyā*, cette énergie spirituelle ne se connaît pas elle-même en tant qu'Énergie Universelle.

En pleine joie, l'Être spirituel pur se divise en Être vital chargé d'attributs afin qu'Il devienne conscient de Lui-même dans les nombreux ombrages de plus en plus obscurs et, au-delà de la lumière, dans les ténèbres impénétrables; ce faisant, Il s'efforce sans cesse de retourner à Son état non-différencié à la fois dans la conscience humaine et dans la divine, à retourner à cette paix cristalline qui est en Lui et où, complètement non-différencié et sans attributs, il n'a plus conscience de Lui-même. L'homme souhaite faire l'expérience de son identité avec le *brahman*; il souhaite combler la fissure entre celui qui perçoit et le monde de l'apparence; en ressentant la Conscience pure et totale, il souhaite oblitérer sa propre conscience de soi comme une chose différenciable, nourrie de la fluctuation constante de tout ce qui la compose.

La voie pour atteindre ce but est, dans l'enseignement Tantrique, l'adora-

tion des images des dieux. Le choix des grandes figures divines effectué par le croyant comme focalisation de ses dévotions importe peu. Ce choix sera déterminé par l'ensemble des croyances dont il, ou sa famille, a hérité, ou bien par le rituel enseigné par son directeur spirituel, son gourou. La forme personnelle des divinités dont l'image et l'essence sont choisies comme objet du rituel contemplatif ne sont, après tout, que les aspects les plus élevés avec attributs (*sa-guṇa*) de la Conscience pure et indivisée sans attributs (*nir-guṇa caitanya*, *brahman*); les divinités ne peuvent être envisagées dans leur état pur (parce que celui qui perçoit forme une unité avec ce qu'il perçoit), mais elles peuvent être envisagées dans leurs divers aspects. Elles ne sont que des étapes de transition sur le chemin allant au but ultime de la pratique dévotionnelle : de faire l'expérience de la Conscience pure, indivise et inconcevable, et de La ressentir comme ne faisant qu'un avec soi-même. Considérée de façon appropriée, n'importe quelle divinité peut mener à ce but.

À part celles-ci — mais beaucoup plus éminente qu'elles — il y a le personnage féminin de Kālī-Durgā qui est, pour la conscience humaine, la forme la plus noble en laquelle l'énergie spirituelle divine (*śakti*) puisse être imaginée. La Conscience pure (*caitanya*) se divise, dans la conscience humaine, entre l'âme humaine et le dieu qui est son objet; et, à l'intérieur de cette division, la Conscience pure devient consciente d'Elle-même — jouant dans les filets de Sa propre *māyā*; la Conscience pure Se regarde le plus clairement en la Déesse Sombre, en Elle, féminine, comme le mot *śakti* (énergie), en laquelle l'Être spirituel non-différencié — le *brahman*, qui est neutre — Se représente; et le *brahman* l'effectue lorsqu'il se subdivise en devenant la séductrice dans la danse entraînante du monde varié des apparences, et quand le *brahman*, pareil à une mère, soutient toutes les multiples sortes de conscience dans l'univers comme déploiement de son Moi, et quand, finalement, il absorbe toutes ces formes de conscience dans une ronde sans fin, en annihilant leurs différences.⁴ Kālī-Durgā est l'incarnation même de la *śakti* sous son aspect visible, par le pouvoir de laquelle les autres divinités sous forme personnifiée prennent vie. Elle est la manifestation la plus directement perçue du pur Être-Esprit divin (*brahman*) invisible et indifférencié, qui ne peut être senti que dans l'expérience d'unité totale, dans la dissolution de

⁴Éd. La description de Zimmer du Brahman comme étant "pareil à une mère" est en accord avec la tradition Tantrique, où la Grande Déesse est vue comme la totalité de tout ce qui est, visible et invisible. Comme l'a écrit Woodroffe : "La Devi, comme Para-Brahman, est au-delà des formes et des gunas. Les formes de la Mère de l'Univers sont de trois sortes. Il y a d'abord la forme Suprême (*Para*), dont, comme le dit le Viṣṇu-yāmala, 'personne ne sait rien'. Il y a ensuite sa forme subtile (*Sūkṣma*), qui est constituée des mantras. Mais comme l'esprit ne peut pas aisément se fixer sur ce qui est sans forme, Elle apparaît en tant que sujet de contemplation sous Sa troisième forme, grossière (*Sthūla*) ou physique, avec des mains et des pieds et ainsi de suite comme on le célèbre dans le Devī-stotra des Purānas et des Tantras." *Introduction to Tantra Sastra*, 5ème éd. (Madras: Ganesh & Co., 1969), p. 14.

son existence consciente — pour la vision intérieure, elle est le manifeste le plus pur possible de l'inconcevable, qui, une fois ressenti, incorpore celui qui perçoit avec ce qu'il perçoit.

Le processus de la pensée humaine ne peut jamais vraiment transcender la dualité sur laquelle la conscience humaine, comme toute conscience, est fondée ; car la pensée présuppose la conscience et n'est elle-même qu'un mouvement de transformation (*vritti*) de la conscience. Dans le domaine de la pensée, la conscience peut n'avoir, au mieux, qu'une connaissance théorique à propos de comment surmonter la dualité du perçu avec celui qui perçoit ; elle peut se fixer cette tâche comme but mais ne peut jamais complètement éliminer ou surmonter cette dualité. Résoudre la dualité revient à éteindre la conscience. Lorsque la pure Conscience divine (*brahman*) s'enchaîne Elle-même avec la magie de sa *māyā* et prend par jeu la forme de la conscience humaine, alors Elle peut naïvement Se sentir faisant partie d'un univers multiforme, bigarré, articulé, et interconnecté ; et ainsi Elle peut adorer dévotement la divinités personnifiées qui peuplent ce monde interconnecté, les révérançant en contemplation, dans des images, et dans des signes symboliques afin qu'Elle puisse trouver Son chemin dans cet univers qui est déployé devant la conscience humaine ; mais quand la Conscience S'élève en devenant le souhait de ressentir, comme totalité et unité, Sa propre essence répandue en une variété infinie — le souhait d'entrer en Elle-même pour trouver le repos — alors les images et les signes serviront d'outils (*yantras*) pour réussir l'union (*samādhi*) de celui qui perçoit et de ce qu'il perçoit.

...

L'image que le croyant place devant lui pour ses dévotions quotidiennes est prise comme foyer de sa concentration et devient ainsi l'objet absolu de sa conscience. Quand on l'oppose à la conscience (l'observateur), qui est l'Un, l'image est l'épitomé de l'Autre (le perçu) — le Second dans sa totalité, un hiéroglyphe du monde. Le flot changeant des apparences, qui bat comme le jeu des vagues autour de la conscience lorsque celle-ci n'est pas en dévotion mais ouverte au monde, se solidifie en cette image en en prenant la forme, comme un symbole de paix ; l'unité se cristallise à partir de la multitude oscillante et autonome des objets de la pensée ; de cette masse informe, où les phénomènes externes et l'âme humaine se trouvent en compagnie, se dégage une dyade concentrée : l'étape préliminaire pour l'union de celui qui perçoit et de ce qui est perçu (*samādhi*), dont l'accomplissement est le but de la pratique dévotionnelle, où la conscience parvient enfin au repos et la spiritualité abandonne toutes les différenciations derrière elle, en retournant à l'Être pur sans attributs.

Puisqu'ici, comme dans les actes de magie, l'image sacrée est utilisée comme outil, on l'appelle *yantra*. Ce mot est une désignation très large pour un instrument ou un outil, un procédé ou un mécanisme qu'une personne

utilise pour effectuer une tâche spécifique. L'image sacrée est un instrument de conception très efficace utilisé à la fois pour les fonctions magiques et pour les fonctions ritualistes et spirituelles. Dans toutes ces utilisations, toutefois, l'image figurative (*pratimā*) d'un être divin n'est ni unique ni isolée parmi les procédés techniques ; elle n'occupe même pas une position dominante parmi tous ces mécanismes qui servent exactement au même usage. En dehors de la *pratimā*, il y a d'autres objets artisanaux significatifs qui en diffèrent plus ou moins en aspect, mais servent exactement au même usage et peuvent la remplacer dans le rituel sacré. Ceux-ci incluent les *cakras* (dessins "circulaires"), les mandalas (dessins "en forme d'anneau"), et ces figures linéaires complètement géométriques qui leur sont voisines, qui n'ont pas d'autre nom que *yantra*. En conséquence, l'image sacrée figurative (*pratimā*) n'est qu'un membre d'une famille entière de procédés de représentation sacrés (*yantras*). Elle est significativement différente des autres *yantras* à cause de son choix de moyens, des signes qu'elle utilise exclusivement pour révéler dans le domaine de l'apparence l'essence de la divinité qu'elle représente : ses éléments figuratifs de la forme humaine ou animale, avec leurs attributs (armes, vêtements, ornements), sont tous choisis dans le monde de l'apparence des sens. Les autres types — dessins "circulaires" et "en forme d'anneau" et figures purement géométriques (*yantras* dans le sens restreint) — se dispensent en effet, à un degré plus ou moins grand, de ces éléments figuratifs. Les éléments figuratifs ne sont pas du tout des composantes obligatoires de ces objets. L'élément figuratif peut y être remplacé par des symboles écrits, mais ces formes purement géométriques faites de triangles, de carrés, de cercles, et de lignes quasi-géométriques ressemblant à des pétales de lotus peuvent aussi être complètes sans aucun symbole qui puisse clarifier l'essence même de ces dessins pour le non-initié (Planches 17–19). Des constructions extrêmement stylisées de ce type, faites à l'usage du temple, combinent également une structure géométrique rigide avec une riche décoration figurative (Planches 20, 21).

Si nous voulons atteindre une compréhension minimale des caractéristiques formelles uniques de l'image sacrée indienne, il nous faut réaliser l'équivalence fonctionnelle absolue de toutes ces constructions, bien qu'elles soient apparemment de formes aussi différentes, tout en ayant une désignation commune de *yantra* dans l'usage linguistique. Lorsqu'on considère l'image sacrée figurative (*pratimā*), on ne peut pas l'isoler des autres *yantras*, qui sont tout aussi importants, si nous voulons comprendre la qualité essentielle de la forme de la *pratimā*. Seule l'intuition de la véritable identité fonctionnelle de ces types qui emploient des langages formels aussi différents peut nous permettre de considérer l'image sacrée figurative (*pratimā*) avec des yeux proches de ceux pour lesquels la *pratimā* a été créée — et dont c'est la création : les yeux de l'initié indien. Pour apprendre à regarder l'image sacrée figurative, nous allons suivre un chemin partant d'elle, passant par le

diagramme géométrique décoré par des figures, et aboutissant au *yantra* géométrique purement linéaire, jusqu'à ce que notre vision — imprégnée de ce qu'elle a contemplé, et ainsi transformée — puisse alors revenir à la *pratimā*.

Finalement, pour comprendre le choix des symboles formels particuliers qui sont utilisés dans de nombreuses telles images sacrées pour représenter l'essence divine, il nous faut faire une légère extension de notre étude pour inclure une sorte de phénomène complètement différent qui peut remplacer les images sacrées dans l'acte de dévotion. À leur place, des êtres humains peuvent apparaître comme incarnations du Divin, même dans des rites ésotériques. L'enseignant (gourou) de l'adepte, en tant que transmetteur de la doctrine Tantrique, est une incarnation vivante de ce maître archétype éternel qui a le premier révélé sa vérité et est accepté par la tradition sacrée comme lui ayant le premier donné voix : Śiva, le Dieu Suprême. Et, de plus, c'est la femme — tout d'abord l'épouse de l'adepte, mais aussi toutes les femmes et filles — qui est la forme manifeste tangible du pouvoir divin cosmique (Śakti) qui, par jeu, se déploie en l'univers des apparences ; sa matrice créatrice (*yoni*) donne naissance au monde de la *māyā* qui nous tient captivés. L'Être Pur, dans Sa première transformation depuis Son état indifférencié sans attributs (*nirguṇam brahman*), Se révèle en tant que couple divin : comme Śiva et Śakti, comme Dieu et son énergie divine. Ils sont deux, et pourtant ne forment qu'un ; ils sont le Divin unique, vu sous les deux aspects de repose-en-soi-même et de l'énergie-qui-se-déploie, *māyā*. Dans le langage des formes figuratives, le symbole pour eux deux est l'union sexuelle des amants (Planches 22–25) ; dans le plan de la symbolique géométrique, c'est l'union du triangle pointant vers le haut et du triangle pointant vers le bas, signifiant la matrice et le phallus (*yoni* et *linga* ; Frontispice, Planche 17). C'est le but de la dévotion que de s'élever de l'état humain prisonnier de la *māyā* vers l'Être divin, c'est-à-dire, de sortir le *brahman*, sombre et caché dans la conscience du *jīva*, pour l'amener à la clarté de cristal de son essence ; pour atteindre ce but, il y a une étape de transition dans laquelle l'initié, dont la vie sensible doit être totalement purifiée et contrôlée, fait l'expérience de s'identifier à Śiva (à Śakti pour une femme) en s'élevant par l'adoration. Ces actes étonnants du rituel occulte, par lesquels cette étape de la déification de la personne de l'initié est effectuée, aussi bien que l'univers symbolique des images sacrées qui y réfèrent, sont des reflets d'un seul et unique concept à deux niveaux différents de manifestation physique précise, qui s'élucident mutuellement. Tout ce qu'une personne non initiée pourrait trouver de bizarre à propos de la pratique de ce rituel s'explique par les formules conceptuelles traditionnelles, aussi bien que par les formes visibles des images, et, réciproquement, nous trouvons l'univers des symboles des images expliqué par les rites ésotériques.

La conception des images sacrées géométriques (mandalas et *yantras* dans le sens restreint), qui sont des miroirs graphiques d'essence surnaturelle, est

bien sûr strictement contrôlée, parce que celles-ci sont employées comme des expressions de ces essences, et sont dénuées de toute élaboration décorative subjective de la part de l'artiste, car cela détruirait leur caractère purement expressif et iconographique et les dégraderait en des gribouillages sans signification, aussi plaisants à l'œil soient-ils. La même chose s'applique au rôle de l'image sacrée figurative (*pratimā*), comme l'atteste son nom et son utilisation comme *yantra*. Le mot *pratimā* signifie littéralement "contre-fait", et désigne une copie qui est mesurée et faite à l'image d'un original. L'image sacrée figurative est donc la copie conforme d'un archétype et elle s'y réfère dans un rapport de fidélité consciente absolue, excluant toute fantaisie. On peut comparer cette mise en correspondance à celle qui existe entre la silhouette d'une chose vivante et la chose elle-même, où la valeur de la silhouette réside précisément dans la reproduction fidèle du contour de ce phénomène tri-dimensionnel. Sur le plan matériel des représentations tri-dimensionnelles, l'image sacrée figurative s'efforce d'accomplir le même but, de reproduire l'essence sans faille, juste comme le *yantra* bi-dimensionnel le fait en étant une construction composée de figures significatives, et à laquelle on peut ajouter des syllabes écrites.

Possédant une présence matérielle tangible immédiate, la *pratimā* et le *yantra* graphique sont tous deux l'œuvre de mains humaines, de simples instruments, et ils peuvent donc être jetés ou même détruits après avoir été façonnés. En plus des images sacrées pour l'usage des temples et des autels domestiques, qui sont faits de matériaux plus solides et sont supposés être utilisés avec fréquence et pendant longtemps dans la pratique dévotionnelle, d'innombrables images d'argile crue ont été faites, et continuent d'être faites chaque matin pour les rites quotidiens dans les cercles Hindous orthodoxes, juste comme les *yantras* et mandalas sont dessinés et, après avoir été utilisés, sont jetés dans les rivières, où ils se dissolvent ou bien sont cassés, comme les pots de terre crue vite faits, ou les assiettes faites de feuilles, qui sont simplement jetées après le repas. Même un poète aussi récent que Tagore a pu dépeindre la vie éphémère de ces images sacrées, qui sont renouvelées tous les jours, dans un poème appelé "Le croissant de lune", dans lequel une mère répond aux questions de son fils, "D'où est-ce que je viens? Où m'as-tu pris?":

Tu étais caché dans mon cœur comme mon désir, mon chéri.
 Tu étais dans les poupées de mes jeux enfantins; et quand je
 faisais chaque matin l'image de mon dieu avec de l'argile, je te
 faisais et te défaisais alors.
 Tu étais enchâssé avec notre divinité domestique; lorsque je lui
 rendais hommage, je t'adorais.⁵

⁵Éd. *The Collected Poems and Plays of Rabindranath Tagore* (Londres: Macmillan, 1967), p. 57. Ce passage provient de "The Beginning", un poème de la collection intitulée *The Crescent Moon* (1913) et traduite par l'auteur à partir du bengali originel.

Un *yantra* particulier (*pratimā*, mandala ou un *yantra* dans le sens restreint) ne prend vraiment sa signification que lorsqu'un fidèle adopte ce *yantra* comme foyer de tous ses pouvoirs de concentration.

Ce processus de transformation, que la conscience humaine effectue sur la substance matérielle du *yantra*, se produit pendant l'acte de dévotion, le *pūjā*. L'image n'est pas la divinité, et l'essence de la divinité ne peut non plus, par quelque invocation magique, venir de l'extérieur pour rentrer dans le cœur de l'image pendant la durée de la cérémonie d'adoration ; le croyant produit dans son propre être intérieur une vision de l'essence divine et puis projette celle-ci sur l'image sacrée placée devant lui, afin de ressentir visuellement cette essence divine dans cet état de dualité qui correspond à sa propre conscience. Cette vision intérieure de l'essence divine sous forme humaine n'est pas, bien sûr, le résultat d'une fantaisie arbitraire ; dans la vision, un Être divin, invisible à l'œil physique, doit entrer dans le champ de la contemplation — une réalité supérieure, surhumaine, doit être reflétée dans la conscience humaine.

La tradition de son auto-révélation a établi comment cette essence sur-naturelle se présente à la vision humaine. Au cours des âges, le Divin Se manifeste encore et toujours par le verbe et par la vision ; Son nom comme Son image font partie de la tradition sacrée héritée par les initiés, transmise de maître à élève, et préservée dans leurs communautés. L'image et le nom, comme auto-révélation du Divin, contiennent des phrases concernant la nature essentielle de l'ordre cosmique divin, et ils incorporent la Vérité suprême. Ils sont la Vérité dans la forme la plus pure qu'une conscience, entravée par la dualité, soit capable de concevoir. Dans l'image et dans la conscience du croyant, la Conscience pure non-encore-déployée (*nirguṇam caitanyam, brahman*), qui est la totalité, se sépare en deux formes d'apparences chargées d'attributs (*guṇas*) différents, à cause du charme de sa *māyā*, et la Conscience peut Se contempler — c'est-à-dire qu'elle devient consciente d'Elle-même dans Sa différenciation. Ce processus de dévotion de l'image fait partie du déploiement extatique de la pure énergie spirituelle (*śakti*) devant elle-même, à partir de quoi l'énergie se replonge dans l'état d'Être latent (*avyaktam*)⁶ lorsque l'image et la conscience contemplative s'unissent (*samādhi*). À ce stade le but du rituel sacré est atteint : le pratiquant se ressent comme étant divin lui-même.

L'image sacrée est capable d'absorber la vision intérieure qui est projetée sur elle et de s'en laisser imprégner parce que ses propres matériaux (bois,

⁶Éd. Le terme *avyaktam* se traduit souvent par “non-manifeste”, comme dans la traduction par Hume du verset suivant du Katha Upanishad : “Plus élevé que le Majestueux est le Non-manifeste (*avyakta*)”. *A Source Book in Indian Philosophy*, édité par Radhakrishnan et Moore (Princeton : Princeton University Press, 1957), p. 47. Dans le contexte présent, Zimmer utilise le terme “être replié” afin de clarifier la distinction entre l'être en déploiement vers l'extérieur et l'être se repliant sur lui-même. Cet être interne est *ipso facto* non manifeste (latent) pour l'observateur extérieur.

pierre, terre, bronze, pâte de bois de santal, ou pigments) ne sont que des formes déployées spécifiques de la Śakti Unique, des étapes de l'Être Spirituel qui ont été concrétisées pour la compréhension humaine. On trouve avec l'image des sons, des syllabes, et des mots qui sont des formes déployées plus compactes, plus concentrées, du *brahman* à l'intention de l'oreille, et qui sont considérés comme des expressions tout aussi importantes de l'essence surnaturelle. Leur importance pour le croyant initié dans la tradition dépend de dans quelle mesure ils sont chargés d'une signification qui excède celle de leur fonction dans le langage quotidien. Puisqu'ils sont des représentants de l'essence divine dans le règne sonore, le croyant peut, en les prononçant à haute voix, conjurer la vision intérieure liée à l'essence de l'Être divin, et il peut dans ses dévotions se concentrer sur cet aspect du Divin qui se déploie dans sa contemplation et l'occupe entièrement. Avec le mantra — la formule signifiante qui, pour le non-initié, peut n'être qu'une suite incompréhensible de syllabes ou une phrase sans pertinence évidente — on trouve l'énergie spirituelle (*śakti*) explicite suprême, complètement concentrée sous toutes sortes de formes, les *mantraśakti*.

Grâce à la valeur symbolique de chacun des signes phonétiques des mantras, ceux-ci sont des expressions concentrées composites de l'essence ; leur substance — *śakti* — n'est pas concevable par un discours logique, mais plutôt par le pouvoir qu'a l'esprit du croyant lorsqu'il se concentre sur eux en méditation avec succès, et ainsi déroule leur signification pour en remplir complètement son esprit, pour en imprégner sa conscience. De même, le mystère de l'image sacrée n'est révélé qu'au regard fixé dans la contemplation, qui reste dans la voie des techniques et connaissances traditionnelles expliquant l'importance des complexes spatiaux de formes graphiques (juste comme le *yantra* est composé de symboles graphiques et le mantra de symboles acoustiques). “Aux yeux du non-initié, c'est seulement une image qui est adorée ; mais le véritable pratiquant voit dans l'instrument matériel, par sa vision transcendantale, la manifestation corporelle de l'énergie divine qui est esprit.” La personne qui juge de l'extérieur l'acte d'adoration de l'image (*pūjā*), sans aucune expérience personnelle des processus spirituels qui sont impliqués, peut être comparée à un homme qui décrirait la devanture d'un confiseur, sans jamais avoir goûté de sa vie un bonbon.⁷ De cette comparaison, nous pouvons comprendre pourquoi — mis à part les possibles problèmes stylistiques historiques non encore résolus, et les considérations de *Geistesgeschichte*⁸ et des rapports sociologiques dérivant des œuvres d'art — notre

⁷Éd. Zimmer paraphrase un passage cité dans *Principles of Tantra* (II, 277) : “Celui qui fait le *pūjā* et celui qui ne fait que l'observer ne sont pas, assurément, dans la même situation. Celui qui regarde la devanture d'un confiseur peut nous dire la forme, la couleur, et la quantité des friandises qu'il y voit, et également si elles sont chaudes ou froides au toucher ; mais peut-il nous dire si leur goût est sucré ou amer, aigre ou parfumé ?”

⁸NDT. Littéralement “histoire des idées”. Doctrine philosophique allemande du début du siècle, qui affirme que chaque époque détermine un contexte d'idées.

désir de chercher la nature profonde des images sacrées indiennes est voué à rester superficiel.⁹

. . .

L'image sacrée est un *yantra* et rien qu'un *yantra*. Elle est superflue pour celui qui est capable, sans son assistance, de se placer dans l'état de *samādhi*, où celui qui perçoit et ce qui est perçu se confondent, et où la conscience dualiste s'arrête. L'image sacrée n'est pas l'élément le plus essentiel pour l'acte de dévotion ; elle introduit simplement une certaine variété dans le processus. Elle n'est pas, après tout, une source d'énergie primordiale.

Un passage du *Bhāgavata Purāna*, reproduit ici à partir de Śiva Chandra, enseigne comment un initié, après avoir appris comment amener l'Être divin pur (*brahman*) dans sa vision intérieure sous la manifestation chargée d'attributs personnifiant Viṣṇu, peut atteindre avec succès le *samādhi* sans l'aide d'une image sacrée. Le Dieu Viṣṇu lui-même décrit comment il souhaite être visualisé :

Un yogī invoquera à l'intérieur du cercle ardent du lotus de son cœur cette forme de mon être, qui est bénéfique en méditation — c'est-à-dire, une forme aux membres pleins, calme, aux traits réguliers, avec quatre bras longs et vigoureux ; un cou gracieux et un front bien proportionné ; avec un sourire divin plein de grâce ; avec deux oreilles bien dessinées ornées de boucles d'oreilles brillantes ; vêtu de jaune ou de bleu sombre ; rayonnant de la beauté de la marque Śrīvatsa ; portant une conque, un disque, une masse, et un lotus dans ses quatre mains, et une guirlande de fleurs sauvages sur la poitrine ; avec des pieds de lotus brillants du lustre de ses chevilles ornées de bijoux ; illuminé par la lumière émanant de la pierre précieuse Kaustubha ; orné d'une couronne étincelante, de bracelets, d'une ceinture et d'ornements de bras ; avec des membres bien proportionnés, plaisants à l'œil ; d'expression avenante et gracieuse, avec des yeux tendres et de forme agréable. Il méditera sur cette exquise forme de Brahmā en fixant son esprit sur tous ses membres. En rétractant par la pensée ses sens de l'ouïe, du toucher, de la vue, du goût et de l'odorat de leurs objets et avec l'aide de buddhi, le conducteur [de l'âme, c'est-à-dire l'intelligence], le Sādhaka immercera complètement son esprit dans les flots de Mon amour. Après cela il rassemblera cette vision intérieure [*cittavṛitti*] jusqu'alors s'étendant à tous mes

⁹Éd. Ce passage exprime la nature distinctive de l'approche de Zimmer à l'étude de l'art indien. Il pensait que l'on doit aller au-delà des tâches périphériques consistant à cataloguer et analyser rationnellement les œuvres d'art si l'on recherche leur véritable compréhension. L'expérience personnelle, que Zimmer appelait le support d'Archimède hors de la sphère matérielle, est essentielle à la signification profonde de cette forme d'art religieux.

membres, pour la concentrer en un endroit et l'y fixer. Il ne sera pas nécessaire au Sādhaka de penser à quoi que ce soit d'autre [telle qu'une partie de la représentation du dieu, un membre individuel, un ornement ou un attribut]. Il méditera seulement sur l'expression de Mon visage, où joue un léger sourire bienveillant. Quand l'esprit pourra contempler cette expression sans interruption et sans distraction, il cessera d'y concentrer son attention, et fixera celle-ci sur l'éther. Alors, après avoir perçu Ma manifestation subtile [*vibhūti*, l'expression elle-même contemplée fixement par l'esprit] dans l'éther, dans les constellations lunaires,¹⁰ ou dans l'ensemble de l'univers infini, il rassemblera sa faculté mentale, qui a eu l'éther tout entier comme objet, pour la remettre en Moi en tant que Paramātmā. Alors il ne lui sera plus nécessaire de méditer sur quoi que ce soit. Le yogī, ainsi en Samādhi, Me verra en tant que Paramātmā de tous les Jīvas comme son propre Ātmā; comme une lumière qui se mélange à une autre, et en devient indiscernable. Chez un yogi ayant ainsi atteint le Samādhi par une méditation intense, les trois formes d'erreur — c'est-à-dire l'objet, la connaissance, et l'action — seront bientôt subjuguées.¹¹

Samādhi, la réunion du Divin divisé (relié linguistiquement au mot Grec *synthèse*), est le but ultime du *pūjā* : la complétion d'un acte purement spirituel, c'est-à-dire le changement de conscience depuis l'état de *jīva* jusqu'à la Conscience inconsciente, le *brahman*. Le *brahman* se trouve dans le *jīva*, car bien sûr rien n'existe en dehors. Comment résoudre dans l'unité la dualité de l'âme et du monde, de celui qui perçoit et de ce qui est perçu, et dont l'illusion constitue la conscience de soi du *jīva*, est simplement affaire de maturité et de technique.

La technique recommandée dans les paroles de Viṣṇu nécessite que le pratiquant se coupe tout d'abord de toutes les impressions sensorielles venant du monde extérieur. S'il s'abandonne à leur profusion, il sera à jamais désarmé devant leur multitude, leur tenacité, leur intensité et variabilité, et il sera incapable de prendre même le premier pas vers ce *samādhi* de celui qui perçoit et de ce qui est perçu, incapable d'accomplir la réunion de toutes les diversités du monde. Cette union ne peut prendre place que dans la sphère de la contemplation, où le monde phénoménal se cristallise dans l'image d'une divinité personnifiée qui est, vis-à-vis du monde phénoménal, le tout dans tout — sa source matérielle aussi bien que la cause de son déploiement, sa matière aussi bien que le principe sur lequel elle règne de

¹⁰NDT. Voir note page 103.

¹¹Éd. D'après la traduction d'Avalon, *Principles*, II, 275-76. Dans tout ce chapitre, nous avons gardé les citations originales d'Avalon lorsque nous avons été capables de les retrouver.

façon souveraine, et dont elle détient le pouvoir de dissolution. Le premier but de la pratique rituelle de méditation est de créer dans son champ de vision un état de tranquillité peuplé de personnages, de remplir cet espace complètement par l'image détaillée et aux formes élaborées de la divinité. Ceci implique, bien sûr, un effort considérable de la part de l'adepte pour amener dans sa vision intérieure, pièce par pièce, ce complexe aux multiples aspects sans laisser son esprit vagabonder ou se fatiguer, et de voir à tout moment seulement ce qui se réfère à l'image du dieu, et pourtant de regarder cette image clairement et distinctement, de la conserver jusqu'à ce qu'à la fin il l'unisse dans un tout intégré — jusqu'à ce que, en faisant l'union des parties, aucune d'elles n'obscurcisse ou n'oblitére les autres; jusqu'à ce que les parties ne se disputent plus pour distraire l'attention du méditant ou pour diriger d'un point à un autre son regard intérieur agité, en forçant le pouvoir de son imagination à évoquer avec une intensité particulière une partie de l'image à un instant, tout en ignorant à ce moment là les autres parties.

Dans cette première étape, le but est de garder simultanément dans sa vision intérieure toutes les parties de l'image désirée dans un état tranquille où chaque partie est plaisante exactement au même degré. La sorte de distraction qui peut perturber la concentration et frustrer l'acte dévotionnel — la sorte d'obstacle qui peut interférer avec la suite désirée d'images intérieures — est illustrée dans un conte que Śiva Candra raconte pour montrer l'importance du risque encouru en effectuant l'adoration intérieure par soi-même, sans l'aide d'un *yantra*. Le Mahārājā Rāma Kṛṣṇa, lorsqu'il adorait sa déesse Kālī-Durgā, utilisait une technique apparentée à celle recommandée par les paroles du dieu Viṣṇu, car purement mentale: l'image de la déesse créée par notre méditation doit être ornée et adorée exactement comme une image sacrée authentique — l'ensemble doit être un processus intérieur d'adoration de la divinité, sans images. Śiva Chandra raconte son histoire:

À un moment particulier pendant la première étape de Sādha-na, après son initiation, alors que le Mahārājā, négligeant tous ses devoirs publics, et refusant de recevoir le peuple, demeurait constamment immergé dans le Pūjā, le Dhyāna, et ainsi de suite, une paire de bracelets d'or furent commandés pour sa reine, Rāṇī Kātyāyanī. Quelques jours après que la commande ait été faite, le Rājā, voyant les poignets de la Rāṇī sans parure, en demanda la raison, et on lui répondit que les bracelets n'avaient pas encore été préparés. Le jour suivant, quand il était absorbé en Pūjā, un Sannyāsī avec les cheveux en chignon se présenta à la grille du palais, et demanda au gardien: "Où est ton Mahārājā? Dis-lui qu'un Sannyāsī [ascète mendiant brahmane] est venu pour le voir." On lui répondit avec une grande humilité: "Seigneur! le Mahārājā est maintenant dans la salle de prière. Personne ne

peut y entrer ; et même si nous lui parlions maintenant, il n'y aurait aucune chance d'obtenir une réponse.” Le Sannyāsī rit et ordonna : “Je vous le dis, allez-y”. Les gardiens avaient peur de lui désobéir, et firent comme il le leur avait ordonné, mais sans effet. Rājā Rāma Kṛṣṇa était à cet instant plongé dans l'adoration mentale de son Iṣṭadevatā, et ne fit donc pas de réponse, malgré l'arrivée du Sannyāsī. Les gardiens revinrent et racontèrent au Sannyāsī ce qui s'était passé. Le Sannyāsī haussa un peu les sourcils, sourit, et dit d'une voix grave : “Quand le Mahārājā sortira à l'issue de sa cérémonie, dites lui qu'on n'accomplit pas l'adoration mentale d'Iṣṭadevatā en pensant aux bracelets de la Rāṇī.” Sur ces mots, le Sannyāsī partit rapidement. Les gardiens ne comprirent pas le sens de ses paroles, mais n'osèrent pas s'opposer à son départ, car en tant qu'ascète il était libre d'aller où bon lui semblait.

Plus tard, en sortant de la salle de prière, Rājā Rāma Kṛṣṇa demanda aux gardiens : “Où est ce Sannyāsī ?” En grande frayeur ils lui dirent les paroles du Sannyāsī, et lui apprirent son départ. “On n'accomplit pas l'adoration mentale d'Iṣṭadevatā en pensant aux bracelets de la Rāṇī.” Ces mots passèrent des oreilles du Rājā à son esprit à la vitesse de l'éclair. Il tremblait d'effroi à la pensée du sacrilège qu'il avait commis, et il répétait les mots, “Où est ce Sannyāsī ?” d'une voix noyée de chagrin et tremblante d'effroi. Le Rājā courut alors lui-même sur le chemin public pour le trouver, mais comme il était dans un état spirituel impropre à la rencontre du Sannyāsī, il lui fut impossible de le découvrir.

Néanmoins, ce que le Sannyāsī avait fait et dit incita le Rājā à se cloîtrer après cet incident. Personne ne pouvait plus dire où il était, ni ce qu'il faisait à un instant quelconque. Il devint distrait, le regard fixe, l'être immergé en permanence dans un flot continu de Samādhi. Trois années passèrent de cette façon.

Un jour, alors que, selon sa pratique usuelle le Rājā était occupé à son service dans la salle de prière, le même Sannyāsī apparut de nouveau. En le voyant, les gardiens se prosternèrent à ses pieds, et le conduisirent avec respect à la porte de la salle de prière du Rājā. Ce jour là aussi le Rājā était occupé à effectuer l'adoration mentale, mais il se trouvait aux prises à de grandes difficultés. Afin d'adorer la Devī qui est l'esprit même avec des actes de piété mentaux, le Rājā avait orné ce jour-là le front de la Devī aux cheveux défaits [c'est-à-dire Kālī-Durgā] avec une haute couronne mentale garnie de bijoux. Il continua en ornant le cou de nacre de la Devī, qui porte un grand amour à Ses adorateurs, avec une guirlande mentale de fleurs de Jabā écarlates. Mais à

chaque fois qu'il levait les mains pour poser la guirlande au cou de la Mère, il en était empêché par le haut rebord de la couronne. Après avoir échoué de nombreuses fois, il devint triste et nerveux, et se mit à penser : "Peut-être ne vais-je pas réussir aujourd'hui à mettre une guirlande au cou de la Mère". Avec une tristesse infinie ses grands yeux se remplirent de larmes, et en pleurant il gémit : "Ô Mère ! que vais-je faire ?" Une voix venant de l'extérieur lui répondit : "Rāma Kṛṣṇa ! pourquoi pleures-tu ? C'est en mettant une couronne sur la tête de la Mère aujourd'hui que tu as provoqué tout cet embarras. Enlève-la, et mets Lui alors la guirlande." Rāma Kṛṣṇa sursauta, laissa la Mère et Son service, et ouvrit à la fois les portes intérieures et les portes extérieures de la salle de prières.

Il vit alors devant lui un Mahāpuruṣa ["grand homme", terme générique pour un être humain rendu parfait], un Sannyāsī enduit de cendres et plein de Tejas. Il le reconnut comme Pūrṇānanda Giri le Sādhaka parfait [celui qui a cheminé sur la voie du *brahman*], qui avait été son compagnon de Sādhana [une pratique ascétique qui mène en la perfection en *brahman*] qu'ils avaient pratiqué dans des enclos crématoires dans une vie précédente. Il se prosterna à ses pieds, et dit "Frère ! Vois ma condition aujourd'hui ! La Mère et toi savez ce que j'ai enduré pendant ces trois ans depuis que tu es parti, après m'avoir fait l'honneur de me faire honte". Pūrṇānanda rit, et lui dit : "Ne crains rien, frère. C'est parce que je suis parti alors, que je suis capable de m'approcher de toi aujourd'hui, après ces trois années. Le temps n'était pas encore venu pour moi de te voir, considérant ce que tu étais alors. Pense à la différence entre tes pensées d'alors à propos des bracelets de la Rāṇī, et ta difficulté présente avec la guirlande. C'est parce que la Mère t'a béni que je suis ici de nouveau, pour tenir la promesse que je t'ai faite dans une vie précédente."

Après cet évènement, le Mahārājā Rāma Kṛṣṇa devint un Bhairava [un moine mendiant, adorateur de Kālī-Durgā] et la Mahārāṇī Kātyāyanī une Bhairavī, compagnons de Pūrṇānanda Giri dans le Mahāsmāna-sādhana [la voie de la perfection dans les grands enclos crématoires], sur les rives de la rivière Ātreya à Buxar.¹²

Peu nombreux sont ceux qui à la fois sont enclins à prendre cette voie du *sādhana*, et possèdent le talent de la poursuivre en atteignant quelque succès. Le Mahārājā Rāma Kṛṣṇa sacrifie la panoplie et les plaisirs de son pouvoir royal à sa volonté d'améliorer le *pūjā* spirituel bien avant qu'il ne

¹²Éd. *Principles*, II, 409–12.

décide de devenir un ascète errant qui parcourt les enclos crématoires. Il se retire de tout ce que sa naissance lui avait accordé et, encore roi, il est réduit à une existence complètement anonyme — une chose impossible pour un homme ordinaire. Mais même son zèle intense pendant trois années consacrées entièrement à la prière ne lui fait pas approcher du but. Au retour de Pūrṇānanda Giri, il est toujours aux prises avec une difficulté qui pourrait paraître quelque peu élémentaire aux yeux de celui qui a atteint à la perfection : un obstacle n'ayant rien à voir avec la dernière phase des nombreuses étapes de la procédure de *pūjā*, mais plutôt avec le processus de construction, dans lequel la manifestation chargée d'attributs de la divinité est amenée morceau par morceau dans la vision intérieure ; c'est l'un des actes introductifs, qui doit être suivi de bien d'autres plus critiques et incontestablement plus difficiles. Le roi Rāma Kṛṣṇa prit une décision logique dans le cours de son développement lorsque, pour progresser, il coupa les derniers liens le rattachant au monde et lorsque, sous la direction de Pūrṇānanda Giri, sa personnalité externe s'évanouit dans une existence anonyme afin qu'il se perde intérieurement dans l'unité du *brahman* sans attributs.

Sa voie d'adoration purement spirituelle ne peut être empruntée que par un petit nombre. Pour la plupart, qui ne sont pas encore capables d'abandonner leur mode d'existence quotidien et de rechercher les enclos crématoires, les berges de rivière, les bancs de sable isolés, et les autres endroits de paix et de calme où le yogi errant aime à vivre — pour la plupart, la voie d'accès la plus facile est l'adoration à l'aide d'un *yantra*.

...

Dans l'utilisation du *yantra* pour la dévotion, les actes mentaux et externes préliminaires sont moins importants que la procédure critique suivante, qui peut alors être effectuée sur le *yantra* lui-même : l'“insertion du souffle” (*prāṇapratiṣṭhā*) ; mais ces actes préparent le terrain pour la performance du *pūjā*. Le rituel du pratiquant solitaire qui est son propre prêtre est nécessairement compliqué car pour le croyant — et ici les sources qui font autorité sont unanimes — le but de l'adoration du Divin est de devenir divin soi-même. La Conscience divine pure s'entrave elle-même aux fers de sa propre *māyā* : le *brahman* s'imagine en tant que *jīva* ; Dieu est en nous ; nous sommes le Divin ; mais plusieurs procédures préparatoires sont nécessaires avant que nous ne soyons capables de nous élever au stade de dualité, où l'acte rituel du *pūjā* s'effectue, et avant que, en progressant à partir de cette étape, nous puissions nous ressentir comme étant divins. Cette expérience est toujours très clairement considérée être le but de l'adoration. Voici deux exemples tirés du *Vāsiṣṭha Rāmāyaṇa* concernant le culte de Viṣṇu : “Lorsqu'un homme adore Viṣṇu sans devenir lui-même Viṣṇu, il ne recueille pas les fruits de cette prière” ; et également : “L'homme ne doit pas invoquer le nom de Viṣṇu sans devenir lui-même Viṣṇu, ni adorer Viṣṇu sans devenir

Viṣṇu, ni penser à Viṣṇu sans devenir Viṣṇu.”¹³ Seul l’homme qui devient Dieu peut jamais Le ressentir.

Le trajet vers cette expérience passe par des actes de magie et de concentration mentale utilisant les effets de la puissance divine, représentée par des syllabes et des paroles chargées de signification, les *mantraśakti*. Le processus commence par l’acte de rentrer dans la salle (ou la zone) de prière. Le maintien du croyant, et même de quel pied il fait le premier pas, ne sont pas sans importance ; et lorsqu’il entre, il doit tourner ses pensées vers les pieds de lotus de la divinité qui siège dans son cœur. En entrant, le pratiquant écarte toutes les influences de la sphère céleste qui pourraient le déranger en fixant son regard droit devant lui, sans cligner des yeux, pour que son regard soit pareil à celui des dieux, qui ne connaissent pas le sommeil ; il détourne les éléments opposés provenant de la région intermédiaire entre le ciel et la terre en proférant *phat*, le “mot-missile” (*astramantra*) magique, qui exprime qu’il leur est indifférent ; finalement, il repousse toutes les distractions tapies dans la sphère terrestre en frappant le sol trois fois avec son talon.

Le rituel dévotionnel ne laisse rien au hasard, ni à la fantaisie humaine ; sa grande importance signifie qu’aucun de ses détails n’est négligeable, bien que les nombreux courants parallèles à l’intérieur de la pratique traditionnelle puissent se contredire l’un l’autre dans ces détails. Des règles rigides gouvernent la hauteur du siège du pratiquant, la matière dont il est fait, les directions cardinales suivant lesquelles il doit être orienté ; d’autres gouvernent l’heure de la cérémonie et son endroit, et aussi le cours de l’exercice spirituel lui-même. Quiconque désire payer ses dévotions doit d’abord se purifier. Comme les purifications initiales requises dans les domaines de la dévotion et des objets rituels, ceci est un processus dont la qualité est à fois naturelle et magique. Les actes magiques qui suivent la purification rituelle externe consistent à prononcer des syllabes importantes, à faire des gestes à la signification précise et des exercices de contrôle de la respiration,¹⁴ dont l’efficacité particulière est bien établie. La chose importante est de transformer son corps naturel en un corps d’une essence supérieure, et, par l’acte de purification, d’y éveiller la nature divine qui l’habite. Alors s’ensuit un acte de méditation intense (*ekāgradhyāna*) qui, guidée dans la vision intérieure par la prononciation d’une série de formules et de syllabes (*dhyānamantras*), construit l’image de la nature essentielle du dieu depuis les pieds jusqu’à la tête et retour. Cet acte d’adoration intérieure doit précéder tout acte externe. Ceci est essentiellement différent de la simple récitation à voix haute des formules accompagnatoires qui prolonge l’acte d’adoration, ou de leur récitation silencieuse par un murmure intérieur, ou même de leur simple évocation à l’esprit. Si cet acte se réduisait en pratique à une simple séquence

¹³Éd. *Principles*, II, 441.

¹⁴Ces arts s’appellent *mantra*, *mudrā*, et *prāṇayāma*.

mécanique, sa partie essentielle demeurerait incomplète, car la création de l'image mentale de la divinité est nécessaire au succès du *pūjā* externe, ou, comme le dit catégoriquement le proverbe, “Le *pūjā* ne dure que ce que dure le *dhyāna*”. Sans *dhyāna*, la cérémonie entièrement externe n'a pas de valeur ; l'adoration purement intérieure dans le *dhyāna* est bien supérieure à l'adoration extérieure, mais qui serait assez hardi pour essayer d'atteindre le but de cette seule manière ?

C'est ici que la fonction du *yantra* entre en jeu, qu'il soit à l'image humaine ou animale (*pratimās*) ou de forme purement géométrique (mandalas et *yantras* dans le sens restreint). Dans le *Courant Débordant de Félicité de l'Adorateur de la Śakti (Śāktānandatangiṇī)* il est écrit :

Ceux qui cherchent la Devatā à l'extérieur, en oubliant la Devatā qui réside dans leur cœur, sont comme un homme qui errerait à la recherche de verre après avoir jeté le joyau Kaustubha qu'il tenait en main. [Viṣṇu prit possession de la pierre précieuse *Kaustubha* tandis que les dieux et les démons barattaient la mer de lait céleste, et il l'arbore comme ornement sur sa poitrine.] Après avoir vu l'Iṣṭadevatā [divinité élue] de son cœur, on doit L'établir dans la statue, l'image, le récipient [par exemple, un pot peut servir de *pīṭha* à la divinité], ou le *yantra* [dans le sens restreint], et alors on peut l'adorer.¹⁵

En décrivant l'adoration de Kālī-Durgā, le *Gandharva Tantra* nous renseigne à propos de cet acte d'installation dans lequel la divinité, clairement considérée comme son propre soi avec l'aide des *mantraśakti* pendant l'état de *dhyāna*, est souvent installée dans le *yantra* matériel par le souffle (*prāṇapraṭiṣṭhā*), en tant qu'élément divinement vivifiant :

Ensuite, après avoir effectué le Prāṇāyāma [les exercices respiratoires préparatoires], le Sādhaka [pratiquant] doit prendre des gerbes de fleurs. La Devī ne doit jamais être évoquée sans les gerbes de fleurs. Le Sādhaka qui a contrôlé son Prāṇa doit méditer sur le Parameśvarī [c'est-à-dire, le Seigneur Suprême] comme décrit plus haut, dans son cœur, et en voyant par Sa grâce cette image, dont la substance est la conscience de son cœur, il doit penser à l'identité entre l'image manifestée intérieurement et l'image externe. Ensuite, l'énergie [*tejas*] de la conscience interne doit être transportée à l'extérieur grâce au Vāyu-Bīja [le mantra “*yam*”¹⁶] par le souffle expiré par les narines, et infusée dans le bouquet de fleurs. Ainsi, sortant avec le souffle, la Devatā rentre dans les fleurs [qu'il tient sous ses narines]. Le Sādhaka doit alors

¹⁵Éd. *Principles*, II, 497.

¹⁶Éd. Avalon écrit “Yang”.

établir la Devatā dans l'image ou le Yantra en les touchant avec ces fleurs.¹⁷

La dévotion au *yantra* ne peut prendre son sens qu'après que l'essence divine ait pénétré l'une quelconque des formes du *yantra* en tant que son trône (*pīṭha*) pour la durée de la cérémonie de culte externe — et seulement après que ceci se soit produit par un acte d'imagination et de concentration comme décrit ci-dessus : une présence corporelle manifestée physiquement, pour ainsi dire, dans cet acte impressionnant du transfert de l'image intérieure dans un souffle qui imprègne les fleurs. Sinon, tout cela serait improductif, une comédie stérile. En remplaçant l'image de la divinité dans sa vision intérieure, la présence visuellement tangible de la divinité soulage le pratiquant de sa capacité de méditation, pourvu qu'il garde fermement à l'esprit, pendant le culte externe, que la divinité de son cœur — le *brahman* muni d'attributs, dont la *māyā* lui permet d'être présent dans la conscience du pratiquant — est présente physiquement (en quelque forme palpable que ce soit) devant ses propres yeux, et que la divinité est là à le contempler dans l'état de dualité.

Avec cette forme visible de l'essence divine, le pratiquant terre-à-terre accomplit le rite religieux que le roi Rāma Kṛṣṇa avait l'intention de pratiquer avec la seule image mentale de sa divinité. Ce rite cérémonial est une forme sacrée développée à partir des cérémonies traditionnelles pour accueillir et honorer un hôte important : la divinité est placée sur le siège d'honneur ; elle est accueillie (*svāgata*) ; comme à un hôte nouvellement arrivé, on lui offre de l'eau pour laver ses pieds (*pādya*) et ensuite les cadeaux traditionnels de bienvenue (*arghya*) : des fleurs, de la pâte de bois de santal, des rafraîchissements, et ainsi de suite. Un bain est offert, puis des guirlandes fraîches et toutes sortes d'ornements et de mets, suivis par de l'eau pour se rincer la bouche et se laver les mains ; la divinité est encensée en balançant des lampes (*nirājana*), en offrant des fleurs (*puṣpāñjali*), par des chants accompagnés de musique, de la danse, et des hymnes de prière. Le pratiquant s'incline devant le dieu et déambule autour de l'image, en la laissant à main droite en signe de révérence. Les composantes de cet acte hautement structuré varient suivant les différentes sources traditionnelles, mais elles ont toutes le même but implicite. Le rituel culmine dans l'acte par lequel le croyant abandonne son Moi à la divinité (*ātmasamarpaṇa*) : après avoir payé ses devoirs à la divinité de cette manière étonnamment élaborée, il se livre à elle complètement. Là, les exercices dévotionnels prennent fin, et tout ce qu'il reste à faire au pratiquant est de renverser toute la procédure en se reculant de la divinité et en se réintégrant en lui-même (*upasamhāramudrā*), et ainsi il reprend dans son propre cœur la Conscience divine qu'il avait insufflée dans le *yantra* par l'acte de *prāṇapratīṣṭhā*.

La littérature Tantrique souligne avec insistance que cette forme d'adoration et de sensation du Divin n'est pas la forme suprême, mais elle ne dissi-

¹⁷Éd. *Principles*, II, 501–502.

mule jamais le fait qu'il est futile, voire dangereux, de s'en dispenser avant que l'esprit n'ait pris son essor vers la forme pure de dévotion intérieure sans l'utilisation d'images. Le *Gautamīya Tantra* précise: "Cette adoration intérieure [*antaryāga*] mène les Sādhakas à leur libération, même de leur vivant, mais seuls les Munis [ascètes] qui désirent la libération ont la compétence de l'effectuer."¹⁸ Selon le *Tantra Samhīta* il y a deux formes d'adoration: "la forme interne est destinée aux *Sannyāsīs* [qui ont abandonné famille et domicile, comme Rājā Rāma Kṛṣṇa lorsqu'il suivit l'exemple de Pūrṇānanda Giri]; la forme externe comme la forme interne sont adéquats pour les autres hommes." Le *Tantra de la Grande Libération (Mahānirvāna Tantra)* range par ordre de mérite les différentes formes de culte:

L'état suprême est celui dans lequel la présence du Brahman est perçue en toutes choses. L'état moyen est celui de la méditation. L'état inférieur est celui des hymnes et du japa, et l'état le plus bas est celui de l'adoration externe. Le Yoga est la réalisation ou l'accomplissement de l'Unité entre le Jīva et le Paramātmā. L'adoration est basée sur la double connaissance qu'Il est Īśvara [l'Être Suprême], et que je suis Son serviteur, mais pour celui qui a compris que tout est Brahman il n'y a plus ni Yoga ni adoration.¹⁹

L'exercice dévotionnel correct utilisant un *yantra* représente un état inférieur dans l'évolution de la conscience humaine limitée en une forme qui est moins étriquée: pour celui qui s'est senti en tant que *brahman*, une fois que le règne de la multiplicité a été transcendé, tout acte religieux utilisant des mots et des offrandes est devenu vide de sens; quiconque se sait être divin à tout moment et, en même temps, ne former qu'un avec tout, n'a plus besoin de ces actes. L'impulsion de surmonter définitivement l'état de dualité de l'âme et du monde l'élève, sur les ailes d'une sérénité ne désirant plus rien d'autre (*vairāgya*), au-dessus des entraves de ce monde, de son foyer et de ses biens, et l'amène dans un royaume indéfini anonyme, qui ne connaît ni domicile ni possessions; la force du désir intérieur de retourner au sein de l'état originel d'unité cristalline ne laisse aucune place pour les ambitions mondaines codifiées par la communauté humaine.²⁰ Mais quiconque, comme le commun des mortels, est engagé activement dans et avec le monde, et est encore totalement prisonnier de la dualité, a besoin de la combinaison du signe religieux et de la dévotion de l'âme afin de redevenir, quotidiennement,

¹⁸Éd. *Principles*, II, 404.

¹⁹Éd. *Principles*, II, 341.

²⁰Éd. Le concept du "retour au sein de l'état originel d'unité cristalline" est un thème récurrent dans toute l'œuvre de Zimmer. De fait, dans son mémorial à Zimmer dans la *Review of Religion*, Herbert Steiner a écrit: "Il parlait de la vie comme d'un 'voyage de retour à son propre soi'. Il n'a atteint ce but que trop précocement". Steiner, "Henry R. Zimmer (1890-1943)", *Review of Religion*, VIII (Novembre 1943), 19.

conscient de sa propre divinité en étant confronté au divin, lorsque le *yantra* reçoit la vie par l'insertion du souffle, et que la divinité de son propre cœur se matérialise devant lui et devient visible. L'acte religieux externe, répété quotidiennement, mûrit l'esprit de sorte qu'il devient capable de ressentir la divinité en pure méditation, puis de se ressentir comme divin lui-même. Les Tantras se décrivent comme la voie pour ressentir l'unité à travers l'expérience de la dualité. Ils expliquent qu'il semblerait contradictoire d'éviter cette expérience primale de deux pôles lorsqu'on tente de se hisser à l'expérience de l'unité qui constitue la transcendance de la dualité du monde et du soi. La forme indispensable de la transmission de la Vérité — le rapport du maître au disciple — perpétue en soi-même l'état de dualité ; comment ce rapport peut-il avoir comme objet l'enseignement de l'unité ?

Mais même pour l'homme pieux, qui a fait l'expérience de l'unité, demeurer dans le règne de la dualité et honorer sa divinité adorée avec une image sont aussi des expressions de la force primordiale de son amour :

Que gagnons-nous par la libération ?
L'eau se mélange à l'eau,
J'aime manger du sucre,
Mais devenir sucre n'est pas agréable.²¹

Dans le *samādhi* ultime qui identifie le pratiquant avec Dieu, les liens d'amour qui unissent la mère divine et son enfant perdu en contemplation extatique se dissolvent complètement, avec tout le reste.

Rāmaprasāda, le grand chanteur de la Mère Ténébreuse à laquelle il a consacré sa vie, chanta :

Le Veda dit qu'on atteint la Libération en adorant la Divinité
sans forme.
Pour moi, cette notion semble erronée, et l'effet d'une pensée
légère.
[Rāma]Prasāda dit que l'esprit cherche sans cesse la Noire Beauté.
Que Ta volonté s'accomplisse. Qui désire le Nirvāṇa ?²²

“Mère”, la pieuse prière à la Déesse Ténébreuse, à Śakti qui est le *brahman* (*brahmamāyī*), est l'expression de l'unité dans l'état de dualité — ou “l'appel de la dualité dans l'océan de l'unité”. Tout dans ce bas monde est déploiement de la Śakti, mais seulement dans la séparation en dualité peut-on complètement s'immerger dans le bonheur ineffable de Sa contemplation. C'est pourquoi l'on rapporte qu'il était rare d'entendre Rāmaprasāda parler d'adorer le Divin qui n'a pas de forme :

²¹Éd. *Principles*, II, 355. Cette citation, comme les deux suivantes, est tirée de “Rāmaprasāda Sen, le célèbre poète Bengali (1718–1775)” ; note 2 d'Avalon, *Principles*, II, 285.

²²Éd. *Principles*, II, p. 354.

Ô! Des centaines de Vedas authentiques disent que ma Tārā est
“sans forme”.

Śrī Rāmaprasāda déclare : “La Mère demeure dans tous les corps.
Ô œil aveuglé! Vois, la Mère est dans l'ombre celle qui repousse
les ténèbres.”²³

...

Il importe peu si la conscience du pratiquant vis-à-vis de l'image sacrée reste, comme le faisait l'esprit de Rāmaprasāda, dans l'état de dualité constituant son essence, ou si sa conscience poursuit jusqu'à l'extinction de son Moi dans le *samādhi* complet, ou même si, en vue d'un but pratique spécifique, il adore avec des pratiques magiques la divinité dans l'image — le croyant se trouve toujours, pendant l'acte de piété, faire face à une image de la divinité façonnée par l'homme, un *yantra*, dans lequel il projette l'essence d'une vision intérieure. Pour que l'essence de la vision intérieure pénètre dans l'image sacrée, cette image doit s'y conformer à tous égards.

Il est clair que ce lien avec la contemplation (*dyāna*) doit être important pour les aspects fondamentaux de la fabrication de l'image sacrée. Il est plausible que la qualité formelle particulière de la méditation méthodique (*dyāna*) — par opposition aux propriétés de la vision externe et de la formation rétinienne de l'image des objets contemplés — est fondamentale pour éclairer la qualité spéciale qui est caractéristique de toutes les images sacrées indiennes, indépendamment de leur époque, de leur école, ou de leur lieu de provenance — une qualité qui les rend complètement étrangères à nos yeux. L'image intérieure que le pratiquant imagine dans le cours de ses dévotions est pour sa part la reproduction d'une vision intérieure originelle d'un aspect, fixé par la tradition sacrée, de l'essence divine. Et, par conséquent, l'image sacrée est un récipient pour la manifestation individuellement différenciée du dieu, dans laquelle le Non-Encore-Déployé, l'Ineffable, Se présente à l'œil intérieur du croyant, suivant la secte à laquelle le pratiquant appartient et le rite particulier selon lequel il a été initié. Pour fonctionner correctement, l'image sacrée doit correspondre dans sa forme à la “divinité de son cœur” aussi bien qu'à la manifestation du dieu établie par la tradition sacrée. Ces deux aspects — la divinité contemplée intérieurement et la forme manifestée de la tradition — forment, après tout, une seule et unique notion; il n'est pas donné à tout croyant de concevoir par lui-même, selon ses propres convictions, l'image de la divinité qu'il souhaite construire en lui, car seul le Divin lui-même peut témoigner de ce qui est Divin. La manifestation particulière par laquelle Dieu doit apparaître est de Son ressort, et dévier même du moindre détail de la manière traditionnelle dont Il est perçu et représenté — et qui est au cœur de la tradition sacrée — serait une absurdité patente, car cette tradition, comme sa forme littéraire l'atteste, n'est rien

²³Éd. *Principles*, II, p. 346.

moins que l'auto-révélation Divine préservée oralement. Le Divin Se donne une expression verbale dans la tradition littéraire, et élucide les aspects au moyen desquels l'homme saisit Son essence; Dieu Lui-même parle et dit ce qu'Il est pour l'homme et pour la compréhension humaine de Sa manifestation, et de quoi Sa nature se compose au-delà de ces aspects. Dans les textes sacrés ce sont les dieux eux-mêmes qui parlent d'eux et de ceux qui leur sont semblables, et c'est juste cela qui donne leur autorité aux textes, face auxquels toute tentative velléitaire de concevoir ou de contempler la face divine sous une autre forme est clairement erronée. Dans la tradition sacrée, l'auto-révélation de Dieu par Son propre Verbe est confirmée, et pour ainsi dire élucidée, par la contemplation transcendante accompagnatoire que le Divin accorde gracieusement à celui qui a d'abord découvert dans les textes cet aspect de l'essence divine.

Dans la *Bhagavadgītā*, le Divin se révèle à nouveau aux hommes par les mots de Viṣṇu à l'aube d'une nouvelle ère de ce monde. Il exprime Sa propre essence et spécifie à l'humanité sa place et les voies de l'ordre divin. Dans la *Bhagavadgītā*, le prince Arjuna s'apprête à conduire son char dans la grande bataille décisive pour l'empire et la domination du monde; après avoir écouté Viṣṇu, qui s'est révélé sous la forme de Kṛṣṇa, son beau-frère et prince terrestre, il demande à Viṣṇu (Chant XI, 1-4) s'il pourrait lui être accordé de contempler la forme divine immortelle de Viṣṇu. Le dieu lui accorde son souhait :

Cependant tu ne seras jamais capable de Me voir avec ton œil [physique]. Je vais te donner un œil divin (*divya*). Contemple Mon Yoga suprême. (XI, 8).²⁴

Après ces paroles de révélation, le Divin accorde à Arjuna la vision transcendante Divine pour Le percevoir; et les paroles extatiques du visionnaire, auquel a été accordée une vision du jeu créatif de l'omnipotence Divine, déroulent cette vision imposante en présence du dieu, enregistrent pour la postérité les images que son œil intérieur a vu, et peuvent attester leur vérité parce qu'elles sont ses propres paroles, juste comme elles ont coulé de ses lèvres au moment de sa vision.

Le Bouddha omniscient (Śākyamuni) proclame à la foule attentive de ses disciples l'enseignement du Bouddha Amitābha et de son paradis de l'Ouest²⁵ : comment, en parcourant la terre en tant que moine dans des âges anciens, par son vœu d'amour universel pour les créatures de tous les mondes,

²⁴Éd. Traduction anglaise de Georg Feuerstein, *The Bhagavad Gita: Yoga of Contemplation and Action* (New Delhi: Arnold-Heinemann, 1980), p. 117.

²⁵Dans le texte Bouddhiste *Mahāyānasūtra Sukhāvatīvyūha* (version longue). Une traduction anglaise se trouve dans le Volume XLIX des *Sacred Books of the East*. [Éd. *The Larger Sukhāvatī-Vyūha*. II-ème partie. Traduit par F. Max Müller (Londres: Oxford University Press, 1876). Zimmer paraphrase l'histoire racontée pp. 59-63.]

il a établi sa gloire qu'il a transformée en réalité par la pratique de toutes les perfections. Il expose le miracle de son pouvoir qui attire sans effort dans son paradis tous les hommes qui désirent la libération et sont sur la voie de sa fervente dévotion, et qu'il remplit de félicité avec sa Clairvoyance; il décrit les merveilles de ce paradis: une vision enchanteresse du Nirvāṇa. Puis il prie son disciple Ānanda, à qui il s'adresse, de se lever et de s'incliner vers l'Ouest et, avec une poignée de fleurs, d'adorer le Bouddha Amitābha. À la suite de quoi Ānanda demande la permission de contempler Amitābha lui-même, entouré de ses bodhisattvas, les Nobles Êtres qui le servent et l'assistent dans son travail incessant d'amour. Au même instant et dans son univers infiniment distant, le Bouddha Amitābha laisse s'échapper un rayon de lumière de la paume de sa main qui cause la nature merveilleuse de ce monde de se manifester de manière resplendissante devant la foule en prières autour du Bouddha Terrestre. À travers les myriades d'univers qui, juxtaposés comme des œufs placés les uns à côté des autres, s'étendent entre son royaume et la terre, il met cette vision devant leurs yeux avec sa lumière qui illumine et resplendit au sein des montagnes et des forêts du monde, et de toutes les créations divines et humaines — et de tout ce qui s'étend entre elles — comme si toutes ces choses étaient faites de verre. Alors le Bouddha de ce monde, Śākyamuni, interroge un bodhisattva de la foule environnante à propos de plusieurs des phénomènes qu'il aperçoit dans sa vision magique; et les questions et réponses du maître qui traitent de la vision resplendissante, en la décrivant et en l'interprétant, corroborent finalement la vérité des paroles de révélation de Śākyamuni. La vérité sortant des lèvres du Parfait est confirmée par les paroles du disciple instruit, qui proclame qu'il voit véritablement dans la lumière surnaturelle ce que son ouïe a déjà perçu.

L'esprit humain peut fort bien percevoir une image surnaturelle alors que tous les aspects de l'image demeurent pour lui une énigme; mais le Divin dévoile à la pieuse dévotion et au pouvoir du yoga cet élément de Lui-même qui est visible au sens au-delà des sens, juste comme le Divin parle aussi aux hommes à l'aide du langage humain. C'est la raison de la valeur incomparable de la tradition sacrée et de l'importance incalculable de sa préservation fidèle. L'apparence du Divin que le croyant conjure en lui-même est, comme le montrent les textes, fermement fixée, jusqu'au plus petit détail formel de ses membres, de ses caractéristiques physiques particulières, et de ses mensurations — fixée dans ses couleurs, ses expressions et ses poses, ses ornements et ses attributs, tous ces détails étant au-delà de la fantaisie de l'imagination humaine. La forme d'apparition du Divin est une copie authentique d'une vision intérieure transcendantale originelle, totalement en accord avec les préceptes d'une tradition authentifiée. Ceci explique non seulement la grande puissance de la tradition pour déterminer l'utilisation des éléments formels dans l'image sacrée — éléments qui sont constants en types, mais

apparaissent avec des variations qui démontrent un changement graduel, dépendant de l'époque ou de la région géographique dont ils sont issus; ce lien avec la contemplation, dont le récipient, la projection tridimensionnelle, est l'image sacrée, explique également les traits fondamentaux du style de l'image sacrée.

L'image sacrée est issue de la vision intérieure, qui lui sert de véhicule sous la forme du *yantra*, ou sinon de point focal quand le contenu de la vision est externalisé; dans son style, pourtant, l'image sacrée est complètement étrangère en nature au sens physique de la vision. Elle n'a rien à voir avec l'œil de la vision externe. L'image sacrée ne va pas à la poursuite de cet œil et ne peut pas lui fournir une information quelconque; juste comme l'image ne doit pas être simplement contemplée, mais doit plutôt être soutenue fixement dans le regard. Bien que ses formes soient construites complètement à partir d'images d'objets pris dans le monde que l'œil extérieur perçoit, l'image sacrée est elle-même un reflet de la pure vision intérieure dont elle tire son origine en tant que type formel. Et dans les aspects fondamentaux de son style, l'image sacrée est sujette aux lois de la contemplation.

VISION EXTERNE ET CONTEMPLATION

La vision externe et la contemplation (ou méditation, *dhyāna*) sont radicalement différentes en essence. Il s'ensuit que les images sacrées, qui sont des copies remarquables et des récipients appropriés pour la contemplation, doivent être qualitativement différentes des autres objets d'art dans leur forme fondamentale. Les autres œuvres d'art sont nées du plaisir de la capture de la beauté illusoire du monde, et ont été créés afin de le transfigurer. Leur attrait vient de notre œil externe insatiable, qui observe autour de lui inlassablement. Tandis que les images sacrées indiennes n'existent pas seulement pour être regardées; lorsque la vie a été insufflée en elles par la dévotion du cœur, leur but est d'être contemplées dans la vision intérieure.

Bien que nous, qui sommes fiers de notre capacité d'observation, manquions *a priori* de la faculté d'insuffler la vie dans ces images en les adorant, nous pouvons néanmoins acquérir une certaine compréhension de la forme particulière des constructions que le processus de piété a mis au point à ses propres fins, une fois que nous est apparue évidente l'opposition des natures de la vision externe et de la vision méditative.

Lorsque notre œil contemple le monde, il se trouve confronté à une multiplicité de phénomènes disparates qu'il ne peut possiblement comprendre ou assimiler avec le même degré de netteté en un seul balayage. S'il dirige son pouvoir d'observation sur un seul objet dans la multitude des choses qui se présentent devant lui, il est alors bien sûr conscient des autres objets placés dans son champ de vision; mais ceux-ci demeurent relativement flous

et indistincts, et ne sont pas assimilés, pénétrés, et interprétés par notre conscience totale afin de nous permettre d'en garder une image nette. Ils sont toujours dans notre champ de vision, mais au moins certains d'entre eux ne peuvent pas, si nous devons faire un inventaire ultérieur de ce que nous avons vu, faire partie de cet inventaire, bien qu'ils puissent éventuellement avoir été perçus, mais sans avoir été vraiment enregistrés dans la mémoire de l'observateur. Car l'observateur n'a pas fixé son regard sur eux. Si notre œil s'attend en fait à s'occuper de la multitude des choses dans son champ de vision, il doit errer, vagabonder de droite et de gauche, pour fixer chaque portion de l'espace l'une après l'autre, afin de s'y concentrer et de l'enregistrer en mémoire. La différence extraordinaire entre la portée d'une part, du champ partiel accommodé en un regard pour le fixer nettement, et d'autre part, du reste du champ de vision, dont notre œil n'est que vaguement conscient, sans être capable de le noter avec la même exactitude, conduit à un sentiment continu de malaise, une frénésie de balayage visuel, si notre œil essaye de faire part égale à tout le panorama que son champ de vision rencontre à un moment donné.

Notre vision dirigée vers l'extérieur est semblable à une grande lentille avec une petite profondeur de champ : si nous désirons voir de manière plus nette une chose qui est vaguement perçue, alors nous devons changer notre mise au point constamment. Avec chaque déplacement du point focal d'avant en arrière dans le champ de vision, l'œil garde un degré de liberté de mouvement. Des teintes vives et des contours frappants réussissent à attirer notre œil, à le captiver et à diriger son attention ; tout ce qui est grandiose, plaisant ou bizarre attire notre œil, l'invite à s'attarder. Mais si, au lieu de simplement nous soumettre passivement à la diversité des choses dans notre champ de vision, notre volonté de l'assimiler *in toto* est stimulée, alors notre volonté déplacera le point focal de notre vision intense aussi librement que le faisceau d'un projecteur sur des choses déjà vues ou non encore rencontrées. Mais notre volonté doit constamment choisir et libérer le faisceau de vision intense d'un point particulier qui devra disparaître pour retourner dans le noir quand un autre point sera fixé à son tour et mis au point. Le jeu de notre œil, explorant sans cesse à l'intérieur de son champ de vision, est comme la danse des rayons du soleil et des ombres des nuages sur un paysage. Tout bien considéré, c'est un jeu exquis, un abandonnement répété de ce qui vient d'être saisi, puis le saisissement d'une chose différente, qui sera à son tour libérée en faveur d'un but plus lointain qui se trouvera à attirer notre attention. Notre œil exulte dans son pouvoir de prendre contrôle à volonté de chaque objet qu'il choisit parmi ceux qui se présentent à lui ; il exerce sa souveraineté dans la prise d'attention ou l'ignorance, semblable à ce type de femme qui, insensible à la fidélité, flirte avec de nombreux hommes, en suivant ses seuls désirs et fantaisies.

Combien est différente notre vision intérieure ! Là il n'y a pas de surface

brillamment colorée, surchargée de formes qui attendent patiemment leur tour pour qu'un œil les choisisse comme point focal dans son errance, pour mettre au point et les rendre nettes. Elle est comme un puits profond, sur la margelle duquel se pencheraient des personnages, réfléchis dans les profondeurs de ses eaux sombres. Alors que la vision extérieure détourne son attention de ce qu'elle ne veut pas voir dans son champ de vision ; en fait, ces choses n'existent plus pour elle ; d'autres prennent leur place immédiatement, pour remplir tout son espace focal. Sans regret elle laisse s'échapper des choses exquises, car elle sait qu'elle est libre d'y retourner à volonté. Mais au-dessus du rebord du puits obscur des formes non sollicitées peuvent se tapir, et c'est en vain que la surface du miroir tremble en-dessous, refusant d'accepter leur image ; car l'image reste encore et toujours. Des visions agréables s'inclinent soudain au-dessus du bord, mais leur image s'enfuit, avant même que le miroir n'ait eu l'occasion de les capturer, et c'est en vain que le miroir incite ces formes fuyantes à demeurer. À moins qu'une ferme volonté ayant pratiqué le yoga ne soit en contrôle, il n'est guère possible de repousser du miroir des images indésirables ou des banalités passagères et sans substance, et il est difficile de le réapprovisionner avec des visions majestueuses constamment renouvelées, qui vont soit demeurer soit plonger sous sa surface à volonté, pour se dissoudre dans le vide total.

Une méditation sans entraînement est en général capable de rappeler des images qui sont apparues, pour disparaître aussitôt ; mais il semble que, sans l'assistance technique d'autres zones du Moi, on soit dénié la possibilité de convoquer à notre guise une image de notre choix. Notre vision intérieure peut en fait satisfaire sa volonté de remplir son paysage obscur et brumeux avec une image précise ou une autre, mais il n'est pas en notre pouvoir de décider quelles images particulières viendront lorsqu'on ressent le désir de les invoquer. Seulement occasionnellement, et encore de manière détournée, notre vision intérieure non entraînée sera capable, *a posteriori*, de comprendre la raison pour laquelle une image particulière et non une autre est apparue parmi tout un ensemble d'images, dont l'une quelconque d'entre elles aurait pu plausiblement répondre à son appel. Et si cette vision a la témérité d'accueillir l'apparition de l'image par les mots "Tu es la désirée ; mon appel t'était destiné", alors c'est qu'elle est victime d'une illusion. Car l'image à laquelle on s'adresse était déjà en chemin vers la surface ; son arrivée était déjà quelque peu prévisible ; elle a dû être entre-aperçue, ne serait-ce que faiblement, afin qu'on puisse s'adresser à elle. Et elle pourrait accueillir l'ordre : "Viens ! Montre toi !" avec les sarcasmes suivants : "Ne m'as-tu pas appelée parce que je venais déjà ? Et n'est-il pas exact que tu n'étais capable de m'invoquer que parce que j'avais déjà indiqué que j'arrivais ? N'es-tu pas semblable à celui qui désire vraiment et s'attend à ce qu'une personne vienne mais ne sait pas qui cela sera ; et puis, lorsque quelqu'un, qui n'est pas indésirable, se manifeste, il veut créer pour lui-même

et pour le nouveau venu l'impression que *cette* personne et nulle autre était exactement celle qui était désirée ; n'est-ce pas accompli en parlant à celui qui s'approche ? Si, au lieu de moi, une personne vraiment indésirable était arrivée, il aurait été évident que tu ne peux pas convoquer qui tu veux — à moins que tu ne sois capable de chasser le nouveau venu en t'exclamant : 'Qu'une personne plus acceptable quelconque se manifeste, mais justement pas celle-là !''

Quand il n'y a pas d'objet particulier qui attire notre œil physique externe, le forçant à revenir à cet objet de manière répétée, alors l'œil se promène, par jeu mais toujours en contrôle, parmi les différentes formes dans son champ de vision, et il sélectionne l'une d'entre elles, se fixant une durée pour la regarder. Alors que notre œil intérieur est aux prises avec des apparitions non sollicitées mais irrésistibles qui s'imposent à lui ; qui ne peuvent pas être éliminées de sa contemplation sans lutte ou ordre répété ; qui doivent fréquemment être priées de demeurer ; qui sont saisies au vol et sont suppliées de revenir — un acte de rappel qui coûte toujours un effort considérable.

Notre œil physique est capable de choisir, absorber, et transfigurer n'importe lequel des enchantements s'offrant à son regard sur lesquels il se focalise, et il fait cela avec une précision égale, car sa grande force réside dans ce pouvoir même de mettre au point. Alors que la netteté des images qui se présentent à notre œil intérieur non encore entraîné à la concentration ne dépend pas seulement du pouvoir de l'œil de mettre au point les images. Le degré variable de clarté et d'intensité de ces images semble être dans une grande mesure une particularité individuelle de chacune d'entre elles, et le désir de les contempler plus précisément atteint rapidement un seuil qui est toujours un cas d'espèce. Pour l'œil externe, tout ce qui n'est pas vu nettement est quand même encore là d'une certaine façon, parce qu'il se trouve dans le champ de vision, indépendamment de la concentration du regard. Mais la différence entre être ou ne pas être au point, comme c'est le cas dans n'importe quel champ de vision, est complètement absente de la manière dont la vision intérieure contemple. Tout ce que l'œil intérieur voit simultanément est aussi vu dans toute sa diversité, avec une netteté ou un flou égal, parce que le foyer de son attention n'est pas semblable à une lentille avec un étroit point focal et une large zone indistincte l'entourant. Il serait plus exact de comparer son champ de vision à un écran translucide qui, à des étapes progressives de mise au point, montre d'abord une ombre grise sans contours, puis un contour flou avec des zones colorées indéfinies — chacune à des degrés différents de netteté — pour culminer en une image très claire, parfaitement au point, et aux contours précis. Mais soit la netteté soit le flou sera uniformément prédominant dans le champ de vision ; aucune partie de cet espace ne sera mieux mise en valeur qu'une autre.

Cette caractéristique de la vision intérieure — qu'à aucun moment elle ne permet une variation essentielle d'intensité à l'intérieur de la vision totale,

et de ce fait permet à l'œil ne n'être pas mal à l'aise — est en fait la clé à la compréhension du trait stylistique le plus fondamental des images sacrées indiennes, qui sont, après tout, des manifestations physiques matérielles issues de la vision intérieure et qui doivent exhiber les qualités particulières de la contemplation pour qu'elles soient des *yantras* appropriés, pour qu'elles puissent vraiment absorber l'apparence de la divinité élue comme elle a été invoquée et construite en méditation par une concentration réussie, et pour qu'elles puissent assumer leur rôle dans l'acte de dévotion.

Le croyant ressent certainement une grande difficulté à rassembler dans sa vision intérieure l'image de la divinité sous ses nombreuses formes ; les composantes d'une forme particulière apparaîtront toujours lorsqu'il essaiera de les visualiser en séquence. La tradition sacrée dont dépend l'initié conserve des instructions indiquant comment les évoquer, et il connaît bien-sûr ces instructions par cœur ; il n'a besoin que de se rappeler les paroles du texte pour faire se manifester les apparitions correspondantes dans sa contemplation. C'est le pouvoir de la syllabe sacrée (*mantraśakti*), qu'elle soit chuchotée ou simplement prononcée en pensée, qui peut produire ce qui correspond au son dans le domaine de la contemplation. Particulièrement efficace pour cette activité d'évocation des images intérieures est la *mantraśakti* de syllabes mystérieuses, telle que *om*, où l'essence des réalités transcendantes est représentée dans le domaine sonore. Si l'esprit se concentre sur elles en les articulant, de manière audible ou non, elles invoquent la manifestation visuelle de l'essence, qui s'est transformée en son en elles, afin qu'elle entre dans le champ de vision de l'œil intérieur.

Ce qui est extraordinairement difficile, cependant, est de conserver les composantes de l'image lorsqu'elle a été convoquée, et de les faire demeurer même après que de nouvelles se soient pressées dans le même espace. Dès qu'elles sont assemblées, une débandade frénétique commence, pas tant comme le déplacement d'un projecteur dans une région de crépuscule, que comme d'être aux prises avec des personnes qui sont en danger de disparaître, et de tenter de les saisir ; on pousse des cris répétés : "Reste ici !" "Reviens !" et des ordres tels que "Toi, là-bas, reviens ici également !" Un long entraînement est nécessaire avant qu'il devienne possible de rassembler pour une période de temps raisonnable un nombre de composantes des images suffisant pour une seule composition d'envergure, et alors de consacrer une attention égale à chacune d'entre elles. Car aussitôt qu'un élément se sent négligé, il pâlit et s'évanouit, disparaissant dans ce sombre abysse d'où il a été tiré par la technique appropriée : soit en prononçant le son pertinent, soit en liant cet élément avec un objet voisin déjà présent dans le champ de vision de l'œil intérieur. Les composantes sont des invités qui ont été conviés dans ce champ de vision et ont répondu gracieusement à l'invitation à apparaître ; mais si l'hôte qui les a initialement convoqués les ignore, ou ne leur paye pas l'attention qui leur est due, alors ils glissent sans bruit à travers les sombres

rideaux entourant la scène pour retourner à l'obscurité amorphe dont ils sont issus, et le processus de convocation doit être recommencé.

Mais, enfin, succès ! La foule hétéroclite se fraye son chemin dans le réduit étroit, enclos et brillant, et chaque manifestation prend sa place attitrée ; les retardataires arrivent, et se positionnent sans perturber leurs prédécesseurs. Puis la confusion des arrivées bienvenues et des départs inattendus s'apaise ; ceux déjà présents ont fini de tourner en rond de manière désordonnée, l'ordre est établi et le calme s'instaure : l'image intérieure est composée et se tient tranquille. Ceci ne se produit que lorsque l'œil intérieur s'est fixé sur chacun des présents afin qu'aucun d'entre eux ne soit en danger de s'effacer et de disparaître, afin qu'aucun d'entre eux ne reçoive une particule de plus de l'énergie vitale qui saisit et retient tout ce qui est apparu. Car toute augmentation de l'attention accordée à l'un ou l'autre d'entre eux, en faisant augmenter l'intensité de sa présence, diminue d'autant la radiance des autres, qui leur donne vie dans notre contemplation. Avec une intensité égale et sans marquer de faveur, notre œil intérieur doit illuminer chaque élément rassemblé devant lui, juste comme le soleil dans un ciel sans nuages éclaire tout ce qui s'étend devant lui. "En contemplant cette manifestation du Brahman qui accorde la félicité, il doit faire porter son esprit sur chacun de ses traits",²⁶ comme le révèle Viṣṇu dans le *Śrīmad Bhāgavata*.

La manifestation divine multiforme est maintenant suspendue devant le regard intérieur entraîné à la contempler : aucune de ses facettes n'a le pas sur aucune autre ; chacune étincelle avec la même intensité ; bien qu'amalgamée à une construction structurée, chaque partie est une unité également autonome. Aucune partie de la manifestation n'est en mouvement ; rien ne distrait le regard intérieur vers quoi que ce soit d'important ailleurs, parce que notre contemplation n'a pas de point focal qui puisse être dirigé de ci ou de là parmi plusieurs objets ; l'espace entier de notre contemplation est également net, afin que chaque élément présent brille d'une égale clarté. Chaque partie est au repos avec elle-même ; chaque facette n'est consciente que d'elle-même ; ce sont les caractéristiques des manifestations présentées à l'œil intérieur entraîné ; celles-ci disparaissent obligatoirement dans la méditation sans entraînement dès qu'on se fixe sur une partie. C'est la force étonnante de la pratique et la perfection de la concentration qui expliquent qu'aucune de ces manifestations ne disparaisse, en dépit de leur qualité instable. Au contraire, elles s'attardent dans la majesté impeccable de leur Unicité-dans-la-Diversité, sans aucun lien externe qui puisse impliquer un quelconque mouvement sans fin mystérieux, qui puisse n'être compris que par un mouvement incessant correspondant de l'œil physique, complètement étranger à notre œil intérieur. En dépit de sa vaste complexité, la forme aux multiples facettes qui se tient immobile devant notre œil intérieur peut même paraître être le point focal d'un étroit foyer de concentration unique, parce

²⁶Éd. *Principles*, II, 275.

que chaque partie est fixée sans discrimination avec une telle intensité ; dans cet état d'esprit adéquat, la surface entière de la vision intérieure peut être mise au point de manière uniforme. Et pourtant le pouvoir de l'esprit de se focaliser en un point unique de l'image intérieure n'oblitére plus ni la qualité multiforme de l'image clairement contemplée, ni aucune de ses parties autonomes. Au contraire, la totalité des diverses parties est transcendée et chacune d'entre elles est préservée jusqu'au détail le plus infime qui, vu séparément, semblerait négligeable et incapable d'attirer l'attention de l'esprit concentré. L'attention de l'esprit est dirigée à l'ensemble en tant que somme de ses parties, à la structure, et non au matériau dont cette "apparence" globale est constituée.

Ce type particulier de visualisation qui remplit complètement le champ de vision et est également net et autonome dans tous ses détails, est une globalité qui dépasse la simple collection de ses parties constituantes : c'est un produit spécifique de la contemplation. Notre œil physique, constamment en mouvement, ne peut jamais contempler quelque chose d'approchant. Cette forme toute particulière de visualisation, qui combine deux extrêmes — la large surface de l'image avec une mise au point nette en chacun de ses points — et reste totalement immobile, est le contenu mental bien que visible qui est projeté sur l'image sacrée pendant l'acte de dévotion. À cause des lois fondamentales qui gouvernent sa forme, la visualisation détermine le style fondamental de l'image sacrée lorsque cette image doit servir de *yantra* — de la même façon que la visualisation est la source primaire de la manifestation tridimensionnelle de l'image. Étant donnée la nature de cette manifestation, la qualité particulière de l'image sacrée figurative peut maintenant être comprise : cette qualité qui est la raison, encore et toujours, de ce que l'Occidental se détourne avec un sentiment de malaise respectueux, jusqu'à ce que ses sens aient été émoussés par une longue familiarité avec ce domaine et avec de nombreux exemples individuels. Ces personnages — dieux, Bouddhas, et saints — avec leur richesse de formes, sont des entités complètement autonomes, mais qui manquent de la qualité qui donne à l'œuvre classique sa solidité, son poli, et l'architecture élaborée du réseau sans fin des relations entre ses parties — ces éléments qui présentent notre regard captif avec un véritable petit univers d'itinéraires à explorer.

Cela convient parfaitement à notre œil physique. Lorsqu'il contemple une œuvre d'art de l'école classique, l'œil abandonne sa liberté inhérente de fixer son attention à volonté ; il accepte en échange l'ordre imposé par l'objet qu'il regarde. Notre œil est enchanté de poursuivre l'insignifiance de la structure de l'objet le long de voies qui suivent leur propre logique irrationnelle, sans jamais s'en lasser. Mais lorsque notre œil, qui est habitué à une tel sacrifice agréable de sa liberté, rencontre pour la première fois — sans préparation — une image sacrée indienne, en étant complètement préparé à y perdre sa liberté ; et lorsque notre œil s'attend à échanger cette

liberté contre l'expérience vécue de la découverte délicieuse d'un jeu mystérieux de formes (la sensation de l'œil de tourner en ravissement parmi des merveilles étonnantes, parmi des choses familières qui révèlent sans cesse de nouvelles facettes, parmi des détails qui se combinent différemment de manière toujours renouvelée — l'expérience de l'œil d'abandonner sa vitesse normale, non disciplinée, de mise au point pour le rythme particulier imposé par la structure d'une œuvre d'art classique), alors notre œil, qui n'a pas l'entraînement adéquat, ne trouvera aucune de ses attentes comblées en face d'une image sacrée indienne.

En contemplant l'image sacrée indienne, notre œil physique peut s'étendre sans fin sur chacune de ses facettes détaillées sans être dirigé plus loin ou transporté vers une autre partie, ou se sentir obligé de parcourir sa surface entière, centimètre par centimètre, dans un mouvement errant inlassable. Ici, tout est calme, ne signifie rien d'autre que soi-même, et se tient à part comme quelque chose de définitif, sans tentative d'indiquer une connexion structurelle ou fonctionnelle quelconque. Les colliers, ornements pectoraux et ceinture de hanches, bracelets de bras et anneaux de pieds du Kṛṣṇa dansant (Planche 26b) dérivent la qualité intrinsèque irrésistible de leur existence de la clarté de la contemplation ; ils sont ici d'eux-mêmes parce qu'ils ne pourraient pas plus être absents de la manifestation que ne le pourraient être la masse et la conque, le disque et le lotus des quatre mains de Viṣṇu (Planche 27). Ce ne sont pas des éléments d'une conception structurelle quelconque ; ce sont les ingrédients rassemblés de valeurs caractérisant son essence pour l'acte de contemplation. La posture de danse de Kṛṣṇa, au-delà de toute son énergie, irradie également une qualité réservée, suspendue ; il est au repos, pour ainsi dire, dans le moment même où il se déplace, et il n'est pas sujet aux lois de la gravitation. C'est parce que l'œil intérieur qui fait surgir l'enfant divin dans sa danse de victoire le projette en train de danser, mais pas comme s'il dansait tantôt dans cette position et tantôt dans une autre. En dépit de toute l'énergie qui émane de lui, Kṛṣṇa demeure pour la vision intérieure une image qui reste stable ; dans la contemplation, la gravitation a été abolie ; de même, les colonnes que forment les membres inférieurs de Viṣṇu ne servent pas à supporter son torse splendide ; et ses mains ne requièrent aucune dépense d'efforts pour porter la masse et le disque (Planches 28, 29). Dans ses parties et avec ses attributs, la statue est une juxtaposition de symboles essentiels, visiblement palpables à l'œil physique, qui doivent apparaître ensemble pour exprimer de la manière traditionnelle son essence dans le règne visible comme cette juxtaposition particulière ; et, en même temps, le charme infini qui enveloppe les corps et les postures de ces figures — Viṣṇu, Rāma, Lakṣmī, les Bouddhas, et tous les autres — n'est pas un effet calculé voulu par l'artiste ; c'est le reflet d'un ingrédient nécessaire de l'image ressentie intérieurement dont ils sont issus et qu'ils tentent d'incarner (Planches 30–33). Une fois que le spectacle intérieur a été assemblé par

le pratiquant, il doit “baigner sa conscience, la submergeant dans des vagues d’amour” pour la divinité élue qu’il contemple. La beauté est un ingrédient de ces manifestations divines aussi essentiel que la forme terrible sous laquelle le Divin peut se révéler. L’image intérieure de la divinité, de même que le *yantra* visible qui doit la copier, irradie la grâce, nage dans une douceur éthérée, parce que la vision qui l’a créée et qui la tient en contemplation s’est baignée dans le courant de son amour Divin.

Il existe en vérité un lien profond entre tous les éléments formels qui se combinent dans l’image sacrée comme inventaire de ses formes visibles ; il n’est, néanmoins, de nature ni structurelle ni dynamique ; c’est un lien fondé sur une idée. Aucun des éléments formels ne pourrait être omis, ou sinon le *yantra* serait un instrument imparfait, une reproduction incomplète d’une essence surnaturelle, et qui ne servirait à rien ; aucun élément ne pourrait occuper une place différente dans le cadre général ou changer sa posture sans changer de façon substantielle la signification du tout ou sans retirer son sens à l’image entière, ce qui arrive plus fréquemment. Exprimant l’essence d’un complexe de pouvoirs surnaturels, l’image sacrée n’a pas de dynamique structurelle, à cause de son lien fondamental avec la contemplation ; mais elle possède bien un ordre fixé inexorablement à la multitude de ses formes, un ordre beaucoup plus rigide qu’il ne serait jamais possible dans le cas de l’œuvre d’art classique.²⁷

²⁷Éd. Le concept exprimant l’image sacrée comme “l’essence d’un complexe de pouvoirs surnaturels” est très proche du point de vue traditionnel considérant le *yantra* comme une toile d’araignée dont le point central, le *bindu*, est la source d’énergie radieuse. Cf. M. Khanna, *Yantra — the Tantric Symbol of Cosmic Unity* (Londres : Thames and Hudson, 1979), p. 9.

Yoga et Diagrammes Sacrés (Le *Yantra* et le Mandala)

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Le diagramme abstrait : utilisations magiques et sacrées

Dans les textes Tantriques qui nous sont connus, on trouve beaucoup plus d'informations à propos du *yantra* abstrait quasi-géométrique (Frontispice, Planches 17–19) qu'à propos de l'image sacrée figurative. Ces diagrammes planaires de formes régulières sont sans doute populaires d'une part parce qu'ils sont très simples à préparer, et d'autre part parce qu'ils révèlent si peu au non-initié, en dépit de leur utilisation fréquente à des fins magiques et ésotériques. Une autre raison majeure de leur popularité tient assurément à leur capacité d'exprimer en symboles simples une plus grande richesse sémantique que ne le peut l'image figurative avec ses moyens d'expression compliqués.

Dans les diverses sources écrites, il y a un consensus à propos de la grande valeur des *yantras* abstraits. Fonctionnellement, ils sont au même niveau que les images figuratives correspondantes, sinon supérieurs. Le *Kulārṇava Tantra* dit à leur propos¹ :

On enseigne que le *yantra* se compose de mantras [syllabes et mots à la signification sacrée]. Car la divinité prend pour forme ces mantras [*devatā mantrarūpiṇī*]. Si la divinité est adorée avec le *yantra*, elle est immédiatement remplie de grâce.

Le *yantra* s'appelle *yantra* parce qu'il soumet [*ni-yantrana*] tous les maux issus du désir, de la colère, et autres erreurs. Un dieu adoré à l'aide du *yantra* est plein de grâce divine.

Ce que le corps est pour l'étincelle de vie [*jīva*], ce que l'huile est pour la lampe, voilà ce que le *yantra* représente pour tous les dieux.

Un *yantra* de bon augure doit donc être dessiné avec son cadre, ou il peut être déployé en contemplation [*dhyā*], lorsqu'on a appris de la bouche d'un maître tout ce qu'on doit en savoir, et on peut alors l'adorer selon les règles.

¹*Kulārṇava Tantra*, édité par Tārānātha Vidyāratna, Tantrik Texts, V (Londres, 1917), VI, 85–90.

Si l'on adore la divinité sur son trône [*pīṭha*] en isolation, sans un *yantra*, c'est comme de séparer des éléments indissociables² comme les membres d'un même corps, et on s'attire alors la malédiction de la divinité.

Chaque divinité a son propre trône, et chacune a son *yantra* approprié : de cette façon chacun doit adorer les divinités selon les règles, entourées de leurs cortèges.

L'estime dans laquelle est tenu le *yantra* abstrait est telle que le *Kulārnavā Tantra*, parmi d'autres, émet des doutes sur la capacité de la *pratimā* à servir de réceptacle à la divinité, à moins que cette *pratimā* ne soit utilisée en conjonction avec le *yantra* géométrique correspondant.

L'étymologie donnée dans le *Kulārnavā Tantra* pour le mot *yantra* n'a qu'une valeur limitée. Qu'elle ne résiste pas à l'examen critique des érudits parce qu'elle accorde plus de signification spécialisée au mot qu'il n'en a, n'est pas une raison suffisante pour la rejeter. Le problème pour nous est de savoir quel est le sens que le dévot indien attache au mot *yantra*. La possibilité d'interpréter les mots et les syllabes avec audace et variété se comprend par le rôle extraordinaire que le rituel Tantrique leur accorde en tant que réceptacles de signification ésotérique. La hardiesse avec laquelle l'interprétation étymologique peut rendre compte d'un sens occulte aussi bien que du sens usuel dans chacun des éléments linguistiques suffit presque pour valider cette interprétation, ce qui arrive souvent avec les étymologies ésotériques théologiques qu'on peut trouver dans les anciens Vedas.³ Dans la pensée religieuse de l'Inde, comme dans celle d'autres pays, on découvre souvent des interprétations théologiques d'une profonde naïveté qui les distinguent de celles de la sphère profane.

Dans le *Kālivilāsa Tantra*, l'étymologie de *yantra* est interprétée de manière différente⁴ : "Puisque le savoir correct concernant les différents secteurs dans lesquels les syllabes génératrices [*bījas*] doivent être placées est soigneusement [*yatnatas*] conservé [*trāyate*] dans le *yantra*, on l'appelle un *yantra*". Cette explication découle du fait que dans un *yantra* géométrique on attache un rôle important aux sommets des figures géométriques (triangles, carrés, etc.) qui le composent, car ils assignent à leur position correcte les différentes syllabes et mots (mantras) à partir desquels les aspects partiels de la divinité émergent, lorsqu'on fixe son attention sur ces syllabes lors de la méditation. C'est pourquoi on les appelle syllabes génératrices [*bījamantras*]

² *Angāṅgītvam parityajya*, *ibid.*, VI, 89.

³ NDT. Il s'agit du procédé de *nirukta*, littéralement "non-prononcé", qui base son interprétation principalement sur la valeur symbolique des éléments dont les noms sont composés. Voir R. Guénon, *L'homme et son devenir selon le Vedānta*, Bossard, Paris 1925, p. 54.

⁴ *Kālivilāsa Tantra*, édité par Pārvatī Charana Tarkatīrtha, *Tantrik Texts*, VI (Londres, 1917), XXX,1.

ou simplement génératrices⁵ [*bījas*]. En préservant le nombre et l'ordre de ces génératrices bien à leur place dans les coins et les angles, le réseau du *yantra* recèle secrètement en lui les instructions pour développer les images fidèlement à la tradition. Bien que non acceptable grammaticalement, cette explication est aussi remarquable que la précédente par son contenu factuel.

Le rôle prédominant du *yantra* abstrait dans le monde des formes des Tantras est attesté non seulement par les innombrables instructions données pour son utilisation, mais aussi par le fait paradoxal que dans le *Kālīvilāsa Tantra* que nous venons de citer, il y a un passage qui défend l'utilisation du *yantra* abstrait dans l'ère présente. Ceci ne fait que souligner la haute estime dans lequel on le tient. Car le *Kālīvilāsa Tantra* se distingue de textes similaires par la sévérité des instructions qui défendent à l'humanité, dans son état actuel de déclin, d'utiliser précisément ce groupe des plus importantes formes sacrées ésotériques, qui doivent être réservées à une ère plus méritante. Elles sont enseignées et recommandées ailleurs, mais dans cet ouvrage elles sont interdites. Car le *Kālīvilāsa Tantra* s'est fixé comme tâche propre d'autoriser seulement ces éléments de l'héritage des temps anciens qui sont compatibles avec l'insuffisante maturité éthique et spirituelle de notre époque, selon le point de vue pessimiste de ce Tantra en ce qui concerne nos possibilités présentes. Les techniques dévotionnelles utilisant un *yantra* abstrait ne tombent plus dans la catégorie des actes sacrés qu'un homme de notre ère de ténèbres (Kali Yuga)⁶ soit autorisé à pratiquer avec quelque espoir de succès : "Aucun culte ne sera pratiqué à l'aide d'un *yantra* abstrait dans le Kali Yuga. Une cérémonie [*pūjā*] impliquant le dessin d'un *yantra* ne portera sûrement aucun fruit" — et les créatures démoniaques-divines priveront de sa vitalité (*tejas*) tout fidèle qui oserait pratiquer cette forme d'adoration.⁷

⁵NDT. Souvent traduites par "germes" en français.

⁶Éd. Pour plus d'informations sur le Kali Yuga, voir : Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, édité par J. Campbell, Bollingen Series VI (Princeton : Princeton University Press, 1972), p. 15.

⁷*Kālīvilāsa Tantra*, VII, 9. Ce Tantra témoigne constamment de la rigueur particulière qui le rend unique dans la littérature Tantrique : "le fidèle n'aura aucun succès avec la litanie des mille noms de la Souveraine de l'Univers [*Bhuvaneśvarī*, un aspect de *Kālī-Durgā*]. Durant le Kali Yuga, il n'y a pas d'autre nom pour la Déesse que la litanie des cent noms" (ibid., X, 2). Un autre passage condamne comme impropre au Kali Yuga le plaisir de l'alcool, du poisson, de la viande et autres stimulants qui ont une place spéciale dans le rituel Tantrique, bien qu'ils soient interdits dans la vie de tous les jours. Seuls ceux qui appartenaient à l'âge d'or, l'Âge de la Vérité (*Satyayuga*) avaient la maturité suffisante pour les utiliser impunément (ibid., VI, 24-25 ; X, 22). Cf. aussi ibid., XXVII, 19-21 ; XXXV, 31.

Comme dans la plupart des Tantras, le *Kālīvilāsa Tantra* se présente sous la forme d'un dialogue entre Śiva Maheśvara, le "Seigneur Suprême", et *Kālī-Durgā*, son épouse divine. À des fins pédagogiques le Dieu-Unique Se divise par jeu entre ces deux formes suprêmes de la polarité mâle-femelle — le Dieu et sa Śakti — afin de révéler les formes de Son culte par questions et réponses. Ici, la Déesse pose les questions et le Dieu L'instruit avec ses réponses. Les mots que la Déesse utilise répétitivement en introduction à ses questions

Le *yantra* géométrique sert d’“outil” à plusieurs usages. Sa fonction la plus basse est magique. Le trente-deuxième chapitre du *Prapançasāra Tantra*, qui contient des instructions pour la préparation de nombreux *yantras*, commence par les mots⁸ : “Maintenant je vais enseigner diverses formules [mantras] qui s’accompagnent de nombreuses pratiques, avec la préparation de leurs *yantras*, qui seront utiles aux personnes pieuses, expertes en mantras, pour leur permettre d’atteindre leurs buts aussi bien terrestres que plus élevés”. Suivent des descriptions de mantras supposés assurer longue vie et bonne santé, à se délivrer des maux de tête ou à se rendre invulnérable, à se protéger contre les voleurs, à servir de philtre d’amour, à se garantir la faveur des princes et à se donner du pouvoir sur son prochain ; la liste est longue. On trouve d’autres textes voisins qui contiennent des informations similaires. Le croyant porte ces signes magiques comme des amulettes, les peint sur les murs, les enterre dans le sol, ou dort sur elles, et ainsi de suite, suivant le symbolisme inhérent à la procédure magique pour laquelle ils ne sont qu’un instrument.

Les *yantras* géométriques utilisés en magie sont apparemment aussi évoqués dans un vers de l’avant-dernier chapitre du même ouvrage, qui discute de l’“insertion du souffle” (*prāṇapraṭiṣṭhānā*) dans les *yantras*⁹ : “Sans l’insertion du souffle, les usages décrits ici sont absurdes et funestes”.¹⁰

L’insertion du souffle, nécessaire ici pour tout *yantra* afin de le rendre utilisable, doit apparaître sous une forme différente quand son utilisation magique s’applique à des cas tels qu’un *yantra* figuratif. L’insertion du souffle est l’insertion (l’in-spiration) du pouvoir divin, le même pouvoir qui anime le fidèle, dans la composition qu’il a devant lui. Il prend le pouvoir en lui-même, où le don a été direct. Quiconque adore une image sacrée figurative amène dans sa vision intérieure la *śakti* qui l’anime précisément dans la manifestation avec laquelle il est habitué à voir le Divin, que ce soit de par son initiation dans les traditions familiales ou par la direction particulière de son mentor ; cette manifestation correspond également en forme à celle de l’image sacrée. D’autre part, quiconque emploie un *yantra* géométrique à usage magique, et pas seulement comme une représentation graphique et symbolique de l’aspect de la divinité, lui insuffle la vie divine, ce qui est précisément nécessaire au *yantra* pour le rendre effectif ; on accomplit ceci en amenant dans sa vision intérieure l’énergie divine (*śakti*) sous la forme

montrent que, en transmettant la tradition, il était particulièrement important pour le *Kālivilāsa Tantra* de ne retenir des formes et des concepts transmis que ces éléments qu’il jugeait de valeur permanente, et par suite appropriés au Kali Yuga (*kalikālasya sammatam*). Cf., par exemple, *ibid.*, IV, 1 ; V, 1 ; XIV, 1 et 14, et les citations d’Avalon dans son introduction au texte.

⁸ *Prapançasāra Tantra*, édité par Tārānātha Vidyāratna, *Tantrik Texts*, II (Londres, 1914), XXXII, 1.

⁹ *Ibid.*, XXXV, 1.

¹⁰ “*Vyathā*” et “*gatajīvakalpa*”.

primordiale du souffle de vie, plutôt qu'en visualisant un aspect particulier de la personne divine. Partout où le pouvoir divin du souffle de vie (*prāṇa-śakti*) apparaît dans la vision intérieure, c'est l'une des innombrables manifestations diverses de la Śakti suprême : une transformation formelle de l'image de Kālī-Durgā, qui est la Śakti du "Seigneur Suprême" Śiva. Dans la vision intérieure de l'initié qui souhaite effectuer l'insertion du souffle dans un *yantra* grâce à cette vision, elle apparaît sous la forme suivante : "Elle brille comme le soleil levant. Elle a trois yeux et des seins généreux. Elle est assise sur un lotus rouge épanoui dans un bateau sur une mer de sang. Elle tient dans les mains un collet, l'arc de canne à sucre, un aiguillon, cinq flèches, et une coupe faite d'une calotte crânienne remplie de sang"¹¹ — voilà les attributs martiaux de Kālī-Durgā, celle qui terrasse les démons.

À part les prescriptions pour l'emploi du *yantra* géométrique en magie, les Tantras contiennent une foule d'instructions pour son utilisation dans le culte. La substance essentielle de ces prescriptions — qui sont le sujet essentiel du *Prapancasāra Tantra*, parmi d'autres — consiste en des instructions concernant les rapports qui existent dans ces actes rituels entre la visualisation intérieure de la divinité — l'idée qu'elle renferme — et sa forme graphique dans le *yantra* géométrique. Ces prescriptions décrivent en général le complexe de mots et de syllabes (mantra) qui constitue l'aspect de la divinité dans la sphère linguistique. Car la divinité peut également avoir la forme d'un mantra (*devatā mantrarūpiṇī*). Grâce à son mantra, la divinité est adorée à la fois dans la contemplation de la récitation silencieuse et dans la sphère des sons audibles ; de plus, à l'aide de ce mantra, la visualisation intérieure correspondante de la divinité est invoquée en méditation (*dhyāna*). Ceci n'est autre qu'une manifestation de la même Personne Divine, mais qui est maintenant dans la sphère de la contemplation.

Juste après le mantra, une composante indispensable de ces prescriptions pour l'adoration rituelle est la description plus ou moins détaillée de la manifestation figurative et palpable de la divinité que l'on doit provoquer dans la vision intérieure durant le *dhyāna*. L'aspect de la divinité est décrit complètement : son expression calme et amicale (ou bien menaçante), ses emblèmes, son vêtement et sa posture sont tous caractérisés par ces prescriptions. L'entourage de la divinité pour cette occasion particulière est également indiqué. Il inclut, tout d'abord, les parèdres et divinités secondaires qui forment sa suite. Les prescriptions décrivent les images figuratives de méditation qui sont semblables aux images sacrées figuratives réelles, et qui se présentent à nous, profanes, comme une concrétisation visible du contenu des prescriptions. Leurs longues listes descriptives énumèrent soigneusement les détails figuratifs l'un après l'autre, juste comme nous aurions à le faire si nous devons entreprendre un inventaire de base des éléments formels dans les images sacrées figuratives qui nous sont familières.

¹¹Ibid., XXXV, 7.

Les prescriptions concernant le *dhyāna* sont suivies en général d'instructions relatives aux formes d'offrandes, de récitation, et de tous autres rituels associés au culte externe de la divinité du *yantra*. Variant selon l'espèce, ces instructions sont déterminées par l'aspect particulier dans lequel le Divin est adoré et par les buts particuliers du culte.

Dans la section finale du traité on donne normalement des instructions concernant le *yantra* géométrique avec lequel le rituel divin doit être exécuté. La description de comment il faut le dessiner est généralement brève, et il faudrait l'accompagner de figures pour qu'elle devienne compréhensible au profane.

Le mantra, le *dhyāna* et le *yantra* abstrait sont trois concepts qui se correspondent dans leur idée directrice. Ils sont des expressions matériellement différentes d'un seul et même aspect du Divin : en son, et en contemplation d'un objet figuratif ou abstrait ; trois phrases, en quelque sorte, dans trois langages différents, à propos d'essentiellement la même chose. Parce que leurs formes différentes donnent naissance à la même idée de base, on peut dire qu'ils sont similaires, et ils sont de fait constamment traités comme tels dans la pratique.

L'expression verbale de l'essence divine (mantra) peut être complètement surimposée à la représentation géométrique en étant inscrite syllabe par syllabe sur la configuration de lignes du *yantra*. Dans chaque cas, ceci s'effectue suivant une règle spécifique inaltérable qui fait partie de la doctrine occulte. Si, de cette manière, les formes mantra et *yantra* d'expression de l'essence divine sont fusionnées en une, cela donne des compositions géométriques dans lesquelles les régions intérieures sont décorées par des lettres espacées régulièrement (Planche 19). La connexion secrète essentielle entre le *yantra* abstrait et le mantra — l'identité des idées qu'ils incarnent — devient apparente du fait que les syllabes du mantra remplissent harmonieusement les formes régulières de la construction géométrique, chaque fois que les mantras sont distribués sur leur *yantra* selon les instructions appropriées.

Dans la pratique rituelle, la visualisation figurative et le *yantra* abstrait sont semblables dans d'innombrables occasions : chaque fois que l'insertion du souffle (*prāṇapraṭiṣṭhā*) est exécutée sur un *yantra* géométrique afin d'adorer une divinité. Car l'instruction concernant le *dhyāna* décrit une vision figurative que le fidèle est censé projeter sur le *yantra* géométrique à l'aide du *prāṇapraṭiṣṭhā*. Dans l'exigence que la vision figurative soit transposée dans le *yantra* abstrait, on présuppose — comme s'il n'y avait aucun autre moyen de l'effectuer — qu'il y a une complète identité de notion entre la composition géométrique et la vision intérieure figurative. Sinon, la vision intérieure aux formes élaborées ne pourrait s'absorber aussi complètement dans l'appareil géométrique (*yantra*).

Dans le répertoire de l'art indien, il existe une autre alternative au *yantra* géométrique "lettré", qui vérifie l'identification complète et la fusion du man-

tra et du *yantra* ; cette alternative apporte une preuve que la même relation existe entre le *dhyāna* figuratif et le *yantra* abstrait. Nous devons ici nous déplacer du sous-continent indien au Tibet pour trouver des images différentes — les mandalas, ou dessins “circulaires” — dont le réseau géométrique est rempli d’éléments figuratifs (Planches 20, 21). Ceux-ci appartiennent en fait à une partie Bouddhiste du Tantrisme, et non à sa branche Hindoue orthodoxe, mais leurs symboles imagés, empruntés pour la plupart au Śivaïsme, sont la preuve qu’ils proviennent du Tantrisme indien. Le *yantra* était inconnu du Bouddhisme antique ; à partir de l’Hindouisme il s’est insinué dans le rituel Bouddhiste, avec bien d’autres éléments, au cours du long processus d’assimilation qui a finalement traversé le Bouddhisme en Inde. Dans la pratique artistique de la peinture sur soie Lamaïste, le Bouddhisme semble avoir conservé une chose qui allait de soi dans le Tantrisme orthodoxe, bien qu’à notre époque nous n’en ayons plus de preuve visuelle.

Finalement, il est superflu de rappeler que le mantra et le *dhyāna* d’une divinité, en tant que deux expressions d’une même idée, sont aussi identiques. L’identité de leur contenu est la source du pouvoir du mantra (*mantraśakti*) d’invoquer des visions intérieures de même essence, lorsqu’ils sont récités ou fixés en méditation.

Mais il est intéressant de noter que les mantras, comme forme possible que peut prendre le dieu, sont placés, syllabe par syllabe, le long des parties individuelles appropriées de la vision figurative. Dans le neuvième chapitre du *Śaktānandarangī* (“Le Courant Débordant de Félicité dans le Croyant en la Śakti”), on trouve une formule de vingt-et-une syllabes, la “Reine du Savoir”, exprimant l’essence de Dakṣiṇā Kālikā, l’une des manifestations de Kālī-Durgā (Planche 34). Ce mantra est identifié, syllabe par syllabe, avec les parties de sa représentation visible. Ses deux premières syllabes, hautement significatives, “*krīm*”, “*krīm*”, sont sa tête et son front. Puis les éléments sonores de sa manifestation dans le mantra sont disposés de haut en bas auprès des parties de sa manifestation figurative *dhyāna* jusqu’à la formule finale d’expression du respect, “*svāhā*”, divisée en deux, la première syllabe près de ses pieds, et la seconde aux ongles de ses orteils.¹² On remarque que les spéculations de cette sorte ne sont pas particulières aux seuls Tantras ; elles étaient déjà présentes dans la théologie Védique.

Le Déploiement et Repli des Visions Intérieures.

Dans la pratique rituelle usuelle, la méditation culmine dans le transfert de la visualisation dans le *yantra*. C’est alors que l’adoration externe de ce *yantra* animé peut commencer ; elle se conclut par la réabsorption de la “divinité élue” dans le cœur du dévot. (Cf. plus haut, p. 29). Il y a un fond

¹²Cf. *Karpūrādistotram*, introduction et commentaire par Vimalānanda Svāmi, traduit par Arthur Avalon, *Tantrik Texts*, IX, n. 1 p. 10 du texte sanskrit du commentaire du vers 5, et la référence qu’y fait Avalon dans la préface, p. 2.

de sagesse psychologique contenu dans l'axiome fondamental enseigné par les Tantras en ce qui concerne l'adoration de l'image sacrée: "Le *pūjā* ne dure que tant que dure le *dhyāna*". Par la méthode de l'insertion du souffle (*prāṇapraṭiṣṭhā*), dans laquelle ce principe est incorporé, la vérité ultime des Tantras est rendue manifeste au dévot durant chaque acte rituel qu'il performe: la révélation qu'il est lui-même le Divin (*brahman*), le "Un-non-différencié" (*ekam advitīyam*). Le but ultime, de se reconnaître comme divin (*brahman*) et de se dispenser du rituel au bout du compte, est anticipé ici par l'acte de dévotion où on le reconnaît implicitement. L'acte attendu du dévot présuppose et témoigne de la conscience de ce but ultime; seul un homme déjà véritablement éclairé a pu l'avoir découvert et introduit comme acte rituel sacré, dont la pratique élèverait ceux non encore illuminés à son propre état de rayonnement. Le croyant place le principe central de son être, le "dieu de son cœur", au centre du *yantra* figuratif, qui n'est rien du tout sans la vie qu'il lui prête. Mais alors le *yantra* figuratif, animé par le souffle du "dieu de son cœur" avec le *prāṇapraṭiṣṭhā*, devient un hiéroglyphe du monde phénoménal, à cause de la signification de la manifestation divine qui est explicite dans ses attributs. Par son apparence et sous forme symbolique concentrée, il caractérise l'étendue de la *māyā* dans un aspect du Divin qui apparaît à la conscience non illuminée comme la contrepartie de son être propre.

Dans l'image sacrée, lorsqu'elle est correctement adorée — c'est-à-dire, avec le *dhyāna* et le *prāṇapraṭiṣṭhā* — est contenu un paradoxe inévitable: le noyau de l'image est simplement le principe essentiel du dévot lui-même — chacun est un et unique; mais tant que le dévot garde une attitude de respect, il existe comme un Autre, distinct de l'Un. La sagesse du rite consiste à confronter le dévot avec ce paradoxe, dans chacun de ses actes rituels, jusqu'à ce que la maxime "Ceci, tu es" (*tat tvam asi*), qui est contenue dans le paradoxe et imposée implicitement en acte au dévot lors de l'insertion du souffle, l'infuse explicitement comme une expérience bouleversante, comme la Connaissance Ultime. Lorsque cela se produit, tout rituel en tant que tel s'arrête, et l'image sacrée devient insignifiante et superflue, comme un outil (*yantra*) dont on peut se débarrasser lorsqu'il a rempli son usage.

Pas une parcelle de l'adoration de l'image sacrée ne fut conçue ou organisée par la conscience humaine limitée par la *māyā*; si cela avait été, comment cette adoration aurait-elle pu jamais prétendre à réduire au néant cette conscience? Appartenant au véritable cœur de la révélation divine, elle exprime le secret de l'existence divine de l'essence du *brahman* dans le langage des actes rituels. Elle pousse l'âme (*jīva*), prise dans l'illusion de l'opposition entre le Moi et le Monde, à agir hors de son état pareil au *brahman*, afin que soit graduellement révélé le paradoxe entre cette situation et l'activité conduite hors d'elle. À cet instant, l'enchantement de l'Ignorance (*avidyā*) est brisé, et le *brahman* sort de son état assombri par la *māyā* d'une âme

individuelle (*jīva*) prise au piège de ce monde, pour retourner à son véritable Être propre.

Le principe psychologique derrière cette technique de dévotion de contrôle de la pensée est de placer le croyant, en tant qu'agent actif, sur le plan supérieur qu'il doit atteindre comme quelqu'un qui perçoit et qui comprend. L'Être surgit de l'Action ; la répétition de l'Action donne naissance à l'Être du croyant ; la persévérance dans cette sorte d'Action se cristallise en un Savoir dans lequel le nouvel Être et le croyant sont conscients du Moi. Ce principe a son origine dans la même croyance qui a assigné à l'idée de *karma* sa véritable position dans le cadre de l'enseignement indien sur la réincarnation ; selon cette croyance, les pensées et les actions des existences antérieures sont les germes qui se développent en un fruit, soit de la maturité spirituelle soit de l'illusion, soit de l'illumination spirituelle soit de l'aveuglement. Le Bouddha-en-essence (*bodhisattva*) doit nécessairement progresser dans un cours préparatoire, mesuré en éons — un cours dans lequel il ressent toutes les expériences avec un cœur de plus en plus pur, souffre tous les maux imaginables, et comprend toutes les finalités — jusqu'à la maturité de l'Illumination ultime, qui signifie l'omniscience. Dans sa dernière vie, en tant que Bouddha clairvoyant, il recueille le fruit de la connaissance de l'arbre de perfection de son Être, dont il a planté les "racines du bien" pendant ses autres existences antérieures.

L'être clairvoyant, le yogi parfait qui est arrivé au terme de son entraînement, est conscient d'être dans le pur état de la divinité indivisible : pour lui, la contradiction entre Moi et Non-moi (le monde), est maintenant une illusion surpassée ; le *brahman* en lui est retourné à sa propre essence. La doctrine selon laquelle la Divinité sans attributs s'enchaîne à sa propre *māyā*, et ce faisant Se déploie avec délice dans le jeu (*līlā*) des variations du monde phénoménal, n'est pas, pour lui, la Connaissance Suprême. Il voit dans le monde la grande illusion qui est la vérité pour les consciences enchaînées dans la *māyā*. La doctrine selon laquelle l'énergie divine se déploie en d'innombrables manifestations et s'y maintient est pour lui une vérité inférieure qu'il transcende dès qu'il réalise que ce jeu de la *śakti* est illusion (*māyā*). La technique d'adoration de l'image sacrée représente le pont qui nous mène du rivage proche de la vérité illusoire au rivage lointain de la Vérité Suprême, le pont qui s'appuie donc sur les deux rives en vertu de sa nature paradoxale inhérente et inexorable.¹³

¹³Éd. Dans un autre cadre, Zimmer décrit la technique d'adoration comme une immersion dans l'inconscient : "Le yoga Tantrique enseigne à ses adeptes à respecter et à vivre en paix avec le monde de l'inconscient ; en évoquant l'inconscient, ils maintiennent leur équilibre ; en son immersion totale et répétée est de fait la véritable essence du yoga Tantrique". Zimmer, "The significance of the Tantric Yoga", *Spiritual Disciplines*, Bollingen Series XXX :4, (New York : Pantheon Books, 1960), p. 39. Ainsi, une part du paradoxe du "pont suspendu qui nous mène du rivage proche de la vérité illusoire au rivage lointain de la Vérité Suprême" est que ce pont mène au bout du compte à l'immersion dans les eaux.

À une étape préliminaire du culte, le croyant est satisfait d'appréhender son Moi et le monde comme des formes déployées d'un seul et même pouvoir divin (*śakti*) sans fusionner ses différentes manifestations — lui même et l'image sacrée — en un, au moyen d'un acte rituel. Il sait que son Moi et le monde ne sont qu'un dans leur essence divine, sans vouloir se presser, par des exercices de yoga supplémentaires, à surpasser le contraste illusoire entre le monde et le Moi, qui constitue la conscience ; il ne tente pas encore d'appréhender dans un instantané bouleversant l'unicité de l'existence divine, par dessus et au-delà des manifestations différenciées que ce contraste dissimule. S'il a en fait l'intention de progresser pour dépasser le contraste, il est confronté à la tâche de fusionner en une seule entité les deux pôles — le Moi et le monde — du déploiement de l'essence divine en illusion. C'est-à-dire qu'il doit absorber dans le rituel déployant sa vision intérieure de la divinité de son cœur la théophanie du monde se déroulant devant ses yeux : l'observateur et le perçu doivent se fondre en un. Le *Bhāgavata Purāna* nous enseigne comment accomplir ce processus de réabsorption de la vision intérieure, pendant lequel le yogi n'a plus besoin d'imaginer quoi que ce soit et, en complète identité (*samādhi*) avec sa vision, vit en fait en tant que sa divinité d'élection, comme l'essence fondamentale de tout ce qui vit, comme sa propre essence : "Comme la lumière se perd dans la lumière, et en devient indiscernable".

Le retour ultime du *brahman*, lié à la conscience humaine par la *māyā*, à son état primitif, se produit donc en deux étapes : il y a d'abord le déploiement initial et la fixation de sa manifestation cosmique divine dans la vision intérieure, avec ou sans l'aide du yantra correspondant ; cela est suivi du repli de cette construction de la personnalité Divine dans l'agent qui l'a construit, dans son moi intérieur. Le contraste entre l'Unique et l'Autre est sublimé, et avec lui disparaissent aussi les autres possibilités d'expression, puisque sans le principe d'opposition il n'y a plus de limites, et celles ci sont, après tout, la véritable substance de tout acte d'expression.

Ce procédé de yoga de replier la vision dépliée doit soit se libérer de l'image sacrée figurative, soit la dissoudre. Dans tous les cas, le yogi ne peut recevoir de l'image sacrée figurative aucune indication de comment elle peut être repliée ; au contraire, elle lui offrira la résistance qu'offre toute forme, par sa simple existence, à toute tentative de la dissoudre.

Avec le *yantra* géométrique la situation est toute autre. Cette forme renferme différents types de natures variées. Avec l'un de ces types, la pratique rituelle ordinaire peut s'effectuer, qui se contente d'adorer le Divin dans l'un de ses aspects manifestés ; un autre type de *yantra* géométrique sera de plus grande aide pour élever l'intellect et l'âme. Avec ses plans et ses cercles concentriques il reproduit les formes typiques de la pure essence du Divin se déployant dans la sphère de l'apparence, formes qu'on peut appeler les formes variées de la conscience ou les images du monde. Le monde et

la conscience individuelle sont en fait deux noms pour la même chose. Un *yantra* de ce type, avec sa structure concentrique, est depuis le point central jusqu'à son pourtour externe une image du Divin jouant à se déployer, et il définit pour l'adepte de son enseignement ésotérique la tâche de replier ses diverses formes jusque dans son point central. Ce centre est le Divin dans son état pur, non encore déployé, et le fidèle doit s'identifier à ce centre. Il est lui-même, après tout, le *brahman* qui, dans le jeu de sa propre *māyā*, s'est lui-même confiné dans le carcan de la conscience humaine.

Dans la forme statique de cette sorte supérieure de *yantra* abstrait il y a une dynamique implicite remarquable, qui est absente de l'image sacrée figurative (Frontispice). Par sa simple forme l'image sacrée figurative, comme la visualisation correspondante, résiste à toute déconstruction, alors que le *yantra* géométrique y invite au contraire. Pour que le fidèle fasse l'expérience de s'identifier au *brahman* dans son déploiement et repli, comme son initiation l'en a instruit, il doit anticiper mentalement, comme il le fait déjà dans le cas de la composition figurative, le fait de sa propre divinité, afin qu'il puisse alors au cours de sa méditation ressentir totalement sa divinité en une expérience irrésistible. Il s'identifie avec le centre de tous les centres dans ce complexe de lignes, avec le point central, dont la tranquillité irradie toutes les directions de mouvement, en vagues successives — il s'identifie avec le *brahman* en tant que source de toute manifestation. Dans sa vision intérieure, dans le "processus de déploiement" (*sriṣṭikrama*), il développe hors de ce point en symboles géométriques (qui peuvent être remplis d'éléments figuratifs) le jeu de la *māyā*, à la fois dans ses manifestations les plus délicates et les plus matériellement grossières, jusqu'à la bordure externe du *yantra*. Dans cette composition dépliée il contemple le monde sous ses aspects divers ; il voit son propre ego avec ses diverses sphères de vie sensuelle et spirituelle, et il voit le Divin dans Ses manifestations personnelles multiples.

Juste après ce premier niveau de construction graduelle par étape, suit une déconstruction également graduelle de ce qui a été déplié, le "processus de repli" (*layakrama*). Ceci réduit les éléments différenciés de la figure géométrique en l'Unité : en ce point central (*bindu*) d'où ils se sont déployés. Ultimement, même lui disparaît. Ici, par des moyens différents qui satisfont à la nécessité de perception aux fins de contemplation, on recherche le même but que celui qui est assigné au yogi par les instructions pour le *dhyāna* données dans le *Bhāgavata Purāna*, quand il lui est dit de diriger son regard hors de l'image du dieu, le point focal de sa concentration, vers le Vide, afin, en dissolvant sa vision, d'abolir la distinction entre l'observateur et la vision qu'il perçoit.

Une construction géométrique de cette sorte, qui abrite en soi la dynamique du déploiement et du repli de ses formes, est un motif servant à guider la série correspondante d'images intérieures, et n'est donc qu'un

simple instrument, un *yantra*, pour le yogi. Le yogi avancé peut s'en dispenser complètement. Un texte Bouddhiste Tantrique¹⁴ recommande aux fidèles très avancés un exercice de méditation pour le déploiement et le repli des images qui évite l'utilisation d'une composition géométrique comme base, et qui prend à la place le nombril de l'adepte comme point de départ. De son nombril, sa vision doit développer un lotus à quatre pétales comme symbole du monde phénoménal. Chacun de ses pétales correspond à l'un des quatre éléments qui constituent le monde : la terre, l'eau, le feu, et l'air, et un point bleu en leur centre représente le cinquième et plus raffiné des éléments, l'éther. Chacun des cinq symboles des éléments doit porter les syllabes (mantras) qui expriment l'essence de ces cinq éléments dans la sphère auditive.

Après le déploiement de cette visualisation vient son repli (*layakrama*). L'ordre interne de ce processus suit une idée de base de la cosmogonie indienne. Depuis les temps Védiques, il existe un enseignement concernant le déploiement du Divin non-différencié dans le monde phénoménal : les cinq éléments sont des transformations graduelles de densité matérielle croissante en lesquelles le non-encore-déployé Être Divin sans attributs S'est changé. À partir de l'état de transformation le plus raffiné, celui de l'éther, l'air plus compact est séparé ; à partir de lui, se développe le feu ; à partir du feu, l'eau, et depuis l'eau, finalement, la terre, comme la forme de transformation la plus substantielle physiquement du Divin Inappréhensible. Sur le plan de sa propre vision intérieure le yogi renverse maintenant ce processus de déploiement du monde. Il oblige le monde différencié, qu'il a déployé à partir de son nombril, à se perdre de nouveau dans l'état non-différencié. En faisant cela, il ressent son Moi directement comme le Divin pur (*brahman*), qu'il est en fait. Il anticipe son statut divin lorsqu'il force le monde, simplifié en symboles, à surgir de son nombril pendant le processus de méditation. Ceci est une action exhaltée, d'essence divine. Et il en est confirmé par l'expérience immédiate du fait que ce statut à l'image de dieu est en fait son droit d'origine, que c'est ce qui constitue l'essentiel de sa nature, et non pas son état humain entravé par la *māyā*, qu'il s'efforce de surpasser. À l'image du *brahman* il force le monde phénoménal déployé à se fondre en un : pétale par pétale, le lotus déployé se replie sur lui-même jusqu'à ce que, dans l'ordre progressif du déploiement du monde, le quatrième et dernier pétale, symbole de l'air, avec le mantra correspondant, retourne à l'éther, le point bleu central. Alors le yogi fixe son attention sur ce point bleu ; en même temps, il se laisse aller, comme il l'a fait dans les actes précédents de déploiement, au rythme de sa respiration contrôlée jusqu'à ce que se présente devant lui la vision d'une perspective céleste pure, sans l'ombre d'un nuage, sans en-

¹⁴*Śricakrasambhāra Tantra : A Buddhist Tantra*, édité par Kazi Dawa-Samdub, Tantrik Texts VII (Londres, 1919), 56–58. [Éd. Pour une discussion plus approfondie des éléments qui suivent, voir Zimmer, *The Art of Indian Asia*, I, 216.]

traves d'aucune sorte. Cette vision, libre de toute forme et apparence, est l'image la plus fidèle du Divin non-différencié avec attributs. C'est là que le yogi retourne dans la progression de ses visions intérieures contemplatives. Il fait l'expérience de sa propre essence comme étant l'essence de ce pur Vide adamantin, à l'état sans forme, où a fondu et s'est dissous le lotus du monde phénoménal en lequel il s'était déployé.

Yantras GÉOMÉTRIQUES CONTENANT DES FIGURES
(MANDALAS LAMAÏSTES)

Les instructions les plus complètes pour développer dans la vision intérieure un *yantra* abstrait avec une décoration figurative et qui soit animé par les dynamiques du déploiement et du repli se trouvent, parmi les sources connues aujourd'hui, dans un texte Tibétain (Lamaïste), le *Śrīcakrasambhāra Tantra*.¹⁵ Ce travail est le résultat d'une époque du développement Bouddhiste dans laquelle le courant principal de la doctrine séculaire du Bouddha reçut une telle influence des tributaires de l'Hindouisme que son contenu devint virtuellement indistinguable de celui-ci. Ce n'est que par son ton qu'il trahit le fait que ce travail diverge du courant principal de la tradition orthodoxe. Dans cet ouvrage, nous trouvons une pensée commune à l'Inde en général, mais présentée dans un langage conceptuel spécifiquement Bouddhiste. Parmi les symboles figuratifs et abstraits qui représentent l'expression visible du monde conceptuel du Bouddhisme Tantrique, on voit apparaître des idées issues du Bouddhisme mélangées à des emprunts à la mythologie Hindoue. Śiva et Kālī-Durgā, qui sont les premiers symboles du Divin dans le domaine du Tantrisme orthodoxe, assument ici aussi — masqués et interprétés en termes Bouddhistes — une prééminence certaine. Ce qui est une bonne raison pour que les exemples choisis dans le Lamaïsme soient applicables aux situations où les sources et les images du sous-continent indien nous font défaut aujourd'hui.

Les instructions données dans le *Śrīcakrasambhāra Tantra*, et les peintures de soie aux merveilleux coloris qui sont leurs expressions artistiques équivalentes, ne sont pas compréhensibles à partir du seul point de vue de la doctrine de base du Bouddhisme ancien en ce qui concerne le problème de la libération. Les mandalas de soie aux riches illustrations se rattachent à une approche des questions de la réalité objective et apparente très différente de celle enseignée par Bouddha à ses disciples; les sujets pittoresques des mandalas (Planches 20, 21) représentent dans leurs sections supérieures le

¹⁵Ibid. Préface par Arthur Avalon : "le premier Tantra Bouddhiste publié, et le premier traduit dans une langue Européenne" (p. iii).

calme transcendantal des Parfaits, mais ils comportent dans leurs sections inférieures une débauche turbulente et démoniaque de divinités protectrices effrayantes, rigidement définies par un code de postures symboliques; leurs noyaux centraux, qui signifient l'ordre intérieur au repos, sont ceints de murailles aux lignes impénétrables.

La nature révolutionnaire de la mission de Bouddha fut que sa "Voie" refusait de rentrer dans le domaine de la spéculation métaphysique. Il rejetait toute tentative d'expliquer *a posteriori* et de manière métaphysique les expériences du yoga Bouddhiste, qui étaient censées rendre superflues toutes les spéculations. Le Bouddha mourant ne considérait pas son testament terrestre comme une interprétation philosophique des énigmes éternelles, mais plutôt comme un guide pratique pour transcender l'illusion et l'ignorance de la nature du Monde et du Moi.¹⁶ Selon la tradition Cinghalaise, son message ultime est un appel, non à la *via contemplativa* de la pensée conceptuelle et systématique, mais à la *via activa* du yoga. Le Bouddha laissa sans réponse la question fondamentale de comment concevoir l'existence dans l'univers du Libéré qui a réussi à échapper aux liens de l'erreur et de l'ignorance (*avidyā*), et qui a traversé les flots du *samsāra* jusqu'à la rive du Nirvāṇa. Le langage, qui est une réflexion mentale du monde phénoménal et de l'expérience du Moi, est complètement impuissant à caractériser une condition dans laquelle le Monde et le Moi ont cessé d'être. Il serait absurde, ainsi, d'imaginer que l'utilisation du langage pour formuler des idées spéculatives puisse aider le pèlerin le long de son chemin vers le Nirvāṇa. Le Bouddha vit le remède de la libération consistant exclusivement en l'activité personnelle de purification spirituelle et la pratique à cet effet du yoga, dont le but n'est pas la compréhension du Nirvāṇa, mais son expérience directe; le yoga était supposé élever le yogi accompli dans l'état même du Nirvāṇa.¹⁷

Sur son chemin vers l'état de paix intérieure (*samādhi*), le yogi Boud-

¹⁶Éd. Le passage auquel se réfère Zimmer se trouve dans le *Mahāparinibbana Sutta*, qui est supposé contenir les derniers enseignements du Bouddha. "Ainsi, Ananda, tu dois être ta propre lumière, être ton propre refuge. Ne prend refuge qu'en toi-même. Tiens bon à la vérité comme lumière et comme refuge, et ne cherche un refuge qu'en toi-même. Un moine devient sa propre lumière et son propre refuge en examinant sans cesse son corps, ses sentiments, ses sensations, ses humeurs et ses idées de telle façon qu'il conquière les envies et les déceptions des hommes ordinaires et qu'il soit toujours fort, en contrôle de lui-même, et d'humeur égale. Quiconque parmi mes moines agit ainsi, maintenant ou après ma mort, s'il est soucieux d'apprendre, atteindra le sommet". *The Buddhist Tradition*, édité par W. T. de Bary (New York: Vintage Books, 1972), p. 29.

¹⁷Le rejet par le Bouddhisme ancien des spéculations métaphysiques a été fréquemment souligné. On cite souvent le premier des deux dialogues entre le Bouddha et Mālunkyaputta dans le *Majjhimanikāya* (No 63), traduit par Karl Eugen Neumann, dans *Die Reden Gotamo Buddho's aus der Mittleren Sammlung* (Munich: Piper, 1922), II, 184. Une autre source en est le *Dīghanikāya*, traduit par R. O. Franke (Göttingen, 1913), IX, 154 ff. [Éd. Pour une traduction anglaise de ce dernier passage, voir *Dialogues of the Buddha: Part I*, traduit par T. W. Rhys Davids. *Sacred Books of the Buddhists*, Vol. II (Londres: Luzac, 1956), 256-64. Voir aussi Zimmer, *Art of Indian Asia*, I, 196-97.]

dhiste fait l'expérience graduelle de l'extinction de tous les processus de pensée consciente, de toutes les tensions émotionnelles. Leur libération sert à lui enseigner la qualité contingente de tous les phénomènes qui constituent sa réalité objective. C'est au yogi qu'il appartient de déterminer si les phénomènes existent ou non. Sa voie d'anéantissement aboutit à un état où cesse la conscience : dans l'extinction totale (Nirvāṇa) ou dans le Vide pur (*śūnyam*). Cet état ne peut être transcendé par aucun exercice ultérieur du yoga ; c'est la résidence ultime et suprême. Impossible à exprimer dans la terminologie du monde réel, il ne peut pas être capturé par les termes "Être" et "Néant". Nommer cette absence Vide ou Nirvāṇa est un piège dans lequel le commun mortel, non initié, est susceptible de tomber.

Pour le Parfait, qui est imprégné de la Vérité du Nirvāṇa, il n'y a pas à comprendre comment relier intellectuellement le Nirvāṇa au monde phénoménal. Il est bien sûr (à tout moment où il n'est pas absorbé dans le yoga) entouré par ce monde, même après avoir atteint l'Éveil. Mais ce monde phénoménal est devenu vide pour lui, sans attrait ni substance, lorsqu'il a fait l'expérience du Nirvāṇa, du Vide, comme étant le seul état ineffable. Il est conscient de l'apparence du monde comme étant telle ; et grâce aux techniques de yoga perfectionnées qui l'ont conduit au Nirvāṇa, il est capable de faire l'expérience répétée de la nature illusoire de toute apparence. Il gomme la réflexion de ce monde dans sa vie sensible et dans son activité mentale ; il amène à l'arrêt complet à la fois le sensuel et le spirituel en lui. Quand le yogi, avec son Moi — une entité aussi illusoire que le monde — s'efface, la dernière ombre de ce monde se dissout avec lui.

Dans sa tentative de maintenir cette attitude splendide de perfection triomphante qui, dans l'expérience immédiate de sa possession absolue de la Vérité inéluctable, pouvait renoncer à tout effort spéculatif, le Bouddhisme n'a pas complètement réussi. Il a succombé à l'exemple de la spéculation Hindoue qui l'entourait et a annexé la structure métaphysique spéculative de l'Hindouisme à la psychologie purement expérimentale de sa pratique du yoga, qui était basée sur l'expérience plutôt que sur la pensée, et qui se contentait de l'expérience ultime elle-même sans tenter de l'interpréter en aucune façon. Le Bouddhisme commença à voir un problème contenu dans la question que le Bouddha, en tant que grand Médecin de l'Âme, ne s'était jamais permis de daigner considérer : la question de l'origine de l'Ignorance — la question de savoir pourquoi l'Éveil (*bodhi*) et le Nirvāṇa, pourquoi la Vérité et le Vide pur sans nom et sans forme, doivent être révélés par le chemin ardu du yoga, plutôt que de simplement exister comme acquis — pourquoi toute la création entourant les rares Élus Éveillés est victime du charme du monde phénoménal révélé dans le nom et la forme, auquel elle est inextricablement mêlée — pourquoi le nom et la forme, immatériels et creux par nature, ont été capables de donner forme à la conscience, seulement pour être élevés au rang du Vide qui est leur essence, au moyen des instructions

du yogi et de ses expériences intérieures les plus solitaires.

Le piège inhérent à cette question fut reconnu par ce grand guide spirituel, dont l'illumination sous la forme du Bouddhisme nous éclaire à travers les siècles. Puisque cette question nous ramène de force à la sphère intellectuelle, le Bouddha nous montre comment s'en détourner par un autre chemin ; il nous dirige par la Voie du Yoga vers la pure expérience du Nirvāṇa, dont le plein accomplissement rend caduc le sens même de la question. Le disciple accompli idéal renoncera également à la compréhension intellectuelle de même ses propres tâtonnements et labeurs, dès lors qu'il les aura transcendés, et il se satisfera de leur anéantissement, bienheureux au delà de toute attente, libéré des joies et des peines. Car en son désir de comprendre les efforts du Moi sans substance qu'il a transcendé, le Parfait peut reconnaître le reste d'une trace d'intérêt dans ce Moi et son univers. Il peut discerner en lui une forme très subtile de cette "soif" qui nous lie à ce monde du nom et de la forme — le désir de le maîtriser intellectuellement, de l'organiser conceptuellement en pensée. Il le perçoit comme la forme la plus subtile de l'appétit humain pour le pouvoir.

Les générations successives réfléchirent beaucoup à la merveille qu'est le Nirvāṇa — pas seulement, bien sûr, parce qu'il leur semblait merveilleux. On a reconnu le Vide comme l'essence ultime, mais un problème épineux se posait en essayant de déterminer pourquoi le règne du nom et de la forme, du Monde et du Moi, s'interpose comme une formidable et aveuglante illusion devant le Vide. Le nom et la forme sont vains pour le yogi, qui peut voir au delà de leurs contours ; leur vacuité est leur seul élément de réalité, et pourtant, même avec leur présence minimale, ils sont capables de suffoquer quiconque est prisonnier de l'ignorance. Entre la perception du monde de tous les jours et l'expérience par le yogi du but ultime, s'ouvre un abîme qui peut être franchi par le pont étroit de la pratique du yoga. Quiconque le traverse pour atteindre la rive éloignée réalise la vacuité intrinsèque des choses de la rive opposée, le Monde et le Moi qu'il a laissés derrière lui. Quiconque reste sur la rive proche reste enchaîné au nom et à la forme. Mais la pensée spéculative Brahmanique a réussi à réconcilier la nature paradoxale de ces deux perceptions différentes. Elle a concrétisé en des mythes les deux états de conscience contradictoires représentant, respectivement, le non-initié et le yogi. Elle a couvert l'écart entre ces deux polarités par le concept de *līlā*, une activité qui agit comme intermédiaire. Le yogi accompli trouve son expérience concrétisée sous le concept de *brahman*. Son état de conscience est le *brahman*. Alors que l'homme non-éclairé assimile son expérience à la réalité du monde phénoménal. Son état de conscience est la division entre le Monde et le Moi, concrétisée dans l'idée de *māyā*. Ces deux états sont interprétés respectivement comme la condition originelle, et comme la forme changeante du Divin. *Līlā*, le concept du jeu de l'énergie divine (Śakti), est le facteur intermédiaire entre les deux. Dans l'intemporalité mythique, les

différents niveaux de l'expérience psychologique ont été concrétisés comme des réalités cosmiques.

Le Bouddhisme a suivi un itinéraire très comparable à celui du Brahmanisme : à côté du yogi, pour qui la nature écrasante de l'expérience pure se suffisait à elle-même, le Bouddhisme laissait place au caractère méditatif qui, dans ses spéculations, avait la tâche de résoudre conceptuellement la tension créée par le contraste diamétral entre l'expérience usuelle du monde de tous les jours et l'expérience du yogi ayant accompli son but. Le Nirvāna, à l'origine l'état de l'Être Éveillé, l'expérience du Vide pur au delà du nom et de la forme, fut concrétisé en l'Être-Lui-même. Le Vide devint Ce-qui-est-vide. Ce-qui-est-vide (*śūnyam*) est, en tant qu'Être ultime indestructible, Ce-qui-est-essentiel, l'origine primordiale de toute choses. Pour illustrer le *śūnyam*, on peut choisir une image utilisée dans la doctrine Védantique orthodoxe du *brahman* : là, il est comparé à l'eau, un élément immuable en dépit de toutes les formes qu'il peut prendre. Par essence sans forme et sans contour, l'eau peut apparaître dans l'alternance des vagues successives, et, au rythme de leur danse, se transformer en écume et en bulles. Un élément unique peut prendre forme simultanément comme eau, vague, et écume. Mais quand cesse son agitation perpétuelle, elle redevient elle-même ; l'écume est absorbée dans le jeu successif des vagues jusqu'à ce que leurs contours changeants s'apaisent ou se fondent dans la surface tranquille des profondeurs immobiles ; il nous reste la compréhension qu'après tout c'était de l'eau, et rien que de l'eau, qui s'était enflée et qui tourbillonnait en de telles formes tumultueuses.¹⁸

Dans la doctrine du *brahman*, l'écume et la vague sont des symboles de la façon dont le Un-non-différencié se déploie à la fois dans la conscience divine individualisée (*īśvara*), et la conscience humaine (*jīva*). Quand le *brahman* déployé retourne à son état originel, alors la conscience humaine est absorbée par le yoga, où elle connaît sa propre essence comme un état individualisé du Divin, de retour dans un état sans nom et sans forme, juste comme l'écume se perd parmi les vagues et elles-mêmes, à leur tour, se perdent dans l'immobilité des profondeurs. Mais quand le *brahman*, pris au piège de sa propre *māyā*, s'assimile à un être humain (*jīva*), alors il vit dans la conscience du monde quotidien. Par contre, lorsqu'il se sent confondu avec l'essence divine sous forme humaine, alors il existe au niveau de la méditation (*dhyāna*), dans la sphère du yoga. Quand il retourne à sa vraie nature, il est l'Un-sans-Égal ; là il ne peut avoir de conscience individuelle, car il est l'Être à l'état pur.

Le Bouddhisme lui aussi est conscient de cette division tripartite entre l'illusion de la conscience de tous les jours, l'illusion des niveaux supérieurs de la vision intérieure, et l'Être essentiel lui-même, le Vide sans attributs. Il

¹⁸Cf. *Vākyasudhā*, 46–47, cité dans le commentaire *Subhodhinī* de l'Aphorisme 7 du *Vedāntasāra*.

parle d'eux comme des “trois corps”. De concert avec le “Corps Essentiel” (*dharmakāya*), ou “Corps de Diamant” (*vajrakāya*), existe le “Corps de Félicité” (*sambhogakāya*), qui est l’objet de la méditation yogique suprasensorielle, et le “Corps créé”, ou “physique” (*nirmāṇakāya*), qui est l’objet de la contemplation sensuelle. Tous sont des variantes phénoménales de l’Éclairé, le Bouddha. Car le Vide, l’Essence ultime de toutes choses, ne peut être que le Bouddha. Quiconque fait l’expérience de l’Éveil (*bodhi*) est en Nirvāṇa, c’est-à-dire qu’il considère tous les phénomènes, et lui-même aussi, comme également sans nom et sans forme. Toutes les différences entre le Moi et le Non-moi s’effacent, car les noms et les formes sont essentiellement sans contenu, puisque le vide est leur essence. Pour le Bouddha, tout est Bouddha. C’est pourquoi le concept et l’image du Bouddha sont le symbole et le hiéroglyphe du Vide. Il signifie le Vide pur et ses manifestations dans les sphères métaphysiques et physiques des noms et des formes dont le Vide est, finalement, l’Essence.

Tout est Bouddha, c’est-à-dire, tout est Nirvāṇa, Vide — exactement comme l’écume et la vague ne sont que de l’eau. Être Éveillé signifie reconnaître, en comprenant son propre état véritable, l’état de tous les êtres. Pour celui qui sait, qui est conscient du Vide non-différencié de tous les phénomènes, il n’y a jamais eu de Bouddha sur terre. Celui qui a parcouru le monde d’illusion en tant que Bouddha n’est qu’un des rayons de l’illusion qui s’échappe du Vide du Nirvāṇa dans la mosaïque diversifiée du jeu du monde illusoire. Ce monde lui-même, et toute sa multitude d’êtres munis de nom et de forme, ne sont qu’illusion ; le Vide est leur essence. La personne du Bouddha, pourtant bien établie par les chroniques et les légendes, n’est que le “Corps créé, incarné” de Ce-Qui-est-Vide, parcourant un monde d’illusion, lui enseignant et le rachetant seulement en apparence. Le Corps physique du Bouddha, homme vivant parmi les hommes (*nirmāṇakāya*), dissimule le “Corps Essentiel” (*dharmakāya*) de toutes les créatures à l’intérieur d’une forme improvisée, appropriée à l’expérience quotidienne sensible du monde des formes. En contrepoint du Corps Essentiel, le “Corps de Félicité” (*sambhogakāya*) vit dans le règne de la contemplation métaphysique, dans les sphères supérieures accessibles par l’expérience du yoga. L’adepte Bouddhiste se fixe un but au delà de ces corps. C’est sa tâche de devenir Bouddha, c’est-à-dire, de ressentir le Vide comme étant sa propre essence, et comme l’Essence adamantine de toutes les Essences — de même que le croyant en *brahman* cherche à se confondre avec le *brahman*, l’Essence indifférenciée parmi toutes les Essences.

Le diamant (*vajra*) est le symbole de ce qui est éternellement stable, et qui est, de par sa nature impénétrable, indestructible et inaltérable. Depuis des temps immémoriaux en Inde, le *vajra*, sous la forme de l’arme de la foudre, a symbolisé le pouvoir suprême divin. Le premier “Père des Cieux” (*Dyaus pitar*, *Zeus pater*, *Diespiter*) le légua à ses fils, les héritiers de sa su-

prématie sur les autres dieux : Mithra en Perse, et, en Inde, Varuṇa. En Inde, il évolua en Indra quand, plus tard, Indra devint le roi des dieux, repoussant dans l'ombre l'ancien roi de tous les dieux, Varuṇa. Dans le Bouddhisme, le diamant est le symbole de la sphère de l'Être absolu. C'est la raison pour laquelle le *vajra*, l'attribut en forme de foudre, est un des préférés parmi les symboles artistiques utilisés pour représenter le règne du Vide pur. Les effigies du Bouddha le portent dans leur couronne crénelée (Planche 35) ; Les figurations empruntées au monde du Śivaïsme Tantrique, et qui ont été réinterprétées par le Bouddhisme, le portent dans leur couronne (Planches 24, 25) et le tiennent dans leur main droite. C'est un symbole toujours associé au Lama, dont le but est de ressentir sa propre essence comme le Vide adamantin. Dans les mandalas Lamaïstes qui, en tant que *yantras* géométriques remplis de figures, nous manifestent l'Être pur — le Vide, avec ses réflexions sur les plans de l'illusion physique et métaphysique — l'emplacement de la sphère adamantine est au centre de la structure concentrique. Comme une page d'un atlas imagé de l'esprit, leur diagramme révèle dans ses régions périphériques la sphère de la *māyā*, le monde phénoménal, accepté comme réalité par les esprits assombris par l'ignorance, et puis — plus près du centre — il montre ces régions de l'expérience intérieure du yogi qui mènent à ce cœur même dont l'essence se trouve au-delà du nom et de la forme.

Différents aspects de la réalité cosmique, qui sont en même temps des états de conscience, sont contenus dans ces mandalas, qui représentent des sphères de la *māyā* ou ignorance (*avidyā*), de la méditation (*dhyāna*), et, finalement, la sagesse suprême qui est l'Éveil, le Nirvāṇa. En eux, à partir de l'expérience intérieure, la Voie de la Perfection se présente, didactiquement et visuellement, sous forme d'images, et s'inscrit comme une phrase exprimant l'Essence de toutes les Essences. Mais ils ne sont pas là pour être contemplés dans un état d'immobilité tranquille. Face à eux, le Bouddha contenu dans l'initié doit s'éveiller à sa vraie nature de Bouddha en suivant cette carte figurative des stations de son chemin, depuis les franges périphériques de l'Existence non éveillée jusqu'au point le plus central. Pris par l'ignorance (*avidyā*), il est lui-même, après tout, la véritable essence de ce centre adamantin. Dans ces images, la pensée du pratiquant contemple sa pure essence propre dans les états différenciés de son éloignement du moi et de son retour à la vérité ; en revenant en lui dans ce point central, il ressent un éveil (*bodhi*), qui est une “dissolution” (Nirvāṇa) dans le repos profond sans rêves, parce que la distinction entre Moi et Non-Moi, une partie inaliénable des états de veille et de rêve, est ressentie comme étant vide de sens.

Le *Śricakrasambhāra Tantra* (écrit en Tibétain), qui se préoccupe du développement du *Śricakra*, le “Cercle Bienheureux”, comme image intérieure, place la figure divine de Mahāsukha (“Béatitude Suprême”, en Tibétain “bDe-mchog”) dans le centre du *yantra* figuratif. Il est le symbole du Vide,

une forme du *vajrakāya*, le “Corps Adamantin” (Planche 22, 23). Sa représentation aux mains multiples se tient droite, entourée de flammes, et maintient avec deux de ses mains une créature amoureuse avec laquelle il est en étreinte sexuelle, tandis qu’elle l’enlace avec ses bras et ses jambes.

Mahāsukha et sa bien-aimée sont un emprunt au monde Śivaïste des symboles. Śiva et Kālī-Durgā en union représentent le Divin et Sa Śakti. L’Être Divin Pur et son déploiement, à l’intérieur de l’illusion, en mouvement, sont à la fois identiques et distincts. Le monde phénoménal est l’illusion du Divin, non son essence, mais pourtant, lorsqu’on l’analyse, cette illusion n’est fondamentalement et essentiellement rien d’autre que le Divin. Le *Samsāra* et le Nirvāṇa sont deux choses distinctes, et pourtant eux aussi ne forment qu’un ; l’Être Divin et son énergie, qui s’exprime par son déploiement, ne peuvent être séparés. Le symbole le plus éloquent de ce paradoxe logique, qui recèle toute la vérité sur le *brahman* et son déploiement en la *māyā*, est l’union sexuelle des amants : le mystère en quoi deux se fondent en un de manière indissoluble. Leur représentation artistique est un hiéroglyphe pour l’unicité divine du monde ; c’est la seule expression globale de l’Être qui montre dieu et l’homme, la réalité et l’illusion, en relation indifférenciée l’un envers l’autre.

Puisque la figure femelle représente Śakti, qui, grammaticalement, est féminine, on lui a assigné dans la doctrine Brahmanique orthodoxe un rôle actif pour bien exprimer sa nature. Śiva, le Divin dans son état immobile, non-encore-déployé, est généralement représenté au repos. La croyance est qu’il repose immobile, comme un mort, tandis que la déesse, qui se penche sur sa poitrine, se confond tendrement avec lui.¹⁹

Dans la conception Bouddhiste, les pôles du symbole ont été inversés. Dans la doctrine Bouddhiste, l’élément mâle n’est pas le symbole de l’Être Divin à l’état pur, de même que la figure femelle n’est pas l’expression de Son pouvoir de se déployer dans l’univers de l’illusion ; la croyance est que la figure femelle représente la sagesse du rivage distant du Nirvāṇa (*prajñā*) ou Vide, tandis que l’amant divin qui l’étreint est l’image grâce à laquelle l’esprit peut saisir la Vérité suprême. Il est d’abord la doctrine Bouddhiste de la Voie vers la Vérité, où est transcendé (*upāya*) le répertoire des noms et des formes, et, en même temps, l’éthique qui est le signe de la Vérité dans le monde de l’illusion. Cette éthique est la Totale Miséricorde (*karuṇā*) : l’activité nécessaire de la sagesse qui sait la vacuité de tous les noms et les formes, découvre la nature indifférenciée de tous les phénomènes, et est consciente de la nature de Bouddha de toutes choses. La divinité étreint la figure fe-

¹⁹Cf. *Karpūrādistotra*, Tantrik Texts IX, 18. Si nous séparons en pensée le dieu de son pouvoir divin, on lui dérobe la vie ; tout ce qu’il en reste est un cadavre (*śava*). Śiva sans *śakti* n’est que *śava* (cadavre). Les indiens trouvent confirmation de ce point de vue dans le fait que la voyelle *i* est le mantra pour *śakti* et que, lorsqu’on enlève le *i* des lettres formant le mot “Śiva”, il reste le mot sanskrit “*śava*”. Cf., par exemple, *Brahmāvaiivarta Purāna*, III.2.8 ff.

melle de la sagesse suprême et s'unit sexuellement avec elle tandis qu'elle l'embrasse ; de cette façon, la divinité rend visible l'unicité de la sagesse et de la soif de connaissance, l'union indissoluble de la Vérité et de la voie qui y mène, et qui est juste le déploiement de sa nature dans le règne des formes et des formules, le règne des noms et des expressions ; une voie qui, lorsqu'elle a finalement conduit à la Vérité ultime, révèle la vacuité de tous ses noms et toutes ses formules.

La vision Bouddhiste devait bien sûr renverser les pôles mâles et femelles comme symboles du Divin et de son déploiement, parce que sinon cela n'aurait pas coïncidé avec le genre grammatical des concepts Bouddhistes qu'ils étaient censés incorporer. L'expression pour le déploiement de la vérité, la Voie (*upāya*) de la doctrine Bouddhiste, est du genre masculin ; la Vérité ultime, le Nirvāṇa, le Vide, *Prajñā*, est féminin. La position des deux personnages, tels que le Bouddhisme les trouva, rendait possible cette intervention de sens ; dans le prototype Hindou du couple Mahāsukha, la posture de Śiva n'est pas celle de la tranquillité cadavérique, mais une danse extatique triomphale. L'interprétation d'origine du couple Mahāsukha ne peut faire aucun doute, puisque le Lamaïsme ne l'a que peu changé lorsqu'il l'a adopté : Mahāsukha, avec son ornementation farouche, hérissé d'armes, est l'une des manifestations terribles (*bhairava*) de Śiva, qui Le célèbre dans sa victoire sur les démons ennemis. Il a terrassé le démon à forme d'éléphant et, étreint extatiquement par la déesse, il célèbre son triomphe par la danse. Il brandit son trophée, la dépouille sanglante de son ennemi, au milieu de toutes ses armes.

Le Bouddhisme n'a pas altéré la substance essentielle de ce thème épique et mythique, mais il en a révisé complètement les détails et les emblèmes. Cet épisode épique devient maintenant une figure d'essence intemporelle ; chaque détail individuel le caractérisant, qui ne prétendait pas exprimer autre chose que lui-même, s'est sublimé en un symbole. L'adepte Bouddhiste qui visualise intérieurement cette image du Divin de pure origine Śivaïste, demeurée essentiellement inchangée, doit, afin de s'y identifier, entreprendre tout un jeu d'interprétation dans lequel le symbole sensuel revêt la transparence de l'allégorie.

Mahāsukha et sa bien-aimée, comme figure centrale du *śricakra*, signifie l'Être essentiel, le "Corps Adamantin" (*vajrakāya*), que l'initié entreprend de ressentir comme sa propre essence et l'Essence de toutes les Essences en développant dans sa vision intérieure la dynamique du "Cercle Bienheureux" (*Śricakra*). Comme adepte on lui a enseigné qu'il doit anticiper en esprit le but de cet exercice spirituel, pour qu'il soit fécond. Il doit commencer l'exercice en étant conscient de son identification avec le centre de tous les centres de son *yantra*, c'est-à-dire avec Mahāsukha, et il doit maintenir cet état de conscience pendant le processus de déploiement et de repli de l'image intérieure. Afin d'y préparer efficacement l'adepte, le *Śricakrasambhāra* lui

recommande un exercice du soir qui lui permettra le matin suivant de commencer la complexe procédure de méditation dans un état d'esprit adéquat. Avant de s'endormir, l'adepte doit s'identifier au "Bouddha à la pure essence de diamant" (Buddha Vajrasattva) et, dans cette conscience, il glisse progressivement dans l'état serein du Vide. En s'éveillant, comme dans un corps divin, il doit se sentir dans son environnement comme le point central d'un mandala, se savoir l'Être Divin à l'état pur, en s'identifiant au couple divin uni dans l'étreinte. Pour s'aider dans cette tâche il utilise un mantra pour accomplir verbalement l'identification du soi et de l'image.

Alors l'adepte développe intérieurement la sensation appropriée à sa prise de conscience de l'unité indifférenciée de tous les phénomènes en le Vide qui constitue leur essence. C'est une sensation qui ne convient qu'à sa condition divine : il développe le sentiment de cette Totale Miséricorde qui étend sa bienveillance dans toutes les directions. Pour exécuter cet acte, il fait usage ici comme ailleurs de la méditation. À partir des quatre têtes de Mahāsukha avec lequel l'adepte s'est identifié dans sa vision intérieure, il émet des rayons dans toutes les directions, de couleur différente suivant les points cardinaux — bleus, verts, rouges, et jaunes. Leurs couleurs sont l'assurance que son sentiment de Totale Miséricorde (*karunā*) imprègne le cosmos tout entier.

Des exercices préparatoires supplémentaires suivent, pour développer les images de méditation, pour l'amener au point de maturité où il peut développer dans sa vision intérieure le mandala exact avec sa richesse extraordinaire de figures. En ces figures le pratiquant se voit dans son état humain d'adepte, et révere la longue succession de maîtres à travers laquelle le secret du mandala lui a été transmis. Il se représente évoluant en une suite innombrable de disciples révérents qui honorent leurs maîtres. À la tête de tous ces disciples se tient Mahāsukha lui-même, car la révélation divine doit être en dernière instance l'auto-révélation du Divin. Mahāsukha est le maître originel de son mandala, de même que Śiva est le premier à avoir enseigné les Tantras orthodoxes. L'adepte honore la succession des maîtres en effectuant, sous forme purement spirituelle en leur présence ressentie intérieurement, ces actes rituels qu'un croyant pratiquerait normalement devant l'image sacrée visible, ou devant la vision intérieure qu'il en a (cf. *supra* p. 34). À l'aide de la prière et de la profession de foi, il se met en méditation au service de ces maîtres et de l'enseignement du mandala dans lequel, pour le bien-être spirituel de l'initié, le Divin a déguisé Son essence en des noms et des formes. L'adepte récite des formules qui détruisent tout obstacle sur le chemin de son adoration naissante, et qui vont assurer son succès ; il les accompagne d'images de leur force interne ; il voit d'innombrables figures lumineuses se mettant en marche sur la Voie de la Vérité, le chemin des Bouddhas en essence (*bodhi-sattvas*), et il voit d'autres figures, obscures, leur têtes transpercées par une dague.

Pour conclure ces exercices préparatoires, qui doivent le saturer avec

la certitude qu'il a la maturité suffisante pour ressentir lui-même l'auto-révélation de la Vérité dans l'activité de déploiement et de repli des visions, l'adepte récite les formules majeures qui contiennent le sens profond du mandala, la sagesse de la rive éloignée: "Om, je suis pur [*śuddha*] en essence, comme toutes choses sont pures en essence [c'est-à-dire, vides]", et "Mon essence est la connaissance adamantine du Vide". Dans la récitation de ces mantras, il anticipe mentalement ce qu'il a l'intention de ressentir en méditation.

À partir du Vide qui est sa propre essence, il développe — de façon analogue au déploiement imaginaire du pur Divin en illusion — une image de l'univers entier. Le Vide n'est rien d'autre que lui-même, dans les différents règnes de l'existence sensuelle et spirituelle; justement pour cela, il doit ressentir en son cœur central, juste comme son essence propre, la figure du couple étroitement enlacé, Mahāsuka et sa bien-aimée.²⁰

Suivant la doctrine Brahmanique ancienne concernant le développement cosmique, l'adepte provoque la transformation graduelle de ce qui n'a ni nom ni forme (le Vide, qu'il sait être son essence), en les quatre éléments, qui émergent successivement les uns des autres: du Vide, l'air; de l'air, le feu; du feu, l'eau; et de l'eau, finalement, la terre. Il provoque ce processus de transformations en invoquant dans sa vision intérieure les images symboliques des éléments: un demi-cercle blanc avec des oriflammes; un triangle rouge avec un joyau étincelant; un cercle blanc avec une urne, et un carré jaune avec des foudres triangulaires dans les coins. Ils surgissent du Vide et émergent successivement les uns des autres lorsqu'ils sont invoqués par le *mantra śakti* des syllabes mystiques, qui sont leur manifestation dans le royaume sonore: la syllabe *yam* est l'air, et évoque par magie son image symbolique; *ram* est le feu; *vam*, l'eau, et *lam*, la terre. Les éléments surgissent de l'image intérieure des syllabes, tout comme de la syllabe *sum* surgit la manifestation radieuse du Mont Sumeru des dieux — l'axe de l'Œuf Cosmique, dont le corps aux quatre faces de cristal, d'or, de rubis et d'émeraude brille des couleurs des quatre points cardinaux. Un Hindou dévot percevrait en son sommet la cour du palais d'Indra, le roi des dieux, et de ses Hordes Célestes — Amarāvātī, le "Séjour des Immortels". À la place de ce palais, l'adepte du mandala Bouddhiste développe le cloître d'un temple (*vihāra*) comme le seul environnement convenant au Bouddha (Planches 20, 21): une construction rectangulaire faite de bijoux avec des portails sur chacun des quatre côtés, entouré de murs magiques de diamant (*vajra*). Son toit est un dôme pointu semblable à ces stupas terrestres qui, en tant que mausolées,

²⁰Malheureusement, je ne peux trouver aucune œuvre représentative pour illustrer les instructions suivantes pour développer une image intérieure. Cependant, le mandala représenté dans les Planches 20 et 21 (qui n'est pas accompagné de texte descriptif) présente les caractéristiques typiques de cette sorte de développement. Certains de ses détails — par exemple, le temple rectangulaire en son centre et son ornementation — montrent une correspondance étroite avec les instructions du *Śrīcakrasambhāra Tantra*.

célèbrent le Nirvāṇa complet des Éveillés. En son point le plus central, on trouve un cercle qui contient un lotus en bouton, ses huit pétales orientés suivant la rose des vents (les quatre points cardinaux et les quatre points intermédiaires). Le pratiquant s’imagine se tenant debout au centre de la fleur dans la position de Mahāsukha enlaçant la figure femelle. En tant que “Béatitude Suprême au Cercle” (*cakramahāsukha*), il se voit muni de quatre têtes et douze bras²¹, et il est, en contemplation, conscient de sa propre essence. Ses quatre têtes signifient les quatre éléments — la terre, l’eau, le feu, l’air — dans leur état immatériel suprasensible; elles désignent en même temps les quatre sentiments éternels (*apramāna*) qui, en s’incorporant à la substance du disciple par la pratique continue, constituent son mûrissement grandissant vers le Nirvāṇa: la Miséricorde Totale (*karuṇā*), l’Amour Infini (*maitrī*), la Sérénité Immuable (*muditā*), et le Pardon Total (*upekṣā*). De plus, elles désignent quatre formes de connaissance: celle de la vacuité simultanée de l’Être et du Non-Être (*bhāva-* et *abhāvaśūnyatā*); celle de la Vacuité de l’Essence (*paramārthaśūnyatā*), et celle de l’Identité de toutes Choses, due à leur vacuité intrinsèque commune (Planches 22, 23).²² Le visage de face de Mahāsukha est bleu; celui du dos, rouge; les couleurs des visages de gauche et de droite sont vert et jaune respectivement; avec ces couleurs les visages dominent le cosmos dans toutes les directions. Chacun a trois yeux, regardant le passé, le présent, et le futur, et en même temps les trois mondes du sensuel (*kāmaloka*), de la vision supernaturelle de la suite des mondes matériels (*rūpaloka*), et des mondes immatériels accessibles au stade ultime de la pratique du yoga (*arūpaloka*).

Mahāsukha a douze mains. Elles représentent la compréhension des douze parties de la formule qui exprime l’évolution et la dissolution du monde phénoménal et de la conscience, qui est en essence à la fois ignorante et bornée: c’est le concept fondamental de la doctrine Bouddhiste (*pratītyasamutpāda*). L’état de perfection suprême, l’État du Vide qui s’exprime dans la Miséricorde Totale indifférenciée libérée du Moi, est symbolisé par les emblèmes des deux mains supérieures, qui sont entrecroisées: la foudre (*vajra*) comme signe du *śūnyam*, et la cloche sonnante dans toutes les directions comme signe de la Miséricorde. Le bras étendu supérieur déchire en deux la dépouille d’éléphant qui lui couvre le haut du torse, et qui symbolise l’Ignorance; une troisième

²¹NDT. Huit, erronément, dans l’édition originale

²²NDT. Cette figure iconographique est nommée *Samvara* par Alice Getty (“The Gods of Northern Buddhism”, Oxford University Press, 1914; 3ème éd. Tuttle, Tokyo, 1977, p. 145). Elle y est classifiée comme *yi-dam*, en sanskrit *īṣṭa devatā*, c’est-à-dire divinité d’élection (souvent appelée divinité tutélaire par les iconographes). Dans M. T. de Mallmann (“Introduction à l’iconographie du Tāntrisme bouddhique”, A. Maisonneuve, Paris, 1986, p. 188), on nomme cette forme iconographique *Śrī Cakra-Samvara*, une forme de Hevajra/Heruka. En sanskrit, *saṃvara* signifie retenue, contrainte. Mahāsukha (*bDe-mchog* en tibétain) signifie littéralement “Félicité Suprême”. Ce terme désigne l’union mystique symbolisée par la figure. Cf. G. Béguin, Art ésotérique de l’Himālaya, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p. 192.

main droite tient un tambourin en forme de sablier, semblable à celui que Śiva tient dans sa danse extatique quand il brandit triomphalement dans la forêt la dépouille sanglante du démon-éléphant — c'est le symbole de la joie qui irradie de la doctrine. La quatrième main tient une hache de guerre, qui sépare la naissance et la mort et détruit le *samsāra* à la racine ; la suivante tient une dague, qui supprime tous les obstacles sur la voie du yogi (l'orgueil, l'absence de ferveur, le manque de volonté, etc), tandis que la dernière main droite tient un long trident qui détruit la colère, l'avarice, et le mensonge. L'une des mains gauches de Mahāsukha tient le bâton d'ascète à grelots utilisé par les moines mendiants pour signaler leur approche aux personnes susceptibles de leur offrir de la nourriture, sans compromettre pour autant leur silence et leur sérénité. Le bâton se termine par un *vajra*. Ceci indique que là, en son état de Vide adamantin, demeure Mahāsukha, avec lequel le fidèle s'identifie dans sa contemplation intérieure, afin de l'égaliser. Dans les trois mains gauches étendues on trouve successivement une coupe crânienne remplie de sang, un lacet, et, tenue par les cheveux, la tête coupée de Brahmā aux quatre visages — car l'état que représente Mahāsukha met fin à l'Être et au Non-Être, tient toute la création dans son lacet, et oblitère le monde du *samsāra*. Dans la pensée Bouddhiste, Brahmā est le sommet spirituel du *samsāra*, son régent suprême. Brahmā a maintenant perdu sa prééminence, il a perdu sa raison d'être telle que l'explique la pensée Hindoue orthodoxe.²³ Là, Brahmā était la Vérité et l'Essence au-delà des phénomènes, la base cosmique et la source de toute révélation. Maintenant le Bouddha, sur la voie de son Éveil, l'a délogé de sa position prééminente et l'a même éclipsé. Pour les disciples de Bouddha, Brahmā n'est que l'Esprit Universel dans la plus haute des sphères accessibles à la vision surnaturelle ; il n'est que la créature la plus sublime du monde de l'illusion — encore trop pris à son piège pour être capable de produire par ses propres ressources la véritable et suprême Libération, comme le fit le Bouddha. Sa spiritualité sublime ne possède pas l'Élément unique nécessaire : l'Éveil qui écarte, dans le Nirvāṇa, l'illusion dans laquelle il vit, et dont il fait lui-même partie. La spiritualité de Brahmā est juste assez sublime pour lui permettre de reconnaître le Bouddha comme Bouddha lorsqu'il a atteint le Nirvāṇa par l'Éveil, et le révéler comme Destructeur du monde de l'illusion quand Il est assis solitaire près de l'arbre, méditant sur la signification de l'Éveil. C'est son devoir, en tant que souverain suprême du monde phénoménal, de supplier l'Éveillé d'illuminer l'univers de sa sagesse et de le conduire au Nirvāṇa, à chaque fois que le Bouddha semble incliné à garder en lui son savoir comme quelque chose d'incompréhensible à la plupart des esprits. Des lèvres divines de Brahmā s'écoulaient les louanges qui célèbrent à la fois l'avènement du règne de l'Éveillé

²³Éd. Les rapports entre Brahmā et Bouddha sont expliqués par Zimmer dans "Philosophies of India", édité par J. Campbell, Bollingen Series XXXVI (Princeton University Press, 1969), pp. 464-67. [NDT. Trad. Française "Les philosophies de l'Inde", Payot, 1985.]

et son extinction — quand le Bouddha, lorsqu'il entre dans l'annihilation totale (*parinirvāṇa*), enlève de la vue des hommes l'illusion de son incarnation, et se retire comme *nirmāṇakāya* du Vide adamantin.²⁴

Avec son pied droit, Mahāsukha maîtrise le corps rougeaud et recroquevillé du Temps, qui tient une dague et une calotte crânienne; le Temps représente l'erreur d'assimiler le Nirvāṇa et l'Annihilation. Son pied gauche écrase un démon noir qui tient dans ses deux mains droites un tambourin et une dague, et dans ses mains gauches un bâton et une calotte crânienne. Le démon symbolise la croyance opposée que le *samsāra* est éternel.

Comme ces postures et emblèmes solennels, chaque détail de la posture et des attributs de la représentation de Mahāsukha est signifiant, et doit être interprété par l'adepte dans son sens Bouddhiste particulier avec sa signification spirituelle, afin qu'il soit complètement imprégné des qualités essentielles de Mahāsukha, avec lequel il s'identifie en méditation.

Comme signe qu'il a préservé en lui le fruit de toutes les épreuves préparatoires qu'il a entreprises pour purifier sa nature, le joyau magique *cintāmaṇi* accordant tous les souhaits orne la chevelure de Mahāsukha, attaché dans une boucle de ses cheveux. Un croissant de lune orne le côté gauche de sa

²⁴Cf. *Mahāvagga*, I.5 (dans la traduction d'Oldenberg, *Reden des Buddha* [Munich, 1922], pp. 38 ff.) La strophe de Brahmā concernant le *parinirvāṇa* du Bouddha: *Mahāparinibbāṇasuttanta*, VI.10 (*Dīghanikāya* XVI) (voir p. 245 de la traduction par R. O. Franke du *Dīghanikāya*). [On peut trouver une traduction anglaise de cette strophe dans *Dialogues of the Buddhists: Part II*, traduit par T. W. et C. A. F. Rhys Davids, 5ème édition, Sacred Books of the Buddhists, Vol. III (Londres, Luzac, 1966), p. 175. L'histoire suivante du *Dīghanikāya* XI est traduite par Rhys Davids dans Sacred Books of the Buddhists, I, pp. 281–82; voir note 17 ci-dessus.] Le *Kevaddhasutta*, versets 81–83 (*Dīghanikāya* XI; dans la traduction de Franke, p. 165), traite de l'incapacité de Brahmā à dissiper l'illusion qui l'ensorcèle, bien qu'il soit l'Être suprême du monde de l'illusion. Il raconte l'histoire d'un moine qui s'élève par le *samādhi* dans des sphères célestes de plus en plus lumineuses et qui prie les Êtres Divins de lui révéler le grand mystère: qu'est ce qui pourrait provoquer la dissolution totale des éléments matériels de l'univers (ses éléments de base de terre, eau, feu, et air)? On l'envoie toujours plus haut depuis les paradis inférieurs d'Indra et des dieux Védiques jusqu'à ce qu'il arrive devant l'autorité spirituelle suprême des sphères surnaturelles les plus élevées, devant le Grand Brahmā lui-même. Mais même lui, avec tous ses grands discours et sa prétendue omniscience, doit admettre qu'il n'a pas la solution de cette énigme et il renvoie le moine au Bouddha. Car la connaissance de la dissolution des sphères phénoménales est la sagesse du Nirvāṇa: sa révélation est l'Éveil. Pour un Bouddhiste, Brahmā est pris au piège de l'*avidyā*, car sinon il ne serait pas le gouverneur spirituel de l'univers; il serait introuvable, ineffable — il serait lui-même le Nirvāṇa. Il n'est pas la cause première du monde qui se transforme dans l'illusion du monde, et il ne produit pas non plus cette illusion; il est plutôt, parmi les créatures qui constituent le monde phénoménal, le *primus* qui, après la dissolution périodique de l'univers et au début de chaque nouvelle ère, émerge de l'état Originel-sans-Attributs.

Sa spiritualité sublime, prise au charme de l'illusion, lui permet de reconnaître quel être est potentiellement capable, de par sa longue maturité, de se conduire et d'en conduire d'autres jusqu'à cette suprême Libération; Brahmā est capable d'inspirer cette créature avec le désir d'atteindre l'Éveil (*bodhicitta-utpāda*). Mais pour Brahmā lui-même, son état divin ne recèle pas de chemin direct vers l'Éveil.

mèche frontale ; il symbolise l'inévitable accroissement et perfectionnement de la sagesse chez le disciple. Un diamant quadrangulaire, portant les couleurs des quatre points cardinaux, couronne sa tête et atteste le fait que la doctrine du Bouddha, en pénétrant la sagesse, comme Mahāsukha sa bien-aimée, s'adresse à tous les êtres de l'univers. Les couronnes de cinq crânes, qu'il porte à chacune de ses têtes, avec la guirlande de cinquante têtes tranchées qui pend jusqu'à ses genoux, symbolisent les victoires spirituelles sur la Voie de la Perfection. Ses visages sont menaçants, et montrent leurs dents pour signifier que Māra, le Tentateur, ainsi que toutes les hérésies, ont été surmontés. Car le mirage de la Tentation, qui a souvent traversé le chemin du Bouddha aussi bien lors de ses épreuves qu'après qu'il ait atteint la perfection, symbolise tous les obstacles qui devront être surmontés par l'adepte du mandala, le Bouddha-en-essence. Entouré de ses filles ravissantes, le Tentateur, l'Être de Beauté, une vina entre les mains, séduit l'adepte par les délices de l'existence, le séduit par l'illusion que ce qui est en fait complètement vide peut être vu comme possédant essence et substance. Mais dans son autre forme terrifiante, il menace par une horde de démons quiconque lui résiste, et nourrit en lui cette peur de la mort qui l'attache à la vie et lui cache le savoir que la mort et la vie sont toutes deux vides de sens.

Les boucles d'oreille, collier, bracelets, ceinture, et la couronne d'os sur la tête de Mahāsukha signifient le courage, l'amour, la chasteté, la force, et la vision intérieure : les qualités puissantes qui jalonnent la voie de la connaissance de la Vérité.

Il est remarquable à quel point la doctrine Bouddhiste a réussi à réinterpréter à ses propres fins une idole Śivaïste aussi pourvue d'attributs, sans en changer sa forme externe. Quiconque est familier avec le symbolisme indien ne trouvera rien de forcé dans ces interprétations spirituelles. D'ailleurs cette transformation d'emblèmes chargés de contenu mythique en des procédés allégoriques n'est pas limitée au Bouddhisme ; on peut la trouver aussi bien dans la pensée Hindoue.

La composante Tantrique du Bouddhisme tardif porta la figure Śivaïste à son zénith dans son propre royaume de symboles ; mais c'est justement parce que cette figure se prêtait avec autant de possibilités à une interprétation spirituelle, de courant ascétique. Śiva combine en sa nature la polarité du sensuel et de l'ascétique.²⁵ Le *Kāmasūtra* est révélé par son serviteur, le divin taureau Nandin : à partir du jeu amoureux de la nuit de noces du "Dieu Suprême" et de sa compagne Pārvatī (Kālī-Durgā) a émergé pour l'humanité la connaissance de l'art du bonheur sensuel. Mais Śiva est aussi le grand yogi parmi les dieux : le rayon de lumière issu de son œil, brûlant du feu de l'ascétisme, réduisit en cendres le Dieu de l'Amour lorsqu'il osa le viser de sa flèche. Śiva porte les symboles de l'ascétisme même lorsqu'il est

²⁵NDT. Voir à ce propos "Śiva érotique et ascétique", de Wendy Doniger, Gallimard 1993.

dépeint dans sa danse victorieuse avec la dépouille d'éléphant, ou lorsqu'il est étreint par son épouse en extase. Comme tous les autres symboles, ils sont préservés dans la figure de Mahāsukha : la peau de tigre, dont les pattes et la queue pendent à ses hanches ; les cendres des bûchers funéraires répandues sur son corps, et le long bâton de mendiant de l'ascète errant.

C'est de Śiva, le seigneur de la Śakti, qui en est inséparable, que Mahāsukha hérite les expressions que nous trouvons dépeintes sur les quatre figures : calme tranquille, colère menaçante, masque austère du souverain, et visage énigmatique de la *māyā* par laquelle Śiva, le yogi cosmique, déploie le jeu du monde phénoménal.

Même la figure femelle, qui tient la puissante divinité dans une étreinte passionnée, demeura la même et pourtant, fut complètement transformée pour l'œil connaisseur de l'adepte Bouddhiste. Elle n'est plus Pārvatī (Kālī-Durgā), la compagne de Śiva, que les prières invocatoires (comme on les trouve dans les inscriptions royales) célèbrent figurativement comme l'éveil érotique de sa force, mais plutôt le symbole de la Vérité. Dans son jeu sans inhibition, ses membres s'enroulent autour du corps de l'Être Sublime, mais non plus parce qu'elle est le symbole divin idéalisé de l'épouse amante dont l'immolation mythique servit à allumer tant de bûchers funéraires de satis sur notre terre. Élevée dans la lumière cristalline de la spiritualité pure, la beauté infinie de sa posture, la complétude de sa soumission, donnent corps à la croyance que le Vide, la Sagesse, la Paix Parfaite, et la Béatitude Suprême sont inséparables de la Soif de Connaissance, de la Voie de la Sagesse, et de la Totale Miséricorde. Elle apporte la joie par son étreinte — comme le fait le Nirvāṇa lorsqu'il étreint l'Éveillé, le Victorieux. Elle n'a qu'un aspect, car dans le Vide, qui est l'essence de tous les phénomènes, tous ces phénomènes n'ont qu'un seul visage, sans distinction. Elle a deux yeux, car elle comprend deux sortes de Vérités : la Vérité de l'Illusion comme celle plus élevée de l'Essence.²⁶ Sa main gauche tient une coupe crânienne ; sa droite, une dague dont la garde est de diamant, le symbole de la Sagesse. Cet instrument détache toute pensée réfléchie qui fait obstacle au Savoir Suprême, encombré tel qu'il est par des noms et des formes intellectualisés. Ses cheveux sont libres, parce que le lien qui tient toute chose est délié pour elle. Elle se tient nue : aucun voile de passion, qui prend sa source dans l'Ignorance, ne peut ici la dissimuler. Le feu de la Connaissance Suprême consume tout ce qui lui est confronté, et c'est pourquoi le fidèle doit se représenter la sagesse contenue dans la Voie de la Connaissance comme se tenant au centre d'un cercle de flammes.

Autour du cloître rectangulaire du temple dans lequel Mahāsukha et sa bien-aimée, comme représentation du Vide, de l'Être pur et de la félicité sans

²⁶ Éd. Le concept des deux niveaux de vérité dans la philosophie indienne est bien expliqué par M. Hirayana dans son *Outlines of Indian Philosophy* (Londres : George Allen and Unwin, 1965), pp. 69–80.

nom, sont entremêlés dans l'étreinte, se trouvent les sphères de la conscience remplies de forme et de nom ; en elles, se déploie l'Être sans forme ; dans ces sphères de l'illusion, le yogi retombe de son expérience du Nirvāṇa, tant que sa personnalité illusoire — fruit de longues périodes d'ignorance lors d'existences antérieures — ne s'est pas dissoute définitivement dans l'extinction finale (*parinirvāṇa*) de la mort. À chacun des quatre points cardinaux, un portail du cloître s'ouvre sur l'état de Vérité, entouré par les murs du temple lui-même ; un daim couché, qui flanque la Roue de la Loi, orne son linteau : procédé emblématique qui rappelle la guérison miraculeuse dans le Parc aux Gazelles de Bénarès, où le Bouddha mit en mouvement pour la première fois la conquête spirituelle du monde par la Roue de la Doctrine. Même de nos jours ces attributs héraldiques ornent l'entrée des monastères Bouddhistes, et, de la même façon, d'autres ornements avec des symboles de fête usuellement utilisés dans les endroits sacrés réels doivent être reproduits dans l'image de la vision intérieure : des bannières et des guirlandes de cloches, avec des parasols blancs et des chasse-mouches en queue de yack comme symboles du monarque universel, ornent les murs extérieurs du temple ; des stupas, symboles du Nirvāṇa, couronnent les entrées ainsi que le toit du temple.

Juste comme ce cloître sur le sommet de la Montagne Universelle doit être construit dans la vision intérieure de l'adepte comme une coquille renfermant le noyau des deux figures divines avec tous leurs détails significatifs — une reproduction précise d'endroits sacrés réels et un hiéroglyphe de l'état ineffable de perfection — on doit aussi y trouver d'autres zones, entourant le cloître central et remplies de figures, dont les composantes Divines cosmologiques ou individuelles représentent encore d'autres facettes de l'Essence Divine.

Tout d'abord, un cercle bleu doit entourer le temple, pour symboliser le premier déploiement du Vide dans l'illusion du nom et de la forme ; il est là pour signifier le monde spirituel (*cittam*) dans une riche représentation picturale. À l'intérieur du cercle se trouvent les huit grands lieux de pèlerinage du monde indien, avec les dieux qui leur sont associés.²⁷ Le sous-continent indien lui-même — qui s'étend au sud à partir du centre du monde comme la pointe d'un pétale de lotus, avec le mont sacré Sumeru s'élançant au centre de la fleur tel un pistil gigantesque couronné par les lointaines étendues de neige des hauteurs Himalayennes — ressemble à une concrétisation du déploiement du Vide dans l'illusion : tout juste comme, sur un autre plan, le monde saturé de formes de l'esprit nourri par ses perceptions sensorielles. Le dedans et le dehors, l'univers et la conscience qui le postule, ne sont qu'un tout : deux moitiés d'une polarité apparente ; deux moitiés illusoire d'une

²⁷Éd. Pour une liste des principaux lieux de pèlerinage indiens, voir S. Pavitrānanda, "Pilgrimage and Fairs: Their Bearings on Indian Life", *The Cultural Heritage of India*, IV (Calcutta : Ramakrishna-Vivekanada Press, 1956), 500.

même essence qui, en les fusionnant, pénètre leur véritable esprit, qui est le Vide.

Le Vide continue de se déployer dans le règne du langage, que l'adepte doit se représenter comme un anneau circulaire rouge entourant le cercle bleu. Cette zone est également remplie de lieux sacrés terrestres et de leurs divinités propres. Mais, en même temps que la contemplation intérieure du mandala s'élargit en cercles successifs, émerge de l'esprit humain et fait surface sous forme de langage, la signification cosmique de l'image associée (qui a commencé dans les paradis au-delà du sommet de la Montagne Cosmique) s'approfondit de plus en plus. Le cercle bleu du spirituel est un symbole pour ces sphères célestes avec l'esprit desquelles le yogi, sur la voie du Vide, du Nirvāṇa, communie sans l'aide de paroles; l'anneau circulaire rouge est le symbole de la surface terrestre. Pour l'esprit, le langage donne des ailes, qui se déploient lorsqu'il émerge de l'atmosphère dense du monde tri-dimensionnel des sens. Formant pont entre le spirituel et le spatial, la limite externe du royaume symbolique rouge du langage borde l'anneau blanc du corporel, auquel, comme déploiement interne au schéma du monde, les sphères au delà de la surface terrestre correspondent.

Trois ensembles de huit couples divins, dans la posture *yab-yum* de Mahāsukha et de sa bien-aimée, remplissent les trois anneaux qui représentent l'essence de l'homme et de l'univers des trois mondes comme déploiement du Vide (*śūnyam*). Quand avec leur aide le yogi déploie sa vision intérieure en cercles concentriques, comme les ondes créées par la chute d'une pierre dans un étang, et quand il les a fixés clairement dans sa vision, il ne doit pas les ramener à de simples créations de son imagination de sens symbolique. Dans tous ces Êtres Divins qui ont des sanctuaires de pèlerinage sur le sol de l'Inde, l'Être Pur s'est différencié en des personnifications du Divin; ce sont les *nirmāṇakāya* du *śūnyam*.

Mais chaque figure d'un anneau de ces mandalas dans le mandala est en même temps l'expression unique d'une manifestation individuelle de la Vérité, car, dans le règne de la pensée et de l'esprit, le déploiement de la Vérité sans nom ni forme, du Vide (*śūnyam*), est en fait la Voie intégrale de la Connaissance annoncée par le Bouddha, à partir de laquelle l'ensemble des concepts et des formules de la Vérité (*dharma*) s'articulent. (De même, le Divin Se déploie à partir de son état pur [*dharmakāya*] soit dans l'illusion tangible aux sens [*nirmāṇakāya*], soit dans sa visualisation intérieure supra-sensorielle [*saṃbhogakāya*].) Ces figures sont toutes issues des concepts de base de l'enseignement du Bouddhisme. Sur la Voie de la Connaissance ce sont les bornes et les signes que l'adepte doit atteindre, en pleine conscience de leur signification, de sorte qu'il puisse les surpasser dans son pèlerinage vers le but ultime indiqué par le point central du mandala.

La tâche finale de l'adepte est de rediriger sa vision intérieure vers ce point central après avoir contemplé les cercles qu'il a déployés à partir de

lui, anneau après anneau ; il fait s'amalgamer les sphères déployées, pleines de figures. Progressivement, dans la vision intérieure, le conglomérat des formes multiples se replie en son point central et se cristallise en un grand prisme de diamant multicolore reconnu par l'adepte comme étant son propre corps, sa propre essence ; car le centre des centres de ce mandala est justement ce visionnaire lui-même, dont l'essence interne première est le Vide adamantin — juste comme il s'est reconnu, au terme de sa dévotion, comme Mahāsukha et sa bien-aimée. Sa propre personne est la Montagne Céleste adamantine, avec son cloître au sommet ; c'est en lui que demeurent tous les dieux qu'il a vus l'un après l'autre dans les divers anneaux de couleur.

De cette façon, il a replié en lui-même ce monde qu'il avait d'abord développé depuis lui-même, et, son but atteint, il se proclame à lui-même le savoir de la Voie qu'il a empruntée au dehors puis au dedans, savoir qu'il exprime au début de son acte de dévotion en deux mantras : "Om : mon essence est de diamant", et "Je suis le pur diamant entre toutes les pures Essences de diamant".

Ces deux mantras forment un cercle complet, liant la formulation opérationnelle de la Vérité avec une formulation concentrée de la Vérité. La Vérité, transmise par l'enseignement et perçue seulement intellectuellement, est maintenant devenue expérience directe, et sa connaissance a été exaltée en l'Être.

Comme reconstitution fidèle du développement de l'image intérieure, un mandala n'a de sens et de but que lorsque le trajet circulaire de l'évolution et de la dissolution du Monde et du Moi a révélé avec une clarté totale toutes les visions intérieures symboliques, et s'est réabsorbé dans son point d'origine ; seulement lorsque ce trajet s'est imprégné complètement de la compréhension de la nature des figures qui s'y pressent, et qu'il est compris comme une représentation de la Vérité explicitée, et non pas seulement comme un jeu d'images mentales ; et seulement lorsque, finalement, ce trajet est affermi par la conscience de l'empire absolu qu'a la vision intérieure sur tout ce qu'elle peut imaginer — alors seulement la vision intérieure peut-elle se rassembler et développer ce qu'elle doit, pour l'annihiler à son tour, comme il sied au but de la Sagesse suprême, déployée dans le dessin du mandala. Admirer la beauté du mandala, ou analyser sa signification, peut le déraciner de son milieu nourricier — seul l'initié est capable de lui donner vie.

Pour le non-initié, le mandala n'a pas plus de sens que n'en a une carte pour un enfant qui n'est pas familier avec ses signes conventionnels mystérieux — une collection de contours coloriés de façon voyante et disposés au hasard, dont le sens est inconnu. Même pour l'érudit familier avec les anciens commentaires, le mandala ne prend qu'une vie illusoire : il se trouve comme le géographe devant la carte d'un pays auquel il n'a aucun accès physique ; pour la comprendre, il doit se procurer des récits de voyages et des descriptions d'autres personnes. Entre l'observateur Occidental non informé

du mandala et un initié, s'ouvre le même gouffre qui sépare une personne essayant de comprendre dans le secret de son cabinet une région lointaine par des livres, cartes, et images, des autochtones de ce pays, qui ont grandi parmi ses collines et sous ses arbres, qui ont éteint leur soif de ses eaux, qui ont tiré leur vie et leur subsistance de cette terre où ils vont finir par retourner. Pour l'étranger, les montagnes d'une contrée peuvent fort bien paraître splendides en images quand il les examine sous la lampe de son bureau. De leurs images il tire quelques informations à propos de ses habitants. Mais pour les gens qui vivent vraiment dans ces montagnes, il y a des forces en jeu bien plus puissantes que la seule beauté séductrice : les montagnes sont la terre de vie qui les a conçus, qui les a nourris, qui les couvrira ultimement à leur mort. La terre, l'air, et l'eau mêmes de ces contrées les ont soudés d'une façon spéciale, les ont forgés en quelque chose qui est plus que le simple état naturel; seul celui qui arpente ces terres et partage leur sort peut espérer ressentir à quel point leurs habitants sont mariés à leurs éléments spécifiques. La population d'un pays ne peut pas être comprise par l'étude seule.

Les mandalas, indépendamment de toute leur beauté structurelle et de l'intérêt de leurs détails, sont, en tant qu'images, la cristallisation de l'activité d'une vie intérieure basée sur les visions de la contemplation. Elles-mêmes transformations, elles transforment à leur tour l'adepte. Quiconque est entraîné par leur beauté à les analyser afin de parvenir à leur essence centrale est semblable à celui qui essayerait de se familiariser avec un fruit exotique en le dessinant, plutôt que de mordre dedans — sans même aller jusqu'à l'ingurgiter.

Les mandalas sont comme des cartes routières dans leur origine et leur but. Il n'y a pas en eux place pour laisser libre cours au jeu d'une imagination fertile; ils sont conçus comme des cartes. On y trouve d'abord superimposée la grille qui leur donne leur structure et divise leur surface en de nombreuses unités plus petites. C'est la façon dont le cartographe divise au départ la surface de la carte en coordonnées selon la longitude et la latitude. Ces unités plus petites ne sont plus alors de signification équivalente. Leur position relative par rapport aux points cardinaux qui sont présents dans la structure cellulaire de la carte, est un facteur déterminant de leur existence; pour chaque inscription de la carte, sa position géographique est déjà fixée dans le symbolisme de la grille et une valeur particulière lui est attribuée. De même, l'ensemble des détails figuratifs de l'image du mandala, superimposé à un schéma géométrique, porte une signification spécifique, déterminée soit par sa position par rapport au centre, soit, occasionnellement, par sa place dans la portion supérieure ou inférieure du mandala dans son ensemble. La distance relative à partir du centre donne à un détail particulier son rang hiérarchique dans l'échelle de valeurs du Déploiement qui s'étend de l'illusion à l'Essence; son rang est uniquement déterminé par le point où on l'a placé.

Le détail figuratif incorporé à la structure abstraite du mandala est, de

plus, en tant que symbole évident, de forme aussi clairement schématisée et stylisée que le sont les symboles syllabiques d'un *yantra* géométrique décoré avec des mantras sous forme de syllabes et de mots. Dans ses combinaisons traditionnelles, le langage des formes figuratives du mandala est aussi stylisé que notre propre alphabet, bien qu'incomparablement plus riche ; il est aussi précisément standardisé que les nombreux symboles utilisés en cartographie. Le peintre de mandalas les manipule tel le cartographe qui rentre dans sa grille les symboles des montagnes, des rivières et des agglomérations. Si le graveur les modifiait le moins du monde sur la carte — en taille, couleur, ou dessin — alors les montagnes, rivières et villes ne ressembleraient plus du tout à celles qu'ils représentent symboliquement ; sa carte ne serait que la projection d'un paysage imaginaire. Elle ne serait d'aucune utilité à celui qui la consulterait dans l'espoir de s'orienter. De la même manière, on ne peut autoriser aucune liberté dans la construction des détails figuratifs d'un mandala ; car, à l'instar de la carte, il est après tout d'abord un outil, un *yantra*, et il est supposé aider à la perception de la Vérité, afin que son adepte trouve sa voie entre l'illusion et l'Essence. C'est la carte routière de la Vérité. C'est pour cette raison que ses détails figuratifs ne sont pas dessinés à nouveau dans chaque cas ; tout au contraire, car les symboles usuels sont d'abord dessinés, et plus tard remplis avec les couleurs traditionnelles qui leurs sont appropriées. Du riche répertoire des formes des symboles figuratifs, l'adepte ne sélectionne et combine dans le mandala que ces formes symboliques qui doivent correspondre manifestement à son contenu idéalisé ; ce faisant, les considérations esthétiques — par exemple, la préoccupation de l'effet global de la construction richement colorée et remplie de figures — ne peut en aucun cas compromettre le contour préétabli ou la couleur d'un symbole individuel. Ceci aurait abouti à dépouiller les éléments figuratifs de leur caractère symbolique ; l'objet du mandala, l'expression de son essence, aurait été détruit, et il ne serait plus un *yantra* : il ne serait plus d'aucune utilité. Comme le peintre du mandala, le cartographe préfère travailler par cœur quand il rentre ses symboles sur une nouvelle grille, et il trace ses dessins avec exactitude et précision, parce que pour lui aussi il est extrêmement important que le travail de duplication soit fidèle. Dans les deux cas, un diagramme géométrique est recouvert de symboles dont les formes hiéroglyphiques expriment l'essence sous-jacente ; leur fonction symbolique vitale interdit toute licence artistique dans leur expression.

Les mandalas décorés de figures renferment dans leur conception un complexe de symboles qui dérive sa cohérence des chaînons connectant les idées individuelles derrière leurs composantes — des chaînons qui les relient l'une à l'autre et à l'idée centrale derrière le mandala. Mais il n'y a pas de lien architectural reliant formellement les figures ni en tracé ni en couleur ; les symboles figuratifs sont simplement juxtaposés, autant reliés que séparés par la composition. Chaque figure est détachée, autonome à sa place, indépen-

dante ; mais son droit à être telle qu'elle est — individuelle dans sa forme et sa couleur — est indépendante de son emplacement dans un plan esthétique d'ensemble. Chacune d'elles mène une existence autonome, et il n'y a pas le moindre détail de leur apparence qui soit annulé ou déterminé par une quelconque règle maîtresse d'économie esthétique absolue, ou qui soit conçu comme pièce subordonnée d'un plan architectural d'ensemble. La raison pour la qualité intrinsèque de l'apparence d'une figure individuelle découle de sa fonction symbolique, et non de son rapport avec un tout esthétique dans lequel les figures se fondraient en tant que composantes d'un groupement esthétique unique. Elle repose sur une chose qui est extérieure à la sphère esthétique. Le mandala n'est pas, comme le sont généralement les peintures, un organisme esthétique ; c'est une mosaïque de symboles. La rigidité avec laquelle la position de chaque détail est déterminée, sa fonction en tant que symbole dans le mandala, est le pendant de la sévérité de l'interdiction d'introduire un élément de détail individualiste, ou d'altérer sa forme afin de chercher à l'adapter à un effet esthétique sous-jacent, à le modifier ou à le fondre dans un tout organique.

Ce qui fascine l'observateur formé à l'esthétique du monde des formes du mandala, c'est le soin et l'habileté technique apportés à chaque détail, la beauté évidente dans chaque détail individuel, et, considérant les formes comme unités, la maîtrise de la conception d'ensemble. Mais cette conception est le résultat d'un système de symboles idéaux, et non la conséquence d'un plan architectural. Étant donnée l'abondance des symboles figuratifs peuplant le schéma abstrait, l'œil observateur peut flâner aussi longtemps qu'il lui plaira sur chacun d'eux qui attire son attention, sans en être détourné dans une autre direction. Nous ne sommes pas conscients de l'ensemble en tant que tel dans les détails ; l'indépendance d'une partie individuelle n'est pas compromise. Dans sa conception, le tout peut très bien être différent, et supérieur à la somme de ses parties ; mais à l'œil il n'est que cette somme de ses parties, arrangée dans un ordre bien défini. Ce n'est pas un organisme vivant constitué de plusieurs membres, chacun d'eux étant par la simple vertu de son appellation de membre l'indication constante qu'il existe un organisme complet dont il dérive, en tant que partie, son but et son sens.

Un mandala Tibétain encercle une figure centrale du Bouddha, sur un trône au centre d'un lotus, avec un anneau de huit Bouddhas (Planches 20, 21) distribués régulièrement parmi les pétales ouverts de la fleur. Les pétales qu'ils occupent, entre lesquels on voit la pointe de huit autres pétales, indiquent les quatre points cardinaux et les quatre points intermédiaires de la rose des vents (Planche 36).²⁸ Ici le Bouddha est le symbole du Vide pur. Lui dont l'Éveil est Nirvāṇa fut pour les Bouddhistes le hiéroglyphe

²⁸Malheureusement je n'ai pas sous la main de texte authentique décrivant le développement de l'équivalent mental de cette image visible. Mon interprétation n'est juste destinée qu'à indiquer, sans parti pris, le chemin suivi durant la contemplation formelle de cette image, et devra demeurer élémentaire et hypothétique.

naturel premier pour l'Être adamantin absolu, avant que les symboles du Śivaïsme Tantrique ne poussent sa figure essentiellement à l'arrière plan. Il est évident que le trône (*pīṭha*) au centre de tous les centres n'est pas destiné à un Bouddha historique et légendaire tel que Śākyamuni, le "Sage de la race des Śākyas", qui est apparu sur le sol indien dans les temps historiques; ce centre est plutôt le siège convenant au Bouddha qui est le Nirvāṇa éternel, au delà de l'espace et du temps, au delà du nom et de la forme. Il représente la seule vraie Essence: le Vide. Śākyamuni, les Bouddhas des ères passées et des ères à venir, les Bouddhas des autres univers innombrables, sont, dans le domaine de l'illusion des sens (comme *nirmāṇakāya*), des réflexions de ce Vide. Amitābha, et d'autres Bouddhas inconnus de ce monde, apparaissent comme réflexions du Vide (en tant que *dhyānibuddhas*) au niveau de la vision intérieure suprasensorielle (*dhyāna*). Les Bouddhas accessibles aux sens (*nirmāṇakāya*) et les Bouddhas des visions suprasensorielles (*sambhogakāya*) sont assemblés autour du Bouddha Primordial (*Ādi-Buddha*), qui est le Nirvāṇa éternel; ils sont groupés en cercles ou en niveaux comme symboles à la fois de ces niveaux de conscience et des règnes phénoménaux dans lesquels l'Être pur, limité à différents degrés par l'ignorance (*avidyā*), S'est lui-même divisé.

Le lotus, portant le Bouddha éternel dans le cercle de ses formes déployées les plus sublimes, s'épanouit dans la salle centrale du cloître d'un temple carré dont les quatre portails s'ouvrent sur les quatre points cardinaux. Ses entrées sont ornées par une paire de daims allongés, et les huit trésors du royaume universel, qui caractérisent le Bouddha terrestre comme souverain spirituel de ce monde, entourent le temple, placés aux coins extérieurs des murs d'enceinte du temple (à gauche, par exemple, on trouve le cheval et l'éléphant).

La couronne de huit bouddhas qui entourent le Bouddha Primordial du Nirvāṇa éternel sert peut-être de symbole des niveaux de conscience supérieurs auxquels, progressivement, se hisse le yogi Bouddhiste avant d'être absorbé dans le Nirvāṇa. Vides de formes, ils s'étendent jusqu'au bord même du Vide. On en compte quatre: la conscience du vide, l'infini spatial; la sensation du vide, la conscience infinie sans l'élément espace; et — entre les deux — la sensation de détachement de toutes choses, et, enfin, l'état transitoire de la frontière entre le conscient et l'inconscient. Que ces quatre niveaux soient symbolisés par huit figures peut s'expliquer par le fait que leur cercle représente de plus la première étape du déploiement de l'Être pur, qui contient en Soi l'Espace-infini (*ākāśa*). Il est symbolisé par les quatre points cardinaux, avec les quatre points intermédiaires médians.²⁹

²⁹De façon similaire, le mandala *Garbhadhātu* (Planche 36), qu'on voit fréquemment en Chine et au Japon, contient un groupe de quatre bouddhas autour du Bouddha central Mahā-Vairocana (une variante de l'Ādi-Buddha), placés aux points cardinaux: Ārya Ratnaketu Tathāgata (à l'est); Ārya Samkusumita Rāja Tathāgata (au sud); Ārya Amitāyus Tathāgata (à l'ouest), et Ārya Akṣobhya Tathāgata (au nord). Trois *dhyānibodhisattvas*

Le carré spacieux qui enclôt la région du temple semble être divisé, comme par niveaux, en trois régions cosmiques qui, dans le domaine psychique, sont représentées comme des sphères de conscience inférieure ; sur le plan cosmique elles sont situées plus bas que le silence cloîtré des hauteurs du temple au sommet de la Montagne Cosmique qu'elles entourent. Loin au dessus, sur des nuages, flotte le règne des visions remplies de formes, la sphère céleste. Ses figures sont les réflexions du Vide pur aux niveaux de la conscience du yoga ; ces niveaux sont eux-mêmes en dessous des quatre niveaux les plus élevés, qui sont complètement vides de formes. Ils représentent le règne des “Corps de Félicité” (*sambhogakāya*), qui sont perceptibles à la vision intérieure. Trois Bouddhas, non perceptibles à l'œil nu mais perceptibles en méditation (*dhyānibuddhas*), sont flanqués par des *dhyānibodhisattvas* ; entrônés entre le soleil et la lune, ils symbolisent cette sphère céleste.

Plus bas, au centre du mandala, les montagnes de la terre surgissent jusqu'aux bancs de nuage, au dessus desquels s'étend la sphère céleste de vision cristalline. Elles sont les symboles de la surface de la terre et du monde physique des sens. À leur ombre reposent les gardiens terrestres incarnant la Vérité, les saints Bouddhistes abrités par des esprits planant au dessus de leurs têtes. Ils forment le *nirmāṇakāya* : un reflet du pur Vide représenté au niveau de la conscience des sens, juste comme les *dhyānibuddhas* au dessus des nuages forment le *sambhogakāya* du pur Vide — un reflet du Vide au niveau de la vision suprasensorielle.

Tout en bas du mandala, on trouve le monde souterrain des démons, brûlé par les flammes, dont les créatures font des gestes menaçants à l'encontre de l'hérésie, car ils protègent la doctrine intacte de ses attaques. C'est le règne du corps et de la force physique, le déploiement du Vide pur dans la matière grossière, qui sert de bouclier protecteur aux formes spirituelles du déploiement du Vide quand il revient du monde sensuel à Son propre état d'origine.

Ces trois sphères de la région externe crénelée du mandala sont aussi peu reliées structurellement ensemble qu'elles ne le sont avec le centre. Ce qui les unit est l'idée abstraite de leur service commun à un seul et unique contexte de signification — le même élément qui les relie au centre, qui est aussi distinctement séparé d'eux dans le mandala.

Prise individuellement, aucune de ces trois sphères n'est elle-même étroitement structurée ; elles sont plutôt un arrangement — c'est-à-dire, elles sont simplement ordonnées symétriquement. Les trois *dhyānibuddhas*, pris avec les *dhyānibodhisattvas* au dessus des nuages, flottent l'un à côté de l'autre, un peu comme des médaillons décoratifs qu'on regrouperait sur un mur, bien que chacun pourrait aussi bien apparaître isolément. Les démons éclairés

et Maitreya occupent les quatre points intermédiaires de la rose des vents : le Bodhisattva Samantabhadra (au sud-est) ; le Bodhisattva Manjuśri (au sud-ouest) ; le Bodhisattva Avalokiteśvara (au nord-ouest), et, au nord-est, le Tathāgata Maitreya, le futur Bouddha terrestre, qui est déjà à mi-chemin entre les états de bodhisattva et de Bouddha.

de flammes du monde souterrain, ainsi que les saints en face des falaises de rocher, sont disposés de la même manière. Ce qui les unit et affecte à chacun sa place particulière est leur élément symbolique. On est censé les déployer et les rassembler dans la vision intérieure; ou, alternativement, on peut les contempler avec la vision physique, et dériver un fil conducteur de la manière dont ils sont combinés. Ils sont rassemblés à la façon des symboles verbaux, lorsque les mots s'unissent pour former une incantation (mantra). Les mots du mantra peuvent aussi être isolés, et chacun a une signification par lui-même. Mais lorsqu'ils sont combinés en un mantra, ils produisent une signification plus complète: le message essentiel de la formule parlée. Un mandala peint, qui précise le développement des images intérieures pour l'œil physique selon les instructions du *Śrīcakrasambhāra Tantra*, n'est pas moins que l'écriture figurative du hiéroglyphe du mantra: "Je suis le pur diamant entre toutes les pures Essences de diamant".

En fin de compte, pas même la symétrie de l'arrangement des figures ne provient d'un intérêt artistique de décoration. C'est l'idée directrice globale qui exige cette symétrie. La symétrie est déjà présente dans l'idée d'un noyau se déployant dans diverses sphères de l'illusion. Ce déploiement est en lui-même infini et équilibré. Le nombre fini de symboles représentant cette qualité infinie du processus doit rendre évidents sa régularité prédéterminée et son caractère transcendant, au moyen de la symétrie et de l'équilibre de la distribution des figures. Les personnages des trois sphères, tellement naturels dans leurs poses symboliques, sont pour cette raison aussi isolés dans leur solitude et pourtant reliés par ce même calme émanant de la symétrie, que le sont les huit symboles inanimés du bonheur qui sont placés comme des médaillons, dans le demi-cercle supérieur, autour de l'anneau central.

BOROBUDUR : UN MANDALA ARCHITECTURAL

DE LA VOIE DU PÉLERIN

La partie centrale d'un mandala Tibétain du type considéré ci-dessus — où les Bouddhas sont groupés en cercle autour d'un Bouddha central — rappelle, en forme miniature, les terrasses escarpées de Borobudur à Java (Planche 37). À quel genre appartient cette structure impressionnante est une question non encore élucidée.³⁰ Mais quelle que soit l'explication ultime des détails figuratifs de cet édifice monumental, une chose est claire: Borobudur doit être considéré comme le mandala le plus impressionnant que l'art

³⁰Éd. Pour une étude récente de cette question voir L. Gomez et H. Woodward, *Barabudur: History and Significance of a Buddhist Monument* (Berkeley: Asian Humanities Press, 1981), chap. 2.

du Bouddhisme ait jamais créé dans le monde visible comme symbole de sa vérité.

Le message cryptique de la multitude de formes renfermées dans son plan symétrique ne peut être déchiffré si son maître-plan est conçu seulement comme une construction autonome — et c'est ainsi qu'il apparaît à l'œil non entraîné.³¹ Borobudur est un lieu de pèlerinage. Aussi bien son ornementation figurative élaborée que l'architecture de ses galeries et de ses passages successifs en surplomb l'un au dessus de l'autre doivent être comprises à la lumière de leur rôle fonctionnel; leur intention est de faire cheminer le pèlerin à travers la structure dans une montée en spirale jusqu'à ce qu'il surplombe son niveau supérieur. Le but de Borobudur est de provoquer chez le pèlerin un éveil spirituel pendant son ascension dans les terrasses ornées de sculptures jusqu'au sommet dépouillé, pour apporter une transformation complète de son sentiment d'existence, une transformation reliée par nature à l'activité de méditation comme elle est pratiquée par l'adepte du mandala Tibétain comme nous l'avons expliqué ci-dessus. Le plan géométrique austère de sa construction, dans lequel les rectangles périphériques servent à la fois de soutien et d'enclos pour les cercles intérieurs, semble destiné à donner place au développement parallèle, dans une séquence voulue, d'un processus spirituel intérieur et de l'expérience bouleversante du concept d'Être ressenti pendant ce processus. De la même manière, l'ornementation figurative semble destinée intégralement à mettre en relief à sa façon la géométrie rigoureuse de son complexe architectural, dont le pèlerin fait l'expérience intérieure et extérieure lorsqu'il est entraîné dans la suite de terrasses lors de son ascension en spirale. Entre le plan de base horizontal et vertical de la sculpture et la richesse de son ornementation figurative, existe la même relation idéale absolue que celle qui lie le plan abstrait du mandala peint à son monde de symboles figuratifs.

Le plan architectural de Borobudur invite le pèlerin lorsqu'il l'approche à entreprendre l'effort physique d'une ascension circulaire qui a un but spirituel. Cette fonction relie le Borobudur à des structures voisines plus anciennes telles que les *dagobas* Thūpārāma et Ambasthala de Ceylan et aux plus anciens représentants de ce type sur le sol indien à Sānchi et Bharhut.³²

³¹La littérature volumineuse sur Borobudur empêche une description plus complète. Voir Karl With, *Java* (Berlin, 1920); J. Scheltema, *Monumental Java* (London, 1925); J. P. Vogel, in *The Influences of Indian Art* (London: India Society, 1925), qui contient une bibliographie de la littérature la plus récente. Voir, de plus, A. Salmony, "Der Boro Budur in der Landschaft", *Ararat*, No. 12 (Décembre 1921), numéro spécial sur l'Asie (publié par Goltz Verlag, Munich). NDT. En français, signalons l'œuvre maîtresse de Paul Mus: "Barabudur", École Française d'Extrême-Orient, Hanoi, 1935; réédition Arma Artis, Paris, 1990.

³²Voir les illustrations des *dagobas* Thūpārāma et Ambasthala dans F. M. Trautz, *Ceylon* (Munich, 1926), planches 62-63; aussi, A. Nell, dans *The Influences of Indian Art*, et Otto Hover, *Indische Kunst*, dans Jedermanns Bücherei (Breslau: F. Hirt, 1923). Voir aussi A. Cunningham, *The Stupa of Barhut: A Buddhist Monument Illustrative of Buddhist*

Figure 1: Plan de Borobudur

Mais l'activité physique que ceux-ci nécessitent et l'activité spirituelle qu'ils cherchent à engendrer sont moins complexes que les activités mises en jeu par la structure du Borobudur. En conséquence, leur forme architecturale et leur ornementation sont plus simples. Il n'est pas surprenant que la forme et le but de ces anciens monts reliquaires entreprennent, dans les chefs-d'œuvre tardifs de leur développement historique, de se transformer en un mandala de proportion monumentale.³³ Ici il s'agit simplement de retrouver projeté en architecture ce que nous avons découvert plus haut dans la technique de *samādhi*. Dans les temps Bouddhistes anciens, l'utilisation du mandala comme moyen de parvenir au Nirvāṇa ignorait même cette technique. À l'intérieur du stock de formes du Bouddhisme elle apparaît comme un cas supplémentaire de l'inexorable absorption des idées et symboles Hindouistes dans le Bouddhisme, une contribution qui a marqué l'un des développements majeurs dans l'histoire de cette religion. La structure superbe du Borobudur, si souvent décrite, mérite d'être mentionnée tout spécialement dans le contexte de notre étude, parce que l'expérience visuelle et physique de l'initié lors de son ascension constitue une transposition de la voie Bouddhiste du yoga, utilisant la technique du mandala précédemment décrite, dans une

Legend and History in the Third Century (London, 1879), et dans la littérature plus récente, les planches de William Cohn, *Indische Plastik*, Kunst des Ostens, Vol. 2 (Berlin, 1922), et Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst* (Dresten-Hellerau, 1924).

³³Éd. Le plan de ce mandala monumental de pierre est clairement basé sur le Śrī Yantra, qui est discuté en détail à la fin de ce chapitre. Voir M. Khanna, *Yantra — the Tantric Symbol of Cosmic Unity* (London: Thames and Hudson, 1979), p. 148.

concrétisation tri-dimensionnelle — une représentation tangible de la voie Bouddhiste vers le Nirvāṇa.

Il n'est pas jusqu'au simple plan sans terrasses de la structure de dôme de Barhut qui ne soit conçu, avec son enclos décoré de sculptures, pour engendrer une expérience spirituelle chez le pèlerin qui chemine pieusement son parcours dans le sens des aiguilles d'une montre; tandis que ses yeux parcourent la série considérable de bas-reliefs représentant le voyage millénaire du Bouddha Śākyamuni vers l'Éveil qu'est le Nirvāṇa, le pèlerin, bien qu'encore éloigné de son but ultime, quand il suit l'itinéraire de la "Voie Ondoyante", anticipe intérieurement par une contemplation méditative ce cheminement jusqu'au Nirvāṇa, rendu ici tangible par le dôme central de la structure. Un pèlerinage à Barhut donnait au croyant l'occasion de faire de manière palpable l'expérience du conte Bouddhiste légendaire raconté dans l'histoire de l'évolution du Maître, qui depuis les temps les plus anciens a servi de modèle exemplaire aux fidèles. En entrant dans l'enceinte sacrée des murs de pierre, il entreprenait consciemment d'égrener l'*imitatio* symbolique complète du Bouddha et, en suivant le Maître à travers ses réincarnations successives dans le *samsāra* jusqu'à l'Éveil, il était pleinement conscient de la similitude avec son propre cheminement et son propre but.

Quatre terrasses rectangulaires de forme crénelée,³⁴ placées l'une au-dessus de l'autre, entourent une section centrale où trois niveaux circulaires descendent vers elles, en quelque sorte, à partir de la coupole qui surmonte le sommet. Leurs passages rectangulaires sont un univers foisonnant de formes. Décorés d'un bout à l'autre par des tableaux de frises divisées en bas-reliefs par des pilastres et interrompus par quatre groupes d'escaliers, ils content, aux deux niveaux inférieurs, l'histoire des vies innombrables de Śākyamuni : le chemin de sa préparation, sa maturation jusqu'à l'état de Bouddha, son Éveil et sa proclamation de la Vérité. Leur histoire correspond aux motifs en relief sur les balustrades de pierre de Barhut. Le Pur Vide se présente en eux en tant que *nirmāṇakāya*. Aussi heureux que puisse être le contenu des scènes le long des passages, leurs côtés élevés créent chez le pèlerin une sensation de confinement. Car les balustrades extérieures des galeries inférieures se dressent comme des murs (Planche 38), et sont ornées d'images, comme le sont les murs intérieurs soutenant la terrasse immédiatement supérieure. En suivant son itinéraire, l'observateur se trouve inexorablement cerné de tous côtés par des formes et des figures chargées de signification. Seulement tout là-haut peut-il percevoir la présence azurée du Vide pur.

Ce n'est que lorsque le pèlerin a atteint la dernière des terrasses aux multiples renforcements que le flot d'images se tarit. Les murs extérieurs laissent la place ici à un parapet bas couronné de coupoles et sans sculptures (Planches 12, 39), ce qui permet à la voûte des cieux libre de formes d'émerger à la gauche du pèlerin. À partir des galeries rectangulaires supérieures,

³⁴Éd. Voir la note 51 ci-après.

le pèlerin laisse derrière lui l'univers des sens, rempli de formes, et arrive dans le plan des formes de la vision intérieure : leurs reliefs décoratifs sont consacrés au *dhyānibodhisattva* Samantabhadra, et à l'arrivée du Bouddha Maitreya, dont la gloire n'a pas encore été attestée par l'œil des mortels, mais seulement contemplée en méditation.

Samantabhadra, le “Généreux en toutes choses”, est une étoile favorite du panthéon Bouddhiste. En tant que *dhyānibodhisattva*, il appartient aux sphères du déploiement, qui ne peuvent être atteintes que par la méditation (*dyāna*). Son nom l'identifie comme étant l'incarnation symbolique de la Totale Compassion, qui est la seule qualité possiblement appropriée à celui qui possède le Savoir Suprême du Vide indifférencié libre de tous noms et formes. Le *Śrīcakrasambhāra Tantra* en parle dans une instruction pour un exercice spirituel dédié au “Porteur du Foudre-Diamant”, Vajradhara. Dans le Bouddhisme Tantrique il est l'un des symboles les plus célébrés représentant l'état de perfection, le Vide pur. Il est représenté avec deux bras, et en union extatique avec sa Śakti (Planches 24, 25). Comme Mahāsukha, c'est une variante d'un type d'image Śivaïste, un symbole de l'essence divine non encore déployée qui, avec sa śakti, est à la fois duale et unique.³⁵ Le *Śrīcakrasambhāra Tantra* donne des instructions concernant la voie qui élève le pratiquant Bouddhiste à l'état de Vajradhara : la pratique de la méditation en deux phases — dans les processus du déploiement suivi du repli de ce qui est déployé — mène à deux niveaux de *samādhi* ; c'est là que la distinction entre le méditant et sa vision disparaît, tout comme la division entre le Moi et l'Autre, la division de la conscience. En essence, ces deux niveaux de *samādhi* ne forment qu'un, mais ils se manifestent de manière distincte. Le niveau inférieur est obtenu par la volonté, à l'aide des techniques de yoga ; le niveau supérieur s'impose à l'adepte spontanément, mais seulement après un long apprentissage. Dans le dernier cas, le Nirvāṇa est devenu la seconde nature de l'adepte. La culture continue de cet état suprême le récompense avec la sagesse ultime (*prajñā*) qui transcende toute connaissance humaine. Mais part de cet entraînement est l'imitation parfaite de la voie exemplaire du *dhyānibodhisattva* Samantabhadra, le “Généreux en toutes choses”. Si le but est d'atteindre le Nirvāṇa, alors il s'agit tout d'abord d'adopter la qualité essentielle du bodhisattva — la pratique de cet amour qui annule la différence illusoire entre le Moi et le Non-Moi — et alors de faire de cette qualité sa seconde nature en la pratiquant. Après cela, la voie continue par le chemin en douze étapes du bodhisattva vers la perfection — l'état de Bouddha. La Compassion Totale, la vertu suprême de Celui qui Sait, confère des

³⁵Pendant l'invasion réussie de symboles Hindous dans le monde des formes Bouddhistes, Vajradhara a assimilé les cinq *dhyānibuddhas* suprêmes. Son être comprend les Bouddhas plus anciens appartenant aux quatre orientes du monde — Vajrasattva, Ratnasambhava, Amitābha, et Amoghasiddhi — qui peuvent se combiner dans un mandala autour de Vairocana, le Bouddha “Solaire”, qui forme le cinquième en son centre, comme le font les neuf Bouddhas des Planches 20 et 21.

pouvoirs miraculeux. Ceux-ci sont les signes qui annoncent son entrée dans l'état adamantin de Vajradhara, dont les mains tiennent le Foudre-Diamant de la Vérité et la Cloche de la Compassion. Comme véritable incarnation de la Compassion Totale, Samantabhadra est la plus noble escorte de l'adepte sur son chemin de l'Éveil que constitue le Nirvāṇa. Comme modèle de tout "Bouddha-en-essence" (bodhisattva) qui s'efforce de parvenir à l'Éveil, il est lui-même un bodhisattva et, comme incarnation idéale des vertus les plus élevées d'un bodhisattva, il demeure dans l'univers de méditation pure (*dhyāna*) en tant que *dhyānibodhisattva*. Sous cette forme il représente la transition entre le monde des sens rempli de formes et le monde de la contemplation sans formes qui est l'étape précédant le Nirvāṇa.

Continuant sa montée au delà de cette partie de Borobudur couverte de sculptures figuratives élaborées, le pèlerin arrive aux terrasses circulaires supérieures (Planche 40). Là, soixante-douze coupoles plus petites faites de pierres à claire-voie sont groupées autour d'une grande coupole surélevée située au centre et dont la surface est complètement lisse. Dans cette zone, la multitude extravagante de sculptures et de formes ornementales a disparu : toutes ces images qui tiraient leurs sujets — hommes, animaux, et fleurs — à la fois du monde physique des sens et de son reflet dans la vision intérieure. Ici tout un ensemble de symboles du Nirvāṇa se détachent, rangée après rangée, sur le pur vide du dôme céleste qui s'étend au dessus dans un azur éclatant uniforme couvrant depuis le zénith jusqu'à l'horizon environnant de montagnes et de jungle. Mais les rangées de coupoles ajourées, alignées l'une au-dessus de l'autre sur les trois terrasses circulaires étagées, ne sont pas encore les symboles de l'État Suprême, puisque chacune d'elles contient une sculpture de Bouddha que le treillis de pierre ne dissimule pas tout à fait. Les coupoles sont les emblèmes des mondes supérieurs de la contemplation sans forme qui constitue l'étape précédant immédiatement le Nirvāṇa. Au-dessus d'elles-toutes trône la couronne de tout l'édifice, un dôme central massif. Cet élément architectural contient également un Bouddha, mais cette sculpture est totalement dissimulée à la vue derrière un dôme extérieur lisse qui l'enferme complètement. La forme des coupoles à treillis qui l'entourent représente un stage intermédiaire entre le dôme central massif et les coupoles des balustrades inférieures (Planches 12, 39) qui sont coupées en deux, pour ainsi dire, pour former des niches exposant leurs *dhyānibodhisattvas* en pleine vue. Les coupoles en treillis forment une transition entre les formes symboliques inférieures, perçues en vision intérieure, et le symbole de l'Être extatique situé tout en haut. Situées à mi-chemin entre ces deux types de symboles, les coupoles guident le pèlerin, au moyen de formes architecturales et des idées qui les sous-tendent, depuis les voisinages de la vision intérieure pleine de formes, jusqu'au sommet du Nirvāṇa éternel, en cette coupole unique au centre de toutes les autres ; elles sont les images de l'état de transition sans forme entre les sphères de la vision intérieure, remplie de

formes et de noms, et cet état sans nom et sans forme qui se dissimule à lui-même.

Dans l'ascension dévotionnelle exigée du pèlerin par les passages montant en spirale du Borobudur, il est offert à celui-ci plus que la simple occasion d'imiter Śākyamuni en corps et en esprit. Ici, le Vide Pur, que la conscience humaine divise entre le Moi et le monde des formes, retourne à Son état originel; Il gravit symboliquement l'univers rempli de figures des visions et des sens, puis passe dans le royaume de la contemplation libre de forme jusqu'au Nirvāṇa qui n'a pas de commencement; le Vide défait, l'une après l'autre, les entraves qui Lui dissimulent Sa vraie nature; les entraves sont laissées en arrière, comme le sont les terrasses inférieures pendant l'ascension; le Vide devient le Bouddha éteint, sans nom ni forme; Il devient le Vide qui est l'essence de tous les phénomènes. Borobudur tout entier agit comme un *yantra* pour le milieu externe tangible, dans lequel le pèlerin trouve son chemin de retour en lui-même à partir des environs extérieurs du mandala — les différentes formes de la conscience, du Monde, et du Moi — vers la véritable, ineffable essence du pèlerin.

La signification de Borobudur est essentiellement contenue dans la manière dont le symbole de l'image du Bouddha est présenté: il est placé dans une suite d'étapes progressant verticalement depuis les niveaux inférieurs de la structure jusqu'à son sommet. Dans les bas-reliefs des frises narratives et descriptives, le symbole du Bouddha est montré en interaction avec les êtres humains et le monde naturel. Dans les niveaux suivants, dans les coupoles ouvertes en forme de niches, le symbole du Bouddha, retiré en solitude, est visible au pèlerin qui le contemple en méditation. Il est complètement visible. Dans les coupoles en treillis des terrasses circulaires supérieures, le Bouddha est sur le point de disparaître de la vue, juste comme l'esprit du yogi Bouddhiste, en méditation libre de forme, se trouve sur la frontière étroite séparant le conscient de l'inconscient. La structure en dôme du sommet dissimule complètement le symbole. À chacun de ces quatre niveaux, l'initié comprend la nature unique du symbole du Bouddha. Et il réalise qu'il ne signifie rien d'autre que son propre être intérieur essentiel, qui est le Nirvāṇa et l'Éveil, bien que ceux-ci soient encore voilés par l'Ignorance. Il développe les sphères inférieures de la perception sensorielle en cheminant dans les galeries de Borobudur et en laissant son monde d'images symboliques se dérouler devant ses yeux. Il se hisse alors au-dessus de ce monde du *nirmāṇakāya*, en le transcendant et en le dissolvant en progressant au niveau intermédiaire et en pénétrant au niveau des symboles de la vision intérieure. Mais ce monde du *sambhogakāya* est dépassé à son tour et transcendé lorsqu'il arrive, par les terrasses circulaires de la vision libre de formes, au symbole suprême du Nirvāṇa. Confronté à ce dernier symbole, il fait l'expérience de son propre être comme *vajrakāya*, et il conçoit: "Om: mon essence est de diamant. Je suis le pur diamant entre toutes les pures Essences de diamant."

LE Yantra GÉOMÉTRIQUE PUR

L'image sacrée figurative et le yantra abstrait

En parallèle avec l'image sacrée figurative (*pratimā*), dont la richesse de formes est dérivée du monde des sens, on trouve le *yantra* purement géométrique (Frontispice, Planches 17–19). Ils diffèrent de façon radicale, mais tous deux sont des *yantras* et servent le même but. Ce sont des vaisseaux destinés à servir de réceptacle à la visualisation d'un dieu que le croyant a invoqué dans sa vision intérieure.

La façon dont ces *yantras* purement géométriques s'imposent totalement en tant qu'expressions de l'essence divine est unique, qu'ils soient simplement formés de lignes ou qu'ils soient décorés de lettres et de mots. Le fait qu'on les trouve côte à côte avec les *yantras* anthropomorphes (*pratimās*), et qu'ils soient en fait interchangeables avec eux dans le rituel sacré et dans la langue, doit rendre évident que toute tentative de comprendre la nature de la forme *pratimā* du *yantra* à partir de son impression esthétique sur le non-initié manquera de produire la clef de son sens profond, et de trouver les justes termes pour exprimer et établir sa nature.

Sous leur forme visible, les *yantras* purement géométriques sont apparentés aux arabesques utilisées en ornementation pour remplir des surfaces vides, mais ils diffèrent radicalement de l'intention de base de l'art décoratif. En structure leur caractère est déterminé par le fait qu'ils sont l'expression graphique d'un rapport conceptuel ; ils sont saturés de signification ; ils sont parfaitement autonomes comme symboles du savoir qui imprègne une vision mentale, et ils projettent une impression d'ordre inflexible. Contrairement à l'ornementation décorative, ces *yantras* n'expriment pas la dynamique d'une intention de forme, que l'on immortalise en lignes et en surfaces ; en ornementation, une intention de forme parcourt la matière comme un météorite, en lui donnant sa forme et sa texture à l'instant même où elle la pénètre.

Dans leur pouvoir d'exprimer la cohérence d'un concept fondamental, les *yantras* purement géométriques sont supérieurs à l'architecture, où l'intention de structurer la matière combat la masse physique du matériau ; et ce que l'intention de construire crée en fait dans la maîtrise de la gravité et de la masse ne peut apparaître que si cette intention comprend les lois qui régissent celles-ci ; en s'adaptant à leurs exigences, lorsqu'elles sont obéies dans la construction d'un édifice, on peut au mieux espérer produire une illusion de liberté de leurs contingences. Si nous cherchons une chose comparable au labyrinthe de lignes d'un *yantra*, on ne peut en trouver que dans la toile d'araignée merveilleuse que tissent les orbites des corps célestes dans le ciel nocturne devant les yeux de ceux qui savent les comprendre.³⁶

³⁶Éd. Cette observation pénétrante est conforme à la tradition Hindoue de comprendre les *yantras* comme des symboles cosmiques. Le point central de la construction, le *bindu*, est le point fixe de l'univers (Śiva, le Soi, etc) autour duquel tourbillonne la multiplicité

Le fait que les *yantras* figuratifs et purement géométriques soient différents en forme mais pourtant identiques en fonction crée une certaine tension chez l'observateur novice. Il y a un défi, implicite dans cette tension, à illuminer par la méthode comparative la nature particulière de l'apparence de chaque type. Seul un observateur parfaitement familier avec l'apparence du *yantra* géométrique et averti de sa signification peut interpréter de manière correcte l'intention qui a présidé à la forme de l'image sacrée figurative. Aussi indépendants qu'ils semblent l'un de l'autre, ils sont en fait inséparables.

Les deux types remplissent à l'évidence leur rôle d'être un *yantra*, un support pour la vision intérieure, de façons différentes et avec des moyens fondamentalement différents. L'image figurative est, comme l'implique le mot *pratimā*, un *yantra*-"réplique" symbolisant la vision intérieure; elle reproduit une forme du vaste répertoire de cette vision dans le règne physique, en trois dimensions. Le *yantra* purement géométrique parle un langage différent de celui qui est familier à l'œil. Leur parenté réside dans leur rapport commun au yoga sacré, à la vision intérieure, mais leur différence réside dans les moyens divergents qu'ils utilisent à cet effet en tant que *yantra*.

La tradition littéraire concernant le panthéon Hindou nous enseigne également comment les formes de la vision intérieure doivent être représentées et adorées dans le *yantra*; et, en faisant référence à l'acte de contemplation, les textes résolvent le conflit formel entre les deux types de *yantra* même aux yeux du profane. À cet effet, il s'agit simplement de comprendre à la fois l'image sacrée figurative et le *yantra* abstrait non comme des constructions autonomes de l'imagination créatrice, mais plutôt comme des ustensiles aux fonctions bien déterminées pour un rite sacramentel spirituel.

Il y a de nombreuses formes distinctes de manifestation du Divin quand il abandonne Son état sans nom et sans forme dans le cours du jeu de *Sa māyā*. Et plus grande encore est la multitude d'aspects variés par lesquels ces manifestations personnifiées se présentent. Leur nombre doit être infini, puisque l'ensemble du monde phénoménal et l'essence humaine ne sont que le Divin dans des variétés toujours nouvelles de son déploiement. Ceci explique pourquoi les Tantras contiennent un nombre pratiquement illimité d'instructions spécifiques pour méditer sur l'image intérieure figurative (*dhyāna*), et pourquoi la tradition puranique, qui est dans l'ensemble plus ancienne que celle des Tantras, a transmis un nombre énorme de directives expliquant en détail comment la manifestation personnifiée du Divin doit être exécutée, selon l'aspect spécial auquel le croyant s'adresse, et suivant sa secte ou le but particulier de son rite.

L'*Agnipurāna*, par exemple, donne entre autres choses des instructions

des étoiles et des galaxies dans un tableau ordonné. Dans la *Bhagavadgītā*, le Seigneur renseigne Arjuna sur la véritable nature du cosmos: "Tout ce qui existe ici-bas m'est relié comme des rangées de pierres précieuses sur un fil" (VII, 7). Une image de l'univers semblable à un *yantra* émerge lorsque l'on songe aux étoiles reliées entre elles par des fils gigantesques.

détaillées sur comment représenter les différentes manifestations de Viṣṇu dans l'image sacrée. Les différentes manières de figurer le dieu qui y sont enseignées sont différenciées de façon tout à fait nette — le texte ne décrit pas les différences plus fines — par les différents arrangements des emblèmes que le dieu tient dans ses mains. Par leur emplacement spécifique, l'aspect particulier du dieu est précisé dans chaque cas. Pour le profane, il peut paraître indifférent que les mêmes emblèmes — la conque, la massue, le lotus, le disque³⁷ — apparaissent dans l'un ou dans l'autre bras de gauche ou de droite de cette divinité à quatre bras. Pour celui qui a été initié au culte, cependant, l'ordre des emblèmes — et dans beaucoup de cas il s'agit seulement de leur emplacement dans l'arrangement — révèle quelle est la manifestation divine qu'il doit voir dans l'image devant ses yeux, et quel aspect de Son essence le Divin, dans la personne de Viṣṇu, Se présente à lui à ce moment, et par suite quelle forme de rituel est la seule appropriée à cette occasion. La cérémonie à accomplir ne peut être efficace que si l'apparence du dieu dans l'image sacrée est la même que celle dans la vision intérieure du croyant, et correspond au mantra spécifique de cette manifestation particulière. Sinon, la récitation à voix haute ou silencieuse du mantra (*japa*), qui est une composante essentielle de la pratique rituelle avec tous les autres détails du culte (*pūjā*) qui sont individuellement adaptés à chacun des aspects de la divinité, est un jeu au mieux inutile, et au pire dangereux, joué avec les pouvoirs surhumains.

Les manifestations que, par exemple, le divin personnage de Viṣṇu exhibe dans l'ensemble de la tradition mythique sont nombreuses, mais leur quantité ne distingue pas Viṣṇu d'autres grands dieux de l'Hindouisme — Kālī-Durgā, par exemple. Ses incarnations (*avatāras*) bien connues n'épuisent pas le catalogue de ses aspects. Ces *avatāras* — les figures animales, du poisson (*matsya*), de la tortue (*kūrma*), et du sanglier (*varāha*); la forme hybride de l'Homme-Lion (*Nṛsiṃha*), le Nain (*Vāmana*) qui, en grandissant jusqu'à une taille gigantesque, parcourt l'univers en trois pas; Rāma, le héros royal idéal du *Rāmāyaṇa*, et son homonyme le brahmane à la hache (*Paraśu-Rāma*); le pourfendeur de démons Kṛṣṇa, qui révèle la *Bhagavadgītā*, et son demi-frère Balarāma, armé de la charrue; Bouddha, le maître du Nirvāṇa, et Kalki, le héros rédempteur qui purgera le sol de l'Inde du joug de l'infidèle — tous ces *avatāras* ne sont qu'une sélection importante parmi toutes les manifestations par lesquelles le dieu se présente à l'entendement humain. Beaucoup de ces manifestations nous étonnent par leurs aspects multiples: Vāmana, "le Nain", et Trivikrama, "Celui qui fait trois enjambées", sont des différenciations du même *avatāra*; ils personnifient les stades initiaux et ultimes du même mythe. De même, les trois manifestations de Viṣṇu comme Kṛṣṇa, Govinda, et Dāmodara réfèrent à une seule incarnation du dieu et sont associées à différents aspects de cet *avatāra*. On pourrait en ajouter

³⁷NDT. Respectivement *śaṅkha*, *gadā*, *padma* et *cakra*.

bien d'autres à cette liste. Les fidèles se sont accoutumés à associer les différentes manifestations de l'essence d'un dieu avec ses différents noms ; chaque nom individualisé évoque un aspect distinct de l'essence divine. Pour chaque aspect, il y a une forme individuelle à visualiser en méditation, et l'image sacrée doit correspondre à ces formes, avec le même nombre de caractérisations différenciées du dieu.

En forme d'un petit catalogue, le quarante-huitième chapitre de l'*Agnipurāna* liste les variations de base caractérisant l'image sacrée de Viṣṇu dans chaque personnification particulière du dieu que l'image est supposée représenter. C'est une liste de leurs noms qui décrit, dans un ordre stéréotypé, comment distribuer les emblèmes appropriés à l'image pour qu'elle puisse prétendre être une représentation valide de Viṣṇu. L'observateur les décompte, dans le sens des aiguilles d'une montre (*pradakṣiṇam*), c'est-à-dire, en commençant au bras droit inférieur, en suivant au bras droit supérieur, et en continuant par le bras gauche supérieur jusqu'au bras gauche inférieur. Le secret de comment les différentes manifestations de l'essence du dieu peuvent être indiquées par les quatre mêmes attributs, qui en sont une part inaliénable, et qui alternent de façon aussi régulière, repose dans la variation de leur arrangement, suivant une simple loi de permutation. L'observance de cette loi rend l'image sacrée qui exhibe les attributs un portrait reconnaissable de Viṣṇu, tout en permettant simplement d'y distinguer l'une des multiples représentations possibles de son personnage divin. La simplicité et l'application régulière de cette loi pour construire l'image sacrée de Viṣṇu rend possible une représentation schématique de l'information contenue dans l'*Agnipurāna* (voir table).³⁸

En plus de ces instructions pour la représentation des différents aspects de Viṣṇu, l'*Agnipurāna* offre des recommandations qui sont moins rigides. Pour certaines de ses manifestations, les images à deux bras peuvent remplacer celles à quatre bras, et la tradition autorise occasionnellement une certaine liberté dans la position des emblèmes. Tant que la forme adoptée satisfait aux deux exigences d'être à la fois non ambiguë et caractéristique de cette manifestation, on n'a pas à suivre de règles inflexibles ; plutôt, il y a un certain nombre de conseils autorisant un choix étroitement défini parmi les divers types caractéristiques utilisés traditionnellement. Dans le chapitre suivant, le quarante-neuvième, l'*Agnipurāna* traite entre autres choses de la

³⁸Pour l'érudit qui n'est pas un initié, la valeur de l'information contenue dans la tradition sacrée doit être évidente. Avec l'aide de ces données, il est possible, par exemple de distinguer les deux types de Viṣṇu des planches 27-29. Dans la première instance il est présenté sous l'aspect de Janārdana ; dans les deux dernières, sous celui de Trivikrama. La manière dont l'image du dieu doit être construite et interprétée est décrite dans chaque cas de manière canonique dans tous ses détails. Dans la production de l'image la seule liberté laissée à l'artiste individuel est la qualité impondérable de l'exécution artistique que nous, les observateurs, ressentons comme charme, banalité, ou naïveté dans une forme prédéterminée donnée.

Structure schématique de l'image sacrée de Viṣṇu

Aspect de Viṣṇu	Emblème dans la main			
	Droite Inférieure	Droite Supérieure	Gauche Supérieure	Gauche Inférieure
1. Kēśava	lotus	conque	disque	massue
2. Nārāyaṇa	conque	lotus	massue	disque
3. Mādhava	massue	disque	conque	lotus
4. Govinda	disque	massue	lotus	conque
5. Viṣṇu ³⁹	massue	lotus	conque	disque
6. Madhusūdana	disque	conque	lotus	massue
7. Trivikrama	lotus	massue	disque	conque
8. Vāmana	conque	disque	massue	lotus
9. Śrīdhara	lotus	disque	massue	conque
10. Hṛiṣīkeśa	massue	disque	lotus	conque
11. Padmanābha ⁴⁰	conque	lotus	disque	massue
12. Dāmodara	lotus	conque	massue	disque
13. Saṃkarṣaṇa	massue	conque	lotus	disque
14. Vāsudeva	massue	conque	disque	lotus
15. Pradyumna	disque	conque	massue	lotus
16. Aniruddha	disque	massue	conque	lotus
17. Puruṣottama	disque	lotus	conque	massue
18. Adhokṣaja	lotus	massue	conque	disque
19. Nṛsiṃha	disque	lotus	massue	conque
20. Acyuta	massue	lotus	disque	conque
21. Janārdana	lotus	disque	conque	massue
22. Upendra ⁴¹	conque	massue	disque	lotus
23. Hari	conque	disque	lotus	massue
24. Kṛṣṇa	conque	massue	lotus	disque ⁴²

représentation dans les images sacrées des dix *avatāras* de Viṣṇu : les incarnations de Viṣṇu en Poisson et en Tortue doivent être représentées sous la forme animale “ou avec des membres humains [*narāgin*]” et dans sa descrip-

³⁹Viṣṇu Mokṣada : “Libérateur”.

⁴⁰Padmanābha Varada : “Bienfaiteur au nombril de lotus”.

⁴¹Upendra bālarūpin : “Semblable à l'enfant”.

⁴²NDT. Nous avons corrigé la table d'origine de Zimmer, erronée, selon les indications de T. A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, Madras, 1914, qui discute extensivement des vingt-quatre images de Viṣṇu (Vol. 1, pp. 227-244). La table de Zimmer, basée sur l'*Agnipurāna*, ne mentionne que vingt-trois aspects, dont certains sont confondus, en vingt permutations. La table de Rao, basée sur le *Rūpamaṇḍana*, comporte correctement toutes les vingt-quatre permutations. L'ordre d'énumération des attributs y est différent : d'abord les mains arrière, droite puis gauche, puis les mains avant, gauche puis droite.

tion en Sanglier, qui soulève la terre au dessus des flots de l'océan primordial (*bhūvarāha*), il doit "tenir la massue dans sa main droite, mais, dans sa gauche, la conque ou le lotus, ou même [son épouse] Lakṣmī. La Déesse Śrī [= Lakṣmī] doit être représentée sur son coude ou sa cuisse gauche [*kūrpara*]; la terre et le serpent Ananta [la personnification de l'océan primordial] doivent être blottis à ses pieds" (vv. 1-3).

Dans son incarnation d'"Homme-Lion", il doit être représenté "avec les mâchoires ouvertes". Il a étendu sa victime, "le démon terrassé par un coup de sa patte", sur sa cuisse gauche. Il déchire la poitrine de sa victime. Son cou est orné d'une guirlande de fleurs, et dans ses deux mains inférieures [les autres arrachent les entrailles de sa victime], il tient le disque et la massue" (v. 4).

"En Nain, il doit tenir le parasol et le bâton", car dans son incarnation de Nain [*Vāmana*], qui se transformera en Géant Cosmique, il apparaît sous la forme humaine d'un brahmane mendiant, et par conséquent n'a que deux bras qui tiennent les attributs appropriés au déguisement utilisé. Néanmoins, "il peut être représenté avec quatre bras" (v. 5). Le texte ne décrit pas quels emblèmes il tient alors dans ses deux autres mains. Ce sont probablement ceux qui se trouvent habituellement dans les images à quatre mains et qui sont les instruments associés aux aspects anthropomorphes de Viṣṇu: la conque, le disque, le lotus, et la massue.

Des trois figures différentes de Rāma parmi les *avatāras* de Viṣṇu, le brahmane Rāma apparaît toujours avec quatre bras; pour le distinguer des deux autres il est muni de l'épithète de "Rāma à la hache". "Rāma doit tenir l'arc et la flèche, et doit aussi porter l'épée et la hache" (v. 5). À propos d'un autre Rāma, le prince, héros du *Rāmāyaṇa*, le texte déclare: "Rāma porte l'arc, la flèche, l'épée, et la conque, ou bien il est représenté avec deux bras" (vv. 5-6). Le texte n'indique pas quels emblèmes le prince aux deux bras sélectionne parmi les quatre emblèmes arrangés circulairement à partir de la droite, ou bien s'il en porte de complètement différents. La double possibilité de représentation, avec deux ou quatre bras, apparemment dépend ici comme dans les autres cas des différents éclairages sous lesquels ces incarnations sont envisagées: il apparaît avec deux bras si l'accent est mis sur le fait que le dieu assume la forme humaine, mais avec quatre bras si on insiste sur la qualité divine de cette manifestation terrestre.

La troisième incarnation Rāma de Viṣṇu peut aussi être dépeinte comme image sacrée avec deux ou quatre bras. Ici Viṣṇu apparaît comme demi-frère de Kṛṣṇa (lui même un *avatāra* de Viṣṇu), Balarāma, ainsi nommé pour la charrue qu'il a utilisée pour guider derrière lui les eaux de la Yamunā, sortant la rivière de son lit après qu'elle eut refusé d'obéir au vœu du Très-haut qu'elle coulât vers Lui afin qu'il puisse, lui le Héros, se baigner dans ses eaux. Le texte décrit sa représentation en image sacrée: "Rāma porte la massue et la charrue, ou bien il est muni de quatre bras. Dans sa main

supérieure gauche, il doit tenir la charrue; en bas, dans l'autre main gauche, la conque luisante; dans la main droite supérieure, un pilon [de la sorte utilisée pour séparer le riz de sa balle], et [dans la main gauche inférieure], un disque brillant" (vv. 6–7). Une autre prescription le décrit "avec deux bras, tenant la conque dans une main, tandis que l'autre fait le geste du don [paume ouverte, doigts tournés vers le sol], ou aussi avec quatre bras; [dans ce cas,] il tient dans ses quatre mains la charrue, le mortier, la massue, et le lotus", apparemment en suivant le sens des aiguilles d'une montre (vv. 11–12).

Lorsque l'Hindou orthodoxe accepte le Bouddha, ce prophète hérétique du Nirvāṇa, dans son panthéon en tant qu'incarnation de Viṣṇu, il adopte les caractères iconographiques que le Bouddhisme a développés pour représenter le Bouddha sous forme d'image. L'*Agnipurāna* décrit le *Buddha-avatāra* de Viṣṇu comme suit: "Calme de contenance, avec de longs lobes d'oreilles pendants, le teint de couleur jaune d'or. Vêtu d'une longue robe [*ambara*], tenant un lotus dans une main levée, ou avec les deux mains faisant le geste du don [*varada*] ou bien de la protection [*abhayadāyaka*]."

Le dernier personnage est celui de Kalki, le libérateur du sol indien, l'*avatāra* ultime, qui doit se manifester dans les temps futurs. Celui-ci doit être représenté "avec l'arc et le carquois, chevauchant un cheval, tenant dans ses [quatre] mains l'épée, la conque, le disque, et la flèche".

Les manifestations à plusieurs bras de Kālī-Durgā sont plus complexes que les images sacrées à quatre bras de Viṣṇu. Le quinzième chapitre de l'*Agnipurāna* leur est consacré. Il porte le titre "[Une] compilation des caractéristiques des images sacrées [*pratimās*] de la Déesse" (Devī, le mot "déesse", est en lui-même une désignation usuelle de Kālī-Durgā). Ses instructions initiales s'appliquent à la dépeinture de la déesse dans son aspect de Candī, "Celle qui est Furieuse", qui remporte le combat contre un démon buffle, l'ennemi de tous les dieux, et par cette victoire regagne au Divin Sa domination perdue sur le monde (Planche 41). La description de la déesse commence comme suit: "Candī doit être décrite avec vingt bras. Dans ses mains droites elle tient un trident [*śūla*], une épée, un javelot, un disque, un lacet, un bouclier, une flèche, un tambour à main, et une petite lance." Avec sa huitième main droite elle fait le geste de protection (*abhaya*): "N'aie crainte!" Comme la description commence par les mains inférieures droites, elle continue apparemment, comme le font toutes les autres sauf mention du contraire, "en montant vers la droite": elle commence avec la main droite la plus basse, poursuit par la tête, et continue vers le bas de l'autre côté, en énumérant les emblèmes des mains gauches. "Dans ses mains gauches elle tient [de haut en bas] un lasso [magique] de serpents, un bouclier, une hache, un aiguillon, un arc, une cloche, une bannière, une massue, un marteau, et un miroir à main."

La propriété caractéristique de ce groupement d'attributs est d'être le

produit du mythe dans lequel elle figure comme héroïne. Les dieux, désespérés par la puissance du démon Mahiṣa, qui les a chassés des cieux, s'unissent pour créer, à partir de la radiation de leur colère concentrée en un rayon unique, la puissante figure de Candī, “Celle qui est Furieuse”.⁴³ Elle seule est capable de détruire le démon auquel tous les dieux ont succombé dans leur impuissance. Car en elle se sont concentrés en un seul tous les rayonnements des pouvoirs multiples de tous les dieux. Son essence est la somme de tous les pouvoirs divins. Elle est la Śakti qui vit, différenciée, comme énergie divine dans chacun d’eux. Comme Śakti était présente en forme fragmentaire dans chacun d’eux, et puisque l’image de Candī les rassemble afin d’affirmer la domination du Divin sur le démoniaque, il n’est que justice que tous les personnages divins restants, qui se sont dépouillés de leur pouvoir pour en investir la déesse, lui confèrent aussi ces armes et emblèmes de leur pouvoir que leur énergie divine individuelle devrait normalement brandir. Et c’est ainsi que Candī rassemble dans ses mains les armes de toutes sortes de dieux, de la même manière que son corps, avec ses vingt bras, unit en lui l’énergie de tant de dieux à deux ou quatre bras. Son image ne saurait pas vraiment représenter l’énergie concentrée de tous les personnages divins si elle ne brandissait pas le trident de Śiva, le disque de Viṣṇu, le javelot du Dieu du Feu, et le lasso magique de serpents appartenant à Varuṇa, qui règne sur les eaux où demeurent les serpents. Le Dieu des Vents lui a donné l’arc et la flèche ; Indra, la cloche de son éléphant ; Kāla, le Dieu de la Mort, son épée et son bouclier ; Viśvakarman, l’habile architecte céleste, la hache, son outil de charpentier.

Toutefois, les instructions pour la représentation de Candī ne sont nullement épuisées par une simple énumération des attributs qui, dans l’ordre approprié, appartiennent à son image sacrée. Le texte continue : “À son côté se trouve, décapité, le démon Mahiṣa sous la forme d’un jeune buffle. Sa tête est séparée du tronc. Du cou surgit une figure mâle au visage furieux, l’épée dans sa main levée. Le personnage tient une lance dans [l’autre] main ; il crache du sang, et ses yeux, sa chevelure, et son front sont rouges. Mais le lion [que chevauche la déesse] l’a déjà saisi dans ses mâchoires, et le lacet l’étrangle. Avec son pied droit, la déesse se tient sur le lion ; avec le gauche, elle écrase le démon asservi. Cette Candī a trois yeux . . .” (vv. 1–6).

En plus de cette image à vingt bras de Kālī-Durgā dans son aspect de Candī, on en trouve de moins élaborées décrivant le même mythe. L’*Agnipurāna* conclut son vingt-cinquième chapitre, “Caractéristiques des Images Sacrées [*pratimās*] de la Déesse”, avec la description d’une représentation avec

⁴³H. von Glasenapp donne une représentation imagée de cette scène : *Der Hinduismus* (Munich, 1922), Pl. 16. Pour une étude plus complète du mythe de Candī voir les traductions du second et du troisième chant du *Devīmahātmya* dans Ludwig Poley, *Devīmahātmyam : Mārkaṇḍeyi Purāṇi section* (Berlin, 1831), traduction en latin, et F. E. Pargiter, *The Mārkaṇḍeya Purāna* (Calcutta : Bibliotheca Indica, 1888–1905), traduction en anglais.

dix bras : “Candikā doit avoir dix bras. À droite, elle brandit l’épée, le trident, le disque, et la lance ; à gauche, le lasso-‘serpent’, un bouclier, un aiguillon, une hache miniature, et un arc. Elle chevauche un lion, et la tête de Mahiṣa est transpercée par un trident.”

Comme seulement quatre des mains droites sont caractérisées par des emblèmes, et puisque les mains gauches tiennent des armes différentes du trident transperçant le démon, ce doit être la main droite libre qui lui a porté le coup fatal ; et la lance qui blesse le démon doit être une autre que celle qui est listée parmi les quatre emblèmes des autres mains droites. C’est probablement la main supérieure droite (la dernière, dans le sens contraire aux aiguilles d’une montre) qui porte le coup au démon. Car, de manière générale, parmi les bras multiples ce sont les supérieurs, les “naturels” issus de l’épaule, qui jouent un rôle actif, tandis que les autres, dont la jointure avec le torse est moins marquée, doivent se contenter du rôle plus modeste de porter passivement des emblèmes.⁴⁴ Rappelons nous un instant de Mahāsukha : ses deux bras supérieurs sont engagés dans l’acte d’étreinte, et expriment ainsi l’objet symbolique du couple Mahāsukha, tandis que les bras restants portent, simplement et sans posture particulière, les emblèmes qui explicitent la nature essentielle de Mahāsukha lui-même.

Ces descriptions des images sacrées de Kālī Durgā sous l’aspect de Candī sont plus élaborées que les remarques brièvement résumées sur le rôle joué par l’emplacement des divers emblèmes de Viṣṇu pour sa définition. Pourtant elles sont très incomplètes et ne concernent que les aspects fondamentaux. Par exemple, les instructions ne disent rien de l’expression de son visage, ni de ses vêtements, ni des parures de sa tête ou d’autres parties de son corps. Et pourtant tous ces détails — comme tout autre détail de l’image sacrée — sont importants et significatifs et, dans une certaine limite fluctuante, sont prescrits aussi exactement que le sont les attributs énumérés dans les textes. Parce que l’*Agnipurāna* peut présumer que l’initié est familier avec les détails secondaires, il a le loisir d’omettre de ses ordonnances abrégées tout contenu qui donne une information de signification moins essentielle que les emblèmes et les positions qu’il énumère. Dans la fabrication des images sacrées, il y a trois facteurs qui empêchent tout traitement arbitraire ou altération de son répertoire de signes symboliques : d’abord, la tradition littéraire des mythes, dans lesquels un aspect particulier de la divinité prend un rôle actif, préserve les descriptions de son aspect ; ensuite, la tradition artistique des artisans, qui, comme toute occupation sur ce sol où règnent les castes, est transmise normalement de père en fils ; enfin et surtout, les modèles que les générations précédentes ont légués comme représentations standardisées et obligatoires

⁴⁴Il y a des interprétations bien connues de cette scène qui exhibent une structure encore plus simple. La magnifique Durgā Mahiṣāsūrā de Leyde n’a que six bras, et Sa monture, le lion, est absente — sans mentionner d’autres simplifications de détail. Voir les illustrations dans Karl With, *Java* (La Hague, 1920), Planches 130–32, et A. K. Coomaraswamy, *Vishvakarman: Examples of Indian Architecture . . .* (Londres, 1912 ff.), Pl. 37.

de la divinité.

L'absence dans l'*Agnipurāna* de beaucoup de détails importants, et la richesse du répertoire formel d'images sacrées exigé par la tradition, et que ce texte énumère dans ses instructions répétitives, sont évidentes lorsque l'on compare les caractérisations littéraires de Viṣṇu Trivikrama avec les exemples de cette manifestation qui ont survécu dans l'art indien (Planches 28, 29). On ne peut pas séparer l'image de Candī de celle du démon vaincu, qui dans son agonie abandonne le corps du buffle dans lequel il se croyait invincible, et ne s'échappe de l'animal décapité que pour succomber, dans sa forme humaine, à la déesse. Dans son aspect de Trivikrama, Viṣṇu n'apparaît pas nécessairement en train d'effectuer ses trois enjambées cosmiques ; il peut aussi apparaître dans une majesté de marbre. Mais, de même que l'image de Candī ne peut pas se passer de son ennemi, dont l'image et la posture explicitent la qualité vraiment essentielle de la déesse et donnent à son aspect sa définition précise, la divinité de Viṣṇu comme il paraît couronné d'emblèmes nécessite également pour sa représentation une posture et un entourage qui clarifient l'essence de sa manifestation. Dans l'opinion couramment admise, la forme sublime du dieu est entourée de figures formant une sorte de cour qui doit être reproduite plus ou moins fidèlement dans son image. Sa composition et sa posture ont été établies dans des limites étroites une fois pour toutes dans les prédications d'auto-révélation divine comme elles étaient établies dans la tradition littéraire. Viṣṇu Trivikrama est traditionnellement accompagné de ses deux épouses.⁴⁵ Lakṣmī, la Déesse de la Richesse et de la Beauté, se tient à sa droite, alors qu'à sa gauche Sarasvatī, la Déesse de la Sagesse "au discours agile", joue du luth. Deux serviteurs (*āyudhapuruṣa*) flanquent le groupe. La position de leurs mains — la droite dans la position protectrice (*abhaya mudra*), la gauche appuyée sur la hanche — est aussi rigidement prescrite que l'est la posture charmante des déesses avec l'inflexion "en trois courbes" de leurs corps (*tribhanga*). La tradition établit tout aussi strictement la composition de la horde de créatures célestes de plus bas rang qui doit entourer le dieu à chaque fois qu'il paraît, paisible et souverain, dans son aspect de Trivikrama : des musiciens célestes (*gandharvas*) flottent au dessus des nuages en portant leurs épouses sur leurs cuisses ; des esprits féminins, dont le torse se termine en collerettes de plumes (*kinnarīs*), s'élèvent au dessus de monstres marins avec des trompes d'éléphants (*makaras*), et de griffons léonins terrassant sous leurs pattes des éléphants avec leurs cornacs. L'*Agnipurāna* ne mentionne même pas un seul de ceux-ci dans sa liste concise, bien que dans la séquence ci-dessus ils soient particuliers à l'aspect de Trivikrama, et encore dans une seule de ses représentations possibles. Toutes les fois que Viṣṇu est représenté dans son aspect

⁴⁵ À comparer avec la splendide statue dans le musée de la Valendra Research Society, à Rajshahi, Bengale, que Stella Kramrisch reproduit et décrit dans son *Grundzüge der indischen Kunst* (Hellerau-Dresden, 1924), Pl. 7, et pp. 95-97. Elle est très proche des deux exemplaires de Berlin (Planches 28, 29).

de Trivikrama faisant ses trois enjambées cosmiques (qui sont à l'origine de son nom de Trivikrama), la tradition tient en réserve un schéma différent qui, à cause de la nature vigoureuse de son sujet, se prête à encore plus de variations.⁴⁶

L'*Agnipurāna* ne mentionne ni la grande cohorte d'êtres célestes (*āvarana-devatās*) qui accompagne Viṣṇu Trivikrama ni l'ornementation traditionnelle de son personnage : le cordon sacré du brahmane, qui le ceint de son épaule gauche à sa hanche droite ; son torque pectoral portant le joyau Kaustubha ; la couronne de fleurs qui entoure les genoux du dieu ; ses lobes d'oreille allongés par les anneaux ; les bracelets qui ornent ses bras, ses avant-bras et ses chevilles ; et sur son front et la paume de ses mains les symboles de la perfection exprimant la bonne fortune.

Le texte ne mentionne pas non plus le fait que lorsque Viṣṇu, dans son aspect de Janārdana, est représenté assis, Garuda, le divin Roi des Oiseaux, doit faire partie de son image sacrée en tant que monture de Viṣṇu. Le texte prend pour acquis ce qu'il sait être évident à l'initié : qu'une divinité assise doit toujours être représentée sur le siège approprié à son personnage, normalement sa monture usuelle (*vāhana*)⁴⁷ : Śiva sur le taureau Nandin ; Durgā sur le lion ; le dieu de la Guerre, Skanda, sur le paon ; Viṣṇu allongé sur le serpent primordial ; et Brahmā sur le trône de lotus.⁴⁸ D'autres textes doivent être consultés si nous souhaitons comprendre les détails caractéristiques appropriés à un aspect particulier, isolé, d'un être divin : une idée des êtres divins qui l'entourent (*āvarana-devatās*), de sa monture, de sa posture et de ses ornements.

C'est dans les Tantras qu'on peut trouver des descriptions détaillées de cette sorte. Elles y forment une composante obligatoire des instructions concernant le culte cérémoniel des personnages divins et leurs aspects — en particulier, des directives concernant le développement des images mentales de la divinité dont le culte rituel est décrit. Par exemple, le seizième chapitre du *Prapancasāra Tantra* fournit des instructions pour la méditation (*dhyāna*) à suivre dans le culte du dieu Lune (*candra*). Il prescrit la visualisation suivante de la divinité : "Il se tient sur un lotus [blanc] immaculé et de son expression lunaire irradie la sérénité. Sa main droite effectue le geste d'accorder un souhait [*varada*] ; sa main gauche tient un lotus. Il est orné d'une fine rangée de perles et d'autres bijoux. Il brille comme le cristal et l'argent" [v. 4]. Autour de cette manifestation masculine se tiennent neuf personnages féminins qui sont les personnifications symboliques de son

⁴⁶Voir le relief d'Ellora dans Kramrisch, *Grundzüge*, Pl. 9, et le relief de la Cave de Wuladalundha à Māmallapuram, dans W. Cohn, *Indische Plastik* (Berlin, 1922), Pl. 90.

⁴⁷Éd. Le caractère des *vāhanas* est directement relié à la personnalité spécifique de la divinité qu'il transporte. Comme Zimmer l'a remarqué dans un autre contexte : "Ces véhicules ou montures (*vāhanas*) sont des manifestations dans le règne animal des individus divins eux-mêmes". Zimmer, *Myths and Symbols*, p. 48

⁴⁸Voir Viṣṇu avec Lakṣmī sur Garuda, Pl. 32 et Skanda, Pl. 33.

énergie divine (Śakti) sous diverses formes : “Ses neuf śaktis sont : Rākā [personnification de la nuit de la pleine lune] ; Kumudvatī [la maîtresse des fleurs du lotus blanc qui s'épanouissent la nuit] ; Nandā [la Joie — qui nomme la période favorable de trois jours du mois lunaire] ; Sudhā [qui personnifie le nectar divin d'immortalité, contenu dans la coupe lunaire] ; Sanjīvanī [celle qui Donne la Vie] ; Kṣamā [la Bienveillante] ; Āpyāyinī [celle qui Accorde l'Abondance] ; Candrikā [qui personnifie le Clair de Lune] ; et Āhlādinī [celle qui rend Vif]” [vv. 8–12]. Dans ces neuf aspects personnifiés de son énergie divine, le caractère serein et bénéfique de l'astre lunaire se déploie dans la vision intérieure du pratiquant, et présente un reflet fidèle de la perception indienne de l'astre lune comme étant “Celui qui Illumine avec Fraîcheur”, qui éteint la fournaise du jour indien, et qui est le symbole de tout ce qui rafraîchit et reconforte.

Dans les étamines du lotus [dans la forme symétrique duquel on projette la manifestation divine et sa suite], la personne du dieu est adorée ; les śaktis doivent être adorées en dehors [du péricarpe, partie centrale de la fleur]. Sur les pétales pointus du lotus à huit pétales, on doit adorer les huit planètes, et tout à côté d'eux [c'est-à-dire, entre les pointes des pétales], les gardiens des [huit] directions de la rose des vents . . . Les śaktis brillent aussi clairement que le jasmin en fleur ; elles portent des colliers de perles faites d'étoiles. Elles sont ornées de fleurs parfumées blanches comme la neige et portent des bols d'argent. Leurs guirlandes et leurs vêtements sont blancs ; elles sont fardées de blanc et joignent la paume de leurs mains dans une attitude de prière. C'est ainsi qu'elles doivent être imaginées.⁴⁹

Un chapitre ultérieur du *Prapancaśāra Tantra* esquisse une image mentale similaire, mais imaginée plus richement ornée, dans l'adoration du dieu Gaṇeśa, le “Seigneur des Armées” à tête d'éléphant.⁵⁰ Ce fils de Śiva et Kālī-Durgā, qui “supprime tous les obstacles”, est, dans son rôle de secours dans toutes nos tribulations ici-bas, l'une des divinités populaires de l'Inde les plus aimées, adoré dans tout village de par le pays. Il doit être imaginé dans la vision intérieure suivante :

Dans un carré au contour crénelé,⁵¹ fait de bijoux, ses espaces intérieurs remplis de lumière solaire et lunaire, parcourus par

⁴⁹Cf. Tantrik Texts, Vol. III, Chap. XVI, vv. 4, 8–12. Les versets 9–10 mentionnent, en plus des śaktis, bien d'autres déesses dans la suite, qui sont prises en partie dans la série des constellations lunaires [NDT. les 27 *nakṣatra*, ou stations du zodiaque lunaire], dans lesquelles l'astre lune progresse, et qui sont considérées comme ses épouses.

⁵⁰Cf. les reproductions dans Coomaraswamy, *Vishvakarman*, Planches 34–35, dans William Cohn, *Indische Plastik*, Planches 168–69, et ailleurs.

⁵¹“Au contour crénelé”, en sanskrit “*śīśirita*”, c'est à dire, littéralement, “tremblé”, non pas droit, mais se déplaçant en va-et-vient, comme en tremblant. Ce qui est décrit ici est

une brise parfumée transportant le léger embrun formé par les vagues d'une mer de miel et plus douce que les battements d'aile des abeilles butinant le jasmin et les buissons du jardin de Dieu, est assis Gaṇeśa sous un arbre céleste [dont on peut cueillir la réalisation de tous les désirs], aux fruits de joyaux, aux fleurs de diamants, et aux branches de corail. Un lotus peint [constitue son trône] dont les pieds sont décorés de têtes de lions [en fait, une combinaison du Trône aux Lions (*siṃhāsana*, cf. Planche 13) et du Siège de Lotus (*padmāsana*, cf. Planches 42, 43)]. [Ce lotus] est issu de trois 'six-points' [inscrits] [c'est-à-dire, de trois paires de triangles enchevêtrés].⁵²

Gaṇeśa “a un gros ventre [il est le Dieu de la Prospérité] . . . il n'a qu'une défense ; il a dix bras et une tête d'éléphant ; il est de couleur rouge”. De ses mains “comme des lotus”, la droite inférieure est “remplie de grain”, les deux suivantes tiennent (en ordre ascendant) une massue et un arc de bambou ; la quatrième main droite tient une brebis ; la supérieure, un disque. Dans ses mains gauches (en ordre descendant) il tient une conque, un lacet, un lotus, sa deuxième défense (au bout de laquelle se trouve un grain de riz), et un bol rempli de joyaux. “On doit l'imaginer étreint par les mains semblables au lotus de son épouse, brillante de bijoux — lui qui provoque la création, la destruction, et la préservation de l'univers, le Fracassant, le magnanime Distributeur de Bonne Fortune.” Avec la pluie de joyaux, perles et corails ruisselant du bol qu'il a en main, il verse un flot sans fin dans toutes les directions, récompensant largement de bonne fortune ses pieux adorateurs (*sādhakas*). Un tourbillon d'abeilles, attirées par la suave odeur de son front, est constamment repoussé par le battement de ses oreilles. Les Dieux et les démons sont assemblés en couples autour de lui : “Juste en face de lui on trouve un arbre bilva, à côté duquel se tient Ramā [la Déesse de la Fortune

un espace dont le contour a des avancées et des retraits comme celui qu'on trouve dans de nombreux *yantras* abstraits comme base de diagrammes de triangles, de couronnes de pétales de lotus, et d'anneaux circulaires. La ligne “crénelée” forme généralement le contour extérieur de diagrammes composés de lignes concentriques. Voir le Frontispice et les Planches 17 et 18. [NDT. En forme de croix potencée.]

⁵²Cf. Pl. 17. Le *yantra* abstrait de la “Durgā des Forêts” (Vana Durgā Yantra) contient un lotus à huit pétales dans un espace rectangulaire entouré par un cadre crénelé (comme le diagramme de la lune décrit plus haut), et comme le diagramme de Gaṇeśa, il “irradie” des triangles enchevêtrés (ou trois-points) qui se trouvent dans un “cercle interne” inscrit triplement à l'intérieur du lotus à huit pétales. Dans le Yantra de Gaṇeśa, trois paires de triangles s'inter-pénètrent, c'est-à-dire, se superposent de telle manière que les sommets de l'un pointent vers le haut, et ceux des autres vers le bas ; le *yantra* de la Durgā des Forêts ne comprend que trois triangles enchevêtrés.

Je préfère utiliser le terme de “trois-points” à celui de “triangle”, car le terme analogue “hexagone”, au lieu de “six-points”, créerait une image erronée. Les mots “hexagone”, “octogone”, et ainsi de suite, évoquent des polygones convexes, ayant des angles obtus et sans intersections de lignes, alors que les constructions considérées ici sont toutes en forme d'étoiles, avec des angles aigus et obtus et des lignes se croisant.

et de la Beauté, Lakṣmī] et Ramaśa [c'est-à-dire, 'l'époux de Ramā', Viṣṇu]; à sa droite, sous un figuier, se tient la Fille de la Montagne [Pārvatī, c'est-à-dire Kālī-Durgā] et le dieu dont le symbole est le taureau [Śiva]; derrière lui, sous un arbre pipal, la Déesse des Plaisirs de l'Amour [Ratī] et le Dieu aux Cinq Flèches [c'est-à-dire, le Dieu de l'Amour]; à sa gauche, près d'un arbre priyangu, on trouve la Déesse Terre et le Sanglier Divin [c'est-à-dire, Viṣṇu sous son *avatāra* de Sanglier].”

Le pratiquant qui vénère Gaṇeśa comme la divinité de son cœur lui subordonne, en tant que Suprême, tous les autres aspects personnels familiers du Divin comme sa suite d'aides, et parmi eux les très révéérés Śiva, Durgā, Viṣṇu, et Lakṣmī, aussi bien que des manifestations divines inférieures. Le manuel de méditation énumère également les emblèmes des divinités de la suite (*āvarana-devatās*). Les instruments emblématiques de ces dieux sont traditionnels mais en nombre restreint, car ceux qui les portent apparaissent avec seulement deux bras, comme sied à leur état, subordonné de la figure centrale, aux dix bras, de Gaṇeśa: “Le premier couple [Viṣṇu et Lakṣmī] doit être imaginé avec deux fleurs de lotus et un disque dans leurs mains; le deuxième couple [Śiva et Kālī-Durgā] avec le lacet, l'aiguillon, la hache et le trident; le troisième couple [la Déesse des Plaisirs de l'Amour et le Dieu de l'Amour] avec deux fleurs de lotus et un arc de bambou avec des flèches, et le dernier couple [la déesse Terre et Viṣṇu en Sanglier] avec un perroquet et un grain de riz, la massue et le disque.”

Mais ceci est loin d'épuiser le nombre d'*āvarana-devatās* qui doivent accompagner normalement cette manifestation particulière du dieu. Le texte continue ainsi: “[D'autres] ‘Seigneurs des Armées’ doivent être imaginés comme doubles de l'image centrale: ce sont des émanations de l'essence de Gaṇeśa qui le manifestent en clones. Leurs formes sont plus simples que celles de la figure centrale, mais bien qu'ils n'aient que quatre bras, ils semblent plus puissants que les quatre couples adoreurs sous les arbres. “Dans [deux de] leurs mains ils tiennent le lacet et l'aiguillon, et [avec les deux autres] ils font les gestes ‘N'aie crainte!’ [*abhaya*] et ‘Que tes souhaits soient exaucés’ [*iṣṭa*]. Ils sont unis sexuellement avec leurs jeunes amantes. La couleur de leur corps est rouge [ce qui indique leur plaisir d'amour et leur vitalité]. Ils succombent complètement au pouvoir de la passion de l'amour sans entraves” — tout ceci implique qu'ils doivent être imaginés dans la même posture que Mahāsukha et sa bien-aimée (Planches 22, 23). Si nous devons les imaginer dans la même posture que Vajradhara (Planches 24, 25), le texte indiquerait bien sûr qu'ils doivent être imaginés assis.

En plus de ce qui précède, d'autres aspects partiels de la divine essence de Gaṇeśa sont assemblés en cercle autour de la figure centrale :

Au coin [du diagramme] faisant face à la figure centrale, doit se trouver “Jovial” [*āmōda*]; dans les coins à gauche et à droite, “Jubilant” [*pramōda*], et “Souriant” [*sumukha*] doivent être ima-

ginés, et à l'arrière, celui qu'on désigne par l'épithète de "Menaçant" [*durmukha*], auprès duquel se trouvent "Créateur d'Obstacle" et "Destructeur d'Obstacle".

À sa gauche et à sa droite, on doit imaginer des vases remplis de coquillages et de pétales de lotus, brillants de perles et de rubis, et d'où s'échappent des flots incessants de pierres précieuses. [Huit] jeunes déesses se tiennent par paires à côté des coffres aux trésors de Gaṇeśa: "Succès" avec "Abondance", "Charme" avec "Satiété", "Dissolution dans le Désir" avec "Abandon au Désir", "Possession de Trésors" avec "Richesse en Trésors".⁵³

Ces couples complètent l'image joyeuse de la divinité.

Assis à côté de leurs arbres sacrés respectifs, les couples divins majestueux du diagramme à la riche figuration attestent, en adorant Gaṇeśa depuis les quatre points cardinaux, du fait qu'il est le plus élevé parmi les manifestations divines personnifiées. Si même eux le révèrent, c'est qu'il doit être le plus puissant des dieux, et l'adorer doit sans aucun doute être le plus bénéfique. Les autres personnages de sa suite sont supposés représenter de manière tangible les différentes facettes de son essence, remplissant ainsi un rôle similaire à celui joué par les emblèmes de ses dix bras. Ceci explique pourquoi ces personnages peuvent être omis des représentations en sculpture qui représentent l'image du dieu en termes plus simples. Deux côtés opposés se mélangent en eux: de sombres caractéristiques menaçantes qui sont communes à Gaṇeśa en tant que fils de Śiva (les historiens des religions diraient: Gaṇeśa est issu de l'essence de Śiva) et à la Déesse Ténébreuse; et d'autre part, les traits aimables et bénéfiques qui caractérisent Gaṇeśa dans son rôle de Secours de l'humanité. Dieu de la vie et du quotidien, en tant que protecteur de la prospérité agricole et du travail des cultivateurs, il tient des grains de céréales et une brebis dans ses mains, en même temps que les armes de destruction de ses parents; de son personnage central en majesté, l'affirmation de la vie et le plaisir d'amour irradiant comme différentes émanations personnifiées. Vu de face, le dieu dans sa grandeur est tout bonheur, bienveillance, et générosité; de l'arrière, ses aspects ténébreux sont révélés: "Menaçant", "Créateur d'Obstacles". Interprétés, ceux-ci signifient que si le dieu, qui est capable d'écarter les obstacles au bonheur et à la prospérité, se détourne d'un mortel, celui-ci trouvera des obstacles à toute action qu'il entreprendra. En conséquence, même les représentations en sculpture du dieu, qui ne peuvent reproduire tous les aspects de son essence, présentent son expression menaçante sur le côté arrière, tandis que son visage frontal d'éléphant montre d'ordinaire une expression de souveraine bonne humeur et d'intelligence débonnaire ou rusée.⁵⁴

⁵³Cf. *Prapancaśāra Tantra*, Tantrik Texts, III, XVII, 5-17.

⁵⁴Cf., par exemple, l'image Javanaise de Gaṇeśa dans William Cohn, *Indische Plastik*,

Des descriptions détaillées similaires peuvent se trouver partout où la littérature Tantrique traite de son sujet principal, qui est le culte rituel des dieux. Le développement d'un diagramme du dieu complet et précisément visualisé dans le cœur du pratiquant est, après tout, le *sine qua non* de tout culte, avec ou sans *yantra*. Dans presque tout le *Prapancasāra Tantra* entre les chapitres 9 et 23 (l'avant-dernier), par exemple, on trouve des instructions pour le développement d'images des manifestations divines pour la méditation (*dhyāna*). L'une après l'autre, des images à méditer (*dhyānas*) des divinités Hindoues familières sont décrites dans le cadre des rites spéciaux qui leur sont propres. Le douzième chapitre montre, par exemple, le *dhyāna* de Lakṣmī entourée de ses neuf *śaktis* incarnant les divers aspects de son essence; et il continue par son *dhyāna* en tant que Ramā, un aspect dans lequel elle est entourée par trente-deux *śaktis*. Reflétant le grand nombre d'aspects témoignant de la grandeur de Viṣṇu, Śiva, et Kālī-Durgā, des instructions pour leurs *dhyānas* se trouvent disséminées dans tout l'ouvrage.⁵⁵ Même pour l'adoration des versets sacrés dans lesquels le Divin se manifeste, il existe des images personnifiées à utiliser pendant la méditation.⁵⁶

Ces instructions pour le développement d'images de méditation sont remarquablement copieuses et détaillées dans leur description des aspects divins. Du point de vue pratique, toutefois, elles ne sont utiles qu'aux initiés familiers avec la technique de surimposition d'arrangements figuratifs sur une trame abstraite de diagrammes de triangles, de couronnes de lotus, et ainsi de suite. Le non-initié trouverait déconcertant non seulement de re-

Planches 168–69. [Éd. Voir aussi Zimmer, *Art of Indian Asia*, I, planche B12a.]

⁵⁵Voici les références aux chapitres pour les instructions de *dhyāna* concernant Viṣṇu : en Kṛṣṇa, XVIII, 43, 47 ; en Mukunda (“le Sauveur du *samsāra*”), XVIII, 48 ; XX, 4 ; en Vāsudeva, XVIII, 49 ; en syllabe sacrée *Om*, XIX, 4, 8–12 ; en Sanglier, XXIII, 18 ; en “Homme-Lion”, XXIV, 8 ; en Trailokyamohana (“Magicien charmeur des Trois Mondes”), XXXVI, 35–47 (cette représentation est traduite par Avalon dans son “Introduction”, *Tantrik Texts*, Vol. III, 61 ff.) ; cf. aussi XXV, 21.

Références aux chapitres pour les instructions de *dhyāna* concernant Śiva : pour les six aspects suivants, XXVI : Sadyojāta (“Nouveau Né”, c'est-à-dire Primordial) ; Vāma (“Amical”) ; Aghora (“Celui qui n'effraye pas”) ; Tatpuruṣa (l'Être Suprême personnifié en forme mâle) ; Īśāna (le “Seigneur”) ; Maheśa (le “Grand Seigneur Tout-Puissant”). Pour les quatre aspects suivants, XXVII : Dakṣiṇāmūrti (“Celui qui paraît amical”) ; Aghora ; Mrityunjaya (“Vainqueur de la Mort”), et Ardhanārīśvara (“l'Androgyne”), l'union des pôles dont l'interaction représente la création du monde. Ardhanārīśvara est un hermaphrodite conceptuel plutôt que physique : formé d'une moitié mâle et d'une moitié femelle (à droite et à gauche, respectivement), il représente le symbole de l'unité transcendant les extrêmes dans sa condition latente de différenciation polaire.

Références aux chapitres pour les instructions de *dhyāna* concernant Kālī-Durgā : dans son aspect de Durgā, XIV, 4 ff. ; Bhuvaneśvarī (“Reine de l'Univers”), XV, 3 ; Tripurā, IX, 8 ; Mūlaprakṛiti (ou Ambikā, la “Matière Primordiale pour la Création de l'Univers”), XXXII, 38 ; Bhadrākālī (Kālī, la Favorable), XXXIV, 8.

Références aux chapitres pour les instructions de *dhyāna* concernant Bhāratī, la Déesse du Verbe et du Savoir : VII, 3 ; et concernant le Dieu de l'Amour, XVIII, 4.

⁵⁶Cf. *Prapancasāra Tantra*, XXX–XXXI.

présenter correctement beaucoup des images mentionnées ci-dessus — par exemple, dans le diagramme de Gaṇeśa, “Jovial” et “Jubilant”, ou “Menaçant” et “Richesse en Trésors” ; il resterait tout aussi perplexe pour retrouver l’arrangement exact de tous les personnages divins aux différents sommets des paires de triangles superposés. À cause de la nature ésotérique des textes Tantriques et Puraniques, le non-initié ne trouverait jamais leurs instructions adéquates pour développer des visions intérieures ou pour sculpter des images sacrées ; celles-ci sont, après tout, en fait exactement de même nature, car l’image sacrée doit être la réalisation tri-dimensionnelle, la cristallisation d’une visualisation, afin de servir de *yantra*, ou même simplement d’être une image sacrée. Les instructions sont présentes dans le flot de la tradition orale, transmise de maître à disciple, pour servir simplement de moyens mnémotechniques pour l’essentiel et le caractéristique ; bien d’autres détails sont omis, qui sont simplement sous-entendus comme des choses trop familières pour être mentionnées. Le nombre de choses passées sous silence par un texte donné dépend dans chaque cas de ce que le texte peut raisonnablement omettre sans mettre en danger la précision et l’intégrité de la tradition, dans l’assurance que cette information fait déjà partie de la tradition orale. Le texte transmet un savoir occulte qui ne peut pas être utilisé de façon effective par un non-initié entre les mains duquel il pourrait accidentellement tomber. Plus d’instructions il omet, plus ses doctrines occultes sont protégées de la profanation. Ce qui distingue les initiés est qu’ils se comprennent mutuellement en toutes circonstances au moyen de simples suggestions, et qu’ils n’ont besoin que d’axiomes fragmentaires et allusifs comme moyens mnémotechniques trouvés dans une tradition donnée. La tradition de la philosophie Brahmanique orthodoxe toute entière, comme on la trouve dans les textes classiques d’aphorismes, repose sur le même principe allusif, énigmatique, d’expression littéraire ; les textes eux-mêmes ne seraient que des livres obscurs et énigmatiques, sans le commentaire du maître, ajouté lui-même par écrit à une date ultérieure.⁵⁷ Mais dans cette philosophie, le principe d’omission est utilisé avec un art consommé tel que le langage ésotérique stylisé des Puranas et des Tantras pâlit en comparaison.

Le yantra Purement Géométrique : un Lexique de ses Formes

Les descriptions de visions intérieures de manifestations divines que le *Prapancaśāra Tantra* et d’autres textes Tantriques caractéristiques présentent comme des conceptualisations nécessaires du Divin ne sont que rarement des sujets appropriés à la sculpture. C’est pourquoi les sections de

⁵⁷Éd. Un bon exemple d’un texte d’aphorismes est le *Yoga Sūtra* de Patanjali (2ème siècle avant J.C.). Ces sutras forment une quintessence qui n’est compréhensible à un lecteur qu’avec un commentaire.

l'*Agnipurāna* contenant des directives pour la représentation précise des images sacrées figuratives délimitent sérieusement l'apparatus symbolique nécessaire à la symbolisation du Divin — une réduction radicale quand on compare avec les Tantras. Même de simplement peindre ou dessiner le Divin selon les descriptions Tantriques exige beaucoup d'habileté naturelle et de formation technique. Ces deux qualités étaient disponibles couramment dans les temples et monastères, grâce à la vitalité de l'artisanat à l'intérieur d'un milieu fermé issu d'une cellule familiale limitée à sa caste et d'une tradition éducative, et parce que la pratique monacale se transmettait de génération en génération. Le mandala Tibétain représenté dans les Planches 20 et 21 atteste de cette tradition artistique dans les monastères. Les enseignements Tantriques, cependant, concernent principalement les rites domestiques transmis de père en fils et pratiqués comme tradition familiale sous la supervision et la tutelle du directeur de conscience de la communauté. Tout comme traditionnellement l'enseignement et l'initiation se renouvellent constamment dans la famille à chaque nouvelle génération, le rôle d'enseignant et de guide spirituel domestique (gourou) est aussi héréditaire à l'intérieur de la famille du maître. Le sentiment religieux des Tantras est lié à la cellule familiale et s'épanouit dans son sein. Dans la plupart des cas l'initié est son propre prêtre et ainsi, dans l'ensemble, s'en remet à lui-même pour les accessoires nécessaires à l'acte rituel. Les différents besoins du culte domestique, toutefois, varient avec les besoins du jour et avec les résultats désirés par l'individu. Les Tantras fournissent des actes rituels adaptés aux exigences et aux désirs de la vie, mais aussi capables de transcender tous les défauts humains; dans un cas donné les pratiques peuvent être applicables à une toute autre manifestation du Divin; et son adoration peut nécessiter divers accessoires pour le culte rituel, mais, avant tout, un *yantra* différent. Raison de plus, en conséquence, pour dessiner le *yantra* aussi simplement que possible, tout en respectant scrupuleusement la précision qui est le secret de son efficacité; cela signifie que même quelqu'un qui n'a pas la formation technique peut les préparer et les utiliser au besoin, aussi variés soient-ils. De plus, le fidèle ne doit pas dépendre de l'aide extérieure de ceux qui sont formés à les fabriquer, car dans bien des cas il a besoin de *yantras* pour des raisons personnelles ou pour des rites magiques dont il doit garder le but secret.

C'est ainsi que nous trouvons les images sacrées figuratives (*pratimās*) et les *yantras* figuratifs artistiques voisinant avec les *yantras* purement géométriques. À cause de la virtuosité de leur exécution, les deux premiers sont destinés à de longues années d'utilisation dans les temples, les monastères, et sur les autels domestiques; le dernier type est formellement un genre beaucoup plus humble dont la préparation ne requiert pas tant un apprentissage spécial d'habileté artistique que la connaissance acquise lors de l'initiation. Ce type d'image peut être créé sans effort lorsque le besoin s'en fait sentir.

Respectivement à la forme, les *yantras* exclusivement géométriques sont étroitement apparentés aux formes richement figuratives, telles que les peintures de mandalas Tibétains. Ils ont en commun la division symétrique concentrique de la surface plane en éléments géométriques, comme par exemple les cercles et les anneaux de pétales de lotus (Frontispice, Planches 17–19). Dans beaucoup de *yantras* exclusivement géométriques on trouve une ligne périphérique symétrique dont la forme carrée est crénelée (*sísirita*, “tremblée”) par le mouvement de va-et-vient de ce périmètre à angles droits, qui peut sembler étrange et surprendre l’œil inexpérimenté. Seul le regard ayant déjà assimilé la richesse formelle des *yantras* profusément ornés de personnages peut déchiffrer sans effort la signification de ceux qui sont purement géométriques (Frontispice, Planches 18, 19). Il reconnaît que le carré, avec ses quatre saillies en forme de T issues symétriquement de ses côtés, est en fait l’intérieur d’un sanctuaire carré muni aux quatre points cardinaux d’entrées auxquelles mènent de larges escaliers. Les larges murs, qui dans la version *figurative* de ce symbole (Planche 20) encadrent l’intérieur du temple en ses quatre coins, semblent avoir été sacrifiés à la stylisation simplificatrice des compositions purement géométriques. Le plan au sol aux contours compliqués du sanctuaire est réduit à un schéma abstrait dont la signification n’est compréhensible que grâce à un mode de présentation visuellement plus puissant — une réduction qui révèle que les compositions exclusivement géométriques sont en fait des simplifications de leurs correspondants les plus frappants. De la multitude d’images figuratives utilisées comme *yantras* et éléments décoratifs dans les monastères et les temples, seuls les éléments propres à une stylisation directe ont été incorporés dans les simples images abstraites qui étaient constamment requises par le besoin pratique universel pour les dévotions domestiques quotidiennes et les rites magiques.

Notre enchantement devant cette simplicité abstraite préserve un vestige de cette imagination “primitive” originelle qui n’exige pas formellement d’un symbole qu’il ressemble de manière réaliste à son sujet pour qu’il soit considéré comme symbole valide.⁵⁸ C’était, après tout, par les Tantras que les plus basses classes, qui jusqu’alors n’étaient pratiquement pas touchées par l’érudition Brahmanique, sont entrées en contact avec le règne sublime des idées et symboles Brahmaniques ; au même moment leur culture est apparue en littérature par le travail des brahmanes, qui ont ainsi enrichi significativement leur propre tradition — leur réservoir officiel de vérité — avec des matériaux déconsidérés ou rejetés auparavant, mais maintenant usurpés aux sociétés secrètes des basses classes. Émergeant des basses classes, la

⁵⁸Éd. L’adjectif “primitif” est utilisé ici en référence à l’évolution de la conscience chez l’homme. Les Tantras sont des symboles effectifs parce qu’ils ont la faculté de “communiquer” avec nous à un niveau de pensée “primitif” ou pré-rationnel. Zimmer serait d’accord avec la remarque suivante d’Édouard Edinger : “L’homme moderne a un besoin pressant de rétablir un contact sensible avec la couche primitive de la psyché” ; *Ego and Archetype* (Baltimore : Penguin Books, 1973), p. 100.

composante érotique, et, *inter alia*, son symbolisme élaboré, s'est finalement imposée au sommet du royaume des divinités mythologiques. Ce triomphe, sur le plan des idées, semble être simultané avec l'intrusion de ces formes symboliques primitives dans le langage formel canonique du Brahmanisme, où elles se sont développées dans des formules expressives pour une géométrie symbolique des idées.

La simplification remarquable de l'image sacrée bidimensionnelle à partir d'une structure riche de lignes figuratives en une figure purement géométrique suit deux principes : la réduction à des symboles exclusivement géométriques avec de l'écriture, et l'omission du *yantra* de certains éléments de la vision intérieure. Les lignes à angles droits, les courbes circulaires, et les couronnes de pétales de lotus qui donnent leur structure symétrique aux *yantras* peints richement ornés de figures — tous ces éléments figuratifs aux formes régulières ne sont pas difficiles à réduire à des symboles purement géométriques. Abandonnant la couleur, réduits à un simple contour, ils deviennent dématérialisés. Comme substitut au contenu figuratif élaboré du schéma abstrait, qui exige des procédés techniques spéciaux (des couleurs symboliques variées, par exemple) et un apprentissage particulier, le *yantra* géométrique pur a développé un langage symbolique spécial : il remplit le diagramme de lignes avec des symboles graphiques géométriques, accompagnés parfois de lettres de l'alphabet.

De tous les symboles graphiques géométriques, c'est le triangle (ou, plus précisément, le "trois-points") qui joue le rôle dominant. Il est souvent aussi appelé *yoni* (sexe féminin), plutôt que *trikona* ou *tryasra*, les termes géométriques pour "trois-points". Le *yoni* en tant que matrice désigne généralement le *fons et origo*, mais dans sa forme graphique et pictorielle de triangle, il symbolise également le féminin.⁵⁹ Dans le langage symbolique des Tantras, l'élément féminin représente l'énergie (*śakti*) du Divin à travers laquelle le Divin joue à se déployer et à manifester son essence. Mais puisque toute individuation⁶⁰ du Divin en des aspects personnels est le jeu de la *śakti* du Divin pur sans attributs, le triangle en symbole du *yoni* a une fonction supplémentaire : de servir comme schéma naturel pour la représentation se développant graduellement de ces aspects divers en lesquels toute essence

⁵⁹Comme signe du *yoni* et hiéroglyphe du Féminin, le triangle se retrouve souvent hors des frontières de l'Inde. W. Schulze a donné dans un court article plusieurs exemples de Grèce (Aristophane) et de Phénicie, mais aussi dans le langage contemporain des graffiti et dans d'autres domaines linguistiques. Voir son "Delta, aidion gynaikeion", *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, XXXIX, 611.

⁶⁰Éd. Le terme "individuation" n'est pas utilisé ici comme il l'est dans la psychologie Jungienne mais correspond plutôt à la métaphysique Tantrique. L'un des principes fondamentaux du Tantrisme est que l'unité est la réalité et que la multiplicité n'est finalement qu'illusion. Pourtant, du point de vue de l'individu, l'énergie primordiale (*śakti*) prend d'innombrables formes différentes ; c'est "l'individuation divine". Pour une comparaison entre le processus Jungien d'individuation et le *sādhana* Tantrique, voir A. Mookerjee et M. Khanna, *The Tantric Way* (Thames & Hudson, London, 1977) pp. 161-63.

divine, quand elle se manifeste en personne, se subdivise afin que le fidèle puisse contempler le Divin et Le comprendre dans toutes Ses composantes. Ceci explique pourquoi, dans le *yantra* de Gaṇeśa, par exemple, le trône de lotus du dieu se compose de trois paires de triangles enchevêtrés. Formant une sorte de plan au sol de l'essence divine, ils offrent une grille d'analyse dans laquelle les divinités sont groupées symétriquement autour de la figure centrale comme des émanations de son essence. Ces divinités expriment diverses caractéristiques essentielles et pouvoirs du personnage divin qui est représenté, et symbolisent ses *śaktis*; et de la même manière que les divinités se combinent en une signification riche de nuances, les points et angles du diagramme pertinent, chacun avec sa propre divinité, se combinent en une seule configuration de lignes, aussi compliquée soit-elle. Afin de caractériser la nature individuelle de chaque aspect personnel particulier du Divin, le fidèle n'a besoin que du diagramme schématique : ses triangles superposés et autres éléments géométriques, ses anneaux concentriques significatifs, ses contours de pétales de lotus, et autres signes voisins. Dans la mesure où son initiation le rend capable d'associer un sens donné à une telle construction géométrique, il saura tout ce qui lui est nécessaire à propos du contenu du diagramme pour lui permettre de rendre vie à cette structure inerte ; c'est-à-dire, il comprendra précisément quels éléments figuratifs de méditation doivent être associés à quel point, à quel anneau, à quel pétale de lotus, et à quel espace interstitiel. Pour la pratique effective d'adoration, il est éduqué à faire apparaître d'abord en vision intérieure l'image de la divinité avec ses personnages annexes, ses *śaktis* (il s'aide pour cela du récital répété en litanie des versets qui décrivent la manifestation du dieu), et puis il doit projeter la visualisation complétée dans le *yantra* géométrique schématique se trouvant sous ses yeux. C'est à cet instant que l'énigmatique plan au sol de l'essence divine — composé d'un complexe de lignes fixé par la tradition — prend vie.

Il existe exactement la même conformité entre la visualisation figurative élaborée d'une personnification divine et le schéma purement géométrique qui lui sert de véhicule, ou *yantra*, qu'entre cette visualisation et l'image sacrée figurative (*pratimā*). L'image sacrée figurative, par l'utilisation de ses propres ressources pour représenter le contenu de la vision, accommode autant qu'il est humainement possible le besoin du fidèle de concrétiser la vision intérieure. Le *yantra* abstrait, pour sa part, ne peut fournir à cette vision intérieure qu'un schéma structurel, et compte sur la contemplation pour peupler ce cadre par la vision d'une galaxie de figures. Dans la mesure où le fidèle est capable, à force d'un long entraînement, d'embellir spontanément ce schéma brut avec l'image profusément peuplée de l'essence de sa divinité particulière, le *yantra* purement géométrique est pour lui une réplique immédiate de l'essence divine. C'est exactement de cette façon que le *yantra* abstrait, à la place de formes figuratives, sert également à orner les temples, afin que quiconque se tenant en contemplation devant lui puisse l'animer par

la visualisation qui lui est appropriée. Pour le fidèle initié, ce n'est jamais une simple composition géométrique, mais bien l'expression d'un aspect de l'essence divine. Dans chacun de ses plans, à chaque angle de son noyau interne, il apporte une information à propos du dieu — information qui n'est ni articulée explicitement, ni vraiment évidente, mais qui est supposée être reconnue comme telle par l'initié, et alors explicitée par un élément figuratif particulier de sa vision intérieure.

Le *yantra* abstrait, en renonçant complètement à la totalité de l'élément figuratif qui est proprement le contenu de la vision intérieure, remplit sa fonction de vaisseau pour la visualisation intérieure. Il se limite à son cadre structurel, à servir comme schéma directeur pour la foule de figures de la vision intérieure. De son côté le *yantra figuratif* ne peut évidemment pas se passer de personnages ; mais sa capacité à refléter les visions intérieures est également limitée, bien que de manière différente. Lorsque c'est une sculpture, particulièrement de bronze, il ne peut pas toujours reproduire fidèlement le ton des couleurs spécifiques qui doivent être associées à la figure ; celles-ci sont indissociables du contenu de l'image intérieure, et lui sont essentielles, car les couleurs ont une signification symbolique. De plus, une sculpture ne peut pas rendre ces visions intérieures extrêmement compliquées et avec une grande densité de personnages que le *yantra* abstrait peut rendre sans effort par le symbolisme abstrait de son plan (comme dans le diagramme de Gaṇeśa ci-dessus). Le *yantra* figuratif ne peut servir de vaisseau qu'à des visualisations moins élaborées et comparativement plus simples de l'essence divine.

Il est bien exact que souvent des reliefs extensifs présentent des personnages divins à l'intérieur d'un cercle important de personnages secondaires qui sont des compagnons, des sujets, ou encore des adorateurs des figures centrales. Mais leur nombre est en général limité aux personnages qui, conformément aux descriptions traditionnelles de la scène dans la littérature épique, sont nécessaires à l'illustration de l'épisode représenté dans ces reliefs narratifs. L'analyse conceptuelle de l'essence divine en ses composantes (comme dans le cas de Gaṇeśa en "Jubilant" ou en "Menaçant", et ainsi de suite) n'a jamais lieu, et on ne montre pas non plus l'énergie du dieu irradiant comme un anneau de doubles de sa manifestation. La surface du relief ne peut accommoder un nombre illimité de figures. Après tout, il existe pour exprimer l'essence Divine, et la précision de son expression dépend principalement du fait que toutes ses composantes soient clairement visibles ou pas. Ces détails ne doivent ni se superposer ni bloquer la vue de l'observateur mais, en pleine conscience de leur importance, ils doivent être placés côte à côte ou l'un au dessus de l'autre. Pour cette raison, le relief figuratif, qui est normalement vu de face et qui ne peut placer les groupes de figures que l'un au dessus de l'autre, n'est pas vraiment adapté à décrire la vision intérieure d'une divinité quand cette visualisation est subdivisée en un schéma symé-

trique étoilé contenant une myriade de personnages symboliques dans toutes les directions. La colonne décorée indépendante est bien évidemment encore moins bien adaptée à la reproduction de telles visualisations intérieures, qu'elle soit libre ou engagée. Mais c'est pourtant cette forme d'image sacrée figurative qui est le plus souvent rencontrée. La forme même de la colonne milite contre la reproduction de ces visualisations symétriques aux multiples personnages de l'essence divine ; leurs structures complexes ne peuvent être appréhendées que par une vue verticale, car une vue latérale est impossible. En présentant ces visions complexes, le *yantra* géométrique est idéal pour donner une vue de dessus et préserver le simple plan au sol, comme le ferait une carte.

Le *yantra* purement figuratif (image sacrée, *pratimā*), se distingue du *yantra* abstrait non seulement par la manière dont il représente les visions mais aussi par le nombre de personnages qu'il met en scène. Cette différence quantitative ne peut pas être exprimée en seuls termes statistiques ; elle est, cependant, inhérente dans les structures différentes des deux types et est dictée par les angles différents sous lesquels ils sont vus — de face ou de dessus. Si le *yantra* abstrait est rempli de figures, comme le sont par exemple les mandalas Tibétains, l'accroissement du nombre des personnages par comparaison avec la *pratimā* moyenne est évident même au non-initié ; mais s'il est présenté à notre vue comme une simple composition de lignes, on peut déduire de la tradition littéraire toute signification additionnelle aux personnages ; les textes indiquent lesquelles des figures contenues dans la vision intérieure doivent être alignées avec la composition géométrique et, de plus, lesquelles d'entre elles l'initié doit en fait incorporer dans la composition abstraite en franchissant le pas de superposer au *yantra* son image intérieure.

Ces deux types de *yantras* sont bien sûr connectés à des visualisations qui diffèrent l'une de l'autre en structure et dans le nombre de leurs personnages, bien qu'elles puissent représenter la même essence divine, puisque les deux types sont interchangeable lorsqu'ils sont utilisés en tant que *yantras*. Des types différents de visualisation sont rendus par les deux types de *yantras*. On trouve ainsi des visualisations relativement simples limitées au personnage divin central, avec son trône, sa monture, quelques divinités annexes (épouses, serviteurs, et ainsi de suite), et parfois même l'ennemi vaincu — tout cela formant un entourage explicatif autour de la figure centrale. On trouve aussi des visualisations avec de nombreux personnages qui symbolisent l'essence divine, trait par trait, dans les personnages variés formant l'entourage. Ces dernières visualisations exhibent par des groupes de personnages spécialisés les différentes caractéristiques essentielles qui sont articulées, dans le cas des images plus simples, par une profusion de visages et une rangée de bras portant divers emblèmes. La forêt de bras, qui sert dans le cas des images relativement simples à représenter les nombreuses ca-

ractéristiques essentielles de la divinité, se transforme dans les images plus complexes en une forêt de formes qui clarifient en détail l'essence de la figure centrale en l'entourant d'un étalage symétrique de tout ce qu'elle exprime.

Puisque le yantra abstrait est réduit à un schéma structurel, il est mieux adapté à la représentation d'une telle visualisation aux personnages nombreux que ne l'est une image sacrée figurative, et nous pouvons présumer que c'est précisément en rapport avec le symbolisme des yantras purement géométriques, et avec l'idée fondamentale de leur langage symbolique, que ces visualisations abondamment peuplées ont atteint leur haut niveau d'élaboration. En littérature, les visualisations aux personnages nombreux prédominent dans les Tantras, alors que les plus simples sont enseignées principalement dans les Puranas. Le concept central de l'idéologie Tantrique est Śakti. L'énergie est considérée comme l'essence de l'univers. Chaque personnification du Divin est juste considérée comme l'une des formes que l'énergie élit pour se manifester. Éternelle, la Śakti divine se divise en d'innombrables personnifications individuelles du Divin. Mais chaque personnification divine, elle-même une manifestation de Śakti, développe Śakti davantage dans une série d'aspects qu'on pourrait appeler ses propres śaktis. La notion de Śakti libère ainsi les grands personnages du panthéon Hindou à la fois de leur autonomie en tant qu'individus et de leur rivalité mutuelle en tant que groupe, en les réduisant au concept élémentaire qu'ils ont toujours eu en commun : à leur vraie nature, l'énergie divine. Śakti est la substance du Divin ; aucun d'entre eux ne sort victorieux du conflit des sectes et des chapelles. Bien que leurs moyens diffèrent en représentant la richesse et la gloire du pouvoir divin, ils sont de même rang parce que chacun d'entre eux, comme simple manifestation du Divin, est subordonné à cette idée qui constitue ultimement sa nature divine : à Śakti, à l'énergie divine.

Le symbole de Śakti est le triangle — l'emblème graphique *par essence* du Divin Féminin. Parce que Śakti se manifeste dans de nombreux aspects comme divinité et personne à la fois, le triangle dans ses combinaisons variées est ainsi le signe adéquat pour exprimer les formes variées de l'individualisation divine. Comme le triangle tout entier était significatif, chacune de ses parties devait également être munie de sa propre signification. À cause de sa structure simple, le triangle pouvait être chargé, segment par segment, de ces valeurs conceptuelles dans lesquelles l'essence idéale — symbolisée par le triangle en entier — pouvait se subdiviser. Compris de cette façon, le symbole graphique a ouvert les portes du développement d'un langage occulte élaboré d'images géométriques, dont les segments, un par un, symbolisent les composantes séparées d'une essence divine.

En tant que symbole, toutefois, le triangle ne signifie pas seulement Śakti, *das Ewig-Weibliche*⁶¹ du Cosmos Divin, mais aussi son antipode dans lequel le Cosmos Divin se développe aussi bien, quand il se sépare en des pôles

⁶¹Éd. "L'Éternel Féminin" de Goethe. Voir les dernières lignes du second *Faust*.

et des qualités diamétralement opposés. Nous pouvons déduire cela *a priori* du concept du Divin non-différencié et sans attributs lorsqu'on étudie une figure telle que le Śrī Yantra,⁶² et simplement déduire des textes explicatifs pertinents que le *yantra* est supposé refléter le Divin Suprême quand il se met à se développer en des manifestations divines chargées d'attributs (Frontispice). Si le triangle était seulement un symbole du Féminin, seulement le *yoni*, le Divin Suprême serait purement et simplement le Féminin, puisque les triangles occupent la partie centrale de la figure et ensèrent son noyau signifiant ; le Divin Suprême ne serait pas alors un état non-différencié sans attributs, mais serait au contraire fixé en un pôle et en un seul ensemble d'attributs. De plus, nous ne pourrions expliquer comment ce Divin-Féminin seul pourrait développer une profusion de figures. Dans le cas du Śrī Yantra, nous devons apparemment interpréter le dynamisme des paires de triangles, qui s'interpénètrent avec leurs sommets en opposition, comme symbolisant l'union féconde des pôles mâle et femelle — les triangles sont les symboles en lesquels le Divin sans attributs se sépare durant le jeu joyeux de son déploiement quand les forces procréatrices de la *māyā* s'éveillent.

Cette conjecture est confirmée par un commentaire aux versets décrivant le Śrī Yantra.⁶³ Au début des instructions pour l'esquisse et le dessin de la figure de Śrī Yantra, le commentaire établit quelques règles et définitions générales (*paribhāśas*) applicables aux élaborations ultérieures. Ces instructions distinguent deux types de triangle, le *śakti* et le *vahni*, dépendant de leur orientation par rapport à l'adepte dessinant la figure. Le triangle *śakti* a sa base éloignée et le sommet opposé tourné vers lui (les triangles *śaktis* sont "au dessus" avec leur sommet vers le bas); le triangle *vahni* pointe dans la direction opposée à l'adepte, avec sa base près de lui. En parlant d'un triangle qui pointe vers l'adepte, le commentaire dit : "son nom est *śakti* et les noms des divinités [femelles], comme Pārvatī, par exemple [en tant que fille de l'Himālaya et épouse de Śiva elle est l'aspect bénéfique de la déesse Kālī-Durgā], sont des synonymes de *śakti*." C'est donc un symbole de toutes les manifestations féminines du Divin. Le commentaire donne la description correspondante du triangle pointant en dehors de l'adepte — qui le dessine ou qui médite — et vers le triangle *śakti* : "son nom est *vahni*, et les noms des divinités [mâles], Śiva, par exemple, en sont des synonymes".⁶⁴ Le mot *vahni* est de genre masculin — *śakti* est féminin — et a le sens originel de "feu",

⁶²Éd. Voir aussi plus loin pour une description détaillée d'instructions pour dessiner ce *yantra* et l'exploration par Zimmer de son symbolisme. Une discussion plus générale du rôle du *yantra* se trouve dans *Myths and Symbols*, pp. 140–49. Voir aussi la dernière conférence que Zimmer donna avant sa mort : "Śrī-Yantra ans Śiva-Trimūrti," *Review of Religion*, 8:1 (1943), 5–13.

⁶³Bhāskararāya dans son commentaire *Setubandha* (pont) au *Nityāśodaśīkārṇava* ("Mer des Seize Figures Éternelles de la Divinité"), édité par H. N. Apte, Ānandāśrama Sanskrit Series, LVI (Poona, 1908).

⁶⁴Ibid., p. 27.

mais c'est aussi une dénomination générale pour les divinités mâles.⁶⁵ Dans le Śrī Yantra, quatre triangles mâles interpénètrent cinq triangles femelles, et nous devons visualiser, au centre exact, un point (qui peut être absent dans l'expression graphique du yantra); ajouté au triangle śakti central, ce point complète la dernière paire de triangles. Le symbole dans son ensemble a la puissance d'une image vibrant d'extase créatrice — l'extase des pouvoirs divins qui engendrent éternellement et dont l'essence se trouve dans la fusion de leurs pôles opposés.

Il se peut qu'une connotation érotique et cosmique soit également implicite dans le symbole du lotus, dont les deux couronnes de pétales encerclent les triangles enchevêtrés symboliques en son péricarpe central.⁶⁶ Mais du

⁶⁵Parallèlement au mot masculin *vahni*, on trouve un mot neutre avec un ensemble de significations similaires : *tejas*, l'énergie ardente. Comme *śakti* on l'utilise pour l'énergie et la puissance. D'une part, le *tejas* caractérise la forme externe et l'essence du soleil (masculin) qui, suivant la tradition antique, est le siège même et le sanctuaire de la vie éternelle, juste comme il symbolise la nature royale essentielle — le déploiement de puissance éblouissante; d'autre part, le *tejas* distingue le yogi au dessus des autres hommes, car celui-ci a transformé toute son énergie, en commençant par son pouvoir procréatif, en une force magique miraculeuse, qu'il conserve en lui-même, prête à être déchargée; finalement, il a le sens usuel de puissance sexuelle et du sperme mâle comme la manifestation la plus primaire de l'énergie divine vitale dans l'homme. [Voir aussi J. Gonda, *Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View* (Leiden : Brill, 1966), p. 35.]

⁶⁶La section introductrice du *Anangaranga* (*"l'Étape du Dieu-Amour"*), un manuel érotique et eugénique à l'usage des familles composé par Kalyānamalla au seizième siècle, commence par classifier les femmes en quatre types, parmi lesquels le type *padminī* figure au sommet. *Padminī* peut être traduit par "yoni de lotus" (*padma*, lotus), car ce type comme les trois autres prend son nom de caractéristiques spéciales du *yoni* : le *yoni* du type *padminī* répand un parfum "suave comme le lotus épanoui". Le lotus et sa beauté servent universellement d'objets de comparaison pour caractériser une chose comme la meilleure et la plus belle de sa catégorie; dans le même texte cette typologie du *yoni* apparaît : "certains *yonis* sont intérieurement aussi délicats que les filaments de la fleur de lotus; d'autres sont parsemés de petits nodules semblables à des perles; d'autres encore sont couverts de nombreux petits replis, tandis que d'autres sont râpeux au toucher comme la langue d'une vache. Les connaisseurs savent que dans cette série les *yonis* sont rangés en ordre décroissant de mérite" (IV, 30–31).

Comme on peut s'y attendre d'un auteur Hindou du seizième siècle, Kalyānamalla suit les Tantras de près. Son petit, mais substantiel ouvrage, se conclut par la *gāyatṛī* à Kāma, le dieu de l'amour; c'est une variante tardive du verset le plus sacré des hymnes Védiques : "*om manobhavāya vidmahe pancabāṇāya dhīmahī / tan nah kāmahī pracodayāt*". ("*Om*, sachons connaître Celui Qui naît dans nos cœurs; contemplons le Dieu aux Cinq Flèches / Que Kāma nous éveille". C'est bien évidemment une parodie sans impertinence de la formule Védique sacrée, "*tat savitur vareṇyam bhargo devasya dhīmahī dhiyo yo nah pracodayāt*." ("Contemplons la lumière du Dieu Savitar [le 'Dieu Incitateur'] qui est notre désir le plus fervent. Puisse-t-Il nous illuminer") (*Rigveda*, III, 62, 10), de même que *l'Étape du Dieu-Amour* n'est pas un texte immoral; c'est plutôt une variante du vers *gāyatṛī* qui, dans le rituel Tantrique du dieu de l'amour, exprime l'essence du dieu. Dans le dix-huitième chapitre du *Prapancasāra Tantra*, qui traite du dieu de l'amour, nous trouvons le verset sous la forme suivante : "*Kāmadvēya vidmahe Puṣpabāṇāya dhīmahī tan no 'nangah pracodayāt*" (Sachons connaître le Dieu Kāma; contemplons le Dieu aux Flèches de Fleurs. Que l'Incorporel [c'est-à-dire, le dieu de l'amour] nous éveille").

point de vue structurel, les couronnes ont la fonction d'un cadre intérieur pour l'ensemble de la composition symétrique ; en cela, elles correspondent au lotus à seize pétales avec ses huit figures de Bouddha au centre du mandala Tibétain (Planches 20, 21), mais indiquent un schéma de pensée moins compliqué. Entouré par des pétales de lotus tournés vers l'extérieur, l'espace circulaire au cœur de l'image ne peut clairement être que le trône où Brahmā, "Né sur le Lotus, l'Auto-Engendré" (*padmaja, padmayoni*), est assis de toute éternité. Il ne peut être que le bouton de lotus qui a jadis abrité l'essence originelle flottant sur les eaux du temps primordial, et qui s'est épanoui pour lui servir de trône. En tant que siège de Brahmā, le lotus est un symbole de l'Absolu, du Spontané, de l'Autarcie ; comme siège ou piédestal, il apparaît avec d'autres figures que nous savons être les plus anciennes et les plus adorées, comme Viṣṇu (Planches 27, 28), Śiva (Planches 15, 16), et Lakṣmī (Planche 31). En conséquence, le lotus est devenu l'attribut commun de quelque personnification Divine que le fidèle préfère comme divinité élue (Planche 32). Quand le Bouddha est représenté en art, son trône n'est pas invariablement le lotus. Lorsqu'il est considéré comme l'être humain qui, en vertu de sa perfection (parce qu'il est un humain parfait, un *mahāpuruṣa*), est choisi comme guide spirituel de l'univers, on le représente assis sur le trône aux lions (Planche 13) — un symbole de royauté ; mais, sur le plan supérieur d'être cosmique, lorsqu'il est le symbole de l'Absolu — du Nirvāṇa flottant et changeant — et le symbole du Vide qui est l'essence de toutes choses, il apparaît assis sur le trône de lotus — l'emblème de l'Absolu (Planches 11, 42–46). Comme lui, le Jina, le saint du Jaïnisme qui par ses propres efforts a atteint la Vérité et s'y est soumis, est également placé sur le trône de lotus (Planche 47), comme le sont les Bouddhas-en-essence (*bodhisattvas*) et les saints de l'Hindouisme qui, pendant leur vie, ont transcendé leur imperfection humaine pour accéder à une position divine (Planche 9). Pour toutes ces raisons le lotus est le seul site et siège approprié à ces couples divins incarnant l'Absolu, le Pur Vide (Planches 22–25), et il est nécessairement le cadre central des mandalas figuratifs, où il y signifie le véritable cœur et noyau de l'Être Pur. Pour ce rôle, le lotus a été sélectionné parmi la grande variété de formes naturelles frappantes, et ajouté au répertoire d'emblèmes visuels appartenant au langage symbolique des lignes, où il peut être imprégné précisément d'une signification spécifique. Par exemple, dans le *yantra* de la lune, où les étamines doivent être dessinées sur les pétales (comme dans le *yantra* d'Annapūrnā-bhairavī [Planche 18]), la divinité est adorée dans les étamines de la fleur de lotus, évidemment parce qu'elles symbolisent les rayons de lune. D'autre part, dans les instructions pour la préparation du Śrī Yantra, Bhāskaraṛāya cite un verset du *Bhūtabhairava Tantra* qui défend l'utilisation d'étamines décoratives dans les couronnes, car l'initié, s'il le faisait, s'exposerait au danger d'être attaqué par les mauvais génies *bhairavas*

et leurs compagnes femelles *yoginīs*.⁶⁷

⁶⁷Bhāskararāya, *Setubandha*, I, 42 (p. 36).

Le Śrī Yantra

Parmi les adeptes de l'art indien, le *yantra* purement géométrique n'a pas réussi jusqu'à présent à susciter l'intérêt qu'il mérite en tant que compagnon révélateur de l'image sacrée figurative. C'est parce que, jusqu'à la publication par Arthur Avalon des textes et de ses introductions les analysant, notre compréhension des idées derrière ces structures formelles intéressantes était restée rudimentaire. Les textes publiés ultérieurement et des références occasionnelles à ceux-ci n'avaient pas mieux réussi à éveiller un intérêt sérieux pour ce matériel obscur et compliqué. Afin de rendre clairs un certain nombre de liens entre le *yantra* géométrique et sa forme fonctionnellement reliée dans le royaume spirituel, l'image figurative (*pratimā*), il peut être utile d'esquisser les caractéristiques de l'une de ces structures formelles. À cet usage, le Śrī Yantra (Frontispice), qu'on peut qualifier de prééminent parmi tous les *yantras* géométriques, est mieux adapté que d'autres, car des volumes entiers ont été consacrés à son explication, tandis que d'autres n'ont été traités que dans de brèves sections, par exemple dans le *Prapancasāra Tantra*.⁶⁸

Aux yeux du non-initié, le cœur du Śrī Yantra peut paraître ne consis-

⁶⁸À part le *Nityāsōdaśīkārnava*, voir le *Tantrarāja Tantra*, Partie I, édité par Mahāmahopadhyāya Lakṣmaṇa Śāstrī, *Tantrik Texts*, VIII (London, 1908), I–XVIII. C'est à cause de la nature ésotérique des *yantras* purement géométriques qu'une personne non-initiée a besoin d'une description détaillée dans un texte explicatif pour les comprendre, bien plus qu'il n'en a besoin pour les compositions figuratives fortement structurées et ornées d'attributs. Il trouvera inadéquates la plupart des références dans les textes concernant les *yantras* géométriques : ce sont des versets concis à but mnémotechnique, et leurs mots clés cataloguent les formes du *yantra* (triangle, etc.), mais ils font l'hypothèse que le lecteur possède les connaissances pratiques permettant de les combiner correctement. Comme les connaissances contenues dans les Vedas, le savoir des Tantras est communiqué oralement par les maîtres, et non sous forme écrite. Si la majorité des références textuelles est insuffisante même pour permettre à un non-initié de dessiner un *yantra* impeccablement correct, il semble hasardeux d'essayer d'interpréter des compositions aussi compliquées — elles sont l'expression d'un complexe d'idées individuelles transmises par un code symbolique — avec la seule aide d'une vague familiarité avec le répertoire de leurs formes et de leurs idées sans l'avantage de preuves précises issues de la tradition littéraire. Les *yantras* des Planches 17–19 sont reproduits seulement pour montrer différents types de *yantras* géométriques en même temps que des exemples de *yantras* figuratifs ; on n'a pas trouvé dans les textes découverts jusqu'ici d'explications nous permettant de les interpréter. Le trente-deuxième chapitre du *Prapancasāra Tantra* discute d'Annapūrnā, mais pas de son *yantra* (Planche 18) ; les douzième et seizième chapitres du *Kālivilāsa Tantra* traitent de Bagalāmukhī (Planche 19), mais ici aussi il n'est pas fait mention de *yantra*. Ces deux chapitres incluent des litanies de ses noms : le premier la décrit comme étant elle était présente à la naissance de l'univers [XII, 2], elle est la Śakti de Viṣṇu, la Śakti de Śiva, la Śakti de Tous [6], la Śakti de Kṛṣṇa [8], et ainsi de suite. Une promesse associée à la deuxième litanie se retrouve aussi dans d'autres litanies : "quiconque récite ses cent huit noms suprêmes régulièrement deviendra régent de tous les pouvoirs magiques [*siddhi*], oui en vérité, il deviendra fils de la Déesse. Quiconque les récite régulièrement le matin, à midi, et le soir atteindra la perfection [*siddhi*]. Nul ne peut atteindre ce but d'autre manière, même en des dizaines de milliers d'éons." [XVI, 27].

ter que de quatre triangles la pointe en haut (*vahni*) enchevêtrés dans cinq triangles la pointe en bas (*śakti*) ; tandis que pour l'initié, cette configuration de lignes est analysée en un certain nombre de figures concentriques emboîtées : au centre même on trouve une étoile à trois sommets, un triangle (Fig. 2), entouré par une étoile à huit sommets (Fig. 3). En s'éloignant du centre, deux étoiles à dix sommets, l'une plus petite (Fig. 4) et l'autre plus grande (Fig. 5), se déploient concentriquement, et une étoile à quatorze sommets (Fig. 6) forme la ligne de contour externe.⁶⁹ Bhāskaraṛāya commence ses instructions pour le dessin du Śrī Yantra par une citation du *Yāmala Tantra* énumérant ses éléments formels :



Figure 2: *Sarvasiddhiprada chakra*



Figure 3: *Sarvarogahara chakra*

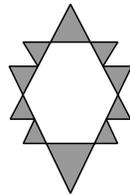
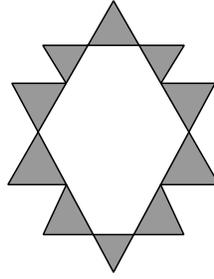
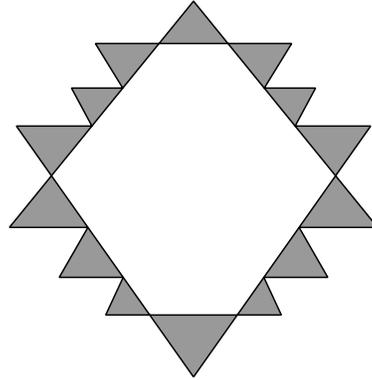


Figure 4: *Sarvarakṣākara chakra*

La divinité suprême a proclamé que le Śrī Yantra devait être constitué de :

⁶⁹NDT. Les figures d'origine de Zimmer, aussi bien que leurs reproductions dans la traduction anglaise, sont erronées. Nous donnons ici des figures exactes, tirées de notre étude sur le Śrī Yantra Classique. La traduction anglaise signale : (note p. 161) "La figure 6 était imprimée à l'envers dans les deux éditions, pp. 133 et 187, respectivement. Le frontispice à la deuxième édition (Śrī Yantra) est reproduit dans le frontispice de cette édition, mais il était également inversé. Nous avons corrigé certaines erreurs dans les instructions de Zimmer pour dessiner ce yantra. Ceci avait également été noté par P. H. Pott, *Yoga and Yantra: Their Interrelation and Their Significance for Indian Archaeology*, traduit en anglais par Rodney Needham (La Hague : Nijhoff, 1966), p. 42". Malgré toutes ces précautions, il est remarquable que les figures 3 à 6 des différentes éditions soient tout à fait incorrectes géométriquement. Voir la note page 125 pour la difficulté de construction exacte de ce diagramme.

Figure 5: *Sarvartha-sādhaka chakra*Figure 6: *Sarvasaubhāgyadāyaka chakra*

- un point [*bindu*, qui peut être omis du dessin lui-même]
- un triangle [*trikona*]
- une étoile à huit sommets [*vasukona*]
- deux étoiles à dix sommets [*daśāra-yugma*]
- une étoile à quatorze sommets [*manv-aśra*]
- une couronne de huit pétales [*nāga-dala*]
- une couronne de seize pétales [*śodaśāra*; en fait, seize-points]
- trois cercles [*vrittatraya*]
- trois demeures de terre [*dharanī-sādana-traya*; le carré est appelé “demeure de terre” (par exemple, *bhūgṛha*) parce que l’élément terre est représenté dans les Tantras comme un carré jaune⁷⁰].

Les triangles individuels *śakti* et *vahni* se faisant face ne doivent être considérés que comme des parties structurelles du *yantra* et non comme des éléments ayant leur propre signification symbolique individuelle. Seules sont

⁷⁰Voir le verset du *Yāmala Tantra* cité par Bhāskaraṛāya dans le *Nityāśodaśikārnava*, I, 31 (p. 27).

significatives les figures concentriques issues du point central et s'étendant du triangle central jusqu'au carré formant le cadre. Pour la méditation, elles fournissent un itinéraire graduel de neuf étapes le long duquel s'effectuent les processus de déploiement et de repli des formes, comme ce qui se passe avec le mandala Mahāsukha riche en personnages. Le *Nityāśodaśikārnava* est très instructif en ce qui concerne la technique de production des images intérieures.⁷¹

Le déploiement [*sriṣṭi*] commence au “diagramme des neuf triangles” [*navayoni*⁷²] et finit à la “terre” [c'est-à-dire, au triangle extérieur]; le repli [*samhriti*], quant à lui, commence à la “terre” et finit au “diagramme des neuf triangles” : ceci est la substance de l'enseignement ... Cette structure concentrique a neuf étapes : la première partie [en commençant par l'extérieur] se compose de trois cadres rectangulaires [*bhūtraya*]; la deuxième est la couronne de seize pétales, la troisième celle de huit pétales; ensuite l'étoile à quatorze sommets [*manukona*]; la cinquième est une étoile à dix sommets [*daśakona*], de même que la sixième; la septième une étoile à huit sommets [*vasukona*], et la huitième est le triangle central [*madhyatryasra*]. La neuvième est le centre de ce triangle [*tryasramadhya*].

La procédure pour tracer le Śrī Yantra procède selon cet itinéraire de neuf étapes dans la direction opposée, non pas de l'extérieur vers l'intérieur comme le processus de repli (*samhriti* ou *layakrama*), mais de l'intérieur vers l'extérieur comme le processus de déploiement (*sriṣṭikrama*). Elle commence par la figure de neuf points produisant en son centre un triangle (Fig. 3).⁷³ Bhāskara-rāya décrit ainsi cette procédure⁷⁴ :

Dessiner d'abord un triangle *śakti* et le couper à mi-hauteur par un segment horizontal. De chaque extrémité de ce segment, tracer des droites se rejoignant en dessous du premier triangle *śakti*, pour en former un second. Dessiner ensuite un triangle *vahni* : en plaçant son sommet [*kona*] au dessus de la base du premier triangle, faire partir ses côtés pour qu'ils passent par l'intersection des côtés des deux triangles *śaktis*, puis tracer sa base comme l'horizontale passant par le sommet du premier triangle. Ceci résulte en huit triangles pointant dans les huit directions de

⁷¹*Nityāśodaśikārnava*, VII, 78–82.

⁷²L'étoile à huit sommets est appelée “diagramme des neuf triangles” parce que neuf triangles s'y retrouvent : les huit externes qui déterminent sa forme d'étoile à huit sommets, et le triangle situé au centre de la figure.

⁷³C'est pourquoi la description précédente des caractéristiques de *sriṣṭi* et de *samhriti* ne va dans les deux sens qu'entre la “terre” et le “diagramme de neuf triangles”.

⁷⁴Dans *Nityāśodaśikārnava*, I, 32 (p. 28).

la rose des vents avec un triangle central : en tout, neuf triangles. Il doit y avoir six intersections de deux droites, deux intersections de trois droites, et deux *damarus* seront formés [*damaru*, petit tambour rythmique, caractérisant la forme de sablier].⁷⁵

Au centre du triangle interne, un point (ou goutte, *bindu*) doit être placé. “De cette façon, trois figures concentriques (*cakras*) sont formées”. Ce sont : le point, le triangle (Fig. 2), et l'étoile à huit points (Fig. 3).

On continue de développer ce noyau en étendant la base du premier triangle *śakti* (supérieur) aux deux extrémités, et puis en tirant, des nouveaux points terminaux, deux droites qui se rejoignent en dessous du sommet du deuxième triangle *śakti*. “Ce nouveau triangle *śakti* entoure tout le dessin du neuf-triangles, à l'exception du triangle [c'est-à-dire, du sommet du triangle *vahni*] qui pointe en dehors de la personne qui dessine le *yantra*.” Les côtés de ce nouveau et plus grand triangle *śakti* sont dessinés de manière à passer par les sommets à la base du triangle *vahni*.

De la même manière, la base du triangle *vahni* est poursuivie et des droites sont tirées des nouveaux points terminaux, pour se rejoindre au delà du sommet du triangle *vahni* existant. Les deux côtés de ce nouveau triangle *vahni* sont tels qu'ils passent par les extrémités de la base d'origine du premier triangle *śakti*. Ce développement sur les côtés et vers le haut se poursuit par une expansion similaire de la surface au delà des bases respectives du premier triangle *śakti* et des triangles *vahni*. (Le second triangle *śakti* de même n'est pas modifié.) Les côtés des deux triangles sont étendus au-delà de leurs bases, et deux nouvelles bases sont formées parallèles aux précédentes. De cette façon, la première étoile à dix points est créée, avec des intersections de trois droites (*marman*) aux extrémités des bases d'origine des premiers triangles *śakti* et *vahni*, et “composée de trois triangles *śakti* et de deux triangles *vahni*”.

En continuant les mêmes étapes, on peut développer la plus grande étoile à dix points à partir de la plus petite, et de là l'étoile à quatorze points. On arrive ainsi à l'étoile à dix points la plus grande (Fig. 5) en étendant le triangle *śakti* supérieur et le triangle *vahni* inférieur, d'abord, en déplaçant leur base vers le haut (respectivement, vers le bas) et en les allongeant dans les deux directions, puis en étendant les deux autres côtés de chaque triangle, enfin en traçant les nouveaux côtés, qui commencent aux extrémités des bases étendues, passent par les sommets terminant les bases du triangle *śakti* supérieur et du triangle *vahni* inférieur. On passe de l'étoile à dix points à l'étoile à quatorze points en développant les deux triangles *śakti* supérieurs et les deux triangles *vahni* inférieurs de la même manière : de côté, vers le haut, et vers le bas.

⁷⁵Voir Curt Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens* (Berlin, 1915), Illus. 54.

Autour de ce noyau déployé, les régions extérieures du yantra sont arrangées de manière concentrique⁷⁶ et bordées par un triple carré (*bhūpura* / *bhūbimba*) “embelli de quatre portails” (Fig. 7).⁷⁷ De cette façon, neuf

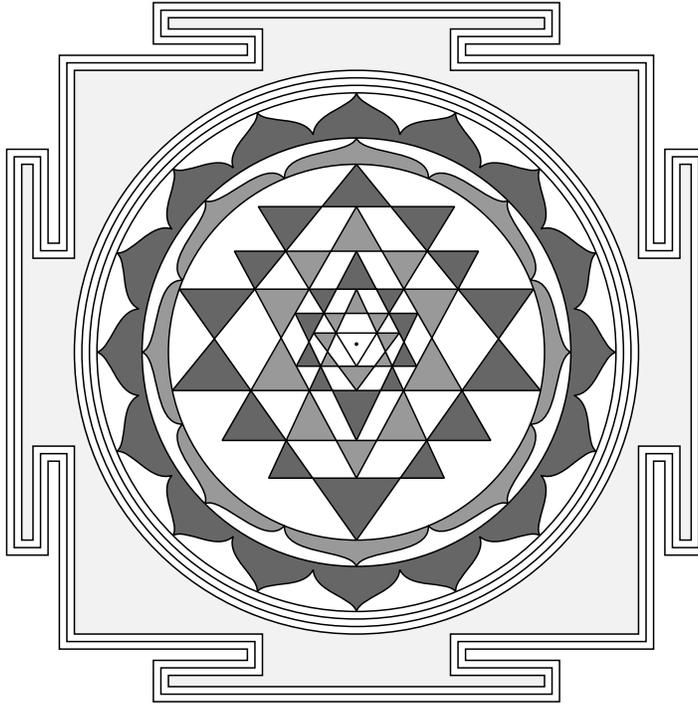


Figure 7: Le Śrī Yantra Classique

régions sont identifiées auxquelles on donne les noms favorables suivants (de l’extérieur vers l’intérieur) :

Enchanteur des trois mondes (*trailokyamohana*)

= le carré

Qui satisfait tous les désirs (*sarvāśāparipūraka*)

⁷⁶NDT. Une difficulté essentielle est passée sous silence dans toute cette description. Pour que le cercle le plus interne soit exactement circonscrit à l’ensemble des triangles, en le touchant en six points, et avec les intersections exactes de la figure placée en frontispice de la deuxième édition du texte de Zimmer, il faut résoudre un ensemble considérable d’équations, admettant un degré de liberté quatre, mais dont toutes les solutions sont très proches. Il est remarquable par exemple qu’aucune des figures 3 à 10 des diverses éditions ne soit correcte. Les “instructions” de dessin doivent être prises comme une description du diagramme, plutôt qu’un véritable algorithme permettant un tracé sans erreur. Il est probable que de tous temps le diagramme a été tracé par relevé méticuleux de dessins existants, ou par expérimentation par essais et erreurs successifs. Les diagrammes de cette édition ont été obtenus par résolution numérique des équations pertinentes, et dessin synthétisé par ordinateur à partir d’une solution particulière dite “Śrī Yantra Classique”.

⁷⁷Voir les instructions élaborées pour le dessin du Śrī Yantra dans le commentaire de Bhāskararāya du *Nityāśodaśikārnava*, I, 31–42 (pp. 27–40).

- = l'anneau de seize pétales
- Destructeur de toutes choses (*sarvakṣobhakara*)
- = l'anneau de huit pétales
- Qui accorde tout bonheur (*sarvasaubhāgyadāyaka*)
- = l'étoile à quatorze sommets
- Créateur de toute prospérité (*sarvāthasādhaka*)
- = la grande étoile à dix sommets
- Qui accorde toute protection (*sarvarakṣāka*)
- = la petite étoile à quatorze sommets
- Qui écarte toute maladie (*sarvarogahara*)
- = l'étoile à huit sommets
- Accomplissement de tout pouvoir miraculeux (*sarvasiddhimaya*)
- = le triangle
- Qui consiste de joie pure (*sarvānandamaya*)
- = le point central.⁷⁸

L'énergie divine universelle unifiant tout, perçue par l'initié en contemplation comme son être propre et éveillée en lui par les rites religieux, est ici représentée dans un aspect à neuf étapes, dont le croyant peut approcher tout ou partie, suivant ses intentions particulières. Basés sur l'unité entre le Soi et la Śakti, les contours extérieurs représentent diverses formes de pouvoir sur le monde phénoménal, formant la manifestation de la Śakti; mais vers le milieu, l'énergie divine déployée en multiples facettes retourne à sa forme pure: par la somme des perfections et des pouvoirs miraculeux (*siddhi*) qui libèrent l'initié (*sādhaka*), ou le yogi parfait, du cercle du monde phénoménal, la voie mène à l'unité de l'être divin non-différencié que la doctrine du Vedānta, en emprunt aux *Upaniṣads*, appelle "félicité" parce qu'elle est "sans égale" et "spirituelle": la totalité immatérielle de l'Être pur.

Ces neuf sphères (*cakras*) sont le jeu de déploiement de l'Être pur, représenté par le point central (*bindu*) comme l'Être non-différencié et non manifesté. En se divisant dans la dualité du Moi et du Monde, il devient conscient de son essence en tant qu'énergie (*śakti*) — dans la mesure où l'équilibre entre la volonté et l'illusion, ou le degré de Clairvoyance, le permet — en figures différentes symbolisées par les parties extérieures aux formes diverses, c'est-à-dire, depuis le triangle central jusqu'au carré formant le cadre. Ces personnages sont pris dans un courant continu qui les unit; ils n'existent pas de manière autonome, mais ne sont que de simples aspects de l'Unique, qui se développent — par l'illusion de l'Ignorance (*avidyā*) — en une idée progressivement plus solide et plus concrète de ce que la *śakti* représente et en des buts de plus en plus concrets; ces aspects peuvent, tout aussi bien, s'unir et s'annihiler l'un l'autre comme nous approchons de la Vérité, étape par étape, en nous déplaçant de l'extérieur vers Son centre. Le Monde et le Moi sont des images miroir réciproques, mais la connaissance de ce qui se

⁷⁸ *Nityāśodaśikārnava*, VII, 82–85, et, en ordre inverse, I, 44–47.

reflète en fait dans chacune d'elles annihile les deux images : leur richesse élaborée s'évanouit dans un vide non-différencié — dont le symbole est le point invisible au centre, qui n'est pas dessiné — juste comme les constructions aux pétales et aux sommets multiples se dissolvent dans le centre vide et sans forme comme la contemplation du pratiquant progresse de l'extérieur vers l'intérieur. Les neuf sphères du *yantra* sont reliées entre elles, comme les trois états cosmiques, qui ne sont eux-mêmes que des attitudes de la conscience : création, préservation, et dissolution. En essence, les trois sphères externes du *yantra* sont la création ; les trois du milieu, la préservation ; et les trois internes, la dissolution. Le jeu de ces trois étapes est répété dans la triade de ces trois groupes : le carré extérieur est la création de la création ; la couronne à seize pétales est la préservation de la création ; et la couronne à huit pétales est la dissolution de la création. De même, dans le groupe central, l'étoile à huit sommets est la création de la dissolution ; le triangle est la préservation de la dissolution ; et le point invisible est la dissolution de la dissolution.⁷⁹ L'évolution de l'énergie divine universelle est par sa forme même autant en mouvement que l'est la forme de conscience du pratiquant (*sādhaka*), qui retourne, en yoga, de l'apparence vers l'Être non-différencié, en lequel le voyant et sa vision s'unissent. Car cette conscience qui s'efforce de dépasser ses propres limitations comme quelque chose de différencié, et donc conscient, n'est rien d'autre que la *śakti* divine. La dynamique interne des neuf sphères établit le rythme des étapes par lesquelles le Divin (la *śakti*) passe en retournant de la conscience humaine à sa pure essence.

Ce simple schéma structurel devient une image sacrée en étant animé, section par section, par une multitude d'éléments figuratifs issus du domaine de la méditation, et qui sont insérés dans sa configuration de lignes au moyen du *prāṇapraṭiṣṭhā*.⁸⁰ Pour les besoins du culte nécessités par la dualité entre Dieu et l'homme, la Śakti suprême doit être imaginée avec des attributs. Sa visualisation intérieure⁸¹ pourrait servir de modèle à une peinture ou une sculpture :

La déesse est aussi belle que le lotus et rouge comme les premiers rayons du soleil levant, de la couleur des fleurs de *japā* [rouge], comme les fleurs de la grenade, brillante comme un rubis, aussi colorée que l'eau de safran,

entourée d'un voile de rubis en forme de clochettes par son diadème étincelant, rendue ensorcelante par ses boucles semblables à un essaim d'abeilles bleu sombre ;

l'ensemble de son visage de lotus est de la couleur du soleil

⁷⁹ Voir *Nityāśodaśīkārṇava*, I, 47, et le commentaire qu'en fait Bhāskararāya, p. 40.

⁸⁰ Le *prāṇapraṭiṣṭhā* s'appelle aussi "*āvāhana*", "le rapprochement". Selon Bhāskararāya, l'image de la divinité intérieure est transférée en pensée dans la main qui porte un bouquet de fleurs qui, dans ce cas, est placé au centre du yantra, où se trouve le *bindu* (p. 81).

⁸¹ "*Dhyāna*", *Nityāśodaśīkārṇava*, I, 138 ff.

levant ; la surface unie de son front est légèrement bombée comme un croissant de lune ; la courbe délicate de ses sourcils a la forme de l'arc de Śiva ;

ses yeux brillent dans le jeu étincellant du plaisir et de la joie ; ses boucles d'oreilles d'or étincellent d'une multitude de rayons ; la courbe de ses joues superbes n'est pas moins parfaite que le cercle de nectar de sa bouche ; son nez est aussi droit que la règle de Viśvakarman [l'architecte céleste] quand il créa [le modèle de] ses créatures au début des temps ;

elle a des lèvres aussi douces que le nectar, d'un rouge de corail comme les meilleurs fruits du bimba ;

par la douceur de son sourire, elle conquiert le suave océan, illuminé par l'éclat de ses dents qui brillent comme des diamants, aussi luisantes que des grains de grenade ;

sa langue illumine le monde comme le cœur d'un joyau ; sa voix est rassurante, son menton d'une grâce incomparable, sa gorge semblable à un coquillage ; ses bras luisent comme les filaments de la racine du lotus ;

les fleurs de lotus de ses bras délicats ressemblent aux pétales du lotus rouge ; l'éclat de ses ongles au bout de ses doigts de lotus illuminent la voûte des cieux ;

ses seins généreux sont agrémentés d'un collier de perles qui y serpente ; son ventre fait trois plis, et est orné d'un nombril semblable à un tourbillon dans un flot d'enchantement⁸² ; une ceinture de perles sans prix orne ses hanches ;

une fine ligne pileuse semblable à un aiguillon d'éléphant court entre ses hanches aux rondeurs généreuses ; ses cuisses sont aussi tendres que les tiges du pisang [bananier] ; ses genoux sont comme des diadèmes de rubis ;

ses deux jambes sont aussi gracieuses que les tiges du pisang ; ses chevilles ne sont pas saillantes ; ses orteils surpassent la tortue [en délicatesse] ; le lustre lunaire de ses ongles d'orteils irradie dans toutes les directions ;

son sourire illumine comme une vague d'enchantement, comme cent lunes brillantes ;

ses joues rougissantes sont plus colorées que le minium, les fleurs de japa et les fleurs de grenade ; elle porte des vêtements écarlates, tient le lacet et l'aiguillon dans ses mains levées ; elle se tient sur une fleur carmin et est ornée de bijoux écarlates ;

elle a quatre bras et trois yeux ; elle porte cinq flèches et un arc⁸³ ; entre ses lèvres elle tient une feuille de bétel qui entoure

⁸² "Enchantement", *lāvaṇya*, signifiait à l'origine "salé", de *lāvaṇa*, le sel, l'eau de mer.

⁸³ Bhāskararāya (p. 80) cite à l'appui un verset mentionnant comment les armes sont

un morceau de camphre⁸⁴ ; le dieu Indra, le panier à la main, lui offre une feuille de bétel⁸⁵ ;

son corps est rouge comme le safran et exhale le parfum du musc ; chacun de ses membres est agréable aux sens ; elle est couverte de toutes sortes de bijoux ;

Brahmā et Viṣṇu touchent ses pieds de lotus de leurs fronts couronnés de joyaux ;

elle transporte le monde d'allégresse ; elle couvre l'univers de joie ; elle est constituée de tous les sons et phrases sacrés [mantras] ; elle irradie le bonheur autour d'elle ; elle contient toutes les déesses bienveillantes [Lakṣmī] ;

l'Éternelle [nityā] est en extase avec la félicité suprême.⁸⁶

Cette vision de la divinité féminine suprême est ici décrite, comme souvent dans les Tantras, par des analogies et des images qui ont été cultivées et raffinées pendant des siècles dans la poésie princière indienne comme la caractérisation verbale traditionnelle de la beauté féminine idéalisée. Selon les standards stylistiques indiens, cette description est sans prétention littéraire ; elle présente un point de vue objectif qui est déterminé par la dignité intrinsèque du sujet. Le fait que ce flot de louanges puisse, par endroits, évoquer un panégyrique au profane peut se comprendre si l'on se rappelle la fonction de ces instructions de *dhyāna* récitées par cœur, tout haut ou en silence, afin de produire la visualisation intérieure requise. L'utilisation efficace de ces instructions nécessite une émotion intérieure profondément ressentie qui peut être engendrée par la résonance des vibrations harmoniques des hymnes pendant une simple récitation de ce riche répertoire de formes.

La première et primordiale Śakti en laquelle le Pur Divin prend forme porte le nom de Tripurasundarī.⁸⁷ Juste comme la pure lumière du soleil

distribuées : les flèches dans la main inférieure droite ; l'aiguillon dans la main supérieure droite ; le lacet dans la main supérieure gauche, et l'arc dans la main inférieure gauche.

⁸⁴C'est un ingrédient à mâcher populaire, qu'on se passe de bouche en bouche en gage d'amour ou d'amitié.

⁸⁵Indra, le roi des dieux du panthéon de la théologie Védique, apparaît ici comme il le fit dans le monde conceptuel du Bouddhisme antique, dans l'attitude d'un serviteur rendant son hommage. Ceci s'applique aussi à Brahmā et à Viṣṇu, deux membres de la triade Brahmā-Viṣṇu-Śiva qui ont relégué Indra au second plan du panthéon Hindou. Śiva ne peut pas subir le sort des deux autres, car dans les Tantras il est devenu la manifestation mâle la plus sublime du pur Divin lorsqu'il se manifeste avec des attributs : la déesse à laquelle Brahmā et Viṣṇu rendent leur hommage n'est autre que sa Śakti.

⁸⁶“*Paramānandaditā*”.

⁸⁷“La plus belle” (femme) des ‘trois mondes’, c'est-à-dire, de l'univers. Le *Prapancasāra Tantra*, Chapitre IX, traite spécifiquement de Son culte, et, au début (v. 2), interprète Son nom comme signifiant qu'Elle, en tant que source de la triade divine (*trimūrti*) — Brahmā, Viṣṇu et Śiva — leur est antérieure : elle existait avant (*purā*) ces trois (*tri*) ; de plus, il est interprété comme signifiant qu'Elle complète (*pūraṇa*) l'univers (*trilokā*) évolué durant sa dissolution. Le nombre trois convient à Son nom car, en tant que révélation de l'absolu à différents niveaux de manifestation, Elle est représentée sous trois conditions

révèle un spectre qui se réfracte en arcs-en-ciel, cette figure centrale universelle développe, dans ses sphères concentriques, les facettes de son être en un anneau de *śaktis* individuelles successives : l'énergie universelle se divise ainsi en de multiples forces individuelles. Trois de Ses aspects occupent le triangle central : Kāmeśvarī, “qui Règne sur l'Amour” (au sommet inférieur) ; Vajreśvarī, “la Reine de Diamant” (au sommet supérieur droit) ; Bhagamālā, “qui est Ornée de la Couronne de Gloire” (au sommet supérieur gauche).⁸⁸ Dans l'étoile aux huit sommets, Elle se divise en huit figures⁸⁹ :

Vaśinī, “celle qui influence”
 Kāmeśī, “la maîtresse de l'amour”
 Modinī, “celle qui éveille le désir”
 Vimalā, “l'immaculée”
 Aruṇā, “celle qui est écarlate”
 Jayinī, “la Triomphante”
 Sarveśī, “la Reine Céleste”
 Kaulinī, “la *śakti* de Kula”.⁹⁰

Entre cette couronne de huit personnages et le trio dans les angles du triangle central, l'initié doit se représenter les armes de la divinité dans la région appartenant à chacun des quatre triangles qui marquent les quatre

intrinsèques différentes, par exemple — au niveau de la conscience — en éveil, sommeil de rêve, et sommeil profond, une trinité qui s'oppose au quatrième état (*tuṅya*) semblable au Brahman (voir aussi la note 3 d'Avalon dans son “Introduction” au Chapitre IX du *Prapancasāra Tantra*).

⁸⁸*Bhaga*, la gloire, est un mot protéiforme qui peut désigner la fortune, la prospérité, la renommée, la beauté, le désir d'amour, la moralité, l'énergie contrôlée, la transcendance du monde matériel, la joie de la libération, la force miraculeuse, et l'omnipotence. C'est un mot voisin du mot Slave *bog*, Dieu.

⁸⁹Celles-ci sont distribuées dans les huit directions de telle manière que Vaśinī occupe le nadir, Kāmeśī plus à droite, et les autres se suivent par la droite.

⁹⁰*Kula*, la famille, est la désignation symbolique pour les usages et doctrines Tantriques dans lesquels l'union de l'homme et de Dieu (le Deux-en-Un) est considérée sous la forme de l'union sexuelle et se produit soit figurativement soit littéralement. Selon les idées les plus anciennes, la famille est le parfait symbole pour la véritable Totalité. Le *Livre des Lois* de Manu, (IX, 45) nous dit : “Seul peut atteindre à la perfection l'homme qui réunit [trois personnes], sa femme, lui-même, et sa progéniture ; ainsi [disent les Vedas], et les Brāhmanas [pleins de sagesse] donnent [aussi] cette maxime ‘Le mari ne forme qu'un avec sa femme’.” [Traduit par G. Bühler dans *The Laws of Manu*, Sacred Books of the East, Vol. 25 (Oxford : Clarendon Press, 1886), p. 335.] L'homme et sa femme ne font qu'un. Et s'ils sont véritablement époux, ils ont aussi une progéniture, et l'homme dans l'ordre patriarcal est ainsi “complet”. À propos de ce verset, le commentateur Kulluka cite un passage de sources Védiques anciennes : “L'homme [seul] n'est que la moitié de lui-même. Tant qu'il n'a pas de femme, il ne peut se reproduire et il est ainsi incomplet à ce stade. Mais quand il prend femme, alors il peut se reproduire et devenir complet.” Et les sages qui connaissent les traditions Védiques disent aussi : “quel que soit l'homme, sa femme a les mêmes vertus”. [Éd. Cette dernière phrase suit l'édition de Friedrich Wilhelm (p. 270), car la ponctuation d'origine de Zimmer est erronée.]

orientés : les flèches du Dieu de l'Amour (point inférieur), l'arc (point central gauche), le lacet (point supérieur), l'aiguillon (point central droit).⁹¹

Les sommets de l'étoile à dix sommets centrale sont occupés par les “Grandes Déeses qui accordent tous les accomplissements” et qui sont des aspects partiels de la figure centrale⁹² :

- L'Omnisciente (*sarvajñā*)
- L'Omnipotente (*sarvaśakti*)
- Celle qui accorde la domination suprême (*sarvaiśvaryapradā*)
- Celle qui connaît tout (*sarvajñānamayī*)
- Celle qui détruit tous les maux (*sarvavyādhivināśinī*)
- Celle dont l'essence est de supporter toutes choses
(*sarvādhārasvararūpā*)
- Celle qui écarte tout le mal (*sarvapāpaharā*)
- Celle qui contient toute joie (*sarvānandamayī*)
- Celle dont l'essence est de protéger toutes les créatures
(*sarvarakṣāsvarūpiṇī*)
- Celle qui accorde l'accomplissement de tous les désirs
(*sarvepītapthalapradā*).⁹³

Dans l'étoile à dix sommets externe, dix autres déesses formant une “suite” (*āvarana*) reflètent dans d'autres personnages l'essence de la figure centrale :

⁹¹L'initié transfère ces armes de sa vision intérieure aux places appropriées du yantra tout en prononçant au même instant quatre mots pris dans le répertoire des incantations magiques d'amour : “ouvre” (*“jambha”*), “charme” (*“moha”*), “subjuge” (*“vaśa”*), “raidit” (*“stambha”*). (Voir *Nityāśodaśikārnava*, I, 196.)

Śakti, dont le déploiement consiste en le Monde et le Moi, se révèle au niveau le plus élémentaire dans son aspect érotique. Kāma, le Dieu de l'Amour, compte “Mohani” (la Charmeuse) et “Stambhani” (celle qui Raidit) parmi ses neuf *śaktis* (voir *Prapancasāra Tantra*, XVIII, 6). Dans son commentaire du *Nityāśodaśikārnava*, I, 196, Bhāskararāya cite un Kalpasūtra imposant l'installation et l'adoration des quatre armes, non par ces quatre commandes, mais par la pratique habituelle de vocalisation des syllabes germes (*bījas*) avec leurs psalmodies (mantras) ; les *bījas* expriment leur essence dans le règne du son, tandis que les mantras sont appropriés à la nature divine de ces armes. Les syllabes *bījas* pour les (cinq) flèches sont : *yām*, *rām*, *lām*, *vām*, *sām* ; elles se poursuivent par le mantra : “honneur aux flèches toutes-puissantes — *dhām* : l'arc qui nous enchante tous — *hīm*, la fronde qui nous subjuge tous, — *krīm*, l'aiguillon qui nous fait tous nous dresser !” (Ce sont les syllabes-flèches *bīja* selon le commentaire *Manoramā* de Subhagānandanātha du *Tantrarāja Tantra*, IV, 26.)

⁹²*Nityāśodaśikārnava*, I, 187–91 ; *Tantrarāja Tantra*, IV, 84–86.

⁹³Elles sont distribuées ici et dans les listes suivantes juste comme elles le sont dans l'étoile à huit sommets : la première est placée “à l'ouest”, c'est-à-dire au sommet inférieur, qui est le plus proche du pratiquant, puisqu'il est censé regarder vers l'est pendant la cérémonie (indépendamment des véritables points cardinaux). Les autres sont rangées en ordre ascendant vers la droite, pour retourner par la gauche jusqu'au point d'origine (*“apradakśinyena”*, Bhāskararāya à propos du *Nityāśodaśikārnava*, I, 179–83. [p. 91]).

Celle qui accorde toutes les perfections (*sarvasiddhipradā*)
 Celle qui accorde toute la plénitude du bonheur
 (*sarvasampatpradā*)
 Celle qui répand la joie partout (*sarvapriyankarī*)
 Celle qui est partout favorable (*sarvamangalakārīnī*)
 Celle qui accorde tous les désirs (*sarvakāmapradā*)
 Celle qui accorde tout bonheur (*sarvasaubhāgyadāyīnī*)
 Celle qui partout vainc la mort (*sarvamrityuprasāmana*)
 Celle qui éloigne tous les obstacles (*sarvavighnanivārīnī*)
 Celle dont tous les membres sont magnifiques (*sarvāngasundarī*)

Celle qui délivre de toutes les peines (*sarvaduhkhavimocinī*).⁹⁴

Les *śaktis* en lesquelles le Divin se révèle dans le cercle suivant, aux sommets de l'étoile à quatorze sommets, sont pour la plupart des forces du règne érotique. Directement en face de la figure centrale, Sa manifestation comme "la *śakti* qui excite tous les Êtres" (*sarvasamkṣobhinī śakti*) est située au sommet inférieur ; ensuite, suivent, dans l'ordre usuel,

Celle qui fond toutes choses dans la Joie (*sarvavidrāvīnī*)
 Celle qui attire toutes choses (*sarvākarsinī*)
 Celle qui fait se réjouir toutes choses (*sarvāhlādanikā*)
 Celle qui sidère toutes choses (*sarvasammohinī*)
 Celle qui pétrifie toutes choses (*sarvastambhanakārīnī*)
 Celle qui ouvre toutes choses (*sarvajambhinī*)
 Celle qui plie toutes choses à sa volonté (*sarvavaśankarī*)
 Celle qui réjouit tout (*sarvaranjanī*)
 Celle qui enivre toutes choses (*sarvonmādinī*).

Les quatre dernières *śaktis* représentent divers aspects de l'énergie divine :

Celle qui fait progresser tous les buts (*sarvārthasāadhanī*)
 Celle qui répand l'abondance partout (*sarvasampattipūrīnī*)
 Celle qui rassemble tous les mantras sacrés (*sarvamantramayī*)
 Celle qui dissipe toutes les polarités [entre le Moi et l'Autre,
 et entre toutes les polarités issues de cette polarité auto-
 contemplative primordiale] (*sarvadvandvakṣayankarī*).⁹⁵

⁹⁴ *Nityāśodaśīkārṇava*, I, 184–87 ; *Tantrarāja Tantra* IV, 81–83. Dans la liste du *Tantrarāja Tantra*, la sixième, *sarvasaubhāgyadāyīnī*, et la dixième (qui y est appelée "dukhkhāt parataś ca vimocanī") sont inversées.

⁹⁵ Voir *Nityāśodaśīkārṇava*, I, 179–83 ; *Tantrarāja Tantra*, IV, 77–79. Parmi les dix premières *śaktis*, on en trouve six parmi les neuf *śaktis* du Dieu de l'Amour (Manmatha). Voir *Prapancasāra Tantra*, XVIII, 6 : à part Mohanī et Stambhanī ce sont Kṣobhanī, Ākarsinī, Drāvīnī, et Āhlādinī.

Dans les divers aspects de la Déesse Suprême (Kālī-Durgā), les charmes et la séduction de

Même les divinités de l’anneau des huit pétales de lotus dérivent leurs noms du Dieu de l’Amour : “Fleur du Dieu d’Amour” (pétale supérieur), “Ceinture du Dieu d’Amour” (pétale de droite), “Extase du Dieu d’Amour” (pétale inférieur), “Ivresse des Délices de l’Amour” (pétale de gauche), “Corde du Dieu d’Amour” (pétale supérieur droit),⁹⁶ “Force du Dieu d’Amour” (pé-

l’amour jouent un grand rôle. Le dixième chapitre du *Prapancasāra Tantra* traite de son adoration en tant que Tripurā (= Tripurasundarī) : quiconque adore de façon adéquate Son yantra (une forme simplifiée du Śrī Yantra, comportant une étoile à huit sommets dans un anneau de pétales de lotus et un carré), “a constamment à son service de jolies femmes qui sont sans défense en proie à l’amour. Assis à l’aise et gardant le silence, que l’initié murmure cent mille fois les syllabes germes qui sont faites du désir du Seigneur de l’Amour ; alors il sera servi et adulé dans l’univers par les dieux et les hommes. S’offrent d’elles-mêmes à son regard toutes les jeunes femmes des dieux, des titans, des parfaits et des génies gardiens de trésors, des esprits pourvus de savoir magique et des *gandharvas*, des serpents et des chanteurs célestes. Dans l’urgence de l’extase d’amour elles enlèvent leurs bijoux et laissent tomber à terre leurs vêtements et ornements. Leurs membres tremblent du feu intérieur, brûlés par les tourments insupportables du Dieu Amour. Leurs cuisses, leurs tétons, et leurs aisselles sont perlés de gouttes de sueur. Leurs membres semblables aux lianes sont couverts de fins poils dressés ; leurs corps se tendent en dessous de la pointe ferme de leurs seins, qui se dresse sur leurs poitrines rondes qui se gonflent. Épuisées par le violent tremblement causé par l’urgence de leur désir, elles se rapprochent, trébuchantes, tremblantes sur leurs pieds de lotus. Transpercées par les flèches du Dieu Amour qui les a frappées, leur corps tout entier est noyé dans un océan de passion ; leurs lèvres se tordent comme des vagues sous la violence de leur respiration, et leurs yeux clignotent de manière incessante sous la pression des larmes qui les submergent. Leurs deux bras tendus au dessus de leurs têtes avec les mains jointes, elles se donnent en offrande, et leurs yeux sont aussi langoureux que ceux de jeunes gazelles. Prêtes à exécuter tout ce qu’on peut désirer d’elles, elles s’inclinent devant l’initié.” (*Prapancasāra Tantra*, IX, 21–27, abrégé au début du passage.) L’initié doit résister à la tentation de redescendre au niveau sensuel s’il a l’intention de prendre le contrôle des mondes.

Dans le treizième chapitre du même Tantra, on trouve une section analogue traitant du culte de la déesse Tripurā (une autre forme de la Déesse Suprême) : “Les femmes, les hommes et les rois s’inclinent sans cesse devant un tel [initié] ; les femmes des esprits pourvus de savoir magique, les femmes des génies gardiens de trésors avec les femmes des dieux et des titans, des parfaits et des chanteurs célestes et les exquises demoiselles célestes [les *apsaras*, les femmes parmi les *gandharvas*] sont bouleversées en donnant leur cœur à l’initié. Leurs corps sont meurtris par les flèches du Dieu Amour ; leurs membres semblables aux lianes, couverts de fins poils dressés, sont fébriles. Leurs magnifiques seins bien pleins étincellent avec des gouttes de sueur semblables à des perles. Elles exhibent leurs hanches, leurs cuisses et leurs aisselles ; elles trébuchent en s’avançant. Leurs yeux sont clos comme des boutons de fleurs de lotus ; leurs gencives s’offrent comme des fleurs épanouies, et leurs mâchoires tremblent. Leurs vêtements et chevelures sont défaits ; rendues sans force par leur ivresse d’amour, elles parlent doucement, en bégayant. Elles lèvent leurs mains en prières, les paumes tournées vers le ciel, vers leurs têtes ô combien charmantes et implorant l’affection : ‘Regarde nous ! Accorde nous une parole ! Notre félicité suprême est de nous blottir dans tes bras ! Viens : dans les bosquets des dieux nous nous aimerons, sans peine, sans peur, suivant le désir de nos cœurs.’ Si l’initié ne s’égare pas à écouter les paroles de ces femmes désirables, alors la Déesse lui accordera tout ce qu’il désire” (XIII, 38–44).

⁹⁶La “corde du Dieu d’Amour” (*anangarekhā*) est une ligne de fins poils qui est une composante de la beauté féminine idéale. Elle descend du nombril et dans la tradition poétique sert d’échelle à Manmatha, le dieu de l’amour “qui fait tressaillir les cœurs”, quand il monte et il descend entre le cœur et le *yoni*, qui est la “demeure du dieu d’amour”

tale inférieur droit), “Piqûre du Dieu d’Amour” (pétale inférieur gauche), et “Guirlande du Dieu d’Amour” (pétale supérieur gauche).⁹⁷

Dans les divinités de l’anneau de seize pétales de lotus, l’énergie divine est représentée dans une réfraction à seize facettes de l’énergie sensuelle et psychique de l’homme, c’est-à-dire, de la *śakti* “qui développe le désir”, “qui développe la volonté”, “qui développe la conscience individuelle”, “qui développe l’ouïe”, “qui développe le sens du toucher”, “qui développe la perception de la couleur”, “qui développe le sens du goût”, “qui développe l’odorat”, “qui développe la force d’âme”, “qui développe la mémoire”, “qui développe tout ce qui est nommé”, “qui développe les syllabes primordiales”, “qui développe le Moi” (celle-ci est signalée comme “suprême”), “qui développe ce qui est immortel”, et “qui développe le corps”.⁹⁸

Le carré formant cadre renferme trois sphères.⁹⁹ Dans la plus interne on trouve les huit protecteurs divins de l’univers : ils servent de gardiens du temple pour le sanctuaire carré, et chacun d’eux se tient à l’orient qui lui correspond : Indra à l’est, c’est-à-dire, au portail supérieur ; Yama au sud, au portail de droite ; Varuṇa au portail inférieur, et Soma à celui de gauche ; Agni et Rakṣas,¹⁰⁰ l’un au dessus et l’autre au dessous du portail de droite ; et Vāyu et Śiva au dessous et au dessus respectivement dans les coins gauches.¹⁰¹ La sphère du milieu du carré est occupée par les huit “mères” :

(voir par exemple *Anangaranga*, I, 13).

⁹⁷Elles s’appellent respectivement : *Anangakusumā*, *Anangamekkalā*, *Anangamadanā*, *Madanāturā*, *Anangarekhā*, *Anangaveginī*, *Anangāṅkusā*, et *Anangamālinī*. Comme modèle des mantras par lesquels elles doivent être transférées de la vision intérieure au *yantra*, Bhāskaraṛāya cite (p. 90) : “*hrīm śrim*, je vénère les sandales d’Anangakusumā”. Le *Tantrarāja Tantra* retient les mêmes noms, mais les arrange différemment : Anangakusumā occupe le pétale inférieur, et ainsi de suite, juste comme dans les sphères mentionnées ci-dessus, dans un mouvement circulaire s’élevant vers la droite et revenant par la gauche au point initial (IV, 94–95).

⁹⁸Voir le *Nityāśodaśikārṇava*, I, 172–76 et le *Tantrarāja Tantra*, IV, 72–73. Dans leurs commentaires, Bhāskaraṛāya et Subhagānandanātha ne font malheureusement aucune mention de ces figures, bien que dans certains cas cela serait le bienvenu. Leurs noms sont : Kāmākarṣinī, Buddhākarṣinī, Ahamkāraṛākarṣinī, Sabdakarṣinī, Sparsākarṣinī, Rūpākarṣinī, Rasākarṣinī, Gandhākarṣinī, Cittākarṣinī, Dhairyākarṣinī, Smṛityākarṣinī, Nāmākarṣinī, Bījākarṣinī, Ātmākarṣinī, Amṛitākarṣinī, Śarīrākarṣinī. *Ākarṣh* (attirer), qui appartient à tous ces noms, a la même nuance de signification que le terme “ouvrir” en parlant d’une pièce aux échecs [NDT. Nous l’avons traduit ici par “développer”]. Les mantras avec lesquels ces personnages sont installés dans le *yantra* suivent le même modèle : “*hrīm śrim am*, je vénère les sandales de Kāmākarṣinī Nityakalā” (*nitya*, éternel ; *kalā*, un seizième : les seize personnages sont les éléments d’un aspect complet de la *śakti* divine).

⁹⁹Éd. Pour une discussion des trois anneaux entourant le lotus à seize pétales, non discutés par Zimmer, et le placement des couleurs (voir le Frontispice), on peut lire A. Mookerjee et M. Khanna, *The Tantric Way* (Thames & Hudson, London, 1977), pp. 57–62.

¹⁰⁰*Rakṣas*, blessure, destruction, est la manifestation mâle du principe de destruction (*nirriti*) qui a donné son nom à la direction sud-ouest (*nairriti*).

¹⁰¹Voir la fonction des quatre “Grands Dieux Royaux” ou “Protecteurs de l’Univers” ou “Rois Célestes” comme gardiens des temples Bouddhistes. Illustrations dans With,

les huit épouses des principaux dieux de l'Hindouisme ou leurs *śaktis*. Car la *śakti* d'un dieu — la partie distincte de l'énergie divine universelle qui fait d'un dieu individuel une révélation particulière du Divin — est présentée dans le Tantrisme comme l'épouse avec laquelle il est inséparablement uni, juste comme, à cet effet, *śakti* est un terme général pour épouse.¹⁰² Dans cette sphère, la Śakti universelle se transforme en les grandes Déesses : Brahmāṇi (la *śakti* de Brahmā) au portail inférieur ; Māheśī (la *śakti* de Śiva/Maheśa) au portail de gauche ; Kaumārī (la *śakti* de Kumāra ou Skanda, le Dieu de la Guerre) au portail supérieur ; et Vaiṣṇavī (la *śakti* de Viṣṇu) au portail de droite. Aux coins on trouve : en bas à gauche, Vārāhī (la *śakti* de Viṣṇu sous sa forme de sanglier) ; en haut à gauche, Indrāṇī (la *śakti* d'Indra) ; Cāmundā (un aspect farouche de l'épouse de Śiva), en haut à droite ; et Mahā-Lakṣmī, l'épouse de Viṣṇu, en bas à droite. Elles "satisfont tous les désirs".¹⁰³

"Accordant succès en toutes choses", les dix aspects des *śaktis* divines qui gardent les portails et les coins de la sphère extérieure doivent être insérés au dessus et en dessous du Śrī Yantra. Ce sont les aspects de l'omnipotence divine : son pouvoir d'être infiniment petit (au portail inférieur) ; son pouvoir d'être infiniment léger (au portail de gauche) ; son pouvoir d'être infiniment grand (au portail supérieur) ; son pouvoir de régner sur tout (au portail de droite). Aux quatre coins contrôlant les points intermédiaires du compas, comme les portails eux-mêmes contrôlent les points cardinaux, on doit vénérer : en bas à gauche, le pouvoir magique d'imposer sa volonté aux autres ; en haut à gauche, le pouvoir de se métamorphoser à volonté ; en haut à droite, le pouvoir magique des délices et des plaisirs, et, en bas à droite, l'omnipotence des désirs. En dessous du portail inférieur (l'endroit correspondant au nadir) se trouve le pouvoir de réaliser toutes choses, et au dessus du portail supérieur (le zénith), le pouvoir d'accomplir tous les désirs.¹⁰⁴ Ici nous trouvons, portés au nombre de dix, les traditionnels huit pouvoirs miraculeux (*siddhi*) de Śiva qui constituent son omnipotence et caractérisent le yogi parfait, à l'image divine de Śiva. Ceci est accompli non pour enrichir le contenu de la

Buddhistische Plastik in Japan, 2ème éd. (Vienne, 1920), Planches 45–53 ; Curt Glaser, *Ostasiatische Plastik* (Berlin, 1925), Planches 40, 99, 100, 102–108, 148–49, 164 ; E. Fuhrmann, *China* (Berlin : Folkwang-Verlag, 1921), pp. 58 et 60 ; y comparer aussi (p. 33) le dieu protecteur du mur extérieur de la base à huit coins de la Pagode de Marbre.

¹⁰²Voir, par exemple, l'instruction concernant la préséance des initiés dans le *Kulārṇava Tantra*, XIV, 99 : "Quand, parmi la femme et les enfants du maître [*guruśaktisutānām*], il se trouve quelqu'un qui a déjà été initié, alors l'initié doit révéler cette personne comme le maître lui-même, et ne doit d'aucune façon la traiter irrespectueusement".

¹⁰³*Nityāśodaśikārṇava*, I, 169–71 ; *Tantrarāja Tantra*, IV, 68–70.

¹⁰⁴Ibid., I, 166–69, et IV, 66–67. Leurs noms sont : Aṇimā, Laghimā, Mahimā, Īśitva, Vaśitva, Prākāmyā, Bhuktisiddhi, Icchāsiddhi, Prāptisiddhi, Sarvakāma. Voici la liste des *siddhis* de Śiva : Aṇimā, Laghimā, Prāpti, Prākāmyā, Mahimā, Īśitva, Vaśitva, et Kāmavasāyitā (c'est-à-dire, le pouvoir d'éteindre tout désir et tout souhait, et donc le pouvoir qui transporte le yogi au delà de tous les obstacles jusqu'à la perfection divine. Ce *siddhi* n'apparaît pas dans la liste ci-dessus).

série par des nuances significatives, mais afin de permettre à la Śakti divine d'irradier dans les dix directions du cosmos.

Parce que ces neuf sphères, du point central jusqu'au carré externe, représentent un schéma structurel pour diverses évolutions ou aspects de la Śakti divine, cette Śakti divine est révéree sous différents noms dans chacune de ces sphères, et, au centre de ces sphères, Elle est entourée des différents anneaux de *śaktis* qui sont les composantes de Ses aspects. Ces noms diffèrent l'un de l'autre dans leur forme linguistique mais ont le même sens, juste comme les aspects de la Śakti divine diffèrent l'un de l'autre mais sont néanmoins des aspects de la même essence : Tripurā, Tripureśī, Tripurasundarī, Tripuravāsinī, Tripuraśrī, Tripuramālinī, Tripurasiddhā, Tripurāmbā, Mahātripurasundarī.¹⁰⁵

La connexion fondamentale entre le Śrī Yantra et autres yantras similaires et la *pratimā* et le mandala d'autre part réside dans l'identité de leur fonction. Le déploiement de ce schéma structurel abondamment peuplé dans la vision intérieure, aussi bien que l'insertion créatrice de la foule de personnages internes à ce schéma dans un plan tangible manifeste, ne connaît pas de but supérieur à celui de permettre à l'initié de faire l'expérience de sa propre divinité. "Il doit imaginer son propre soi comme celui de Tripurā ... dont la manifestation est la lumière".¹⁰⁶

Car ainsi est décrit l'initié dans le *Nityāśodaśikārṇava* :

La déesse Tripurā est sa propre conscience de soi [*samvid*; Bhāskararāya traduit ceci comme l'*ātman* lui-même] ; la couleur écarlate [de son corps] signifie sa Compréhension ; son lacet et son aiguillon sont considérés être constitués par leur nature de l'amour [*rāga*] et de la haine ; ses [cinq] flèches sont les sens tels que l'ouïe, le toucher [et ainsi de suite] ; son arc est la pensée.¹⁰⁷

Elle tient le lacet qui symbolise l'attachement au monde phénoménal ; elle brandit l'aiguillon, qui évoque la colère ; son arc de canne à sucre dénote l'intelligence ; ses flèches sont les cinq 'éléments subtils' [*tanmātra*, c'est-à-dire, l'ouïe, le toucher, l'odorat, et ainsi de suite].¹⁰⁸

Pour ces raisons, le Śrī Yantra, en tant qu'image du Divin, constitue également un diagramme de l'être humain : "Au centre des sphères [*cakras*] constituées de membres et d'organes des sens [humains], se tient la Déesse ; sa forme est l'Auto-Connaissance [*samvid*] ; pour l'amour de la perfection universelle, qu'il la vénère avec toutes les fleurs de sa conscience individuelle."¹⁰⁹

¹⁰⁵Cf. *Tantrarāja Tantra*, V, 14-15.

¹⁰⁶Ibid., V, 17 ; cf. la même référence pour diverses pratiques de son culte, IV, 99 ; V, 5 et 54.

¹⁰⁷*Nityāśodaśikārṇava*, V, 41-42.

¹⁰⁸Une citation de Bhāskararāya (p. 174) du *Rahasyanāmasāhasra*.

¹⁰⁹*Nityāśodaśikārṇava*, V, 44.

Dans d'autres textes, les *śaktis* appartenant aux différentes sphères sont égalées respectivement aux composantes de la nature humaine : voir l'introduction d'Avallon au *Tantrarāja Tantra*, I-ère Partie, IV-ème Chapitre, *passim*. On y trouve aussi d'autres références intéressantes à des lignes de raisonnement remarquables dans les textes, que nous ne pouvons correctement traiter ici. Par exemple, l'équivalence des sommets du triangle intérieur du Śrī Yantra avec les lieux sacrés traditionnels (Kāmarūpa, Pūrṇagiri, Jālandhara) fait pendant aux endroits de pèlerinage que le *Śrīcakrasambhāra Tantra* associe à l'extérieur du temple interne. Ce sont les trois *pīṭhas*, les "sièges" de la divinité dans ses aspects de Kāmeśvarī, Vajreśvarī, et Bhagāmālinī.¹¹⁰

¹¹⁰IV, 91, et le commentaire qui l'accompagne.

Proportions et Langage des Symboles dans le Canon de l'Art Indien

Une digression sur le canon de la pratique artistique indienne va nous permettre de voir sous un autre angle les rapports entre le yoga et la forme d'image sacrée considérée au chapitre précédent, et d'examiner les ustensiles utilisés en méditation et en culte du point de vue externe de la technique artistique. Pour deux raisons j'aimerais à ce point de l'étude passer en revue quelques éléments caractéristiques du matériel essentiel disponible sur le sujet ; d'abord, parce que les idées sous-jacentes à l'imagerie artistique indienne n'ont pas — du moins pas en juste proportion de leur présence dominante dans la littérature — été publiées dans le corpus des textes édités ; ensuite, parce que les éléments qui ont été en fait publiés n'ont pas été, autant qu'ils auraient pu l'être, utilisés par les connaisseurs de l'art indien et du *Geistesgeschichte*¹ pour illuminer leur sujet. Dans ce chapitre, je vais me restreindre principalement à un ouvrage théorique sur l'art, le *Cītralakṣaṇa*,² et aux sections du *Viṣṇudharmottara*³ qui sont pertinentes. En plus des commentaires fournis par les traducteurs de ces deux textes, les remarques concises et pénétrantes de W. S. Hadaway offrent des perspectives fondamentales en ce qui concerne le schéma proportionnel de la statuaire religieuse indienne.⁴

La théorie esthétique indienne préserve le secret technique sous-jacent au lien formel entre la construction figurative et son schéma structurel géométrique, et ainsi sous-jacent également à la qualité de représentation fonctionnelle de cet objet. Constamment, la théorie souligne de manière fondamentale les restrictions rigoureuses qui déterminent la forme des œuvres d'art figuratives et le rôle que la liberté artistique joue à l'intérieur de ces limitations — une liberté qui fait de cet art un art, et non la simple reproduction

¹NDT. Voir note 8 page 25.

²Éd. Les traductions dans le texte, identifiées par numéros de pages, proviennent de *An Early Document of Indian Art: Cītralakṣaṇa of Nagnajit*, traduit par B. N. Goswamy et A. L. Dahmen-Dallapiccola (New-Delhi : Manohar, 1976). Voir aussi son utile introduction.

³Éd. Les traductions dans le texte, identifiées par numéros de pages, proviennent du *Viṣṇudharmottara: Part III: A Treatise on Indian Painting and Image-making*, traduit par et avec une introduction de Stella Kramrisch (Calcutta : Calcutta University Press, 1928).

⁴Le *Cītralakṣaṇa* [en Tibétain et en Allemand], édité par Berthold Laufer (Leipzig, 1913), est un traité sur l'art indien qui a été accepté dans le canon Bouddhiste Tibétain. *Viṣṇudharmottara: Part III: Treatise on Painting*, traduit par Stella Kramrisch (Calcutta : Calcutta University Press, 1924). [Éd. Voir la critique de Zimmer dans *Artibus Asiae*, 2 (1927), 236–38.] W. S. Hadaway, "Some Hindu Shilpa Shastras in Their Relation to South Indian Sculpture", *Ostasiatische Zeitschrift*, 3 (1914–1915), 34–50.

mécanique d'une formule.

Il était nécessaire de faire une étude préliminaire des divers schémas structurants du *yantra* purement géométrique pour nous préparer à comprendre les caractéristiques fondamentales de la forme du *yantra* figuratif qui lui est relié, et qui sont basées sur son utilisation en tant qu'expression visible de l'essence divine. La cohérence sans faille avec laquelle ils adhèrent à cette fonction fait des *yantras* des instruments de la vie religieuse. Ce sont des images miroir de la trinité unitaire formée par Dieu, l'Homme, et le Monde, à différents niveaux de perception. Étant donnée cette fonction centrale, ils sont, dans la sévérité intransigeante de leur expression, plus proches des formules scientifiques modernes (qui sont, bien sûr, des abstractions) que des créations artistiques du génie personnel ou des produits de l'inspiration pieuse qui sont typiques des artistes individuels Occidentaux. Juste comme les formules de la physique et de la chimie, par exemple, ouvrent à la recherche pure un aspect partiel des interactions complexes du monde — un aspect valide pour l'état d'esprit scientifique — de même, un *yantra*, préparé selon les instructions et soumis à une méditation appropriée, nous ouvre une partie du mystère cosmique divin, une région particulière de ce lien complexe qui unit le pratiquant et le monde en cet élément unique qui leur est commun : le Divin. Là où, d'autre part, une de nos formules scientifiques donne à notre penchant humain pour la maîtrise et l'auto-préservation une prise sur un complexe particulier de forces naturelles — parfois même quelque domination sur elles dans certaines limites — le *yantra*, pour sa part, comme outil de pouvoir magique, promet de faire de même, et ainsi faisant sert un but pratique autant qu'il sert la contemplation elle-même. Les *yantras* et les formules scientifiques sont semblables dans leur utilisation des symboles ésotériques ; une formule de physique ou de chimie, constituée de chiffres et de lettres, est incompréhensible à quiconque ne sait pas projeter dans ses symboles significatifs ce qu'il connaît des caractéristiques essentielles de la nature qui y sont représentées symboliquement. Sans cette infusion vitale d'un ensemble de connaissances spécialisées, la formule ne livrera pas, quelle que soit la contemplation à laquelle on la soumette, un iota de la structure intime essentielle du monde, ni n'autorisera à la volonté la moindre puissance ou liberté. Pour nous, le *yantra* est de manière analogue une confusion de signes énigmatiques lorsque sa signification essentielle, encapsulée symboliquement, n'est pas au moins à un certain point illuminée par l'addition d'un savoir quelconque (sans mentionner l'image mentale ou l'insertion du souffle). Tant que nous essaierons d'évaluer l'image sacrée indienne avec les critères de jugement de l'éducation classique, sa nature essentielle se révélera aussi inaccessible que ne le serait une formule de physique dont nous tenterions de déchiffrer le sens à l'aide des tables de multiplication et de l'alphabet.

La réserve de formes du *yantra* figuratif est aussi rigidement fixée dans

sa stylisation, et aussi éloignée de variation personnelle, que le sont les composants géométriques et les symboles alphabétiques des constructions géométriques qui lui correspondent ; elle est fixée par des conventions avec la même précision que le langage symbolique des formules scientifiques. Il n'y a probablement nulle part aucun autre art important stylisé de manière aussi inflexible que celui de la statuaire religieuse de l'Inde.⁵ En comparaison, les peintures et les dessins d'Extrême-Orient paraissent complètement sans contraintes, bien qu'ils soient des formes d'art où le conventionnalisme formel est à la fois un ingrédient de la qualité souveraine de leur exécution, et le secret de leur raffinement et dépouillement de style. C'est justement cette qualité conventionnelle des nombreuses formes utilisées qui détermine le contenu caractéristique de la théorie expliquant la qualité technique de l'art indien. "Citralakṣaṇa" signifie le "langage symbolique des arts figuratifs"⁶ ; les sections du *Viṣṇudharmottara* qui traitent d'art sont essentiellement consacrées à un canon de moyens d'expression conventionnels — si l'on ignore les sujets élémentaires tels que la préparation des pigments individuels ou de la surface à peindre.

Ces écrits expliquent comment la validité absolue de ce langage conventionnel de l'art figuratif dérive de son origine dans la sphère de l'Absolu, dans le royaume des dieux. Dans le *Citralakṣaṇa* on nous conte l'histoire d'un pieux roi qui, par la méditation du yoga, fut le premier homme à dessiner

⁵Éd. La seule tradition comparable d'art religieux est celle pratiquée dans le Christianisme Oriental Orthodoxe.

⁶Laufer, qui n'avait pas à sa disposition de sources pertinentes à l'époque, pensait que le contenu de l'ouvrage traitait seulement des peintures : *citra*, coloré. Mais un autre texte, *The Jewel of Manual Craftsmanship (Śilparatna)*, édité par Ganapati Sāstrī, Trivandrum Sanskrit Series, Vol. 75, Pt. I (1922), Chapitre 46, vv. 3–5, nous apprend, comme Kramrisch l'avait déjà remarqué, qu'il y a trois sortes de *citra* : la peinture, les bas-reliefs, et la statuaire. Le *Citralakṣaṇa*, ainsi, ne traite pas seulement des symboles et des caractéristiques avec lesquelles les objets et les personnages doivent être représentés en peinture ; c'est, plutôt, un canon général du langage symbolique pour les arts figuratifs. Le fait que *citra* — pittoresque, coloré — s'étend, comme concept général, à la fois aux reliefs et à la sculpture en ronde bosse, est mis en évidence dans la technique de la statuaire polychromatique partout présente. Le *Viṣṇudharmottara* déclare (p. 62) : "Les règles qui sont valides pour la peinture sont aussi applicables au modelage de l'argile. On dit qu'il y en a de deux sortes : *ghana* et *sushira*, plein et creux. Le fer, la pierre, le bois et l'argile peuvent être travaillés en plein ; la peau [le cuir], le laiton et le fer peuvent être travaillés en creux. (Dans le dernier cas) une épaisse couche d'argile doit être appliquée à la peau et la peinture doit être exécutée dessus comme sur une toile." On lui donne une couche de stuc qui permet le ciselage le plus fin et le traitement avec des pigments. Des fouilles au Turkestan Chinois ont révélé un grand nombre d'exemples de ce genre artistique plutôt fragile qui, en ce qui concerne la technique, est voisin des objets créés à la façon du Kanshitsu d'Extrême-Orient, où un noyau ou squelette creux est couvert de couches de matériaux imprégnés de laque, servant comme surface à peindre. (Cf. A. v. Le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Vol. I.) Des exemples de sculptures pigmentées se trouvent dans la section de planches du livre, Planches 6 et 7 (bois doré et laqué rouge), Planche 44 (pâte d'argile rouge avec dorure), Planches 24 et 25 (argent doré incrusté de pierres rouges et vertes dans les couronnes, et ornements de bras et de pied).

avec succès une réplique parfaitement fidèle : l'image d'un jeune brahmane mort qui était si ressemblant au défunt que le Dieu Brahmā put le ranimer et reconforter son père. Le roi suit l'ordre de Brahmā d'aller voir l'artiste parmi les dieux pour apprendre à la perfection les règles qui gouvernent l'art figuratif. Viśvakarman, le "Dieu Doué dans Tous les Arts", "qui à l'aube des temps travailla le corps noueux du soleil avec sa hache, pour lui donner sa forme ronde régulière",⁷ lui révèle le canon des formes artistiques, comme lui-même l'a reçu de Brahmā, le créateur de l'univers et de toutes ses règles. Le roi le supplie : "Explique moi, je t'en prie, les attributs caractéristiques des œuvres peintes et dis moi de quelle façon on doit utiliser ces mesures et ces formes avec leurs méthodes [p. 74]". Le langage des signes et la théorie des proportions sont considérés ici comme les deux composantes essentielles de la vraie tradition artistique authentique. Viśvakarman introduit les instructions en expliquant leur origine, qui justifie leur utilisation comme constituants des expressions essentielles du Divin : "Brahmā a peint toutes les formes de tous les corps pour signifier le bonheur des croyants de l'univers et il m'a enseigné (ce savoir) en premier. Avec quelles sortes de proportions on doit travailler, quels objets et procédés sont harmonieux — tout ceci j'ai reçu de Brahmā : pour les peintures les plus excellentes je suis redevable de la grâce du divin maître ; c'est grâce à lui que j'ai fait toutes les œuvres d'art [pp. 74–75]." Ensuite, Viśvakarman fait référence à des portraits individuels des dieux comme la source de ses règles artistiques, qu'on peut trouver dans le *Cītralakṣaṇa* (le Divin doit se révéler, s'il a l'intention d'être reconnu) :

... avec la Création de la vie par les efforts de Brahmā, les castes et les grades ont fait leur apparition, et la loi et la coutume ont été établis. Après que Brahmā ait fini cette tâche, il dirigea sa pensée vers le salut de la Création. Comme il était immergé dans ces pensées, son état spirituel produisit un effet tel que tous les êtres, les Rois et les Dieux, maintenant en transes avec le savoir du nom, le révéraient et sans cesse lui offraient humblement leur adoration permanente. À travers ces pensées de Brahmā, Mahādeva, Viṣṇu, Indra et tous les Dieux recevaient grâces. Par leur propre pouvoir, ils devinrent excellents en beauté corporelle et en mérites, et semblables à ceux qui sont doués d'attributs caractéristiques auspiciose [*sulakṣaṇa*]. Ils évoluèrent en des formes harmonieuses, leurs membres et leurs autres organes devinrent complets, et de toutes parts ils s'épanouirent en leurs

⁷ *Śilparatna* I, 2. La deuxième partie de ce texte ne m'est pas disponible. Sa "Table des matières" indique (Chapitre I, VV. 20–25) qu'elle ajoute des informations plus détaillées sur la technique de la peinture indienne, dont la description commence au dernier chapitre de la Partie I, qu'on appelle aussi "*Cītralakṣaṇa*" [Éd. Voir aussi Zimmer, *Art of Indian Asia*, I, 213–14 et 383–84.]

formes déployées achevées.

Leurs formes prirent de nombreux aspects, embellis de bijoux et de parures. Les différentes armes qu'ils arboraient contribuèrent à la multiplication de leurs attributs dans les images et ainsi ils se peignirent eux mêmes en effigie. Comme les Dieux les admiraient, leurs yeux et leurs cœurs se remplissaient d'une grande allégresse. Brahmā dit : "Excellent !" et il commença à chanter leur gloire avec dévotion. Alors ils bénirent leurs propres formes et les investirent de grands pouvoirs. À la suite de quoi Brahmā s'adressa joyeusement aux Sept Dieux et leur dit : "À partir de maintenant, dans tous les Trois-Mondes [c'est-à-dire, partout], personne ne peut entretenir de doute dans sa foi en la sainteté de vos formes divines et vous recevrez toujours hommage". ... "Ainsi soit-il !" Les Dieux bénis par ces paroles et pleinement satisfaits de leurs propres formes de majesté retournèrent à leur place [p. 76-77].

Cet enseignement de Viśvakarman n'est ainsi rien d'autre que la connaissance de la véritable manifestation des dieux, convertie en normes et en axiomes.

Viśvakarman liste les composantes de la théorie artistique traditionnelle dans son adresse au roi : "Quand vous aurez appris de ma bouche la connaissance de la nature des mesures et des attributs caractéristiques, les proportions et les formes, les ornements et les grâces, vous serez parfaitement instruit dans tous les arts, et vous deviendrez un expert universellement reconnu et un maître de l'art de la peinture [lire : sculpture]" [p. 75]. Les formes et les ornements constituent le répertoire des symboles ; une "grâce" est un ingrédient spécial d'éléments formels particuliers ; les mesures et les caractéristiques des proportions déterminent les règles selon lesquelles un groupe d'éléments formels compose une unité de la représentation, que ce soit en peinture, en relief, ou en sculpture.

Le *Cītralakṣaṇa* ne se restreint pas, comme le conte introductif de Viśvakarman et du roi pourrait nous le laisser supposer, à la théorie qui gouverne la représentation des manifestations divines dans l'image sacrée. Il traite également de la représentation des créatures humaines et démoniaques. Dans le *Viṣṇudharmottara* également, deux domaines des entreprises artistiques sont discutés : celui des sens (*driṣṭam*, visible), et le surnaturel (*adriṣṭam*, invisible). Les sphères de la vision extérieure et de la vision intérieure sont souvent traitées artistiquement de manière similaire, en dépit de leur différence essentielle. Elles sont toutes deux régies, dans leur contenu, par les principes d'un langage symbolique conventionnel comme moyen de caractérisation stéréotypée ; et dans leur forme, par la loi stricte des proportions.

L'art figuratif et les ouvrages poétiques de l'Inde sont semblables dans leur standardisation des manifestations des mondes visible et invisible ; les ouvrages poétiques de l'Inde cherchent à dépeindre le typique, et leur inté-

rêt esthétique réside dans leurs merveilleuses formes d'expression toujours renouvelées qu'ils appliquent à des choses rigidelement standardisées dans l'absolu. Les instructions concernant ce point, mentionné en passant dans le *Viṣṇudharmottara*, pourraient dans bien des cas être illustrées par le style poétique d'innombrables vers, de contenu identique, des grands poètes qui ont précédé et suivi Kālidāsa⁸ :

Un roi (régent de la terre) doit être représenté exactement comme un dieu. . . . Les sages doivent être représentés avec de longues tresses de cheveux rassemblés en chignon au dessus de leur tête, avec une peau d'antilope noire comme vêtement supérieur, émaciés, mais pleins de splendeur. . . . Les *daityas* et les *dānavas* [deux types de démons] doivent avoir des bouches effrayantes, des regards courroucés, des yeux ronds, et on doit les représenter avec des vêtements voyants, mais sans couronnes. . . . Celui qui connaît la peinture représente le commandant d'une armée comme un homme fort, fier, grand, avec de larges épaules, mains et cou, une grosse tête, une poitrine puissante, un nez proéminent et un large menton, avec les yeux tournés vers le ciel, et avec de fortes hanches. (Ô) grand roi, les soldats doivent être généralement peints avec des regards courroucés. Les fantassins doivent être représentés avec de petits uniformes voyants ; ils doivent avoir une allure arrogante et porter des armes. . . . Ceux qui montent des éléphants doivent être de complexion basanée, leurs cheveux doivent être rassemblés en chignon. . . . Les gens les plus respectables de la ville et de la campagne doivent être peints avec les cheveux argentés, ornés de parures adéquates à leur rang, portant des vêtements blancs, penchés en avant, prêts à aider et avec une expression naturellement calme [pp. 53, 55–56].

La représentation des phénomènes physiques personnifiés est également conventionnelle dans sa stylisation : “Les rivières doivent être représentées sous forme humaine, avec leurs montures [*vāhanas*] [qui les caractérisent]. Leurs genoux doivent être pliés et leurs mains doivent tenir des pichets remplis d'eau. (Ô) meilleur des hommes, en représentant les montagnes un artiste doit montrer le sommet sur la tête (de la personnification). . . . Les mers doivent être dessinées [sous forme humaine] avec des mains portant des coffrets à bijoux, et (l'artiste) doit représenter de l'eau à la place du halo” [p. 56].

⁸À partir de ce point de départ il serait fructueux de comparer la perspective selon laquelle la poésie indienne considère le monde phénoménal avec la confection des œuvres d'art figuratives indiennes. Bien des particularités stylistiques de la statuaire indienne pourraient s'expliquer par une base commune à toutes les représentations artistiques du monde extérieur, c'est-à-dire, précisément, depuis ce point de vue visuel ; ces particularités commenceraient à nous dire quelque chose sur l'approche sensorielle du monde distinctive de l'Inde.

Les paysages, les périodes de la journée, ou les saisons doivent être reconnaissables à l'aide des attributs typiques auxquels leur personnage est indissolublement lié dans l'esprit du connaisseur de poésie indienne, car ils forment le contenu stéréotypé des descriptions innombrables chantées par les poètes :

Un (artiste) instruit doit montrer une forêt par diverses sortes d'arbres, d'oiseaux et de bêtes. (Il doit montrer) l'eau par d'innombrables poissons et tortues, par des lotus et d'autres animaux et plantes aquatiques. Un (artiste) instruit doit montrer une ville par de magnifiques temples, des palais, des marchands, des maisons et de splendides routes royales. ... Les lieux de boisson doivent être représentés remplis d'hommes occupés à y boire, et ceux qui y sont occupés à parier doivent être montrés privés de leur vêtements supérieurs, — les gagnants joyeux et les perdants pleins de tristesse. ... (Un peintre) doit représenter une route avec des caravanes constituées de chameaux et d'autres [animaux] chargés de fardeaux. ... Dans la première partie de la nuit les femmes doivent être montrées sortant pour rencontrer leurs amants. Le point du jour doit être indiqué par le soleil levant, les lampes s'éteignant et les coqs chantant, ou bien on doit dessiner un homme se préparant au travail. Le soir doit être indiqué par sa lueur rouge et par les brahmanes occupés à contrôler leurs sens. ... Si la lune brille on doit l'indiquer par la fleur *kumuda* [c'est-à-dire, du lotus nocturne] épanouie, tandis que les nombreux pétales du lotus [diurne] doivent être refermés. Quand on représente une averse, la pluie doit être indiquée par un homme bien couvert. Si le soleil luit on doit l'indiquer par des créatures souffrant de la chaleur. (Un artiste) doit représenter le printemps avec des hommes et des femmes joyeux, avec des arbres printaniers riants, avec des essaims d'abeilles et des coucous.

L'été doit être indiqué par des étangs asséchés, des hommes alanguis, des daims recherchant les ombrages, et des buffles s'enterrant dans la boue. Un artiste doit montrer la saison humide par des éclairs d'orage, embellis par des arcs-en-ciel, accompagnés de nuages menaçants, avec les oiseaux perchés dans les arbres, et les lions et les tigres à l'abri dans les cavernes [pp. 57–58].

Les sentiments et les humeurs sont également sujets à la même rigidité de représentation conventionnelle. Leur expression fut canonisée très tôt dans l'art visuel indien, dans une tradition provenant de la pantomime, adaptée du théâtre indien. L'introduction classique aux arts de la scène est même nommée selon la pantomime "*Nāṭya*"-śāstra; et le mot pour "mimer quelque chose" signifie, en sanskrit, "danser quelque chose" (*nāṭayati*). Il est aisé de

voir que le canon du mime fut emprunté à la scène par l'artiste graphique, à la fois pour l'expression des sentiments et pour la représentation de tous les mouvements essentiels. C'est le monde du théâtre qui devait produire un langage symbolique universellement compréhensible des apparences et des poses, si complet et si riche en nuances que sa typologie conventionnelle a complètement rempli les besoins de la représentation graphique et, en même temps, empêché tout autre système de se développer qui aurait pu en obscurcir la signification plutôt que d'en améliorer l'attrait de la représentation. C'est la raison pour laquelle, dans le *Viṣṇudharmottara*, le sage Mārkaṇḍeya, qui là et dans le *Mārkaṇḍeya Purāna* qui lui emprunte son nom sert de voix à la révélation divine, commence ses explications sur l'art et sur le problème de sa codification par les mots suivants : "Sans la connaissance de l'art de la danse, les règles de la peinture sont très difficiles à comprendre",⁹ et continue plus loin dans la même veine : "Dans la danse comme dans le *chitra* [art figuratif] l'imitation des trois mondes [c'est-à-dire, de toutes choses] est prescrit par la tradition. Les yeux et l'expression du regard, les membres et toutes leurs parties et les mains doivent être traités, (ô) meilleur des rois, comme décrit précédemment pour la danse. Ils doivent être traités de même dans le *chitra*. La danse et le *chitra* sont considérés comme (également) excellents" [pp. 31, 35]. C'est une façon de dire que la pantomime est un modèle de l'art figuratif, non seulement à propos des mouvements expressifs et des représentations mimées des actions, mais aussi par son répertoire de personnages typiques, distingués par leur taille, vêtement, et cosmétiques comme étant des caractères répertoriés, représentatifs des différentes classes et professions, et des créatures des mondes sublimes ou inférieurs. Le détail de leur aspect, les différents objets qu'une main donnée porte afin de caractériser de manière non ambiguë chaque type de personnage, semblent venir du monde de la scène :

Un œil doit avoir la forme d'un arc ou (être comme) l'abdomen d'un poisson, ou comme le pétale d'un lotus bleu (*utpala*), ou d'un lotus blanc (*padma*), un sur cinq, (ô) grand roi, est supposé être en forme de meule. Un œil en forme d'arc appartient (en général) à une femme. . . .

L'œil prend la forme d'un arc lorsqu'il fixe le sol en méditation. On doit peindre (un œil) de la forme d'un ventre de poisson (dans le cas des) femmes et des amants. On dit d'un œil de la forme du pétale de lotus qu'il est souverainement calme. (Un œil) de la forme d'une meule est adéquat pour les hommes colériques et ceux qui ont du chagrin¹⁰ [pp. 39–40].

⁹Pourtant, comme, selon l'enseignement de Mārkaṇḍeya, l'art de la danse est basé sur la musique et ne peut être compris et maîtrisé que par le chant, "celui qui connaît l'art du chant est le meilleur des hommes et sait tout" [*Viṣṇudharmottara*, p. 32]. [Éd. Pour en savoir davantage sur l'unité des arts, voir Zimmer, *Art of Indian Asia*, I, 213–14.]

¹⁰Cette division en cinq types d'yeux est expliquée dans le *Chitralakṣaṇa*, vv. 619 ff., où

On normalise également les tailles relatives des différents personnages rassemblés dans une image collective. Pour des représentations humaines, il y a cinq hauteurs possibles différentes de respectivement 108, 106, 104, 100, et 90 *angulas* [largeurs de doigts¹¹; Kramrisch et Goswamy traduisent par “doigts”], auxquels des noms spéciaux s’appliquent, tels que “cygne”, “lièvre”, “homme de Māl̥wā” (*Mālavya*; le Māl̥wā est une région d’Inde Centrale). De ces mesures, la première est l’idéale : 108 doigts (9 × 12); cette taille est commune à la fois aux dieux et aux hommes parfaits (*mahāpuruṣas*), et elle convient également à la représentation des rois. C’est l’unité de mesure appelée le “cygne” (*hamsa*), et elle s’appelle ainsi probablement parce qu’elle correspond aux proportions du corps du saint déifié du Brahmanisme, du *yogi* devenu *brahman*. Dans le langage symbolique des *Upaniṣads*, on l’appelle “cygne”, tout comme le cygne-monture est l’emblème de Brahmā parmi les dieux. À part ce type humain idéal du Brahmanisme, les Parfaits du Bouddhisme et du Jāinisme partagent cette unité de mesure : cela fait partie de la manifestation du Bouddha, qui est, après tout, reconnaissable depuis la naissance comme un être parfait (*mahāpuruṣa*) d’essence divine à cause de ses trente-deux marques corporelles et de ses quatre-vingts signes secondaires associés.¹² Les quatre mesures inférieures sont des variantes réduites du nombre idéal 108, et sont ainsi adéquates à la seule représentation des personnes humaines, suivant l’importance relative des personnages représentés. Le *Cītralakṣaṇa* liste les proportions suivantes pour les humains : “dans

leurs tailles respectives sont discutées : “Pour la largeur des yeux semblables à un arc de bambou, on donne la mesure de trois grains d’orge [voir la note suivante] (3/8 doigt). Les yeux semblables à un pétale d’utpala doivent mesurer six grains d’orge (3/4 doigt). Il est écrit que les yeux semblables à un ventre de poisson doivent mesurer huit grains d’orge (1 doigt). Les yeux ressemblant aux pétales de padma mesurent 9 grains d’orge (1 doigt 1/8). Les yeux semblables au coquillage kauri mesurent 10 grains d’orge (1 doigt 1/4). . . . En ce qui concerne les yogis, leurs yeux, qui attestent la sérénité, doivent être faits à la ressemblance de l’arc de bambou. Pour les femmes et les amants, on doit faire des yeux semblables au ventre d’un poisson. Pour les personnes ordinaires, on doit utiliser des yeux qui ressemblent à l’utpala. Il est écrit que pour exprimer la peur et les pleurs, les yeux en forme de pétales de lotus padma doivent être utilisés. . . .” [pp. 83–84].

Les yeux les plus petits sont appropriés au *yogi*, qui regarde “vers le bas, perdu dans ses pensées”, ou garde ses yeux mi-clos, perdu en méditation. Les yeux du type du lotus bleu (*utpala*) sont la taille normale des yeux humains, ni dilatés par l’émotion ni rétrécis en concentration. Pour marquer l’excitation de la joie, spécialement chez les amants, les poètes indiens aiment utiliser l’expression que leurs yeux “s’épanouissent”, “s’ouvrent comme le calice d’une fleur (*utphulla*)” ; ceci correspond à l’utilisation du ventre de poisson comme mesure pour les femmes et les amants, deux grains d’orge au dessus des yeux de lotus bleu. De même, à cause de sa taille, l’œil de lotus blanc (œil de *padma*) est utilisé pour les yeux fixant avec terreur ou en larmes.

¹¹Les unités de longueur usuelles sont : *anu* (épaisseur de cheveu) ; *likṣā* (lente) = huit *anu* ; *yūka* (pou) = huit *likṣā* ; *yava* (grain d’orge) = huit *yūka* ; *angula* (largeur de doigt) = huit *yava* ; *vitasti* ou *thalam* [Éd. on devrait écrire *tāla*] (empan) = douze *angula* [cf. *Cītralakṣaṇa*, p. 80].

¹²Éd. Pour une liste complète des trente-deux signes majeurs et des quatre-vingts signes secondaires, voir A. Foucher, *La vie du Bouddha* (Maisonneuve, Paris, 1949).

leur hauteur, compte tenu du fait qu'il y a un doigt supplémentaire dans le cas des rois, on doit les réduire de façon correspondante de quelques doigts [p. 107]". Dans le *Viṣṇudharmottara*, il y a des instructions plus précises : les sages, les démons, les ministres, les brahmanes ordinaires, et le prêtre royal (*purohita*) doivent être représentés dans la mesure de 106 doigts, tandis que le roi est 108 ; Les demi-humains (*kinnaras*) et les êtres-serpents (*nāgas*) doivent être de taille *mālavya* (104), comme les femmes de rang. Pour les besoins de la représentation artistique, les courtisanes et les membres de la troisième caste sont mesurés avec la quatrième règle (100), et ceux de la caste la plus basse parmi les quatre, les Śūdras, sont de par leur mesure, considérés comme des "lièvres", de 90 *angulas* de haut.¹³

Si ces mesures, en tant que tailles numériques déterminées, s'appliquent à des humains réels qui sont mis dans la catégorie de l'un de ces types, elles prennent ainsi, dans la représentation artistique des personnages humains, la signification d'un index à partir duquel on peut dériver par des règles exactes un schéma détaillé des proportions les plus fines de ce personnage. Pour la théorie artistique des proportions, un *angula* n'est pas tant une quantité arithmétique qu'une quantité algébrique, dont la valeur est représentée dans chacun des cas par la largeur de doigt du personnage décrit. Dans le cadre de cette théorie, toutes les proportions qui s'appliquent à la personne humaine sont calculées comme des fractions de sa hauteur, ou comme des multiples (ou bien aussi des fractions) de la largeur d'un doigt. Les sources les plus variées¹⁴ les donnent pour la mesure idéale de 108 *angulas*, et l'artiste calcule leurs variations mineures à partir du schéma idéal. La plus grande partie du *Cītralakṣaṇa* est consacrée à l'analyse exacte de ce schéma idéal. Le visage, par exemple, se décompose comme suit :

Le visage doit être divisé en trois segments, le front, le nez et le menton, chacun desquels mesurant quatre doigts. La largeur du visage est donnée comme totalisant 14 doigts ; les parties supérieures et inférieures du visage mesurent 12 doigts de large ;

¹³Kramrisch fait référence à un passage du *Brihat Samhitā* qui indique que ces cinq types sont également connus en astrologie. Pour ces types, ce qui importe n'est pas seulement la hauteur et les proportions du corps qui en résultent ; ils sont également définis en couleur de peau, en poids, en chevelure, et ainsi de suite. Comme, pour un indien, l'apparence externe représente un reflet fidèle de la spiritualité sous-jacente, on peut trouver dans ces types une tentative de typologie des caractères. Le *Brihat Samhitā* n'indique pas seulement la vie intérieure spirituelle de ces types physiques, mais il fixe également les prédictions astrologiques appropriées, qui bien sûr suivent l'horoscope d'un membre individuel de chaque type. La vie extérieure et la vie intérieure, aussi bien que le destin de l'homme, sont des effets à différents niveaux d'une dimension de mesure donnée : les effets de ce *karma* que l'individu s'est attribué par son comportement dans des vies antérieures.

La nomenclature de cette typologie est synonyme, dans le cas du "lièvre", des types masculins qu'on peut trouver dans la théorie qui sous-tend l'érotisme indien, qui divise l'Éternel-Masculin en trois types : l'étalon, le taureau, et le lièvre. [Éd. Zimmer invente le terme "das Ewig-Männliche" en contrepoint à l'Éternel-Féminin de Goethe.]

¹⁴Kramrisch donne une table comparative dans le *Viṣṇudharmottara*, p. 19.

sur la base de cette mesure, la hauteur du visage est donnée de 12 doigts. ... La largeur des oreilles est de deux doigts et leur longueur de quatre doigts. L'orifice de l'oreille mesure un demi doigt en largeur, et un doigt en hauteur. La même hauteur s'applique entre le haut des oreilles et l'extrémité des sourcils; les orbites des yeux ont la même hauteur que l'orifice de l'oreille. ... L'espace entre le milieu des sourcils et la chevelure a une largeur de deux doigts et demi. Entre le début des sourcils et le haut du front on doit laisser un intervalle de quatre doigts. L'orbite des yeux mesure deux doigts de haut. La pupille des yeux couvre le tiers de l'œil; c'est ainsi qu'il est prescrit. ...

Le nez mesure quatre doigts (de long), et son extrémité est de deux doigts de haut. À l'endroit où les narines s'inclinent, il mesure deux doigts de large. La largeur des narines est de six grains d'orge (3/4 doigt). Leur hauteur est spécifiée de deux grains d'orge (1/4 doigt). L'espace entre les narines mesure deux grains d'orge (1/4 doigt) et il a six grains d'orge de long [pp. 82–85].

Et ainsi toutes les proportions du corps, jusqu'au plus simple détail, sont standardisées.¹⁵

En plus de ce schéma normatif des personnages divins et assimilés, il y en a qui ne sont appropriés qu'aux dieux. Au contraire des schémas proportionnels réduits pour le corps humain, construits en retranchant quelques doigts des longueurs idéales et qui ne sont, par leur réduction, pas divisibles par douze, les images des dieux ne sont pas dérivées du schéma normal, mais ont à la place leur propre ordre de proportionnalité, dont les mesures de longueur sont dans tous les cas des multiples de douze. Douze doigts forment un *thalam* ("empan"), et selon les multiples de douze qui constituent leur longueur, ces schémas s'appellent schéma de "dix-*thalam*" (*daśa-thalam*), "huit-*thalam*" (*aśta-thalam*), "sept-*thalam*" (*sapta-thalam*), et "cinq-*thalam*" (*panca-thalam*), juste comme le schéma basé sur une longueur de 108 doigts s'appelle le schéma de "neuf-*thalam*" (*nava-thalam*). Tous sont des schémas algébriques.¹⁶ Leur application n'est pas une simple affaire de préférence artistique; ils sont strictement associés aux différents

¹⁵D'autres exemples: "Les tétons de la poitrine mesurent un grain d'orge plein (1/8 doigt) en hauteur et l'aréole est de deux doigts de circonférence. Dans le cas de ceux qui portent un vêtement long avec une ceinture nouée autour, la partie du ventre sous le nombril doit être d'une hauteur de quatre doigts. Le pénis a deux doigts de large, le scrotum a six doigts de long; les testicules ne doivent pas pendre de trop et chacun doit être uniformément rond. Dans l'état d'érection, ils doivent mesurer sept doigts de large et quatre doigts de haut. On doit savoir que le pénis a six doigts de haut. L'espace entre le pénis et le bord du ventre doit mesurer six doigts" [pp. 87–88]. Ces proportions sont indispensables pour la construction correcte du type de statuaire Tantrique couramment rencontré qui est dépeint sur la Planche 21.

¹⁶Cf. les esquisses de ces schémas dans Hadaway, *Ostasiatische Zeitschrift*, 3, (1914–

types de manifestations divines. Juste comme le schéma de “neuf-*thalam*” semble s’être développé à partir de l’idéal de la personne humaine — le saint d’essence divine (*mahāpuruṣa*, Bouddha), dont la nature sublime s’exprime dans la beauté parfaite de son corps matériel et s’est transmise comme norme des personnages divins — les autres schémas-*thalam* semblent également s’être cristallisés à partir des qualités physiques caractéristiques des personnages divins individuels et sont devenus leurs proportions canoniques. L’aspect de certaines divinités féminines ne peut pas être adapté au schéma du personnage mâle idéal sans détruire la nature de la représentation en tant qu’expression de son essence ; de plus, les personnages dont les proportions relatives de la tête et du corps sont différentes de celles d’un adulte humain bien proportionné requièrent un canon spécial. En conséquence, Gaṇeśa dans sa corpulence, supportant sur son torse trapu une tête d’éléphant massive, est proportionné suivant le schéma de *panca-thalam*, avec sa tête (mesurant un *thalam*) prenant un cinquième de sa hauteur totale. La même règle s’applique à la représentation de Kṛṣṇa enfant, où, conformément à sa stature enfantine, sa tête (Planche 26, selon le *panca-thalam*) doit être plus grande, proportionnellement à son corps, que ce n’est le cas pour le Śiva dansant (Planche 15, selon le *nava-thalam*), la figure adulte idéale.

L’élément essentiel de l’effet optique que ce style doit à la structuration de ses figures en accord précis avec des systèmes proportionnels canoniques est traité dans l’article de W. S. Hadaway comme suit : “Un mot d’explication concernant les diagrammes peut se révéler utile. On doit comprendre qu’ils sont tous dessinés ‘en élévation’ exactement comme un architecte ou un ébéniste ferait l’esquisse de la façade d’un immeuble, ou le devant d’un coffre. Il est, bien sûr, complètement impossible de voir une personne exactement de cette manière, car c’est une convention de dessin, faisant l’hypothèse que l’œil est à l’élévation de chacune des parties de la figure, simultanément” (p. 42).

Ce que Hadaway nous présente ici pour expliquer ses représentations graphiques des schémas proportionnels est valide non seulement en ce qui les concerne, mais aussi pour les créations artistiques elles-mêmes qui sont construites suivant ces proportions ; sa validité est vérifiée à tous égards pour toutes les images sacrées indiennes. Et cette découverte optique, dont l’observateur Occidental peut s’assurer par l’inspection la plus superficielle des images indiennes — comme Hadaway l’a noté dans ses esquisses montrant les proportions sur lesquelles elles sont basées — correspond exactement à ce que nous avons appris “par l’expérience intérieure” en contemplant l’image sacrée utilisée comme accessoire pendant l’acte dévotionnel de méditation. La qualité absolue de la fabrique de l’image, dont l’intention est de forcer la vision intérieure à se porter simultanément sur toutes les parties de la

1915), 35–42. Une variante allongée du *nava-thalam* y est aussi mentionnée, qui mesure 124 *angulas*. Une longueur totale de 111 *angulas*, au lieu de 108, est quelquefois utilisée.

figure au niveau approprié à chaque partie, résulte du processus de méditation, et est perceptible même au non-initié : la tâche de se faire comprendre fidèlement, que l'image sacrée impose par sa présence visible, ne peut être accomplie par notre œil physique, qui ne cesse de changer son attention au hasard d'un endroit à un autre ; au contraire, elle ne peut être accomplie qu'avec la possibilité de se concentrer uniformément et régulièrement sur un objet complexe — une potentialité développée seulement en méditation, et qui peut ensuite être transférée à notre œil physique, qui devient ainsi semblable au soleil, illuminant simultanément toutes les régions, grandes ou petites, de l'image toute entière avec une infinité de rayons lumineux de force et d'intensité égales, alors que l'œil physique non entraîné ressemble davantage au faisceau errant d'un projecteur.

La qualité artistique absolue de l'image sacrée figurative prouve qu'elle est reliée à sa contrepartie fonctionnelle, le *yantra* linéaire, qui est d'essence géométrique. En fait, la convention proportionnelle de leur forme rend ces constructions indépendantes de leur taille réelle, mesurée en mètres ou en centimètres. Le groupe Vajradhara (Planches 24, 25) ne mesure que 18,2 cm de haut, bien qu'il ne soit rien moins qu'une statue miniature. En style et en effet, il est voisin de ces Bouddhas Japonais gigantesques plusieurs fois plus grands que l'homme, et qui, en se dressant bien au-dessus des toits escarpés des temples, peuvent fixer les montagnes lointaines, comme s'ils les égalaient en hauteur (Planche 46). Les représentations photographiques des œuvres d'art indiennes laissent trop fréquemment l'observateur dans l'incertitude à propos de leur vraie grandeur — Viṣṇu Trivikrama (Planche 28) n'a que 73 cm de haut, le Kṛṣṇa dansant (Planche 26b) n'en a que 39 cm, le Śiva dansant (Planche 15) mesure 91,5 cm. Les termes "grand" ou "petit" ne sont pas applicables pour tenter de décrire leur taille — ils existent dans un monde au-delà de grand ou petit, comme les *yantras* géométriques, dont la structure formelle ne donne aucune indication sur le fait que leur plus grande largeur n'excède pas dix centimètres. Les peintures Tibétaines de mandalas, vues en reproductions photographiques, pourraient être prises par une personne qui n'est pas familière avec elles pour des fresques à grande échelle, ou des peintures de voûtes aussi grandes que celles de la Chapelle Sixtine, alors qu'en réalité elles sont de la taille d'une page de journal. Le secret de ce style est que les plus petits exemples donnent l'effet de paraître grands sans être grands, alors que les grands et même les plus grands exemples, s'ils paraissent conséquents, ne donnent jamais l'impression d'être gigantesques. En termes absolus, ils ne sont ni grands ni petits ; ce n'est que l'observateur direct qui peut les mettre en rapport avec la taille de son propre corps, en les voyant dans un environnement complètement étranger à leur destination première, et qui peut finalement juger de leur taille relative. Une photographie, par contre, les isole de nos propres dimensions corporelles et de nos mouvements oculaires, qui apprécieraient immédiatement la distance à l'ob-

jet et donc ses dimensions. La photographie d'une image sacrée figurative préserve l'élément absolu du facteur d'échelle de ce style, d'une façon qui transcende toute "petitesse" ou "grandeur" des dimensions véritables. C'est ce mot "transcende" qui donne une preuve conclusive de son origine dans la vision intérieure. Car l'image de la vision intérieure est bien, comme le sont les figures sacrées figuratives elles-même, clairement proportionnée dans ses composantes, mais c'est une composition complètement autonome dans le plan mental, et il n'y a pas place pour des images secondaires avec lesquelles elle pourrait être comparée. Bien qu'elle projette un style grandiose ou modeste, elle n'est elle-même ni grandiose ni modeste. Les proportions canoniques de la tradition artistique préservent le secret technique de comment donner à l'image sacrée, en tant qu'objet externe et palpable, la même qualité caractéristique qu'ont les visualisations intérieures qu'elle sert à focaliser et auxquelles elle se substitue pendant l'acte de dévotion.

Le rôle de l'image sacrée figurative dans les exercices dévotionnels du yoga, son interchangeabilité avec la construction purement géométrique, avec notre intuition présente de son système de proportions fixé canoniquement, peuvent servir à expliquer le sentiment d'étrangeté que nous ressentons, habitués comme nous le sommes à des habitudes Occidentales différentes de perception, lorsque nous nous trouvons en contact avec une image de cette sorte. Parmi les œuvres d'art, l'image sacrée indienne n'est pas unique dans la nature absolue de son style; elle partage ce style intrinsèque, par exemple, avec la sculpture Égyptienne et avec les œuvres Grecques archaïques (là, toutefois, chacune d'elles est le produit de tant de facteurs prédéterminants distincts que leur approche comparative ne pourrait possiblement produire la même sorte de conclusion que celles qui sont atteintes dans l'approche plus fortement ciblée qui est entreprise dans notre étude). Ce n'est pas avant le début du cinquième siècle avant J.-C., l'Éveil Hellénistique associé à Démocrite, aux Sophistes et à leurs antagonistes Socratiques, que la transformation révolutionnaire de la conscience humaine naquit; en élevant l'homme à la mesure de toutes choses, il donna naissance à de nouvelles règles pour la compréhension et, en conséquence, réarrangea le monde d'une façon qui nous est maintenant familière comme classique, et introduisit l'art classique avec une double exigence: "Sois" et "Sois Beau".

Son impératif ontologique "Sois Beau", qui tempère le "terrifiant" en "farouchement sublime", et le "hideux" en "grotesquement comique", est étranger à la nature autonome de l'image sacrée comme forme d'art. Si l'image devait obéir à l'impératif de beauté, elle devrait transiger avec son propre principe suprême, au risque de le détruire: le principe d'exprimer l'essence d'un pouvoir absolu. Selon le *Viṣṇudharmottara*, il y a dans l'art indien figuratif neuf classifications possibles du goût esthétique (*rasa*), qui nous sont déjà familières de par les œuvres poétiques¹⁷: le sentiment érotique

¹⁷NDT. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition du Grand Palais du printemps 1986 :

(*śringāra*); le sentiment comique (*hāsyā*); le sentiment pathétique (*karuṇā*); le sentiment héroïque (*vīra*); le sentiment furieux (*rudra*); le sentiment de terreur (*bhayānaka*); le sentiment de l'odieux (*bībhatsa*); le sentiment du merveilleux (*adbhūta*), et le sentiment de sérénité (*śānta*). Alors que seuls le sentiment érotique et le sentiment de sérénité sont appropriés au décor de l'habitation ordinaire, tous les neuf sont adéquats comme œuvres d'art dans les palais royaux — et dans les temples des dieux. Il ne doit y avoir aucune diminution de l'aspect effrayant du Divin, devant lequel tous les êtres vivants s'évanouissent dans une sainte terreur; et bien que la représentation du terrible serait remplie de mauvais présages pour l'habitation ordinaire, la même image est dans son cadre approprié là où le Divin, simultanément effrayant et bénin, a Sa demeure. On ne peut pas soustraire de la nature essentielle de l'aspect divin un seul iota de l'intensité effrayante de sa pose, et toute réduction dans les mesures utilisées pour la représentation du Divin résulterait à la place en des créatures démoniaques.¹⁸ Quiconque essaye de capturer un aspect de l'Absolu dans une représentation artistique abandonne sa liberté de la modifier pour des raisons esthétiques, licence artistique qu'il garde encore, dans des limites fixées par la tradition, dans la représentation des êtres humains.¹⁹ Car l'image du Divin sert des desseins magiques, et sa construction doit clairement reconnaître la suprématie de la fidélité à son essence — juste comme cette toute première image, l'enfant brahmane mort, projetée par le roi pieux de la vision intérieure à la matière externe, était susceptible de recevoir l'action galvanisante magique du dieu à cause de la fidélité de sa reproduction. Comme cette image, le *yantra* figuratif peut être imprégné de vie divine par l'“insertion du souffle”, parce que c'est une reproduction fidèle — dans son horreur comme dans son charme — de l'auto-révélation du dieu ressentie en méditation.

Rasa, les neuf visages de l'art indien, Association Française d'Action Artistique, Paris, 1986.

¹⁸Cf. le *Cītralakṣaṇa*, [p. 104] : “si l'on écartait les personnages humains et divins dans l'étude des dimensions et de la composition, pour ne plus laisser que les Piśāca, Rākṣasa, et autres créatures semblables, ils auraient tôt fait de détruire le bonheur de l'humanité et de contrarier les efforts humains les plus nobles”. C'est-à-dire, lorsqu'on sort des dimensions canoniques de la manifestation divine, on crée des créatures démoniaques (comme les Piśāca, les Bhūta, et ainsi de suite), et si on vénère de telles créatures, construites en désaccord avec la règle, on se livre au pouvoir des Êtres Mauvais. Il n'y a simplement pas de schémas indépendants ou de systèmes dépourvus de significations à côté de ceux qui sont correctement proportionnés pour les dieux et les hommes; tout système qui s'en écarte est démoniaque, et par conséquent dangereux.

¹⁹Cf. le *Cītralakṣaṇa*, [p. 107] : “les classes dirigeantes, les seigneurs, sont peints comme les figures de ceux de la caste la plus basse; tous sont mesurés en longueur et en largeur, et les proportions relatives sont estimées. Ainsi, on doit utiliser son propre jugement dans la représentation de tous ceux qui sont nés de la femme. . . . Le cou, la tête, le nombril, la poitrine, les reins, les cuisses et les mollets, les genoux, et les deux pieds ne doivent pas être disgracieux à cause de leurs dimensions.”

Le groupe de Vajradhara (Planches 24, 25)²⁰ peut sembler étrange aux sensibilités Occidentales, juste comme les choses fondamentales concernant la fabrication des images sacrées indiennes paraissent étranges aux yeux Occidentaux ; c'est le cas parce que, là où l'image est vue en dehors du contexte de son culte d'origine dans lequel elle fonctionne comme *yantra*, nous la regardons comme nous le ferions d'un objet d'art moderne quelconque, ou d'un reste de la grande tradition historique dans laquelle nous avons nos racines. Pour cette raison, les malentendus concernant de telles sculptures étaient faciles et ont résulté en une condamnation de ce qui, à la base, n'était pas compris. Les images indiennes de ce type ne mémorisent pas une situation ; elles ne rendent ni ne décrivent une scène, pas plus que ne le font les triangles enchevêtrés du Śrī Yantra, quand ils se fondent l'un dans l'autre pour signifier leur proximité. Ils représentent un symbole destiné à la méditation solitaire. L'interpénétration des personnages *yab-yum* du Vajradhara est toute solitude — mais pas la solitude de l'intimité d'une nuit d'amour d'un couple heureux, pas même la solitude de forces naturelles primaires qui, une fois libérées, sont inconscientes de notre perception et de l'effet qu'elles ont sur nous ; c'est plutôt la solitude d'une polarité existentielle en dehors de laquelle rien de ce qui existe ne pourrait exister — une polarité dans l'unification de laquelle on trouve le Tout. La réalité indubitable, obligatoire pour quiconque a la pureté de vision pour la voir ; une expression existentielle dans une pièce de sculpture ; une métaphore de la Vérité mise en forme par le Tantrisme Śivaïte — toutes ces choses là, drapées dans le voile transparent de la grande idée du Bouddhisme, sont exhibées ici pour la vision intérieure de l'initié. L'Essence Divine, qui est à la fois l'Être, éternellement au repos, et le Mouvement, constamment actif, existe ici, fixée dans une forme immobile totalement irrésistible, au delà de la lueur oscillante d'un quelconque geste temporel et au delà de l'état transitoire du moment présent ; elle vit ici dans une pose d'amour, en face de laquelle toutes les choses liées au spacio-temporel — les subits assauts impulsifs du désir qui s'enflamme et les douces vagues prolongées du bonheur qui s'apaise — ne sont dans notre conscience obscurcie que des reflets passagers.

Dans les yeux de ces expressions calmes, complètement transfigurées intérieurement, avec leurs regards fermement entrecroisés, même le non-initié peut percevoir quelque chose de la qualité irrésistible qui exprime la nature essentielle des images sacrées indiennes, du pouvoir de cet impératif de la méditation, ce pouvoir qui trouve une expression non ambiguë dans la sévérité géométrique des *yantras* purement linéaires. Mais quand le caractère totalement solennel de la proximité de Dieu — ayant capturé le Divin schématiquement, *more geometrico* dans ces *yantras* — l'exprime *more figurati* dans le *pratimā*, alors ce caractère solennel exige une liberté complète de choisir les symboles justes pour décrire l'expérience de la présence divine ;

²⁰Éd. Voir également Zimmer, *Art of Indian Asia*, II, planches 610, 611.

quand le Divin est représenté dans ces figures, les conventions morales humaines ne sont pas tant transgressées qu'elles ne sont transcendées, car elles ont déjà été remplies au niveau simplement humain. Le regard entrecroisé du couple Vajradhara exprime une union complète ultime, complètement inexhaustible, de deux personnages qui s'imprègnent mutuellement totalement, qui surpasse toute utilisation métaphorique possible de mouvement passionné. Le magnifique contre-positionnement des têtes des deux êtres qui sont indissolublement fusionnés en un exprime un état du Deux-en-Un qu'aucune représentation de même un baiser ne puisse achever, car les lèvres, se cherchant, se désirant, s'épaississant, devenant langoureuses, ne peuvent jamais atteindre le point où elles s'unissent véritablement ; elles glissent ou bien au contraire foncent, d'un mouvement au suivant, dans une tentative naïve et quelquefois désespérée d'exprimer, par des gestes finis, ce qui est infini par essence — seulement pour ressentir à la fin leur propre insatiabilité, leur propre inadéquation. Le Deux-en-Un de Dieu et du Monde, de l'Homme et de Dieu, trouve son expression la plus parfaite dans la sphère de l'accomplissement où l'espace se dérobe, où le temps s'arrête, à la fois dans l'entrelacement des corps physiques et dans la fixité calme de ce regard collectif entrecroisé qui est aussi inflexible et immobile (*animiṣa*) que les yeux des dieux, ou que le regard du yogi lorsqu'il contemple, avec sa vision intérieure, la Vérité Divine.

La place de l'Image Sacrée dans l'Univers du Croyant

Un texte Bouddhiste tardif important, *Le Déploiement de la Corbeille des Caractéristiques d'Avalokiteśvara*,¹ culmine dans le récit de la “Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse”.² Avec des syllabes magiques cette formule sacrée caractérise l'essence d'Avalokiteśvara, le grand Bienfaiteur qui dans ses nombreux aspects parcourt sans cesse le monde pour guider les créatures vers l'Éveil, quand il n'est pas occupé à aider le Tout-Compatissant, Amitābha, à ses travaux de libération dans le paradis Occidental. “Cette Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse est le cœur central d'Avalokiteśvara, et quiconque connaît ce cœur central sera libéré.”³ Dans la région contrôlée par la théocratie Lamaïste du Tibet, cette “sagesse” est devenue la devise et prière nationale car son régent suprême, le Dalaï-Lama, est toujours considéré comme la plus récente des réincarnations sans fin d'Avalokiteśvara ; dans cette “sagesse”, l'Être sublime apparaît comme un personnage féminin, appelé le “Lotus au Joyau” (Manipadmā) ; en Chine et au Japon, également, en tant que Kuanyin/Kwannon, Avalokiteśvara est vénéré d'abord en tant que femme. La “Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse” est une prière mise en formule, comme ces innombrables autres mantras avec lesquels un initié invoque un aspect du Divin afin de l'adorer intérieurement ou de l'établir dans un yantra en vue de la pratique rituelle. Elle se compose des mots : “*Oṃ maṇipadme hūm.*” Comme elle exprime la nature d'Avalokiteśvara, le *Kārandavyūha* l'appelle l'“Essence du Grand Véhicule” — du nom de cette doctrine Bouddhiste tardive, qui postule que toutes les créatures sont des Bouddhas en puissance — et attribue au bodhisattva “Qui Supprime tous les Obstacles” (Sarvaṇīvaraṇaviṣkambhin) les paroles suivantes : “À celui qui me consacre la Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse, j'accorderai les quatre quartiers de la terre, recouverts des sept joyaux. S'il ne trouve ni écorce de bouleau, ni papier, ni encre pour écrire, alors qu'il utilise mon sang comme encre, qu'il prenne ma peau comme papier, qu'il fende l'un de mes os comme style — aucune de ces actions ne me blessera. Il me sera comme père et mère, la plus vénérable d'entre toutes les créatures.”

Pour parvenir à posséder la Grande Sagesse Royale, le Bouddha Pad-

¹*Avalokiteśvaragūṇakāraṇḍavyūha*. [Édition utilisée :] *Kāraṇḍa Byūha: A work on the Doctrines and Customs of the Buddhists*, édité par Satya Bratu Samasrami (Calcutta, 1873).

²*Ṣaḍākṣarī mahāvīdyā* ; une formulation plus complète ajouterait : “la Reine” : *ṣaḍākṣarī mahāvīdyā rājñī* (voir, par exemple, pp. 67, 74, 80 et 83).

³*Ibid.*, p. 67.

mottama (“Lotus Suprême”) dut traverser une infinité de mondes. En vain. Finalement il atteint le Bouddha Amitābha et lui demanda la formule sacrée :

Alors, d'une voix aussi douce que l'appel du coucou, Amitābha, qui Est Venu en Vérité, le Vénérable, le Véritablement Éveillé, parla ainsi à Avalokiteśvara, le Bodhisattva et Grand Être : “Regarde, Ô fils de noble famille, voici le Padmottama, qui Est Venu en Vérité, le Vénérable, le Véritablement Éveillé ; il a traversé avec peine des millions et des millions de mondes, rien que par amour pour la Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse — accorde lui, Ô rejeton de noble lignage, la Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse, la Reine. Celui qui Est Venu en Vérité a erré si loin ! [Personne d'autre que lui n'est mieux capable de révéler le plus profond secret de sa nature, le “cœur central d'Avalokiteśvara”.] Ainsi parla Avalokiteśvara à l'Être Sublime : “Elle ne peut être révélée à quiconque n'a pas vu Son mandala — comment peut-il percevoir le geste du ‘symbole de lotus’ [*padmānka mudrā*] ? Comment peut-il comprendre la position du ‘porteur de joyau’ [*manidharā mudrā*] ? Comment peut-il comprendre le geste ‘Maîtresse de Tous les Rois’ [*sarvarājendrā*] ? Comment peut-il comprendre la purification parfaite du mandala ?

“Voici le plan du mandala. Un carré [*caturaśra*], de cinq largeurs de main de périmètre. Au centre du mandala, on doit dessiner Amitābha. De la poudre de saphir, de rubis, d'émeraude, et de cristal, de la poudre d'or et d'argent doivent être combinées à l'image d'Amitābha, qui Est Venu en Vérité. Sur la droite, le Bodhisattva doit être dessiné, le ‘Grand Porteur du Joyau’ [Mahāmanidhara : bien sûr un aspect masculin d'Avalokiteśvara, auquel Manipadmā correspond comme manifestation féminine, juste comme le *manidharā mudrā* exprime son essence dans sa position de doigts] ; sur la gauche, on doit dessiner la Grande Doctrine des six lettres de la Sagesse [qui apparaît dans le langage symbolique comme le *sarvarājendrā-mudrā*] : avec quatre bras, de couleur jaune,⁴ richement ornée. Dans sa main droite, on doit placer une cuiller à encens d'où s'élève de la fumée. Dans sa main gauche, on trouve un panier rempli de nombreuses sortes d'ornements. Aux quatre portails du mandala, les Quatre Grands Rois [les divins Protecteurs de la Terre, cf. *supra*, Chapitre 3, note 101] doivent se trouver, avec des armes choisies dans leurs mains. Aux quatre coins du mandala on doit montrer quatre urnes remplies

⁴*Śarabhakānda-gauravarnā*, jaune comme un œuf de sauterelle.

jusqu'au bord de toutes sortes de pierres précieuses.”⁵

Le Bouddha Amitābha demande alors à Avalokiteśvara comment un initié peut pourvoir à ce rituel s'il est trop pauvre pour se procurer les matières coûteuses pour peindre le mandala ; et la réponse est qu'au lieu de poudres de pierres et de métaux précieux, il doit utiliser des fleurs et des huiles parfumées des couleurs correspondantes. Amitābha demande alors ce qui se passe si même celles-ci se trouvent trop coûteuses. Il lui est répondu : “Alors le maître doit créer une image mentale du mandala [et] les caractéristiques des mantras et des *mudrās* doivent être mises en évidence par le maître”. Ce n'est qu'après cette explication que le Bouddha Padmottama acquiert la Doctrine des six lettres de la Sagesse.⁶

C'est justement en accord avec la grande sainteté et le pouvoir infini contenu dans cette formule pour la libération de toutes les créatures que, autant que possible, son image visible correspondante doit être préparée avec les matériaux les plus précieux. Mais si Avalokiteśvara refuse de transmettre les Six Lettres sans une description du mandala correspondant, la raison en est que la formule, en tant que son audible, est incomplète et inutile à moins qu'elle ne soit accompagnée de ses contreparties : le geste de main [*mudrā*], les images mentales et externes. Si cette formule [mantra] est censée transformer une personne et la conduire dans l'état d'Éveil, alors son essence, le caractère exemplaire et miraculeux d'Avalokiteśvara, doit imprégner toutes les sphères de la réalité et de l'activité de l'initié : son langage, son monde intérieur, et même les mouvements et les postures de son corps. Fonctionnellement, le *yantra* — dans le *Kārandavyūha*, un mandala — n'est en aucun cas simplement son propre représentant ; pour que le *yantra* soit le moins du monde effectif, la connaissance et la pratique d'autres sortes de manifestations du “cœur central” de l'être divin sont nécessaires, en supplément du signe visible qui est représenté par le *yantra*. D'ailleurs, même dans la sphère visible, il n'est pas la seule manifestation possible ; le Tantrisme Hindou reconnaît comme tel signe une personne qui confronte l'initié comme révélation du Divin. Dans la forme mâle c'est le maître (gourou), comme l'enseigne le *Kulārṇava Tantra* :

Śiva, l'omniprésent, trop exquis pour être perçu, l'Extatique, l'Indivisé, l'Immortel, Pareil au Paradis, le Non-né, l'Infini — comment doit-il être adoré ?

C'est pour répondre à cette question que Śiva s'est incarné dans le corps d'un maître et dispense, s'il est adoré avec passion, la libération matérielle [*bhukti*] et spirituelle [*mukti*].

⁵Voir Planches 20 et 21, et la phrase concernant l'image de Gaṇeśa : “des coffres ... brillants de perles et de rubis, et dont s'écoulaient sans cesse des ruisseaux de trésors”, *supra*, p. 106.

⁶Ibid., pp. 73–76.

Dissimulé sous forme humaine, le Suprême Śiva Lui-même parcourt la terre, à la joie de ses vrais disciples.

Le troisième œil sur mon front [Śiva lui-même parle] et le croissant de lune et deux de mes bras je dissimule, et je cours le monde déguisé en maître [gourou].

De même que “*ghata*”, “*kalaśa*”, et “*kumbha*”, ont tous la même signification [un “pot”], les mots “dieu” [*deva*], “mot sacré” [*mantra*], et “maître” [*guru*] sont utilisés pour décrire la même chose.⁷

L'enseignement du *Tantrarāja Tantra* est similaire :

Que l'amour de Dieu de l'initié soit comme son amour du mot sacré, comme celui de son maître, comme celui de son propre Soi : c'est l'essor de l'amour dévotionnel [*bhakti*].

Il ne doit pas considérer son maître comme un être mortel ; s'il le faisait, il n'atteindrait jamais la perfection [*siddhi*] par les formules sacrées [mantras], ni par le service divin [*devapūjana*].⁸

C'est pourquoi l'on donne au gourou l'épithète de “Śiva” dans les hymnes chantés par le disciple initié en l'honneur de l'anniversaire du maître : “Lui Qui a la forme de Śiva [*śivarūpin*]”, “Lui Qui Prend de Nombreuses Formes”, mais “Qui n'en a qu'Une en Vérité” — il est “Le Soleil qui Repousse les Ténèbres de l'Ignorance”, “La Concrétisation de la Conscience [*cid-ghana*]”, et “Celui dont la nature est Śiva [*śivātman*]”.⁹

Le gourou est adoré comme Dieu bien qu'il ne soit pas lui-même Dieu, mais plutôt un initié accompli dans la Vérité Divine ; quiconque est guidé par sa main se trouve lui-même sur la voie de sa propre divinité, s'il vénère le gourou comme Dieu. Puisque l'amour de Dieu, du maître, et de son propre Soi sont à la base une seule et unique chose — comme dans le cas du “pot”, seuls les noms sont différents — la déification du maître est la voie de sa propre perfection (*siddhi*) : “qu'il sache qu'il est toujours identique au maître, qu'ils ne sont pas de deux natures différentes [*advaitam — na dvaitam*]. Qu'il fasse preuve d'amour envers toutes les créatures comme si elles étaient lui-même” — ce sont les mots du douzième chapitre du *Kulārṇava Tantra*, qui traite des “Caractéristiques de la Dévotion aux Sandales Sacrées du Maître” [v. I — Éd.].

Apparaissant dans la période tardive, mais encore purement indiens de nature, de tels concepts et préceptes révèlent l'attitude aristocratique, à

⁷ *Kulārṇava Tantra*, XIII, 51, 52, 54, 56, et 64. Voir le croissant de lune sur la mèche de devant, l'œil [central] sur le front, et les quatre bras dans la Planche 15.

⁸ *Tantrarāja Tantra*, I, 30 et 38.

⁹ *Ibid.*, 96–98. Les cinq strophes de l'hymne sont traduites par Avalon dans son “Introduction”, p. 17, comme “Hymne au Gourou”. Voir la prière correspondante dans le *Kulārṇava Tantra*, XVII, 3–5.

l'image divine, que les initiés brahmanistes de la tradition Védique antique ont développée par la méditation il y a des milliers d'années : le rôle des pratiquants d'être des "dieux sur la terre". Un être humain se reconnaît comme manifestation Divine. La réalité ultime au cœur de la dyade "maître-disciple" est l'unité de la Nature Divine trouvée dans cette dualité ; l'élucidation de cette identité, et son application à toute chose de ce monde sans discrimination, est le but de cette dyade : ces trois choses expliquent plus clairement que ne le peut le seul fait de la nature ésotérique de la doctrine Tantrique les strictes exigences placées dans la dualité maître-disciple. "Celui qui n'a comme exigence que d'indiquer la Vérité, et que de voir son disciple devenir Vérité à cet instant, et que de savoir son Ego [*ātman*] libéré — celui-là seul est un gourou" : ceci est la transcription du treizième chapitre du *Kulārnavā Tantra* (v. 96), où il caractérise les maîtres et les disciples ; mais ce miracle d'instruction ne peut s'accomplir qu'avec quelques disciples sélectionnés, comme il est indiqué dans le chapitre sur l'initiation : "Un maître doit examiner soigneusement les dispositions d'esprit et les actes de son disciple durant un trimestre, un semestre, ou même une pleine année"¹⁰ afin de déterminer s'il est digne de l'initiation, et suffisamment avancé pour la recevoir. Car entre le véritable maître et le disciple qui a la vocation, l'initiation fonctionne comme un processus de transmutation en alchimie : "Juste comme le fer, imprégné de la reine des essences métalliques [*rasendra*], parvient à la nature de l'or, de la même façon un Ego, correctement initié, parvient à la nature de Śiva".¹¹

De la même manière que la relation duale entre disciple et maître dérive sa signification de leur identité unique comme nature Divine, transcendant la cassure entre le Moi et l'Autre (le Toi, le Monde) issu de la conscience humaine ; et de la même manière que cette relation, pour réaliser le but de l'initiation d'atteindre sa propre Nature Divine, doit être étendue pour rassembler toutes les créatures dans un amour collectif, en ayant conscience de soi comme étant en union avec toutes choses, de même la relation entre homme et femme doit nécessairement être l'unité totale de Śiva avec sa Śakti, la Déesse suprême ; ce doit être la même relation que le couple divin entretient, dans laquelle l'Un sans Attributs (*nirguṇam brahman*) se divise

¹⁰ *Kulārnavā Tantra*, XIV, 19, une instruction qui rappelle les histoires anciennes concernant des disciples de l'âge Védique, de Satyakāma Jābāla et Dhaumya Āyoda. Voir également v. 18, pour la caractérisation du maître : "Si un maître confère son initiation au disciple pour de l'argent, ou par peur, cupidité, [ou bassement ; dans l'original — Éd.], il récoltera la malédiction de la Divinité, et ce qu'il a accompli ne produira pas de fruit". L'acte d'initiation n'est pas un tour de magie ; c'est le transfert de la transformation interne du maître dans un disciple qui est lui-même suffisamment avancé pour effectuer la même transformation. [Voir également *ibid.*] XIII, 48 : "[le maître doit n'être] attaché ni aux femmes ni à l'argent, [doit être] immune aux maladies et autres maux, et imbu de l'état spirituel : 'tout je suis', dénué [*nirdvandva*] de toute dualité [du moi et du monde, etc.], ferme dans toutes ses résolutions".

¹¹ *Kulārnavā Tantra*, XIV, 89 ; *rasendra* est le mercure, le vif-argent de l'alchimie.

en pôles primaires dans le stade ultime du déploiement de sa *māyā*. L'épouse est la *śakti* de son mari ; et alors que Śiva, l'élément mâle dans le déploiement suprême du Divin en pôles, paraît à l'initié en tant qu'homme, comme son maître, de même la Śakti divine le confronte sous forme humaine, en la personne de sa propre femme — en fait, en tout ce qui apparaît sous forme femelle ; le déploiement de la *śakti* en jeu est à la fois l'univers entier et son propre Soi. À la place de l'image sacrée figurative ou du *yantra* géométrique dans lequel l'initié insère le Divin qui sommeille en lui pour l'adorer, après l'avoir éveillé par le mantra, le *dhyāna*, et le toucher (*nyāsa*), et après avoir complètement inséré ce Divin dans sa conscience, il peut, dans le rite du Kula Tantra, adorer une personne féminine vivante — enfant, jeune fille, ou femme — comme manifestation de la *śakti* divine. Le *Kulārṇava Tantra* traite extensivement de ce cas dans son dixième chapitre :

Au mois d'Āśvin il doit faire ses dévotions à neuf filles ; tôt le matin, l'initié doit leur faire une invitation, plein de félicité Divine [*bhakti*], avec un cœur pur.¹²

L'initié doit baigner une mignonne petite fille d'un an, ornée des symboles de la bonne fortune ; ensuite, avec un esprit pur il doit présenter à l'enfant ses dévotions à la Déesse dans la séquence prescrite. Quand l'enfant a été purifiée par les bains et les huiles, que l'initié l'amène au siège de cérémonie, qu'il la place là où la divinité réside [*devatāsannidhi*, c'est-à-dire dans le *yantra* géométrique où l'on place l'enfant afin qu'elle devienne son contenu figuratif] et qu'il fasse ses dévotions à l'enfant. Il doit la ravir avec des parfums, des fleurs, avec de l'encens et des lumières, avec des sucreries, de la nourriture, des boissons, avec du lait, du beurre clarifié, du miel et des mets, avec des bananes, des noix de coco et autres fruits.¹³

Une personnification humaine de l'énergie divine se révélant explicitement sous forme femelle est appropriée comme *yantra* figuratif, à condition que l'initié ne voie pas en elle l'individu humain, mais la considère comme la divinité qui est en elle : “Quand il voit une petite fille [*bālā*] toute ornée, il doit la comprendre comme la divinité de son cœur ; alors, il doit l'adorer, en la considérant comme la divinité [*devatābuddhi*], et ensuite il doit la laisser s'en aller.”¹⁴ Mais ce culte de la divinité sous la forme d'une femme vivante est lié à l'utilisation du *yantra* comme siège cérémonial pour la personne adorée : “si l'adoration a lieu sans un *yantra*, la divinité n'y est pas favorable”¹⁵ — une instruction qui pourrait aussi servir à garantir la solennité du rituel

¹²Ibid., X, 20. Le nombre neuf correspond à la figure du neuf-trois-points du dessin aux neuf triangles du *yantra* de la déesse. Voir *supra*, Chap. 3, note 72.

¹³Ibid., X, 21-23.

¹⁴Ibid., X, 25.

¹⁵Ibid., X, 109.

appropriée à l'acte de culte. Son but principal est, en insérant une personne humaine dans le schéma structurel linéaire de l'essence divine, de transformer une simple enfant en un réceptacle complètement approprié au Divin qui est adoré.

De la même manière, on doit adorer “le neuvième jour de la lune croissante et décroissante, neuf petites filles, âgées de un à neuf ans”, c'est-à-dire, chaque fille doit être âgée d'un an de plus que la précédente ; elles représentent neuf aspects de la déesse.¹⁶ “Dans sa conviction qu'elles sont la divinité [*devatābuddhi*], l'initié doit les adorer.¹⁷ ... Ou bien, sinon, que pendant neuf nuits successives l'initié [*mantravid*] adore [avec le même rituel] dans son amour Divin [*bhakti*], neuf jolies jeunes filles dans la fleur de la jeunesse [*yauvanārūdhā pramādā*].”¹⁸

Le texte continue ainsi :

... un vendredi il doit inviter et convoquer une belle jeune fille qui lui soit attirante [*kāntā*], dans la fleur de la jeunesse, avec beaucoup de charme, gratifiée de tous les signes favorables ... et juste pubère.¹⁹ Il doit purifier son corps avec un bain et des onguents et la placer sur le siège cérémonial. Il doit l'orner selon les instructions, avec des parfums, des fleurs, des habits, et des bijoux, et, ensuite, s'orner lui-même également avec des huiles, des fleurs, et ainsi de suite. Il doit invoquer la divinité dans la jeune fille et lui offrir des sacrifices par le rituel du toucher [*nyāsakrama*]. Quand il l'a adorée dans l'ordre rituel approprié, et lui a sacrifié encens et cierges ... dans sa conviction qu'elle est la déesse, il doit l'enchanter, dans sa dévotion d'amour, avec des aliments, chacun possédant l'une des six sortes de goûts,²⁰ avec de la viande et autres mets et friandises. Quand il voit que son délice est suprême [*praudhāntollāsasahitā*], il doit réciter la formule sacrée de la Déesse [*manu-mantra*], lui-même rempli de la joyeuse vigueur de la jeunesse [*yauvanollāsasahitā*], et ses pensées complètement immergées dans l'image rituelle de la divinité. Lorsqu'il lui a offert avec une attention soutenue la formule sacrée, parmi d'autres, mille et huit fois,²¹ il doit passer la nuit avec elle. Quiconque adore de cette façon pendant trois, cinq, sept ou neuf Vendredis reçoit des bénéfices [*punya*] incommensu-

¹⁶Ibid., X, 27-33. En tant qu'aspects de la déesse elles se nomment Bālā, Śuddhā, Lalitā, Mālinī, Vasundharā, Sarasvatī, Ramā, Gauṛī, et Durgā (v. 27).

¹⁷Ibid., X, 30.

¹⁸Ibid., X, 34. Parmi ces neuf aspects de la déesse, on trouve les suivants, selon la suite de leur noms : tristesse, désolation, “la Terrible”, perception, et action.

¹⁹*Puṣpinī*, celle qui a la fleur, c'est-à-dire ses règles.

²⁰Les goûts sont : piquant, aigre, sucré, salé, amer, sec.

²¹Un multiple de 9 (9 × 112 = 1008), nombre favori utilisé, par exemple, dans les litanies de noms qui tentent de couvrir tous les aspects d'une divinité.

rables découlants de sa piété.²²

Le *Tantrarāja Tantra* enseigne comment le culte d'un aspect particulier de la Śakti divine universelle, appelé "Nityā Nityā," doit être exécuté à l'aide de sept jeunes femmes :

qu'il voie en méditation ces déesses [qui sont des aspects de Nityā Nityā], dans la manifestation décrite; qu'il les adore dans les *cakras*. . . De même qu'il place dans les sept *cakras* sept jeunes femmes à l'apparence de déesses [*tad-varnā*] et qui soient ravissantes à regarder; qu'il les adore dans l'ordre décrit plus haut. Qu'il les ravisse avec des fleurs, des habits, des parfums, des aliments et autres mets. Si elles sont contentes, alors les *śaktis* dont elles sont l'image seront satisfaites également. [XVI, 89, 91–92]

En plus de ces manifestations de la Śakti divine sous forme humaine, qui sont utilisées pour des usages cérémoniels spéciaux, on la trouve usuellement dans son rôle en tant qu'épouse de l'initié. On l'appelle "*svaśakti*", "la *śakti* personnelle".²³ Dans le *Kulacūdāmani Tantra*, le "joyau du sommet de la doctrine Kula", la Śakti divine trouve les mots pour ses rapports avec le Divin-Masculin, Śiva, ce qui illumine les rapports mutuels entre époux avec les concepts et les rites empruntés aux Tantras :

Je ne fais qu'un avec Ton corps; en union avec Śakti, sois rempli de force [*prabhu*]. En dehors de moi, aucune mère ne peut rendre manifeste ce qui a été conçu. Ainsi, partout où ce qui a été conçu est déployé, la qualité de fils est en Toi.

En dehors de Toi, aucun père ne peut rendre manifeste ce qui a été conçu, afin que Toi seul puisse être [mon] père et personne d'autre. Quelquefois Tu as la forme du père, quelquefois Tu te déguises en maître, quelquefois Tu es mon disciple.²⁴

À partir de l'union de Śiva et de Śakti le monde se déploie. Ainsi, Tu es partout — et partout je suis, Ô Seigneur Suprême! Tu es tout, Ô Seigneur des Seigneurs, et tout suis-je aussi, Toi l'Éternel!²⁵

Dans de telles paroles, le lien conjugal indissoluble de l'Inde ancienne est exalté pour qu'il devienne un symbole tangible de l'essence divine — sa "Dualité-dans-l'Unité" — qui a trouvé son expression externe ultime la plus

²² *Kulārṇava Tantra*, X, 39–45.

²³ Voir par exemple *Kulacūdāmani Tantra*, Tantrik Texts, IV, II, 29 (également appelé "*nityakāntā*"), par opposition à "*para-śakti*", "la femme d'un autre [homme] [II, 30]".

²⁴ L'auto-révélation de la divinité dans les Tantras prend la forme de dialogues du Divin qui, en se séparant en Śiva et en Śakti, fait prendre à chacun le rôle du maître de l'autre, en alternant entre le mâle et la femelle.

²⁵ *Kulacūdāmani Tantra*, VII, 81–86.

visible dans le suicide par le feu de la veuve : dans une union qui considérerait ce rite, au-delà de la nature épisodique de la vie et de la mort, comme une affirmation de son immortalité à travers l'étendue infinie des ères innombrables de l'Inde.²⁶ Le mystère du Divin qui, considéré sous son aspect féminin, est à la fois le père et le fils, reflète une croyance ancienne en le rôle de la femme comme matrice dont est issu l'époux. Le *Livre des Lois* de Manu résume cette opinion dans la formule suivante (IX, 9) : “L'épouse [jāyā] est l'épouse [jāyā] pour la simple raison que l'homme renaît en elle [jāyate]”. L'épouse est la mère de l'époux parce qu'elle est la mère de son fils, en lequel l'homme renaît, et atteint l'immortalité sur terre.

Tout dans le monde est Śiva et Śakti : dans l'union sexuelle des époux, la tension polaire de la dualité Divine se résout en l'unicité ; dans cette union, la conscience humaine transgresse les limites de son isolement et entre dans un espace au-delà des polarités, au point où elle dissout sa nature duale — elle devient *nir-dvandva*. L'érotisme dans le mariage est l'un des moyens de faire l'expérience de sa propre nature divine, où la distinction entre Moi et Toi disparaît, où l'univers s'évanouit, où la douleur et le désir et toutes les autres oppositions polaires sont transcendés.

Cette compréhension de l'Éros marital, où les époux se considèrent comme Śiva et Śakti, donne à notre sphère de passions élémentaires une intuition de sa nature profonde, transforme la passion naturelle en un divertissement serein du Divin, transfigure le sensuel, et rend le lien du mariage divin lui-même.²⁷

Dans un langage conceptuel dérivé de la doctrine Sāmkhya, le *Kulārṇava Tantra*, dans son dix-huitième chapitre consacré au Dieu de l'Amour,²⁸ décrit l'union sexuelle des époux comme le retour chez lui du Divin depuis Sa nature divisée dans la conscience humaine : “L'homme dont le corps matériel luit en se jouant du sentiment du Moi [*ahamkāra*], dont le membre²⁹ est son sixième sens [*manas*], le domicile de l'Illusion, doit s'accoupler avec la femme, dont le corps est l'esprit [*buddhi*], dont la matrice est la Pensée [*cittam*].” Quiconque

²⁶Le culte des ancêtres, et donc l'ordre de la famille brahmane, repose sur l'hypothèse que le fils est simplement le père régénéré, et cet ordre familial a réussi à survivre à la doctrine de la transmigration des âmes, bien que nié par la croyance de base de cette doctrine. Voir Aśvalāyana *Coutumes domestiques*, I, 15, 9–10 : “Quand le père revient d'un voyage, il embrasse son fils sur le front et murmure la salutation : ‘Membre pour membre tu as été créé ; tu es né du cœur central. Tu es mon Moi avec le nom de “fils”, et puisses-tu vivre cent ans en tant que tel.’ À la suite de quoi il l'embrasse trois fois sur la tête.”

²⁷Voir *Kulārṇava Tantra*, V, 111–12 : “Quiconque traite son épouse comme śakti [sevayet], est esclave de śakti [śaktiṣevaka] ... les autres sont esclaves des femmes [strīṇiṣevaka]”.

²⁸Éd. Il y a une erreur ici : le *Kulārṇava Tantra* ne comprend que dix-sept chapitres.

²⁹Ici le membre viril est désigné comme “śiva”, l'Éternel Masculin — juste comme, réciproquement, le *linga* est la représentation la plus couramment rencontrée de Śiva dans les temples, et juste comme certaines formations naturelles en forme de *linga* sont des endroits de pèlerinage.

aime sa femme et interprète ainsi l'acte d'amour atteindra le bonheur sur terre [*bhukti*] et la libération [*mukti*], et enchantera le cœur des femmes.”³⁰

La doctrine Sāmkhya considère le mental (*buddhi*) comme ce qui est dérivé matériellement en tant qu'évolution “noble”, du “Non-divisé” (*avyaktam*); de l'intellect, dérive ensuite le sentiment du soi; de là on distingue successivement la conscience intérieure, les cinq sens et les cinq modes d'action; ultimement, de cette sensation du soi dérive le monde matériel externe dans ses formes les plus grossières ou les plus subtiles; là naît l'Autre qui se confronte au Moi. Dans la hiérarchie des concepts du Sāmkhya, il n'y a pas de place particulière pour la pensée (*cittam*) en tant que telle; c'est l'une des fonctions de l'intelligence (*buddhi*).

Ici on nous apprend que l'union sexuelle doit être accomplie comme le retour définitif des manifestations suprêmes du Non-Encore-Manifesté dans Sa propre unité non-différenciée. Le rapport sexuel est à la fois un événement symbolique et la base sensuelle qui assiste l'âme individuelle pour ressentir sa propre nature divine universelle; c'est un sacrement qui transforme quiconque a été initié dans sa vraie signification.³¹

En percevant la Śakti divine dans tout ce qui est femelle, le Tantrisme, dans sa “doctrine Kula”, dépasse les limites de la relation de couple. “Kula”, la “famille” en tant qu'unité comprenant l'homme, la femme, et leur progéniture, en tant que “Trois-en-Un”, pour ainsi dire, est un symbole de l'identité complète de celui qui Sait, du Savoir, et de ce qui est Su — de “ce qui Mesure” (*mātra*), comme on l'appelle, de “la Mesure” (*māna*), et “du Mesurable” (*meya*); c'est-à-dire, de l'“Âme Individuelle” (*jīva*), de la “Connaissance” (*jnāna*), et de “Toutes Choses” (*viśvam*) — de la diversité du monde phénoménal. Ce sont des “Trois-en-Un” en tant que manifestations d'une seule et même Śakti, qui ne peuvent paraître différents qu'à une conscience ignorante, prise au piège de ses propres frontières étanches.

L'expérience de cette unité ne peut être obtenue par un simple acte de réflexion; sa véritable assimilation ne peut être le résultat que d'un processus de transformation qui — comme tout acte de yoga — exige un effort total de l'homme tout entier. Les limites de l'existence humaine individuelle doivent être surmontées non seulement en pensée, mais être dissoutes et éliminées par le rituel; car le retour du Divin de Sa différenciation à l'unité transcendant les pôles n'est pas une illusion de l'imagination, mais une transformation réelle à l'intérieur du royaume de l'Être.³² En tant qu'individu,

³⁰ *Kulārnava Tantra*, XVIII, 27–28.

³¹ On trouve ici encore vivante la croyance théologique Védique millénaire en le pouvoir magique du savoir: “yo evam veda” — “qui le sait de cette façon”, c'est-à-dire, quiconque connaît le sens caché d'un acte rituel ou profane et pratique cet acte avec ce savoir, entre ainsi dans un nouveau réseau de relations, dans une combinaison énergétique de ces pouvoirs que son savoir occulte comprend jusque dans tous ses effets. Ceci est un fait fondamental à toutes les expériences et éducations religieuses, un fait qui, de son nouveau point de vue, présente le monde profane avec une interprétation que l'adepte est capable de suivre.

³² Éd. Ce paragraphe représente pour Zimmer l'énoncé d'une conviction. Il croyait en la

l'Hindou est lié tout au long de sa vie à des systèmes religieux sacrés et moraux qui, comme ils sont d'ordre divin, l'enveloppent depuis l'heure de sa naissance et édictent différentes sortes de devoirs qui varient avec la caste et le sexe de l'individu. En remplissant ces devoirs, l'homme est constamment conscient de son Être, et confirmé dans sa qualité spéciale; en les remplissant consciencieusement, il est assuré par sa probité du bonheur dans cette existence comme dans toute existence future; mais cela d'autre part le rend asservi, prisonnier de son isolation. La doctrine Kula perçoit, ainsi, une voie qui mène à la transcendance divine des pôles en faisant éclater les liens qui maintiennent et soutiennent l'existence individuelle — non à travers l'exécution d'actes profanes immoraux, mais par des rites régis strictement par la pratique rituelle Kula (*Kulācāra*).

Juste comme certains poisons mortels administrés au bon moment et au bon dosage peuvent sauver une vie, de même le *Kulācāra* prescrit des choses interdites dans la vie de tous les jours comme composantes de son rite aux fins de révéler à l'initié la voie de son devenir divin. Ces ingrédients sont appelés, par abréviation, les “cinq M” (*Ma-kāra-pancaka*): l'alcool (*madya*), la viande (*māmsa*), le poisson (*matsya*), et l'adultère (*maithuna*); le cinquième est la posture de la main et des doigts (*mudrā*).

Ce sont tous des “plaisirs des Dieux”.³³ Dans le monde profane, la satisfaction des quatre premiers est considérée comme étant un péché plus ou moins grave. Ce n'est pas tant leur possibilité intrinsèque d'intoxiquer et de libérer un individu qui en fait des éléments sacrés, mais plutôt le fait qu'ils ont le pouvoir, ennoblis par le rite et enchâssés par le cérémonial, de transporter l'initié au-delà de l'ordre moral de son existence quotidienne. Ce contraste dramatique prête une aura de sainteté à ce qui est moralement répréhensible. Ici sont annulés par le rituel les commandements éthiques qui fixent les bornes pour l'individu dans le monde profane et qui définissent à la fois son comportement et ce qui est permis ou prohibé; ils sont abolis par les rites afin de permettre de faire l'expérience d'une sphère qui est non-différenciée, au-delà des polarités. La tâche de l'initié est de pénétrer ce monde afin de se sentir dans son atmosphère comme quelqu'un totalement différent de lui se connaîtrait, ou pourrait se connaître, dans le monde quotidien. La posture physique du Parfait, du Déifié transcendant les pôles, est anticipée dans le rituel afin qu'à travers l'expérience et la pratique, elle puisse s'incarner dans l'initié, en sorte que la transformation de son essence puisse s'effectuer. Dans la performance du rituel il doit anticiper la pose idéalisée qui est son but, afin qu'elle devienne pour lui une seconde nature. Juste comme l'adepte Bouddhiste du “Cercle de Félicité” se voit comme la figure combinée de Mahāsukha dans la partie centrale du mandala, de même

possibilité d'une “transformation réelle” de l'homme même au vingtième siècle. Comme il l'indique dans la note 50 de ce chapitre, il y voyait les signes précurseurs d'une “transformation de l'homme Occidental”.

³³ *Kulārṇava Tantra*, X, 5.

l'initié du *Kulācāra* prend la pose du Śiva Suprême, qui est lié inséparablement à Śakti. Et comme Śiva et Śakti se trouvent partout, il transcende le lien étroit avec sa propre femme (*svaśakti*) qui lui est accordée dans sa propre existence individuelle solitaire, pour s'unir avec une *paraśakti*³⁴ pour la durée de l'acte rituel. Ce faisant, il transfère dans le règne sensuel et corporel ce que l'adepte Bouddhiste du *Śrīcakrasambhāra* accomplit pendant l'acte de méditation sur une image mentale. Celui qui véritablement vit une vérité avec sincérité — en effectuant des actes intérieurs ou extérieurs — sera capable de ressentir ce qui est vrai. Il n'y a pas d'autre voie y menant — il n'y a qu'une voie qui en émane : la Grâce Divine.

Le secret de la technique du *Kulācāra* réside dans le fait qu'il prescrit dans le rite des choses qui sont interdites dans le monde quotidien, car il est évident que l'état non-différencié, au-delà des polarités du Divin pur, s'oppose clairement à l'existence humaine, qui est de tant de façons déterminée et délimitée. Il ne semble pas y avoir de lien permettant de les intégrer ; la seule possibilité est de les transcender :

Le plaisir de s'adonner à l'alcool, à la viande, et aux femmes est libération [*mokṣa*] pour les initiés, mais péché mortel pour le non-initié.

Śiva a révélé la voie du Kula : ce qui est vil dans le monde [du non-initié], est sublime ; ce qui y est sublime, est vil. Le mal [*anācāra*] est bien ; ce qui est interdit [*akāryam*], est le devoir suprême [*kāryam*].

Ce qu'il est interdit de boire, doit devenir notre boisson ; ce qu'il est interdit de manger, doit devenir notre nourriture ; celle avec qui on ne doit pas s'accoupler [*agamya*], on doit s'unir précieusement avec elle [*gamya*], si l'on veut être un Kaulika [un adepte du *Kulācāra*].

Afin qu'une personne puisse faire l'expérience de l'unité non-différenciée de toutes choses, le texte poursuit :

Pour les adeptes du Kula, il n'y a ni obligation ni prohibition, ni œuvres pieuses, ni péché, ni Ciel ni Enfer ;

pour eux, les ennemis deviennent des amis, tous les puissants de la terre sont reconnus comme des esclaves ; tous les êtres sont devenus des frères pour les adeptes du Kula ;

pour les adeptes du Kula, ceux qui ont détourné leur visage, les regardent maintenant avec amitié ; les arrogants et les puissants leur font preuve d'humilité ; ceux qui les ont empêchés leur portent assistance maintenant ;

³⁴ «Para», «l'autre» [cf. note 23 plus haut].

la mort, pour les adeptes du Kula, devient le docteur; la maison est devenue le Ciel; le contact avec les femmes est sacré.

...

L'adepte du *Kulācāra* est un yogi, et lorsqu'il atteint son but d'existence au-delà des pôles, il devient une irritation, une moquerie, une énigme pour le monde qui continue dans la différenciation et les formes :

Celui qui est Libéré joue librement comme un enfant; le maître du Kula arpente le monde comme un insensé [*jada*, idiot]; le sage, le yogi du Kula, parle comme un dément [*unmatta*].

Si l'homme qui est devenu divin vit comme les autres hommes, c'est qu'il l'a choisi pour s'adapter à leurs manières afin de les aider :

Le yogi s'adonne aux plaisirs sensuels afin d'aider l'humanité, non pas par désir; il se joue sur la terre, en plaisant à tous les hommes [c'est ainsi qu'il dissimule sa véritable nature].

... le yogi brûle tout comme le soleil, dévore tout comme le feu; il participe à tous les plaisirs et pourtant il reste sans tache et sans souillure. Il frôle toute chose comme le vent; il baigne toute chose comme l'air.

Car il est devenu Śiva. Śiva dit de lui-même: "Ce n'est pas sur le Kailāsa que je demeure, ce n'est pas sur le [Mont Universel] Meru, ni sur le [Mont] Mandara: mais c'est là où demeurent les 'adeptes du Kula' que je réside".³⁵

Śiva indissolublement uni à Śakti est le Deux-en-Un. Quiconque en est conscient comprend les deux grands buts à la fois de la pensée spéculative indienne et du yoga: l'Unique, "Sans égal", du Vedanta, et la "Dualité", dont la discrimination (*viveka*) appropriée libère l'âme de son enchaînement dans le *samsāra* par le Yoga Sāmkhya. Śiva-Śakti sont simultanément un et deux: ils sont le Divin non-différencié au repos en lui-même, et ils sont la manifestation du Divin dans le monde par le jeu de sa propre *māyā*, qui est Śakti: "Beaucoup aspirent à l'état de l'Un-sans-égal [*advaitam*], et d'autres à la dualité [*dvaitam*]. Mon être propre [*tattva*], ils ne le connaissent jamais: il est juste aussi dépourvu de Dualité qu'il l'est de Non-dualité."³⁶

C'est la raison pour laquelle Enchaînement-au-Monde (*samsāra*) et Libération ne forment qu'un tout, et pourquoi les plaisirs ici-bas (*bhoga*) ne sont pas interdits à l'adepte du yoga. Tant qu'une ligne sépare l'ascétisme et la sensualité, la nature du Divin — le Deux-en-Un de Śiva et Śakti, de l'Être pur et du jeu de la *māyā* — n'a pas été appréhendée. Le plaisir des sens doit, bien sûr, être compris comme une composante du yoga et sanctifié en tant que

³⁵ *Kulārṇava Tantra*, IX, 50, 55-58, 60, 61, 72, 75-77, et 94.

³⁶ *Ibid.*, I, 110.

partie intégrale de la vie religieuse par la connaissance qui est précisément cet élément qui rend l'humanité pareille à *śiva-śakti*, c'est-à-dire, divine.

Śiva parle ainsi à Śakti :

C'est ainsi qu'on l'explique — écoute, Ô ma femme Bien-aimée : Aucun mode de vie [*dharmā*] n'est en fait semblable à celui du Kula . . . : si l'ascète [yogi] n'est pas en même temps un sensualiste [*bhogi*] ; si le sensualiste [*bhogi*] n'est pas en même temps un ascète [yogi], alors il n'atteindra pas l'état de transcendance des pôles ; c'est pourquoi la doctrine Kula, dont la nature est l'ascétisme et le plaisir des sens [*yogabhogātmaka*], est supérieure à toutes les autres, Ô mon amour ! Le plaisir des sens [*bhoga*] devient ascétisme [*yogāyate*] ; le péché, un acte pieux ; et le *samsāra* devient, dans le rite Kula, la libération même [*mokṣāyate*], Ô la Reine du Kula.³⁷

Dans l'assimilation du yogi et du *bhogi*, l'ancien conflit entre l'ascétisme et l'hédonisme est résolu ; le fossé entre l'Absolu et le monde de la *māyā* est comblé : tous deux s'unissent en Śakti.³⁸

L'utilisation de la *para-śakti* comme composante vivante du *yantra* de la déesse s'explique dans la phrase suivante : “Deux mots différents désignent le lien [*bandha*] et la libération [*mokṣa*] : ‘moi’ et ‘absence de moi’ [*nir-mama*] ; avec le mot ‘moi’, l'âme individuelle est tenue fermement ; avec le concept ‘absence de moi’, elle est libérée.”³⁹ L'union sexuelle rituelle avec la *para-śakti* se tient dans le “Śrīcakra”, dans le “Cercle de Félicité”, dont la réalisation pour les Bouddhistes se trouve dans la sphère de la vision intérieure, par exemple, dans le *Śrīcakra* de Mahāsukha. Mahāsukha est représenté dans les images sacrées figuratives, par exemple, dans les images de Vajradhara, auxquelles le Śrī Yantra, un *yantra* géométrique abstrait du modèle indien, correspond avec ses triangles enchevêtrés mâles (*vahni*) et femelles (*śakti*). Dans le “*cakrapūjā*”, dans le culte du *Śrīcakra*, le fidèle

³⁷Ibid., II, 22-24.

³⁸Il est utile de signaler que la doctrine d'origine du Bouddha, en dehors de sa résurgence sous forme Tantrique, a également abouti à une fusion du yogi et du *bhogi* dans son rameau le plus spirituel, du Zen Japonais. Voir les sources originelles mises en évidence par August Faust, avec Shūei Ōhasama, le patriarche reconnu de la branche Rinzai du Zen, dans *Zen : Der lebendige Buddhismus in Japan* (Gotha et Stuttgart : F.A. Perthes, 1925) : “Ni le péché ni le bonheur, ni le profit ni la perte n'ont aucune place ici. Tu ne pourras demander ni chercher dans l'état du *Nirvāṇa* parfait” (p. 72) ; “Bois et mange autant qu'il te plaît, lorsque tu seras dans l'état du *Nirvāṇa* parfait” (p. 73). Voir également les histoires voisines caractéristiques de Jūsze et des deux moines (p. 89).

La réalisation de la transcendance de la polarité est le but de toute pratique Zen, où les “tâches” traditionnelles sont formulées dans la littérature sous forme de “problèmes” ; cf. particulièrement parmi ceux-ci les problèmes 2, 27, 28, 31 (2), et dans l'introduction d'Ōhasama, pp. 7-8, 25-29, et 33.

³⁹*Kulārṇava Tantra*, I, 111.

lui-même devient une composante du *yantra* (qu'on appelle ici le *cakra*). Lui-même, avec la *para-śakti*, devient la composante essentielle du contenu figuratif afin de faire l'expérience de son union sexuelle avec la *para-śakti*, en tant que Śiva-Śakti. "Nul autre que Dieu ne doit adorer Dieu"⁴⁰ — l'initié ne projette pas dans un *yantra* le dieu de son cœur, sa propre nature divine cachée, dont la réalisation de la transcendance des pôles est le but vers lequel il tend ; au contraire, il éveille la divinité qui sommeille en lui afin de rentrer dans le cercle rituel en tant que sa propre nature Divine. Avec sa *para-śakti* il joue le rôle de Dieu ; il Le mime afin de transformer en Être de chair la connaissance de sa propre nature divine.⁴¹

Dans le *cakrapūjā-yantra*, dont le contenu figuratif est l'initié lui-même, le *yantra* atteint, en termes de forme, le degré ultime de densité matérielle et de réalité corporelle. On représente ici la contrepartie du *yantra* construit mentalement en pure méditation, adoré, et puis abandonné à la dissolution. Entre ces deux formes ésotériques de *yantra*, que le non-initié Occidental ne connaît qu'à travers la tradition littéraire traitant d'enseignements occultes, on trouve les images sacrées figuratives (*pratimās*), les schémas structurels remplis de figures (mandalas), et les constructions géométriques abstraites (*yantras*), dont la fonction et la nature nous sont rendues lumineuses par ces extrêmes ésotériques. La position que ces trois types occupent dans le monde spirituel de l'Inde est déterminée par leur situation intermédiaire entre ces deux formes extrêmes, et par cette idéologie qui est commune à tous les types de *yantra*, aussi différents soient-ils en matière comme en forme.

Comparé au rôle du pouvoir de l'imaginaire dans l'acte d'adoration, le rôle de l'instrument préparatoire (*yantra*) est secondaire : c'est pourquoi le *yantra* peut apparaître sous des formes aussi radicalement différentes. À la

⁴⁰"*Nādevo devam arcayet*" [l'épigraphie de notre étude], une citation anonyme qui se trouve dans *Bhāskararāya* (p. 277), où elle est suivie par un texte dans le même esprit : "étant devenu Śiva, il doit offrir des sacrifices à Śiva" ("*Śivo bhūtvā śivam yajet*"). Dans le même texte on trouve une citation du *Mystère de la Tradition Sacrée* ("*Āmnāyarahasya*") : "Le Dieu qui est son propre Soi [*ātmadevatā*] doit être adoré avec des parfums et autres choses auxquelles les portes des sens sont ouvertes, dans le cœur profond de Celui qui Sait : Je suis Dieu [*mahāmakha*]."

⁴¹À part le *cakrapūjā*, où l'initié, avec une initiée du sexe féminin, forme un couple divin dans le *yantra*, on peut citer une autre instance — non surprenante — où l'initié mâle seul prend place sur le trône divin afin de faire l'expérience de sa propre divinité. Le *Nityāśodaśīkārṇava*, II, 10–11, enseigne un rite par lequel l'initié peut acquérir du pouvoir sur les autres créatures : "L'initié s'assoit au milieu du *cakra* et s' imagine complètement rouge, et l'objet de ses désirs [*sādhya*] doit être imaginé de la même couleur. Par l'effet de tous ses charmes, il devient alors désirable et l'objet de l'affection de tous." *Bhāskararāya* cite à l'appui un vers d'un autre Tantra : "il doit s'imaginer émettant un rayonnement, rouge comme l'éclat de mille soleils levants, et l'objet de ses désirs doit être imaginé de la même couleur". Ici le rouge, comme la couleur rouge du corps de *Tripurasundarī*, est le symbole du désir et de la soif du monde phénoménal. On peut faire le rapprochement avec la situation où l'initié met des vêtements et des ornements de la couleur de la divinité afin de donner une expression plus soumise de son unité avec elle. Dans son commentaire du *Nityāśodaśīkārṇava* IV, 36, *Bhāskararāya* présente en support une citation du *Jñānārṇava*.

place du *pratimā* humain vivant, afin d'occuper son trône (*pīṭha*) dans un schéma structurel linéaire, on peut substituer un pot d'eau bouillie comme réceptacle de la divinité, un objet en lequel la divinité est installée et adorée.⁴² De plus, tout objet qui peut n'avoir rien à voir formellement avec les *yantras* dessinés à la main peut être pris comme base matérielle pour le diagramme central. On trouve particulièrement adéquats à cet usage non seulement la surface réfléchissante de l'eau d'une jarre placée dans le schéma structurel linéaire, mais aussi des objets brillants de toutes sortes. L'initié peut projeter sa vision intérieure de la divinité, entourée des personnages de sa suite, dans la flamme d'une lampe, et peut les adorer comme les instructions l'exigent.⁴³ Au cours des dévotions matinales quotidiennes (*sandhyā*), l'adoration du dieu de son propre cœur s'effectue en projetant son diagramme dans le disque solaire juste lorsqu'il s'élève au-dessus de l'horizon. Entouré de sa suite de divinités, le dieu rentre dans le cercle solaire (*sūrya-mandala*) : il devient le contenu figuratif complet remplissant un *yantra* géométrique ou un mandala.⁴⁴ Finalement, même l'art sacré du retour à sa nature divine transcendant les polarités pratiqué par l'initié en déployant et repliant la figuration, ou en entrant dans le *śrī-cakra*, peut être accompli par des *mudrās* (gestes de la main et des doigts). Le *Kulārṇava Tantra* enseigne, par exemple (VI, 96) : "L'initié fait s'éveiller la *śakti* de son propre Être intérieur et fait se réjouir les divinités de son propre corps [c'est-à-dire, en provoquant leur union sexuelle amoureuse ; il est lui-même, après tout, à la fois Śiva et Śakti.] . . . Le pouce [le doigt semblable au *linga*] est le Dieu Bhairava [Śiva] ; le majeur [de genre féminin en sanskrit : *madhyamā*, 'la plus centrale', qui désigne également le *yonī*] est Candikā [un aspect de la Śakti de Śiva]. En faisant se toucher le pouce et le majeur, il complète la 'famille' [*kula-santati*]." Autrement dit, avec ses doigts il effectue la cérémonie religieuse du *cakrapūjā* de la doctrine Kula.

Les différentes formes du *yantra* n'ont pas toutes la même valeur. Il y a une hiérarchie qui décroît depuis les images anthropomorphes jusqu'aux images de pierre, de bronze, ou de bois, de même qu'il y a une autre hiérarchie pour les schémas structurels, qui décroît depuis ceux qui contiennent des figures jusqu'à ceux qui sont purement géométriques. Le Divin est spirituel, immatériel dans son essence la plus pure, mais dans son état matériel la divinité consiste en des mantras (*devatā mantrarūpiṇī*) : pour cette raison les formes les plus mentales de l'image sacrée et du culte sont supérieures à celles qui sont plus grossières matériellement. Tous les *yantras* sont, après tout, des moyens pour arriver à une fin, juste comme les offrandes d'objets matériels —

⁴² *Tantrarāja Tantra*, II, 66 ; cf. aussi II, 59 ff., et XVI, 77, où six *cakras* doivent être placés dans six jarres d'eau afin que l'initié puisse adorer en elles six *śaktis* destructrices d'ennemis.

⁴³ *Kulārṇava Tantra*, X, 75-79 : "*dīpe sāvaranām devīm dhyātvā vidhivad arcayet*".

⁴⁴ *Ibid.*, X, 55 ff. Une projection similaire du diagramme divin pendant un ravissement amoureux se trouve dans le *Nityāśodaśikārṇava*, IV, 42-45.

les fleurs, les parfums, le balancement des lampes — ne sont pas nécessaires à quiconque est capable d'effectuer le service divin tout entier exclusivement à ce niveau qui est valable et profitable — au niveau des visions intérieures dont le jeu constant est, après tout, également indispensable à l'action extérieure sensée, si celle-ci doit être autre chose qu'un acte mécanique et non productif. Moins l'acte pieux est perceptible aux sens, plus intensément il engage l'Être intérieur du croyant, et plus son effet en est important. Un mantra clairement audible est moins efficace que celui qui est murmuré, mais le plus efficace de tous est celui qui est récité en pensée, silencieusement.⁴⁵

L'état suprême est l'état originel [*sahajā avasthā*, la nature innée, divine, de l'homme] ; l'état intermédiaire est la méditation [*dhyānadhāranā*] ; l'état inférieur est la récitation de litanies pour prier la divinité [*japastuti*] ; le plus bas de tous est l'offrande de sacrifices rituels [*homapūjā*, qui nécessite un yantra].⁴⁶

Ne-pas-agir [*akriyā*] est la forme suprême de culte [*pūjā*] ; rester-silencieux est la récitation suprême ; ne-pas-penser est la méditation suprême [*dhyāna*] ; l'absence de désir est la satisfaction suprême.⁴⁷

Cette philosophie restreint la prétention de l'image sacrée à tenir un rôle noble, et la consigne à un niveau matériel inférieur où elle peut en fait agir comme intermédiaire, et comme guide, vers le Divin ; elle se trouve dans une sphère considérablement éloignée de la divinité. Toute contemplation du Divin reflète Son illusion, Sa *māyā*, non Son essence, et ne peut être considérée comme expression de Son essence qu'à un niveau inférieur — c'est-à-dire, à celui physiquement visible — où seul l'œil de l'initié est absorbé par le Divin (qui pour cette raison a pris forme apparente), bien que son Être ne soit pas encore Lui-même dissous dans l'Être Divin. Ne-pas-penser (le Vide, la spiritualité non-différenciée) est le mode ultime de méditation : ce véritable paradoxe paraphrase le rôle de l'image sacrée en tant que simple *yantra*.

À ce stade, le contraste apparaît clairement entre l'image sacrée indienne et l'art Occidental, qui, dans la mesure où notre art a été nourri de certaines conceptions à propos de l'art classique, a des connotations Platoniciennes. Juste comme un bref regard à l'art classique nous a servi de tremplin aux observations de ce livre, afin de rendre plus concret le saut considérable nécessaire pour faire la transition et entrer dans le monde de l'Inde, de même un

⁴⁵Citation dans Bhāskararāya, commentant le *Nityāśodaśikārnava*, V, 7 : le *japa* clairement audible porte fruit au décuple ; murmuré, au centuple ; le [*japa*] complètement intérieur, est multiplié par mille. Les récitation à voix haute et à voix basse sont au même niveau, mais la récitation silencieuse leur est supérieure. Ibid., V, 18.

⁴⁶*Kulārnavā Tantra*, IX, 34.

⁴⁷Ibid., IX, 38.

bref regard aux fondements idéologiques de l'art Occidental classique nous permet de résumer, à l'aide de contrastes, ce qui a été découvert et discuté jusqu'ici. Une contribution très significative de l'art classique à la culture Occidentale est le nombre de formes distinctes dans lesquelles l'antiquité a projeté l'Absolu-Divin. Pour Platon, c'était le règne des idées : un monde de formes transcendantes qui représentaient, vis-à-vis du monde phénoménal, à la fois le type universel et le type idéal ; considérées pour elles-mêmes, cependant, les formes individuelles sont complètement séparées et clairement identifiées. L'Absolu est une sphère d'idées individuelles. Et Dieu en tant qu'esprit, comme Aristote Le décrit, n'est ni dénié de spiritualité, ni dépourvu de contour, ni l'absence de contenu transcendant les pôles, ni un miroir irradiant de lui-même sans image ; Il est plutôt à la fois l'omniprésence simultanée de tous les contenus spirituels et Ce-Qui-Est-Spirituel, ce qui pense et se connaît dans la totalité de ses interactions. (La forme que cette connaissance prend est la vie.)⁴⁸ Le concept de Dieu chez Aristote a dominé la scholastique médiévale et le mysticisme comme formulation adéquate du Divin ; et au dix-neuvième siècle, quand la philosophie systématique a atteint son point culminant, il a triomphé dans l'*Encyclopédie des Sciences Philosophiques* de Hegel. On doit rapprocher ce concept de Dieu de l'idée du Verbe. Le passage de l'Évangile selon Saint Jean, "Au début était le Verbe", est caractéristique de la compréhension Occidentale de l'Absolu : comme Verbe, Il possède la clarté de définition, Il S'exprime, et Il personnifie la raison. Il est, ainsi, diamétralement opposé à la notion indienne du Divin pur. Parallèle à ce contraste, on trouve que la fonction de l'art est différente dans les deux cultures, Occidentale et indienne. Son but suprême dans ces cultures est de guider l'humanité vers la réalité à partir du monde des apparences. Tout l'art Occidental — et pas seulement celui de style classique — qui a ses racines dans l'idéologie classico-Chrétienne de l'Absolu (remarquez, par exemple, la qualité des sculptures de nos cathédrales), n'est pas satisfait de dépeindre simplement les phénomènes comme tels ; il voit, dans le vaste catalogue des formes terrestres auquel se limite l'expérience humaine, le reflet multicolore⁴⁹ du pur univers des idées et des types idéaux.⁵⁰ Il tente de re-

⁴⁸Aristote, *Métaphysique*, XII, 7. Pour le rôle de ce concept au Moyen Age, voir J. Bernhart, *Die philosophische Mystik des Mittelalters* (Munich, 1922).

⁴⁹Éd. Le "farbiger Abglanz" de Goethe (littéralement, "reflet multicolore") à la fin de la scène d'ouverture du deuxième *Faust*. Faust réalise qu'il ne peut pas regarder la lumière du soleil directement, mais seulement indirectement, quand il se réfracte dans un arc-en-ciel. Il modifie en conséquence son désir d'atteindre le monde idéal et se tourne à la place vers son reflet dans le monde vivant qui l'entoure.

⁵⁰L'impressionnisme est intentionnellement libéré de cette attitude Platonicienne envers le monde phénoménal ; pour l'impressionnisme, le monde n'est pas le "reflet multicolore" en lequel le Vrai devient visible ; il est le Vrai. Mais dans cet art non-intellectuel, le but de la forme est encore relié à celui de l'école classique. Le plaisir du regard que permet la toile impressionniste est le même que celui qu'offre la structure d'une composition classique de, disons, Raphaël. Il se peut que l'attrait des rythmes des couleurs ait plus ou moins

présenter la nature essentielle des objets et des personnes et, comme résultat concret de sa perception, l'art Occidental devient une source d'émotion et un guide pour l'existence.⁵¹ Côte à côte avec les intangibles que constituent les concepts et les idées, ce point de vue considère l'art comme la seconde forme magnifique en laquelle la Vérité concernant les mondes physique et métaphysique est présentée à l'homme. En tant que réflexions de la nature essentielle de toutes choses, et comme images tangibles des idées, les œuvres d'art Occidentales sont l'expression ultime, insurpassable, de l'essence. C'est précisément la qualité qui les distingue des *yantras* indiens, qui ne sont qu'un moyen de refléter l'essence éternelle prise au piège du monde illusoire, et qui ne représentent la Vérité qu'à celui qui ne connaît pas encore la Vérité, celui qui n'est pas encore devenu Vérité. L'œil spirituel de l'âme Platonicienne se régale des idées éternelles qui l'entourent lorsque l'âme plane dans une béatitude contemplative à travers les régions supérieures de la sphère divine ; dans le monde phénoménal, c'est la mémoire de ces pures images primordiales qui agit comme guide de l'âme égarée. L'Inde ne possède pas de royaume céleste de l'Absolu visible. L'Absolu indien s'oppose dans un contraste permanent à toute vision du monde basée sur une différenciation essentielle.

supplanté ou relégué à l'arrière-plan la fonction de guide des structures graphiques de l'art classique. Mais même là notre œil s'attarde — insatiable, heureux — sur la juxtaposition des éléments formels qui existent dans une sorte d'équilibre irrationnel. Le stimulus immédiat des éléments de couleur plaît à notre œil et l'oblige à accommoder à la bonne distance afin de combiner une quantité optimale de clarté et d'unité de la composition avec un maximum d'orchestration de couleurs. C'est alors que commence le jeu plaisant de notre œil, se déplaçant à travers l'équilibre irrationnel de la richesse des rythmes des couleurs qui émerge comme signification rendue visible, quand notre œil est attiré d'abord par l'un, puis par l'autre, des nombreux motifs colorés. Ici aussi, notre œil, bien que conduit à regarder, est simultanément rempli d'une tranquillité infinie parce qu'il réalise qu'il est mesmérisé par un labyrinthe de stimulation inexhaustible.

À part l'impressionnisme, qui s'est libéré des métaphysiques classiques et Chrétiennes, tout en gardant l'intention de leurs formes traditionnelles, quelques unes des tendances les plus récentes issues de l'impressionnisme semblent incorporer ce qui peut se révéler comme étant des tentatives prophétiques, indiquant qu'une transformation de l'homme Occidental se dessine qui se considère comme étant complètement libérée de l'héritage classico-Chrétien.

⁵¹Éd. Ici Zimmer se fait l'écho de la dernière ligne "Du musst dein Leben ändern" ("Tu dois changer ta vie"), du poème bien connu de Rainer Maria Rilke (1899-1926), "*Archaischer Torso Apollos*" (Un torse archaïque d'Apollon), écrit en 1908. Ce poème ouvre le cycle célèbre *Der neuen Gedichte anderer Teil* ("Nouveaux Poèmes, Deuxième Partie"), qui se termine par le poème que Zimmer cite ci-dessous "*Buddha in der Glorie*" ("Bouddha dans toute sa Gloire"). Voir *infra*, p. 183.

Conclusion

Comme toutes les images enracinées dans la tradition classique, le Bouddha du Gāndhāra (Planche 13) est empreint du caractère d'une célébration solennelle. L'art classique tout entier lui-même a le caractère d'une célébration solennelle à bien des égards : même la mort est une célébration solennelle. Les enfants de Niobe "périssent en beauté" (Planches 48, 49)¹ ; une auréole de dignité et de grandeur, une luminescence, entourent toute statue classique. Le Giuliano di Medici de Michel-Ange, *Il Pensieroso*, est assis, plongé dans une mélancolie princière (Planche 50), et Saint Sébastien, criblé de flèches, représente le triomphe de la sérénité sur la mort (Planche 51). Comme le *Garçon en prières*, l'art classique fait don de sa propre beauté, une offrande à la vue de l'homme et des dieux (Planche 52) ; la vie est transfigurée en lui et célèbre sa propre perfection.

Parmi les artistes plus récents il n'y en a probablement aucun qui a ressenti et dépeint ce sens de l'art classique avec plus de clarté que le Titien dans certains de ses portraits de Vénus : par exemple, la *Vénus à l'organiste* (Planche 53). Tendrement, Cupidon est sur le point de chuchoter dans son oreille pendant qu'elle écoute la musique du cavalier qui est à ses pieds : il y a une perfection qui vibre dans cette heure d'après-midi sereine, baignée de musique, comme il y en a dans chaque divine courbe de son corps opalescent d'une blancheur de lait, qu'un souffle léger peut faire frissonner d'un doux émoi. Lentement, le cavalier interrompt son morceau, encore perdu dans les vagues de musique, et tourne la tête vers sa maîtresse comme s'il avait soudain senti un vide autour de lui, comme si elle s'était brusquement retirée et lui était devenue lointaine, alors que son seul désir dans ce moment idéal était d'exprimer sa beauté rayonnante par une douce vibration sonore. Avait-il perçu la moindre note de plainte, un son immédiatement étouffé dans son cœur divin, déjà débordant d'un excès d'émotion ? Dans ses yeux, des larmes perlent : ce signe d'une beauté qui, consciente d'elle-même, a atteint ses limites. La beauté parfaite est une limite ultime ; mais de l'autre côté de la perfection, on trouve la mort ; et la joie de la perfection qui se reconnaît — un moment sublime de vie transfigurée — trouve sa plus pure résolution simplement dans la douce souffrance de la mélancolie sans fin, dans la connaissance indifférente et triste de son état éphémère.

L'art classique est un hymne éternel au triomphe de la vie sublime.

Autant les paroles éloquentes sont prêtes à couler de nos lèvres afin de justement célébrer ces œuvres d'art immortelles — et même celles des dieux et des saints indiens — autant il ne nous est tout simplement plus possible de

¹Éd. Voir également Zimmer, *Art of Indian Asia*, I, planche B15.

les prononcer pour ces dernières. Car nous savons que, bien que ces paroles ne soient aucunement injustifiées, et que nous puissions même, à propos des œuvres d'art indiennes, parler en fait d'éclat et de grandeur, de dignité et de charme, nous sommes néanmoins conscients que ce faisant nous n'abordons que des aspects qui ne sont en réalité que relativement accessoires et périphériques; et nous savons aussi que la véritable essence de l'art indien ne peut pas être capturée par la grandiloquence. La grâce et la majesté ne seraient-elles qu'un reflet enveloppant cette essence pour séduire l'œil Occidental, égarer notre âme éprise de beauté, et nous éloigner de l'essence elle-même? Ne seraient-elles rien qu'un écran qui dévie notre impétuosité, et la diffuse avec sa surface brillante? Maintes et maintes fois notre regard glisse sur une beauté qui à la fois nous séduit et nous égare, comme le jeu espiègle de la *māyā* Divine dissimule sa pure essence; notre attention est détournée vers ces formes voisines plus austères formées seulement de lignes — les *yantras* — qui, dans leur forme d'illusion plus pure, inébranlable, gardent secret le même élément qui se cache dans le silence des figures voilées dans leur lustre — elles-mêmes dissimulées dans le chant de sirène des formes plaisantes. En regardant ces *yantras*, nous voyons à la fois ce qui en eux nous envoûte, et quelle secrète étincelle de vie se dissimule sous ces images de beauté: la nécessité contraignante de la compréhension qui relie toutes leurs parties; l'effet tranquille accompli par la qualité naturelle de leur arrangement; la sobriété religieuse de l'expression totalement non-émotionnelle, et la Vérité, présentée *more geometrico* dans les aspects tourbillonnants sans fin de l'illusion qui est inéluctable *sub specie æternitatis*, participant de l'ordre divin — mais aucune de ces qualités n'est indissociable de la grandeur, de l'allure de la forme qui nous captive dans l'art indien; l'endroit où ces œuvres s'animent, la mise en scène qu'elles exigent, n'est pas l'illustre et magnifique royaume de l'illusion. Dans l'art indien, il n'y a pas de 'conscience de la vie sublime' se dressant des mausolées à sa propre gloire; il n'y a pas d'existence terrestre parfaite tenant un miroir reflétant sa propre beauté; ici, la vie éphémère ne célèbre pas sa victoire sur les forces de la mort, qui menacent continuellement de briser sa force et de la tenir prisonnière de l'étau implacable de la contingence brute et de l'instinct de conservation impérieux; ici on ne célèbre pas l'ascension vers la liberté d'une exubérance divine qui se dépense pour cristalliser dans une forme de beauté. Dans l'art classique, l'homme paraît divin tant sa beauté est grande. L'homme usurpe la place des dieux que son esprit a conquis et annihilés; il ne reste plus rien alors que la célébration de son propre Moi comme la forme la plus sublime du Divin qu'on puisse trouver sur terre. Il souhaite demeurer éternellement dans cette célébration du Moi, comme étant son instant le plus sublime.

Pour l'art indien, l'homme est Dieu, et l'art a été créé afin qu'il sache ressentir cette vérité, et puisse alors se dispenser de cet art. L'art indien n'est beau que parce que le Divin doit paraître beau tant qu'Il S'observe

comme perfection, à travers l'œil humain qui est nécessairement dépendant des formes de perception. Mais la beauté n'est pas l'essence du Divin, et à travers le voile de *māyā* de la beauté Divine recouvrant l'image visible, s'impose constamment ce noyau irréductible qui, au-delà de toutes les catégories du Beau et du Non-Beau, au-delà des noms et des formes, constitue l'essence humaine. *Tat tvam asi!* "Ainsi tu es!"

L'art classique et celui de l'image sacrée indienne sont diamétralement opposés : l'un célèbre le plus beau des voiles de la *māyā*; l'autre présente ce voile dans des formes changeantes, souvent plaisantes, seulement parce que ce n'est que dans sa *māyā* que le Divin peut se rendre visible. Ce qui, pour le premier, représente le but ultime et l'achèvement, n'est pour le second qu'une porte d'accès et un début. Parce que leurs buts sont diamétralement opposés, le monde des formes de la *māyā* — ce matériau brut qui est la base de tout plaisir en création artistique — prend une apparence complètement différente dans chacun des deux arts. La polarité souligne la spécificité de cette essence silencieuse enfermée dans la forme de l'image sacrée indienne, une chose absente, et même inimaginable, dans l'art classique figuratif. Si l'on se permet d'emprunter une phrase ancienne des Upaniṣads ayant trait au *brahman*, dont la *māyā* est déployée dans l'image sacrée, c'est cette essence "devant laquelle les mots et même la pensée elle-même, doivent se retirer sans l'avoir jamais atteinte".²

Si l'on traduit en termes Bouddhistes : comme l'état de Nirvāṇa, ou le Vide (*sūnyam*) est, dans la représentation de Bouddha, conceptualisé en trois dimensions, que ce soit sous forme sensible ou suprasensible (comme *nirmāṇakāya* ou *sambhogakāya*), nous pourrions, en essayant d'appréhender l'essence de l'image du Bouddha (c'est-à-dire, la base ineffable de sa forme manifeste), utiliser les paroles mêmes qui se trouvent dans un vers du *Sattaniṣāta*, une anthologie de poésie Bouddhiste ancienne, décrivant le saint à l'état de perfection vers lequel l'image sacrée qui l'incarne est supposée nous guider : "Pour celui qui [comme le soleil] est parti s'éteindre, il ne reste rien qui lui soit comparable ; les termes pour l'exprimer ne peuvent se trouver en lui. Quand tous les concepts ont été réduits au néant, toutes les manières de s'exprimer deviennent vides de sens."³

² *Taittirīya Āraṇyaka*, VIII, 4, I, et VIII, 9, I; voir aussi le *Taittirīya Upaniṣad*, II, 4, I et II, 9, I: "Celui qui connaît la Félicité [*ānanda*] de Brahman, d'où les mots comme l'esprit se détournent, incapables de l'atteindre — celui-ci n'a plus peur de quoi que ce soit". [Éd. *The Upaniṣads: Taittirīya and Chāndogya*, traduits par Swami Nikhilananda (New York : Bonanza Books, 1959), p. 62. Le passage du texte ci-dessus a été interprété par les traducteurs.]

³ *Sutta-Nipāta*, V, 7, 8. Traductions : V. Fausböll, dans les *Sacred Books of the East*, X, 2 (Oxford, 1881), p. 199; K. E. Neumann, *Die Reden Gotamo Buddhos aus der Sammlung der Bruchstücke*, 2ème édition (Munich, 1924), p. 373. [Éd. Version du texte dûe aux traducteurs. À titre de comparaison, donnons la traduction de Fausböll : "Pour celui qui a disparu il n'y a pas de forme, Ô Upasīra' — ainsi dit Bhagavat, — 'ce qu'ils lui attribuent n'existe plus pour lui, quand toutes choses (*dhamma*) ont été détruites, tous les arguments

Finalement, exactement de la même façon, le *Kulārvana Tantra* caractérise l'adepte parfait de son enseignement, qui est devenu le Divin ayant pris conscience de Soi, dont l'image dans la *māyā* est reproduite dans les *pratimās* et *yantras* de toutes sortes : "Juste comme la voie céleste du soleil et de la lune, des constellations et des planètes, est imperceptible au monde quotidien, pareil est l'itinéraire des yogis. Tout comme le vol des oiseaux ne se voit pas dans les hauteurs du ciel, ni le trajet des poissons dans les profondeurs de la mer, il en est de même de la voie des yogis."⁴

Car ce que nous trouvons merveilleux à propos de l'image sacrée (*pratimā*) n'a d'importance matérielle pour la *pratimā* qu'en tant qu'étape, aussi significative pour nous cette étape puisse-t-elle être. Sa raison d'être repose sur le fait qu'elle montre la voie au-delà : elle ne peut sembler l'essence qu'à celui qui est limité par l'Ignorance (*avidyā*), au Non-encore-éveillé (*aprabuddha*) : "Pour le Brahman [*vipra*] éduqué dans le sacrifice et les textes Védiques, Dieu (*deva*) est dans le feu ; mais pour celui qui est conscient du Soi [suprême] [pour le *viditātman*, qui ressent l'*ātman* comme étant le *brahman*, et sa propre nature comme étant l'essence des essences], Dieu est partout [*sarvatra*]."⁵

Il semble maintenant que nous soyons arrivés à une ligne de démarcation où la compréhension et la parole ont atteint leurs limites inhérentes, car nous ne sommes pas des fidèles qui, le cœur plein de révérence et imprégnés de divinité, soient capables d'insuffler la vie dans l'image par le *prāṇapraṭiṣṭhā*. Nous sommes précisément au point où le voile de la *māyā*, qui nous a pris au piège de l'étude de l'image, se soulève, et où nous pouvons commencer à voir ce qu'est vraiment l'essence de l'image.

Qu'une personne née et élevée dans la *māyā* de l'art classique Occidental prenne plaisir à la simple beauté et majesté des images sacrées indiennes ; ou bien qu'elle se détourne d'elles et qu'elle rejette les éléments intrinsèques à leur beauté, en les éliminant comme de simples détails iconographiques ou ethnologiques, parce que ces images semblent manquer de ce qui réjouirait leurs yeux et leurs émotions : quelle que soit sa réaction, elle devra *in fine* reconnaître que toute sa rhétorique ne peut pas révéler davantage que l'éloignement de son orbite du cœur central de ces images vers lequel son propre cœur l'entraîne toujours.

sont également annulés."]

⁴ *Kulārvana Tantra*, IX, 68-69.

⁵ *Ibid.*, IX, 44.

Notes sur les Planches

Dans beaucoup des magnifiques publications bien connues sur l'art indien qui sont parues ces dernières années,¹ la partie essentielle est composée des illustrations, et les textes accompagnatoires sont des suppléments plus ou moins heureux. Dans le livre présent, toutefois, les planches ne sont qu'une annexe aux discussions détaillées précédentes; elles fournissent au lecteur une petite partie du matériel visuel indispensable. L'explication des différents types de ce matériel est donnée dans le texte; la sélection est basée sur le désir de présenter, lorsque c'est possible, des œuvres non encore publiées. Quelques emprunts à des sources publiées étaient inévitables: les photographies de Borobudur, Planches 11 et 12, viennent de l'Archive Ernst Osthaus (Georg Müller Verlag, Munich), et sont parues dans Karl With, *Java* (Folkwang Verlag, Berlin, 1920); les Planches 38 et 40 proviennent de Scheltema, *Monumental Java* (Londres, 1912); pour la photographie du Bouddha Japonais géant (Planche 46), je suis redevable au photographe Oswald Lübeck, de Greifswald; Sundaramūrtisvāmin (Planche 9) provient de A. K. Coomaraswamy, *Vishvakarman: Examples of Indian Architecture, Sculpture, Painting, Handicraft* (Londres, 1913; Planche 63); l'éditeur reconnaît la générosité du Dr. William Cohn pour les deux Śivas dansants (Planches 15 et 16), qui ont été reproduits à de nombreuses reprises, et avec un bonheur particulier dans V. Goloubew *Ars Asiatica*, Volume 3, 1921. La vue depuis Borobudur sur le paysage environnant provient de l'article de H. H. Karny dans le *Zeitschrift für Buddhismus*, Volume 5, 1924.² J'ai inclus une nouvelle photographie du Bouddha du Gāndhāra de Berlin (Planche 13), car aucune reproduction précédente n'avait rendu justice à cette image, qui dépend crucialement des jeux d'ombre et de lumière.³ Grâce à la gentillesse de ses deux conservateurs, Pr. F. W. K. Müller et Pr. A. v. Le Coq, toutes les autres œuvres du Musée d'Ethnologie de Berlin sont publiées ici pour la première fois.⁴ La

¹Éd. Les livres d'art indien qui sont disponibles depuis que Zimmer écrivit ces mots sont trop nombreux pour être énumérés ici complètement. Citons trois titres importants: Alice Boner, *Principles of Composition in Hindu Sculpture* (Leiden, 1952); Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art* (Cambridge, 1934; Réimpression, New York, 1956); et Alain Daniélou, *Le polythéisme Hindou*, (Paris, 1964) [NDT. On doit ajouter le splendide livre de Zimmer lui-même, *The Art of Indian Asia*, Bollingen Series XXXIX, (Pantheon Books, New-York, 1954); et en français, C. Sivaramamurti, *L'art en Inde*, (Mazenod, Paris, 1974)]. Comme Zimmer se concentre sur l'art Tantrique, on doit mentionner trois titres supplémentaires sur ce sujet: A. Mookerjee, *Tantra Art* (Ravi Kumar, Bâle, 1971), A. Mookerjee et M. Khanna, *The Tantric Way* (Thames and Hudson, Londres, 1977); M. Singh, *Himalayan Art* (New York, 1971).

²Éd. Cette planche n'a pas pu être reproduite de façon satisfaisante dans ce volume, et nous y avons substitué la Planche 39.

³Éd. Pour une photographie qui montre la statue illuminée sous un autre angle, voir Zimmer, *Art of Indian Asia*, II, planche 62a.

⁴Éd. Celles d'entre elles qui ont survécu à la guerre sont maintenant au *Museum für*

sélection des objets représentés, qui diffèrent beaucoup quant à leur sujet, forme, matériau, origine géographique, et tradition sectaire, a suivi comme critère de permettre au lecteur de comprendre, dans une forme condensée, à la fois la forme générale et la signification fondamentale des idées développées dans le texte. Ce faisant j'ai, dans l'ensemble, plutôt que de choisir les exemples les plus spectaculaires, préféré présenter des objets plus petits, qui remplissent parfaitement ce but ; ceci évitera de dupliquer sans nécessité des reproductions déjà disponibles, et me permettra de garder les éléments plus importants pour une collection extensive d'illustrations que j'ai en projet.⁵ Ce qui est nouveau dans la section de planches ci-après est l'insertion de peinture et sculpture Lamaïstes dans le contexte d'art indien et de sculpture et architecture Bouddhistes du sous-continent indien et du Sud-Est Asiatique. Ce qui est particulièrement novateur est l'introduction dans le domaine artistique de schémas structurels linéaires (Frontispice, Planches 17–19) qui étaient jusqu'à présent *terra incognita* pour l'historien de l'art ; ils étaient jusqu'alors le terrain privilégié des ethnologues et des historiens de la religion, et étaient obscurs même à ces derniers jusqu'à ce que les publications d'Avalon ne jettent sur eux quelque lumière bien nécessaire. Ils doivent être considérés comme des clés essentielles à la compréhension des images sacrées indiennes.

Comme les illustrations du présent ouvrage ne sont destinées qu'à démontrer certains principes importants, une description détaillée des objets illustrés n'est pas nécessaire. Mais pour les groupes de figures Lamaïstes il est presque superflu de renvoyer le lecteur au travail de base de A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet der Mongolei* (Leipzig, 1900), où une variante de la figure de Mahāsukha (Planches 22 et 23) se trouve page 103 (Figure 84), avec une reproduction d'un Vajradhara avec un *vajra* et une cloche dans les deux mains, mais sans *śakti* (page 95, Figure 78). D'autres groupes de personnages Lamaïstes découverts à Pékin dans la même posture, entrônés sur leurs montures, sont illustrés dans E. Fuhrmann, *Das Tier in der Religion* (Munich, 1922), Planche 98. La même photographie se trouve dans "*Milaraspa*", une sélection de textes Tibétains traduits par Berthold Laufer (Folkwang Verlag, Berlin 1922), Planche 14.

Les figures de la peinture de mandala (Planches 20 et 21) exigent un commentaire afin de pouvoir les identifier. Parmi les trois *dhyānibuddhas* au-dessus des nuages, celui du milieu, dont la main droite pointe vers la terre tandis que la gauche tient le bol des mendiants, est dans la posture de Śākyamuni ; le Bouddha de gauche, qui tient le bol des mendiants dans les deux mains, est Amitābha. Ces deux personnages sont représentés dans ces postures dans un trio de figures Lamaïstes bien connu décrit par E. Pander

indische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz à Berlin, et ont été photographiées de nouveau grâce à la gentillesse du Dr. Volker Möller.

⁵Éd. Ce travail a paru de manière posthume en tant que *The Art of Indian Asia*.

(“Das lamaistische Pantheon”, *Zeitschrift für Ethnologie*, 21 [1881], p. 51 et Fig. 4). Le troisième membre de ce trio est Bhaiṣajyaguru (Manla), “Le Maître de tous les Arts Médicinaux”, dont la posture est toutefois différente du troisième *dhyānibuddha* de notre mandala. Pander dit à son propos : “Manla tient le *pātra* rempli d’herbes médicinales dans sa main gauche, et dans sa droite, qui s’incline vers le bas, il tient le fruit qui guérit de tous les maux, *gser-mdog arura*”, et c’est la posture également illustrée dans Grünwedel (*Mythologie*, p. 93). Mais dans notre mandala, le Bouddha de droite tient ses mains devant sa poitrine (comme le fait Amitāyus dans Grünwedel, *Mythologie*, Figure 91), dans la posture de la Roue de la Loi (*dharmacakramudrā*).

Si nous abandonnons ces détails du mandala, aussi tentants soient-ils pour l’iconographe, pour tourner notre attention vers la signification d’ensemble du mandala, il nous faut emprunter au poète pour exprimer de manière satisfaisante sa beauté austère, bien que diversifiée. En le contemplant, il nous vient à l’esprit ces vers de Rilke qui doivent bien sûr leur origine à une autre source d’inspiration, mais qui sonnent comme une paraphrase de cette image :

Bouddha Trônant dans sa Gloire

Centre de tous les centres, cœur de tous les cœurs,
Amande, douceur innée s’épanouissant,—
Ce Tout qui atteint les étoiles
Émane de ton fruit : Gloire à toi.

Vois : tu sais que rien ne t’est fidèle ;
Ton royaume est dans l’Infini même,
Là est la sève puissante, qui surgit.
Et du néant, une radiance l’élève,

Car loin là-haut, tes soleils éclatants
Tourbillonnent en incandescence.
Et pourtant de toi est issu
Ce qui luit bien après l’extinction des soleils.⁶

Mais les mots et la vision d’un autre poète animent le cœur de cette image si nous tournons notre regard vers les mandalas linéaires, comme

⁶Éd. “Buddha in der Glorie”, édité par Ernst Zinn (Insel, Francfort, 1955), I, 642. Le choix par Zimmer de ce poème est plus à-propos qu’il n’aurait pu penser. Selon C. F. MacIntyre, la femme de Rilke se rappella que ce poème “fut écrit à propos de la magnifique statue du Völkerkunde Museum de Berlin”. *Rilke : Selected Poems*, traduits par C. F. MacIntyre (University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1960), p. 147. Cette statue est reproduite dans la Planche 13 et se trouve toujours au musée, maintenant appelé le *Museum für indische Kunst* ; Zimmer décrit son importance dans le premier chapitre du livre présent.

celui de la Planche 18, où au lieu d'une simple couronne de pétales, on trouve plusieurs couronnes autour du "centre de tous les centres", et où le nombre de pétales double avec chaque couronne; on peut alors conjurer la vision de cette *candida rosa* où la *miliza santa* Chrétienne, formée des légions innombrables placées sur les anneaux de pétales, se presse autour de Dieu, qui irradie du centre de la fleur: le "jaune" de la *rosa sempiterna*.

Le voyage de Dante procède par étapes le long de la Montagne du Purgatoire au centre du monde, baignée par la mer, et qui s'élève dans les hauteurs célestes pour culminer avec le Paradis, l'Éden, à son sommet — juste comme le mont-cosmique du Sumeru, pareillement situé, et dont les terrasses, où se pressent les démons et créatures surnaturelles, sont couronnées par le Jardin des Élus, paradis d'Indra. Dante monte à travers les paradis célestes qui, dans l'architecture cosmique de sa vision, correspondent aux mondes célestes de plus en plus élevés spirituellement dont on fait l'expérience par le yoga indien, bien que les noms et les nombres de sa vision soient empruntés à l'astronomie classique. En passant à travers les sphères du soleil, de la lune et des cinq planètes, puis au-delà dans le ciel qui tourne le plus rapidement autour de la terre, il accède à l'Empyrée. Là, transformé par la fontaine de lumière divine qui immerge sa vision, il contemple la rose Céleste, réplique parfaite de ces lotus aux nombreux pétales — qui forment la partie centrale de tous ces mandalas et *yantras* géométriques, sont la demeure symbolique de l'Absolu, et servent de cadre pour Son déploiement dans le monde de l'illusion. La Sainte Trinité se tient au-dessus du centre de cette fleur infiniment grande, mais chacun de ses pétales, cercle après cercle, sert de siège à un saint ou à un bienheureux. La rose est un amphithéâtre glorieux de l'essence divine — le *convento delle bianche stole*. Les âmes bienheureuses de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance forment des couronnes autour du Divin, remplissant chaque pétale l'un après l'autre de la rose suprême dans un schéma ordonné signifiant, juste comme les Bouddhas, les bodhisattvas et tous les aspects du Divin destinés à la contemplation de l'initié sont placés sur les anneaux de pétales des mandalas et des *yantras*.

Dans le Frontispice et dans la Planche 18, le schéma de la fleur centrale aux nombreux pétales est utilisé à une échelle relativement modeste; mais proche de ces mandalas on trouve le Garbhadhātu mandala (Planche 36), qui survit encore au Japon, bien qu'il provienne de l'Inde; ce mandala, dont le détail est plus fin que celui d'une carte topographique à grande échelle typique, approche la qualité infinie de la vision Dantesque à cause de la plénitude de ses figures issues du panthéon Bouddhisto-Hindouiste, trônant sur les pétales arrangés dans les cercles concentriques de la fleur de lotus.

On ne peut pas s'attendre à ce qu'un schéma structurel exhibant une similarité d'une qualité aussi extraordinaire puisse jamais se reproduire, et il est clair que le lotus, comme siège de l'Absolu, du Divin (de Brahmā ou du Bouddha), est la source des nombreuses variantes pittoresques de

ce schéma à travers les mondes Orientaux et Occidentaux. Le phénomène du Manichéisme — la tentative la plus achevée de synthétiser les doctrines Chrétiennes, Gnostiques, Perses et indiennes du salut ou de la libération — nous montre que la Perse fut le principal centre d'échange des concepts, symboles et philosophies de la religion au début de l'ère Chrétienne. Les œuvres d'un "atlas d'images" monumental, illustrant comment la Perse a combiné des éléments issus de différentes zones culturelles, sont préservées dans l'art de l'Asie Centrale, qui avait un rôle de transmission de ces échanges à la Chine et au Japon. Si le symbole de la fleur du lotus, avec sa foule de saints sur les pétales entourant le Divin placé en son centre, parvint de l'Inde dans la Perse voisine avec d'autres emprunts bien connus, une métamorphose botanique de ce motif symbolique était évidemment inévitable, pour qu'il ne soit pas réduit au niveau d'un ornement sans signification — car le lotus n'est pas indigène de la Perse ou des contrées plus à l'Ouest. Mais la Perse est la patrie de la rose. La sensibilité Perse pour la nature place cette fleur au-dessus de toutes les autres, comme l'Inde le fait pour le lotus. Juste comme la rose parvint à l'Ouest comme la reine de toutes les fleurs, comme une réalité palpable, pleine de parfum, qu'on se mit à cultiver intensément, dans des variétés à soixante ou cent pétales, il semble ainsi que le lotus de l'Inde — après qu'il se soit transformé en la rose de la Perse — se mit à devenir un symbole sacré au Moyen-Age Chrétien ; comme symbole, la rose divine de Dante doit être considérée l'égale des rosaces étincellantes des cathédrales qui, par exemple à Chartres, représentent le Christ entouré d'anneaux de saints et de martyrs, et encerclé par des anges, des trônes, et des pouvoirs (Planche 54).

La description par Dante de sa rose montre que le symbole indien s'en éloigne déjà de manière appréciable : la Sainte Trinité n'est pas en fait assise au cœur de la grande fleur de la même façon que les saints et les bienheureux qui l'entourent sont assis sur les couronnes de pétales ; à la place, la Sainte Trinité remplit le centre de la fleur comme une source de lumière radieuse dont le flot éblouissant paraît sous la forme de trois anneaux aux yeux de ceux qui sont touchés par la grâce. (Un indien aurait probablement imaginé un personnage à trois têtes assis au centre de la fleur.) On peut également sentir qu'un autre trait de la description de Dante est qu'il semble jouer avec ce symbole vénérable, qui, après tout, avait été importé dans le monde Chrétien, et qui n'appartenait pas à ses racines et à sa culture. Et le jeu avec des symboles signifie que leur fonction symbolique est en train de se désintégrer, et est un signe que l'heure de leur mort est proche : pour Dante, la rose céleste est purement et simplement une rose, et non un symbole de l'Absolu et de Son déploiement, comme l'est le lotus en Inde ; c'est pourquoi il la peuple avec l'essaim cristallin des anges aux ailes d'or, qui répandent la félicité céleste en volant alternativement entre la fontaine divine de douceur suprême au centre de la fleur, et ses pétales chargés d'âmes transfigurées.

Appendice

Quelques remarques biographiques sur Henry R. Zimmer¹

Né un 6 décembre, il aurait dû s'appeler Saint Nicolas. Ses parents ont regretté cet oubli, mais trop tard. Sinon il pourrait avoir acquis le surnom de “Nickel” ou de “Niki” dérivés de Saint Nicolas. D'ailleurs Saint Nicolas, le saint-évêque de Bari dans l'Italie du Sud, est le saint patron favori de tous les ports Nordiques, tels que Greifswald sur la Baltique, lieu de naissance de l'auteur. L'église principale y est dédiée à Saint Nicolas, ou plutôt l'y était, dans la période précédant la Réforme.

Greifswald signifie en fait “bois du griffon”. Le griffon est l'animal symbolique des armes de l'ancien duché de Poméranie, un griffon d'argent sur champ de gueules. Le rouge et le blanc sont les deux couleurs de l'ancien Saint Empire Romain Germanique.

La Poméranie fut un duché semi-indépendant sous l'Empereur, ne rendant compte qu'à lui seul. Le dernier Duc de Poméranie, Bogislav XIV (nom slave ; et population plus qu'à moitié slave) mourut du vivant de Gustave Adolphe. À cette époque la Poméranie était devenue complètement Protestante. Bogislav, n'ayant pas le choix, abdiqua son pays en faveur de Gustave Adolphe, qui, avec la montée du pouvoir Suédois, l'aurait pris de toutes façons, et le sauva ainsi de l'agression de la contre-réforme de la ligue des Habsbourg avec les Jésuites. Avec la montée de la Prusse-Brandebourg après la fin de la Guerre de Trente Ans, la Poméranie et l'île de Rügen, juste en face de Greifswald, furent conquises et incorporées par le Grand Duc-Électeur de Brandebourg, le prédécesseur du premier roi de Prusse, Frédéric Ier (dans la deuxième moitié du dix-septième siècle).

Greifswald est une petite ville de 24000 habitants, commerçants, etc., dans un environnement complètement rural constitué de domaines aristocratiques (Junkers), de moulins à vent, et de grandes et belles forêts de bouleau. La campagne, à échelle plus modeste, ressemble à celle du Holstein, du Danemark, ou des Pays-Bas. La ville sert de marché à la campagne alentour. Comme garçon de quatre ou cinq ans, avant d'aller à l'école, j'aimais regarder les troupeaux d'oies grasses conduites en hiver au marché, aux environs de la Saint Martin, mon nez collé au carreau froid de la vitre pour les compter. Le charme du paysage plat couvert de granges rouges recouvertes de chaume, de moulins à vent et de clochers d'églises, a été immortalisé par le

¹Éd. Ces remarques autobiographiques, non éditées, et destinées à compléter une information orale que l'auteur avait donnée à un ami, furent trouvées après sa mort dans ses notes manuscrites. Elle furent publiées comme le premier des *Two papers by Henry R. Zimmer* (Van Vechten Press, Metuchen, 1944).

plus grand des peintres romantiques du début du dix-neuvième siècle, Caspar David Friedrich, né à Greifswald, et qui vécut plus tard à Dresde. La ville est bordée par une baie de la Baltique, partiellement fermée par la rive Sud de l'île de Rügen ; on peut atteindre celle-ci en une demi-heure par des petits vapeurs descendant la rivière. Il y a des établissements de bains d'eau de mer à son embouchure, des villages de pêcheurs, avec des filets, et où flotte une odeur de goudron. Le long de la rivière on trouve de nombreuses pêcheries et fumoirs de poissons, avec leur odeur inoubliable de hareng, de flétan et d'anguille fumés. La qualité première des habitants n'est pas l'abstinence.

Une des petites villes à l'embouchure de la rivière est Eldena avec ses ruines Gothiques d'un monastère de briques dont les moines furent les premiers enseignants de l'université fondée dès 1456 pour l'éducation du clergé et des fonctionnaires du duché. De nos jours c'est la plus petite université de ce qui fut la Prusse avant la disparition des états germaniques semi-autonomes, et avant la centralisation récente opérée par le régime Nazi.

(L'université germanique la plus ancienne est celle de Prague, à partir de laquelle, par la sécession des étudiants allemands, celle de Leipzig fut créée ; ensuite Vienne, puis Heidelberg, toutes au quatorzième siècle.)

Sans l'université la ville serait un endroit plutôt anonyme et insignifiant dans une atmosphère rurale. Il pousse une herbe épaisse entre les pavés des rues les plus tranquilles. La charte d'origine de l'université autorisait les professeurs à posséder une vache et à la faire brouter dans les rues.

Bien qu'étant la plus petite université, Greifswald était souvent le point de départ de carrières académiques brillantes : Wellhausen (critique biblique), von Wilamowitz-Moellendorf (philologie Grecque), mon père, Heinrich Zimmer, qui passa de Greifswald à l'Université de Berlin puis à l'Académie des Sciences de Berlin, avec une chaire, unique en Allemagne, de Philologie celtique, et qui fut créée pour lui. Il y fut succédé par Kuno Meyer, auparavant maître de conférences à Liverpool, qui voyagea dans ce pays pendant la dernière guerre, sans succès, dans une sorte de mission de propagande de bons offices avant que les États-Unis ne rentrent en guerre.

L'atmosphère chez nous était résolument Luthérienne. Pendant les neuf premières années de ma vie, de 1890 à 1900, il existait autour de nous un antagonisme marqué entre les théologies libérale et orthodoxe. Mes parents, sans être très actifs sur le plan religieux, étaient du côté des libéraux. J'appréciais beaucoup l'enseignement Protestant à l'école (trois ans à l'école primaire, neuf ans dans le secondaire [de six à dix-huit ans], d'abord à Greifswald puis ensuite à Berlin). Deux heures par semaine de lecture de la Bible, de catéchisme, et d'hymnes me donnèrent les bases et une approche de l'homme, de l'histoire et de la vie, au moins aussi importante que l'enseignement humaniste (unilatéral) des classiques, de la poésie allemande classique, et de l'histoire, qui forme pratiquement la base de mon éducation.

J'appris à nager en mer à l'âge de neuf ans ; le rivage, la mer, l'eau salée

sont mon milieu naturel (Cape Cod, Long Island, Bailey Island).

Le Lycée Royal Joachimsthal, l'un des plus anciens établissements scolaires pour l'éducation des pasteurs, des fonctionnaires, et des lettrés de Prusse, fut fondé par Joachim, un Duc-Électeur de Brandebourg, dans la petite ville de Joachimsthal, au nord de Berlin. Il fut brûlé par les Suédois pendant la Guerre de Trente Ans, et trouva refuge à Berlin, où il demeura jusqu'après mon départ (en 1909). À mon époque il était fréquenté moitié par des pensionnaires (fils de pasteurs et de petits propriétaires terriens, la plupart assistés par des bourses), et moitié par des étudiants vivant avec leurs parents (comme moi-même), des fils de professeurs, de fonctionnaires, d'hommes d'affaires, d'avocats et de médecins Juifs, d'officiers — au total une certaine élite d'élèves assidus et prometteurs. Le latin et le grec prédominaient, tandis que les mathématiques et les sciences avaient le second rôle, comme les sports. Homère, Platon, Sophocle, Horace, Goethe, et Schiller étaient au premier plan. L'anglais n'était pas obligatoire. Je fis six ans de français comme matière supplémentaire. Je découvris Voltaire, Balzac, Stendhal, Maupassant pendant mes années de lycée. J'appris également l'italien, et lut le Tasse, Boccace et Dante avec ferveur entre dix-sept et dix-huit ans.

Garçon solitaire, n'ayant qu'un frère de quatre ans mon aîné, j'étais surtout intéressé par les classiques, et lus beaucoup. Les théâtres, musées, et expositions d'art devinrent les principaux motifs d'intérêt que j'avais en commun avec mes camarades. Nous participâmes aux luttes de l'Impressionnisme en peinture, de l'Ibsenisme, du Naturalisme, du Néo-romantisme au théâtre, dans les romans et la poésie, en opposition avec le goût Victorien et erratique du Kaiser et de la génération précédente; nous applaudissâmes la montée de Reinhardt, portâmes aux nues Thomas Mann, construisîmes George, Hofmannsthal, et plus tard Rilke, Werfel, le grand poète lyrique, puis les peintres expressionnistes Marc, Kokoschka, Nolde, Feininger, Kirchner, Heckel, etc.

Je me nourris des collections d'art remarquables : le Département Égyptien (Aménophis, Néfertiti, Tell-el Amarna); des conférences d'éminents érudits tels que Eduard Meyer, à l'Université.

Les personnages les plus impressionnants de l'Université de Berlin, où je fis mes études à partir du second trimestre de l'hiver 1909 et jusqu'à ce que je reçoive mon doctorat à l'été 1913, étaient Heinrich Wölfflin, l'éminent historien de l'art Suisse, qui nous apprit à voir ce qui est représenté en peinture ou en architecture d'une manière que personne n'avait fait ou n'avait pu faire auparavant; Andreas Heusler, professeur de philologie Nordique, un élève du grand Jacob Burckhardt de Bâle, lui-même de Bâle, qui sut combiner l'érudition avec le goût littéraire, un homme ayant du génie. À part ceux-ci, il y avait le grand linguiste et philologue Wilhelm Schulze, avec qui j'ai étudié la linguistique comparative en tant que sujet principal. Je n'ai suivi que quelques conférences de Wölfflin, et ne pris pas de cours régulier

avec lui ; les cours de Heusler n'étaient qu'un à-côté. Je ne pouvais pas me résoudre à consacrer toute ma vie à la civilisation Nordique en isolation.

J'étudiai la philologie allemande, je lus la Bible dans toutes les traductions disponibles, et dans les transcriptions maladroites des premiers moines dans les anciens dialectes germaniques. Je restais sur ma faim avec les ballades et récits épiques du moyen-âge, les traductions de Chrétien de Troyes et les textes celtiques ; les études germaniques perdirent quelque peu de leur intérêt pour moi à cette époque, à cause de l'éducation de masse des enseignants du secondaire, et des matières annexes trop développées.

Je débutai le sanskrit, naturellement, en tant que matière faisant partie de la linguistique comparative dans mon deuxième trimestre, et je m'y attachai. Les autres études (allemand) pâlirent. La linguistique resta ma deuxième matière d'étude principale, ainsi que quelques études Irlandaises (textes Perses antiques : l'Avesta de Zoroastre, etc.). Je fis un peu d'iranien et d'arabe modernes, mais les oubliai pendant mes cinq années de service militaire de 1913 à 1918, et ne les repris plus.

Mon professeur de sanskrit, Heinrich Lüders, était un virtuose de la philologie pour déchiffrer les manuscrits et les inscriptions, une mécanique surdouée, l'un des maîtres passés de l'art philologique dans le domaine des études indiennes. Mais il ne s'intéressait pas à la pensée indienne, c'était un citoyen libéral ordinaire de la république de Lübeck, ayant la philosophie en aversion, indifférent au mysticisme, et avec un piètre sens de la qualité artistique et de ses implications. Je fus élevé avec un sain régime de pierres au lieu de pain, mais ma génération pouvait le supporter, grâce à notre entraînement spartiate de lycéens Prussiens. Nous étions strictement d'avant-garde dans notre éducation, entraînés aux rigueurs ascétiques avec Thucydide et Démosthène par des philologues qui avaient honte d'être des enseignants, et qui étaient, dans une certaine mesure, de véritables érudits.

Pendant mes neuf trimestres à l'Université, et même après l'obtention de mon Doctorat, je demurai fasciné par les choses indiennes, mais je n'en avais pas de véritable compréhension. Je n'aurais pas pu exprimer ce qu'elles signifiaient pour moi. Je ne le savais pas moi-même. Mon maître ou gourou, ce technicien d'élite, n'opérait pas de magie, de transfert ayant forme de renaissance. Nous étions en admiration devant lui à cause de sa précision infallible, de sa méthode magistrale, dont il était plutôt incapable de transmettre le vrai don. Sans le savoir, il ne se souciait même pas trop de ses élèves, bien qu'il ait été consciencieux dans ses cours et fier d'avoir attiré et captivé des garçons prometteurs tels que moi. Il était essentiellement inconscient, se projetait en moi, parce qu'il pensait que j'étais de sa race, et moi, à cette période, j'étais bien loin d'être conscient de ma propre méthode fort différente. Ainsi je fis des progrès de routine dans la maîtrise de textes de difficultés croissantes, de différentes périodes, styles, dialectes et contenus. C'était un entraînement technique, sans plus ; une chance de rester incons-

cient et d'évoluer sous la surface sans réaliser ma propre croissance et mes propres buts.

Pourtant j'étais persuadé que je ne menais pas une double vie, celle d'un expert technique et philologue érudit d'une part, et celle d'un fanatique de Nietzsche, Baudelaire, Wagner, Stendhal d'autre part. Mon rêve était de lire les classiques indiens comme on lit des romans français : sur le sofa, dans le train.

Qu'est ce qui me fit abandonner les études Occidentales dans mon cinquième trimestre, brûler mes vaisseaux, et m'embarquer dans la quête de l'Orient, sur la piste d'Alexandre, dans les pas de Julien l'Apostat ?

Je ne pouvais pas supporter l'atmosphère confinée et ennuyeuse du médiévalisme Occidental pseudo-romantique : ce mélange gâté et dégénéré d'Ancien et de Nouveau Testament, d'humanisme classique, de folklore germanique, dégradés et dilués pour la consommation d'enseignants du secondaire. Je sentais que les batailles majeures et les décisions dans ce domaine de recherche avaient été gagnées une ou deux générations plus tôt. C'était un domaine pour glaner après la bataille. Je ne pouvais pas supporter cette atmosphère de singeries de troubadours, de bourgeois et de philistins en habits de chevaliers et de cordonniers, de baladins et de joueurs de luth, de Gretchens et d'Evchens. En imaginant l'Inde, avec son parfum profond dans mes narines, la jungle autour de moi, inconnue, peut-être inconnaissable, je pensais à ce ciel du sud dont j'avais tant lu : criblé d'étoiles étranges et d'astéroïdes stupéfiants, dont aucun ne nous est familier ; et pourtant une civilisation entière, plusieurs civilisations, avaient guidé leurs vaisseaux en les observant et en s'orientant à partir de cette structure totalement différente. La vie marchait aussi bien dans ce monde à l'envers, et ça en valait la peine de s'embarquer pour cet autre océan.

J'avais la foi. Non pas la foi de jamais comprendre ou déchiffrer les caractères de cette autre langue étrange. Mais la foi qu'ils contenaient autant de vérité, ni plus ni moins, que la langue familière dans laquelle j'avais été élevé et qui était tenue pour *la* langue du savoir et de la réalité tout autour de moi.

Alors que la plupart de mes collègues-étudiants, et plus tard de mes camarades et rivaux de recherche, n'avaient pour but que de découvrir ce qui était signifié et déduit par cette langue étrange, moi, inlassablement, silencieusement, j'ajoutais à tout jugement à propos de son contenu une petite profession de foi, un profond vote de confiance, et je me disais : "Ceci est ce qu'ils disent et expriment, *et* (j'ajoutais) c'est vrai. C'est la vérité, bien que je ne la comprenne pas encore, et ne me sente pas vraiment capable de pouvoir jamais saisir sa signification".

Mon père mourut quand j'étais encore spirituellement immature, pendant mon troisième trimestre, à l'été 1910. Ainsi m'était épargnée la lutte colossale pour m'affirmer face à ce représentant culminant de la vieille génération

des titans-érudits, élevés dans le positivisme et une maîtrise philologique que ni moi ni la plupart de mes contemporains n'acquîrent jamais. Le conflit d'Œdipe m'était épargné ; car mon gourou également, avec tout son savoir et ses œillères, n'était pas de ma race. Lorsque je réalisai mes potentialités, en 1924-25, en écrivant *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, je le jetai littéralement par-dessus bord ; il ne me le pardonna jamais, et fit beaucoup pour nuire à ma carrière. Mais j'avais ressuscité, et le prix payé était négligeable, prenant en compte le fait qu'il ne me restait ni blessure ni cicatrice ...

Ma thèse de Doctorat sur les clans familiaux Brahmanes Védiques contient quelques indications de ce qui allait devenir mon véritable domaine, mais elles sont légères.

En octobre 1913 je dus me rendre à l'armée, pour effectuer mon service militaire d'un an. Je le fis avec le Deuxième Grenadiers de la Garde Impériale à Berlin, où habitait ma mère. Mon frère se maria à cette époque.

En 1913, j'allai en Angleterre pour la première fois pendant l'été, trois semaines de vacances à Édimbourg et dans les Highlands, puis cinq semaines au British Museum, où les monuments égyptiens et les bas-reliefs babyloniens m'attirèrent plutôt plus que les sculptures indiennes. Les valeurs de l'art indien ne me furent révélées qu'après la Première Guerre Mondiale, dans la période 1922-1925, en lisant les textes Tantriques. Le Musée de Berlin avait de bons spécimens. Je ne vis les collections de premier ordre de Paris qu'après avoir terminé *Kunstform und Yoga* en 1925.

Alors que j'étais complètement subjugué par la "Généalogie de la Morale" de Nietzsche (qui est l'un de ses meilleurs livres), et en train de lire une grammaire chinoise dans un camp militaire en Juillet 1914, la guerre éclata. Au lieu de retourner à mon existence solitaire et renfermée d'intellectuel débutant, j'allai à la guerre : quatre ans d'expériences humaines, inhumaines, et surhumaines, d'initiations dans les tranchées, et d'état-majors, rencontrant plus de gens que je n'en avais rencontré jusqu'alors, et les observant dans toutes sortes d'attitudes révélatrices. L'initiation à la Vie (y compris à la Mort) jouant sa propre symphonie avec l'orchestration la plus complète possible.

Je revins au pays sans traumatisme ni blessure, en ayant eu la chance de passer de longues périodes à l'état-major grâce à ma connaissance du français et de l'anglais. Je fus démobilisé tôt, le quatre décembre 1918, et retournai à mes études pour réviser ce que j'avais dans une large mesure oublié.

La chute de l'Empire, le traité de paix désastreux et humiliant, ne m'affectèrent pas profondément, et encore moins la vague d'enthousiasme communiste. Je demeurais décidément désespérément apolitique, presque un cas asocial. Je n'avais pas provoqué la guerre, je n'en accusais ni blâmais personne, je me sentais comme ce que les français appellent un "revenant",

comme l'un des Revenants d'Ibsen, un fantôme, à qui l'on a permis de revenir d'une épreuve dans laquelle les meilleurs parmi nous avaient disparu. Le seul bénéfice que je dérivais de ma participation à la guerre était une libération complète de l'autorité de la vieille génération qui avait géré la guerre et l'avait transformée en catastrophe. Je me disais : "Je ne critique rien ni personne. Mais dorénavant je déciderai ce qu'il faut prendre au sérieux, si quoi que ce soit le mérite. Je suis un revenant, un revenant de l'au-delà. C'est par une ironie du sort que j'en suis revenu. Beaucoup d'autres plus méritants y sont restés. J'ai offert ma vie pour les idéaux et les intérêts de la communauté, et je l'ai fait naïvement, sans rechigner. Avec cette vie que j'ai rapportée, je suis libre de faire ce que je décide, libre comme un hôte de l'au-delà. Ils n'ont plus de droits sur moi à présent".

Pendant des années je m'étais soumis au joug traditionnel, travaillant sous la direction de mon maître sur des manuscrits ennuyeux, rassemblant entre eux des fragments de textes Bouddhistes provenant de ruines enterrées sous les sables de l'Asie Centrale — de véritables puzzles pour artisans virtuoses, bons pour des athlètes de la philologie. Car ces découvertes, intrinsèquement, ne contenaient pas grand-chose d'autre que ce qui était déjà connu par le Canon Ceylanais de la Société des Textes Pali.

Grâce à une version préliminaire de certains de ces textes, destinée à une édition critique que je ne finis jamais, je devins Maître de conférences à Greifswald, sous la direction d'un ancien étudiant de mon père, qui avait finalement hérité de la chaire de linguistique comparative et sanskrit, bien qu'il eût une aversion absolue à la publication de quoi que ce soit, et qui n'était pas autrement remarquable.

Je choisis mon université d'origine parce que je n'avais pas d'argent et que la plupart des autres universités étaient déjà pourvues de professeurs et d'assistants. L'inflation ruineuse montrait ses premiers signes, mais les amis de mes parents me rendirent la vie plus facile là-bas, et la nourriture était bon marché dans cet environnement rural.

Ma seule connection avec la Poméranie est que j'y naquis, et que j'y passai deux trimestres à Greifswald comme Maître de conférences (le premier en étant détaché à Berlin). Je n'ai rien de commun avec la population à demi slave de lourdauds frustes, grossiers et vulgaires.

Mon père était originaire des collines de la rive gauche du Rhin, qui était sous la domination française entre 1801 et 1815 : les collines du Hunsrück. Hunsrück signifie "dos de chien". C'est une région boisée pauvre, balayée par le vent, étonnamment différente des vallées vinicoles opulentes du Rhin, de la Moselle, et de la Nahe, qui forment un triangle la bornant respectivement à l'Est, à l'Ouest, et au Sud.

Sa ville natale de Castellaun² remonte à l'antiquité romaine et celtique. "Castell" indique une garnison romaine qui contrôlait ces hauteurs, érigée à

²NDT. Castellaun se trouve à une quarantaine de kilomètres au sud de Coblenze.

l'emplacement d'une ancienne ville gallo-celtique : Castellaun est "Castellodunum", "dunum" étant le terme gallo-celtique pour ville, comme dans Lugdunum : Lyon ; Virto-dunum : Verdun. Malgré toutes les vagues d'immigration, d'invasions et de conquêtes, ces pauvres hauteurs sans intérêt restèrent presque intouchées au cours des âges. Les celtes, puis les germains, enfin les romains, se répandirent le long des riches vallées en contrebas et s'établirent sur les terres fertiles et ensoleillées des berges de leurs rivières. La population des hauteurs est trapue, de stature moyenne, de teint basané ; elle est proche du type sombre de l'irlandais et de l'écossais. Elle est pratiquement de la même race que l'ancienne population pré-celtique, des Iles Britanniques, de France, et des Alpes, qui formait la civilisation antique d'Europe Occidentale à l'époque où l'Europe Centrale et le centre de l'Allemagne étaient couverts de glace jusqu'aux Alpes. C'était cette origine pré-celtique, je suppose, qui par affinité attira mon père (qui avait commencé par des études germaniques et indiennes) définitivement vers les études celtiques dans lesquelles il devint, en pionnier, un érudit classique inégalé. Il voyagea en Irlande et au Pays de Galles chaque été pendant des années, parlant à des bergers, des instituteurs de village et d'autres habitants miraculeusement non-anglicisés. Pendant des années il attira à Greifswald des ecclésiastiques irlandais, étudiants en histoire ancienne irlandaise. Dans cet endroit retiré ils retrouvaient leur langue et littérature d'autrefois, dans le cadre de la renaissance de la langue et des traditions aborigènes irlandaises. Je me rappelle bien de quelques uns d'entre eux. La mémoire de mon père est honorée en Irlande jusqu'à ce jour. L'Université Irlandaise Nationale acheta sa bibliothèque après sa mort en 1910, et l'installa comme salle de séminaires réservée aux étudiants de philologie celte.

De ce côté je devrais être assurément d'ascendance pré-aryenne, pré-germanique. Mes ancêtres, quand Arminius arrêta la conquête romaine de l'Allemagne Occidentale entre le Rhin et l'Elbe en y encerclant les légions de Varus, ont bien sûr fait alliance avec les romains et flirté avec leurs sergents.

De l'autre côté, ma mère était née en Saxe près de la frontière avec la Bohême, à Zittau, une ville industrielle de filature et de tissage de la laine. C'était également le lieu de naissance de Marschner, compositeur de second ordre, bien que sympathique (son opéra "Hans Heiling", écrit au début du dix-neuvième siècle, fut mis aux oubliettes par les prouesses de Wagner, et n'était pas comparable aux opéras de Carl Maria von Weber). Ma mère était une de ces gentilles, charmantes, délicieuses jeunes filles du début de l'ère Victorienne "de Saxe où les jolies filles poussent aux arbres". Elle était délicate, intuitive, naïvement conventionnelle, d'humeur charmante, de tempérament musical, bonne chanteuse, douée pour le piano, très effacée, serviable et coopérative, brave sans en être consciente. Son imago, en plus de tout son amour et de ses soins pour ses deux fils, est bien sûr le cadeau le plus précieux qu'elle me légua, en compensation de la figure colossale mais

véritablement noble et sincèrement émouvante de mon père. Cet archétype de la féminité, délicieuse, harmonieuse, et efficace, est à l'évidence à la racine de mon attitude sentimentale, romantique et mystique à l'égard du beau sexe, dont je ne connais rien de plus attirant et inspirant. Du côté de son père elle était d'extraction germano-saxonne (son nom de famille était Hirt). Sa mère (grand-mère était une toute petite personne délicate, énergique et simple) était Wende³ d'origine (née Domsch, c'est-à-dire Dumic). Cette race saxo-wende est inclinée au mysticisme, comme l'est la population apparentée de Silésie : voir Jakob Böhme, à propos de la "lumière intérieure". Ceci peut expliquer ma prédilection pour le mysticisme, les mythes et les symboles, alors que l'origine pré-germanique, pré-celte, pré-aryenne de mon père issu de l'antique civilisation matriarcale Européenne explique mon penchant pour les stratifications correspondantes de la civilisation antique indienne pré-aryenne (la Mère Suprême, le principe féminin du Tantrisme).

. . .

Lorsque je revins de la guerre, je compris que je ne savais absolument rien de l'Inde et que, même dans la période où je préparais ma thèse, je n'avais rien connu d'authentique. Je n'avais fait qu'acquérir une technique philologique pour lire différentes sortes de textes et les traduire d'une façon correcte. Mais ce qu'ils pouvaient signifier pour nous, ou signifier par eux-mêmes, reposait, me semblait-il, au-delà de cette approche et des idées de mes professeurs et de la plupart des collègues que je connaissais. Pourtant, je me disais constamment : je pense que le temps est venu pour quelqu'un de comprendre quelque chose de tangible à ce matériau indien, si seulement il avait un point de support Archimédien extérieur, sur lequel il puisse s'appuyer. Ce point, pensai-je, devait être obtenu, non dans les livres, la recherche et les bibliothèques, mais par le vécu. Les expériences de la guerre avaient été un aspect du "vécu" tout à fait essentiel et révélateur ; la vie des décennies suivantes, les contacts avec les hommes et les femmes, le paysage magique d'Heidelberg et de la vallée de la Neckar, et la découverte de valeurs non-indiennes en littérature, dans les arts, la musique, la psychologie, la médecine, m'aidèrent à me réaliser.

Pendant que je révisais ma philologie indienne en travaillant aux restes de manuscrits Bouddhistes de l'Académie de Berlin, je fis des études de chinois intensives pendant plusieurs trimestres avec ce merveilleux érudit hollandais qu'était Johann Maria de Groot, parfaite incarnation du gentil Vieux Sage Taoïste. J'acquis une connaissance exhaustive des textes Bouddhistes, qui mena à la publication d'un petit volume de traductions de légendes Bouddhistes dont j'étais tombé amoureux : autant pour leur qualités artistiques que pour leur signification profonde et intensément émouvante. Les valeurs

³NDT. Les wendes sont les sorabes, ou serbes de Lusace, population slave comptant aujourd'hui une centaine de milliers de personnes, établis sur le cours supérieur de la Spree.

de la tradition Hindoue me furent révélées par l'immense travail de toute une vie de Sir John Woodroffe, alias Arthur Avalon, un pionnier et un auteur classique en études indiennes, insurpassé, et qui, pour la première fois, par de nombreuses publications et livres rendit disponible le trésor énorme et complexe de la tradition Hindoue tardive : les Tantras, une période aussi grandiose et riche que celle des Védas, des récits épiques, des Purânas, etc. ; dernière cristallisation de la sagesse Hindoue, chaînon terminal indispensable d'une chaîne lumineuse, apportant les clés d'innombrables problèmes dans l'histoire du Bouddhisme et de l'Hindouisme, en mythologie et en symbolisme. L'ensemble des œuvres d'Arthur Avalon devint disponible dans les librairies européennes peu après 1918. Ma chance était de ne pas pouvoir me permettre d'acheter aucun de ces livres, et ainsi d'être forcé de les lire plus intensément, de prendre des notes et d'en extraire des citations pendant des mois. Ceci m'aida à intégrer la sagesse Tantrique. Apparemment sans raison bien précise. Je m'y cramponnai comme un bébé à son biberon.

J'avais toujours été intéressé par l'art, dès le lycée, à tel point que mes parents s'attendaient à me voir prendre l'histoire de l'art moderne comme sujet principal d'études universitaires. Mais, durant mes deux premiers trimestres, je ne me sentis pas suffisamment doué pour la tâche de l'interprétation de l'art ; de plus, isoler l'art, l'esthétique, le beau, me semblait une sorte de perversion malsaine dégoûtante et une étroitesse d'esprit sans racines authentiques. Alors que je vivais à Heidelberg, au printemps 1924, un historien de l'art, spécialiste de l'Art Extrême-Oriental, Alfred Salmony, maintenant à l'Université de New York, m'appela alors qu'il était à la recherche de collaborateurs pour une revue, *Artibus Asiæ*, qu'il venait de lancer. Je ne pouvais pas lui promettre de contribution, n'ayant jamais vu réellement les monuments de l'Inde, ni même les collections de Paris ; les voyages, d'ailleurs, étant hors de question, financièrement aussi bien que politiquement, dans ces années suivant le Traité de Versailles, avec l'inflation, etc. Pourtant sa visite me donna l'idée de tenter d'écrire un bref article d'une quarantaine de pages, balayant l'approche purement esthétique à l'art indien qui prévalait alors d'une part, et la froide critique classiciste de l'autre. Comme je l'écrivais, je réalisai que ma connaissance du Tantrisme Hindou m'offrait un fondement d'une réelle validité sur lequel baser la compréhension et l'étude de l'art indien, et j'empruntai librement à ce trésor — d'autant plus que je ressentais que ce matériau ésotérique merveilleux pouvait facilement être mal interprété par d'autres chercheurs qui s'y étaient moins profondément absorbés. En l'espace d'une année j'avais complété *Kunstform und Yoga*. Je ne l'écrivis pas pour des spécialistes, ni comme contribution à des études spécialisées. Je me devais de l'écrire, pour m'accomplir et me réaliser. Ce livre me valut de nombreux amis, dont je connais certains personnellement. Étant la première étude sur les mandalas et les diagrammes similaires, il attira l'attention de C. G. Jung ; d'autre part les excellents archéologues de

l'école française sentirent que quelque chose procédant d'un nouveau principe y était offert. Un érudit français écrivit une monographie volumineuse sur Borodubur, basée sur quelques pistes contenues dans ce livre.⁴

Après avoir fini le manuscrit, pendant l'été 1925, j'allai à Paris pour la première fois. Les monuments indiens, et tout spécialement l'art Bouddhiste khmer du Cambodge, me parlèrent particulièrement.

Un charmant petit bas-relief de chasse me donna une indication générale. Il montrait des chasseurs sur un éléphant, l'animal leur tendant avec sa trompe le daim qu'ils avaient tué. Il me donna un choc ; je ressentais la critique et le remors de m'être consacré aussi exclusivement au yoga dévotionnel Hindou et Bouddhiste et aux doctrines ésotériques. J'étais soudain confronté à une scène de la vie de tous les jours. Je ressentis la nécessité d'équilibrer mes intérêts dans la sagesse Hindoue transcendante avec la connaissance de l'approche réaliste aux expériences de l'existence dans la tradition indienne. C'est ainsi que je me plongeai dans la médecine, une discipline qui représente par excellence la vie terrestre et la sagesse Hindoue, et, avant tout, dans l'éléphantologie indienne. Je lus l'encyclopédie vétérinaire sur la longévité des éléphants, le *Hastyāyurveda*, constitué de plus de 7600 vers et de gros chapitres de prose, pour posséder les bases me permettant de traduire un traité plus petit sur l'élevage des éléphants : *Mātangaḷīlā*, "Jeu autour de l'éléphant". Je donnai une conférence à propos de la médecine Hindoue, et ceci me conduisit, finalement, à une invitation à donner trois conférences sur la médecine indienne à l'Institut d'Histoire de la Médecine de l'Université Johns Hopkins à Baltimore, en 1940 (Conférences Hidyō Noguchi), et à une conférence l'hiver dernier, à la Société pour l'Histoire de la Médecine de New York, concernant l'influence de la médecine Hindoue sur la médecine grecque. Les conférences Noguchi seront publiées en livre ; le manuscrit n'en est pas encore terminé.

Dès le tout début de mes études indiennes je sentis une différence d'approche légère, mais indéniable, de ce sujet passionnant, avec celle d'une majorité de mes collègues, camarades étudiants, et aînés érudits. J'en vins à réaliser que j'étais dans la même condition qu'un petit nombre de gens qui me fascinaient et que je pouvais accepter sans réticence, par exemple Arthur Avalon et J. M. de Groot. L'attitude de la grande majorité, les représentants typiques de l'habileté philologique soumise à l'emprise délétère de la logique des sciences positivistes, restait en dernier ressort sans pertinence pour le contenu des documents qu'ils étudièrent leur vie durant. Leur seul contact était leur méthode impersonnelle. Ils posaient et répondaient à la question : Quel est le sens de ces termes, textes, doctrines, etc. ? Quels sont leurs rapports, chronologie, origine, migration ? Mais ils ne posaient jamais la question : Est-ce que ces écrits sont valides — valides pour nous, valides pour

⁴NDT. Il s'agit du livre de Paul Mus : "Barabuḍur", École Française d'Extrême-Orient, Hanoi, 1935 ; réédition Arma Artis, Paris, 1990. Voir en particulier p. 52-55.

toujours en dehors du contexte dans lequel ils figurent ? Quand les autres s'arrêtaient à l'analyse, la dissection, la clarification, la déshydratation du matériau, j'accompagnais intérieurement tout ce que je lisais et m'imaginai comprendre du refrain : "En voici le sens, et — de plus, c'est la vérité. Je crois que c'est un aspect complètement significatif de la vérité, bien que je ne sois pas encore capable de le mélanger au contexte des aspects acceptés à l'Occident de la réalité ou de la vérité. Il se peut que je ne sois jamais capable de réaliser ceci à une grande échelle, et pourtant je crois vraiment dans la validité intrinsèque de cette écriture secrète."

Ce n'était pas, pensais-je, la bonne solution de simplement avaler sans discernement la sagesse Orientale, comme le faisaient les Théosophes, les Néo-Bouddhistes, etc. Il était nécessaire d'en faire une transmutation, pour qu'elle soit adaptable au contexte de notre propre expérience et de nos traditions : un processus de transmutation mutuelle, d'assimilation. La nourriture spirituelle, quand elle est assimilée, assimile celui qui l'a absorbée. Elle forme et transmute sa substance.

Dans le cours de ce processus de toute une vie, je vins à réaliser que cette attitude de foi intrinsèque et anticipatoire dans la validité complète d'une écriture qui n'est que partiellement compréhensible est l'attitude de base de l'élève-adepte indien : *śrādda* — la foi dans les paroles et la nature de son maître et guide spirituel, l'acceptation enthousiaste des textes classiques traditionnels, dont la grande portée du sens sera dévoilée progressivement avec la maturité et une intimité grandissante.

Plus tard je compris que cette attitude est l'attitude de base de la philosophie-théologie Chrétienne des Pères et de l'Église Catholique Romaine : le fameux "*Credo ut intelligam*" de Saint Augustin — J'ai la foi (dans la vérité intrinsèque des doctrines traditionnelles, comme par exemple le mystère de la Sainte Trinité, non parce que je les comprends en profondeur mais) afin que je puisse les comprendre (dans une mesure sans cesse croissante).

Ceci est la seule attitude possible envers la sagesse et philosophie ésotérique traditionnelle, par opposition à l'attitude sceptique, critique, de la philosophie moderne : Descartes, Hume, Kant, qui commence par un doute complet et procède par critique prudente, confinée au règne de l'intellect, comme seule autorité suprême ; tandis que l'autre attitude suit la ligne d'une doctrine qui a strictement pour but de transcender les facultés et les limites de l'intellect et des sens.

La vraie tâche de cette quête est la suivante : comment accommoder, de manière légitime, le message ésotérique lointain dans un contexte approprié à notre propre tradition et à notre propre nature, et éviter l'aveuglement voulu et l'infatuation des Théosophes d'un côté, et l'anatomie stérile et la déshydratation de l'approche seulement intellectuelle des purs scientifiques-philologues de l'autre.

L'intuition qui se déploie graduellement dans cette "Voie Médiane" entre ces deux extrêmes ou abîmes doit naturellement être fragmentaire au départ : il vous est permis d'écrire ce qu'il vous est donné de comprendre par assimilation et transmutation mutuelle.

Tous mes livres et articles, à partir de *Kunstform und Yoga* (1926), sont des morceaux et des documents de ce processus d'assimilation et de transmutation : *Ewiges Indien*, "Inde Éternelle", les leitmotifs éternels de la sagesse et de la vie de l'Inde (1930) ; *Indische Sphären*, sur le Mythe Hindou, sur les doctrines Hindoues gouvernant les formes et les fonctions du Yoga en relation avec la réalité phénoménale et transcendantale, Maya, et sur le Bouddhisme (1935) ; la traduction d'un traité Vedānta lumineux en aphorismes, *Anbetung Mir*, "Mon adoration" (*Aṣṭavakra-gītā*) ; et le volume de 500 pages *Maya, der Indischen Mythos*, "Maya, le Mythe Hindou", formé de traductions tirées des Purānas des mythes principaux concernant Vishnu, Shiva et la Déesse, avec des introductions et des commentaires ; mes contributions aux volumes annuels *Eranos* en 1933, 1934, 1938, et 1939 ; sur la psychologie du Tantra-Yoga et le Livre des Morts Tibétain ; sur les Mythes Hindous ; sur la mort et la renaissance dans la tradition Védique, comparée à ses parallèles Orphique et Gnostique ; *Weisheit Indiens*, "La sagesse de l'Inde", contenant des paraboles indiennes avec leurs interprétations, à la lumière de la psychologie de l'inconscient (1938) ; l'histoire du roi et du cadavre (ma contribution au volume anniversaire pour les soixante ans de C. G. Jung, Berlin, 1935).

Je dois avouer que l'Inde qui m'était offerte par les représentations de mes maîtres et de la plupart des livres disponibles n'était pas à la hauteur des espoirs et des idées que je me sentais obligé de cultiver à propos du matériau indien. La représentation courante de l'Inde manquait de couleur, de profondeur, d'intensité, de consistance, de vie. Pendant des années je fus à la recherche de l'Inde "véritable", de "mon" Inde, de l'Inde de Schopenhauer.

J'y fis accès d'abord par le travail admirable accompli par Arthur Avalon sa vie entière : l'énorme série des Textes Tantriques, et ses introductions admirables à leur contenu. En même temps les monuments, terribles ou charmants, et magnifiques au-delà de l'expression, commencèrent à m'être familiers.

J'acquis ainsi mon premier contact avec le mythe indien. J'avais toujours souffert du manque presque total de compréhension qui prévalait usuellement dans mon domaine concernant cette première expression du génie Hindou. Je sentais que rien, pour ainsi dire, n'était accompli, que rien ne tenait, tant que les sceaux de ce livre des révélations ne seraient pas brisés.

Je dois beaucoup aux écrits du stupéfiant chercheur de Bâle Johann Jakob Bachofen ("Le symbolisme des objets funéraires de l'Antiquité", "L'histoire de Tanaquil", et, par-dessus tout, "*Das Mutterrecht*", L'Ordre Maternel, — c'est Bachofen qui inventa ce terme) pour ma première clé pour comprendre comment déchiffrer l'écriture imagée des mythes et des sym-

boles. J'en vins bientôt à réaliser que cette clé, malgré sa généralité, n'en était qu'une parmi d'autres ; et quelques années plus tard en lisant la première grande œuvre de Jung "*Wandlungsformen der Libido*" ("Psychologie de l'Inconscient", livre traduit par Dr. Beatrice Hinkle), je compris, avec une grande joie et une profonde admiration, qu'il y avait un autre homme — et qui plus est ce génie était encore vivant — qui avait trouvé une autre clé universelle pour ouvrir le trésor des mythes et des symboles. Assez curieusement, pour la compréhension de la psychologie de Jung, il s'avéra très utile pour moi initialement de lire l'excellent livre de Frances G. Wickes sur la psychologie des enfants (qu'elle écrivit avant de connaître Jung).

Je suis complètement démuné pour prendre l'initiative de rencontrer des gens importants et impressionnants ; je dois laisser cela au hasard, car je suis incapable de faire le premier pas. Mon premier contact personnel avec Jung date de 1932. À l'époque, un autre chercheur d'études indiennes, peu fiable sur le plan scientifique comme sur le plan personnel, mais doué d'une sorte de vitalité erratique démoniaque constituée de résistances et d'ambitions primitives, attira l'attention des médecins-psychiatres-psychologistes sur le sujet du Yoga. C'est alors, après sa longue collaboration avec Richard Wilhelm à propos de la sagesse chinoise, que Jung fut prêt à entreprendre un travail similaire avec les chercheurs indianistes. Hauer avait un séminaire sur le Kundalinīyoga à Zurich, et je me présentai à ce forum avec une conférence sur les types de Yoga dans la tradition indienne, au printemps 1932. À partir de cette date je fis des conférences chaque année au club de Zurich et aux autres clubs Jung de Bâle, Munich et Berlin. La grande chance d'avoir intéressé Jung dans les choses qui me préoccupaient constitua l'un des éléments principaux des six années suivantes, que je me permis de passer en Europe en dépit de la pression grandissante et du péril du régime Nazi, et de l'atmosphère de plus en plus étouffante et délétère qui s'épaississait autour de moi dans ce camp de concentration que l'Allemagne était devenue à cette époque. Vous ne pouvez pas simplement parler aux étoiles ou au silence de la nuit. Vous devez imaginer un auditeur ou, encore mieux, connaître quelqu'un dont la simple existence vous stimule, vous incite à parler et prête des ailes à vos pensées, dont la nature donne une mesure à votre entreprise. Sur ce plan la simple existence de Jung, sans parler de ce que je reçus à chacune de mes rencontres avec lui, le simple fait que la nature avait permis d'exister à cet exemplaire unique, vertigineux, de l'espèce humaine était et est encore l'une des bénédictions principales de ma vie spirituelle et de ma vie terrestre, l'un de ces cadeaux de la vie, qu'on ne peut ni imaginer ni demander en prière, mais qui vous sont octroyés comme compensation secrète par une Providence généreuse.

Je me rappelle, rentrant à la maison après ma première rencontre avec Jung, et ayant passé un week-end avec lui à Kuesnacht, à faire de la voile, à conduire, et à discuter, avoir prié ma femme, qui était venue me chercher

à la gare d'Heidelberg, de m'excuser, si j'étais dans un état d'exaltation curieux pendant les jours suivants. Car, expliquai-je, je venais de rencontrer un specimen de l'espèce humaine dont je n'avais jamais rencontré la sorte auparavant en chair et en os, et que je ne m'attendais pas à jamais rencontrer à l'état vivant en des temps tels que les nôtres, mais qui m'était tout à fait familier par les contes Hindous et les dialogues des sages, des yogis, des magiciens et des gourous.

Janvier 1943

Bibliographie de Zimmer

LIVRES

“Studien zur Geschichte der Gotras”. Doctorat, Université de Berlin. Leipzig: G. Kreysing, 1914. [L'*Habilitationsschrift* de Zimmer, consacrée aux textes Bouddhistes découverts à Turfan n'a pas été publiée.]

Kunstform und Yoga im indischen Kultbild [Yoga Mystique et Art Sacré de l'Inde]. Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926. Deuxième édition, éditée par et avec une introduction de Friedrich Wilhelm, Bibliothek Suhrkamp, 482, Frankfurt: Suhrkamp, 1976 [sans les planches]. Traduction anglaise *Artistic Form and Yoga in the Sacred Images of India* par Gerald Chapple et James B. Lawson, avec la collaboration de J. Michael McKnight, Oxford University Press, Delhi 1984. Réimpression brochée, 1990.

Indische Sphären [L'univers Indien]. Schriften der Corona, 12. Munich: Oldenbourg; Zurich: Verlag der Corona, 1935. Deuxième édition, *Gesammelte Werke*, 5, Zurich: Rascher, 1963. Troisième édition, éditée par Stefan Zimmer, *Yoga und Buddhismus: Indische Sphären*, Insel Taschenbuch, 45, Frankfurt: Insel, Suhrkamp, 1973.

Maya: Der indische Mythos [Maya: Le Mythe Indien]. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1936. Deuxième édition, *Gesammelte Werke*, 5, Zurich: Rascher, 1963. Troisième édition, éditée et avec une introduction de Friedrich Wilhelm, Frankfurt: Insel, 1978. Traduction française de la 1ère partie *Maya ou le rêve cosmique dans la mythologie Hindoue* par Michèle Hulin avec une préface de Madeleine Biarreau, *L'espace intérieur*, 34, Paris: Fayard, 1987.

Weisheit Indiens: Märchen und Sinnbilder. [Sagesse Indienne: Mythes et Symboles]. Darmstadt: Wittich, 1938.

Der Weg zum Selbst: Lehre und Leben des indischen Heiligen Shri Ramana Maharshi aus Tiruvannamalei [La Voie de la Réalisation: La doctrine et la vie du saint Indien Shri Ramana Maharshi de Tiruvannamalei]. Édité par C. G. Jung. Zurich: Rascher, 1944. Deuxième édition, *Gesammelte Werke*, 3, Zurich: Rascher, 1954. Troisième édition, avec une introduction de Günther Mehren, *Der Weg zum Selbst: Lehre und Leben des Shri Ramana Maharshi*, Diederichs Gelbe Reihe, 7, Dusseldorf: Diederichs, 1974.

Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. Édité par Joseph Campbell. Bollingen Series VI. New York: Pantheon, 1946. Reproduit broché, Princeton: Princeton University Press, 1972. Traduction française *Mythes et Symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde* Paris: Payot, 1951. Traduction allemande par E. W. Eschmann, *Mythen und Symbole in indische Kunst*

und Kultur. Deuxième édition, *Indische Mythen und Symbole*, Dusseldorf: Diederichs, 1972. Troisième édition, *Indische Mythen und Symbole : Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen*. Diederichs Gelbe Reihe, 33. Dusseldorf: Diederichs, 1981.

Hindu medicine [Médecine Hindoue]. Édité avec un avant-propos et une préface de Ludwig Edelstein. Publications of the Institute of the History of Medicine, The Johns Hopkins University, 3rd series: The Hideyo Noguchi Lectures, Vol. 6, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1948. [Paru en 1940.] Réimpression, New York: Arno Press, 1979.

The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil [Le roi et le cadavre: contes de la domination du mal par l'âme]. Édité par Joseph Campbell. Bollingen Series XI. New York: Pantheon, 1948. Deuxième édition, Princeton: Princeton University Press, 1956. Réimpression brochée, 1971. Traduit en allemand par Johannes Piron, révisé par Lucy Heyer-Grote, *Abenteuer und Fährten: Der König mit dem Leichnam und andere Mythen, Märchen und Sagen aus keltischen und östlichen Kulturbereichen: Darstellung und Deutung. Gesammelte Werke*, 4, Zurich: Rascher, 1961. Réimpression, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. Deuxième édition, Dusseldorf: Diederichs, 1977.

Philosophies of India. Édité par Joseph Campbell. Bollingen Series XXVI. New York: Pantheon, 1951. Réimpression brochée, Princeton: Princeton University Press, 1972. Traduit en français par Marie-Simone Renou, *Les philosophies de l'Inde*, Paris: Payot, 1953. Édité et traduit en allemand par Lucy Heyer-Grote, *Philosophie und Religion Indiens*, Zurich: Rhein, 1961. Deuxième édition, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 26, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

The Art of Indian Asia: Its Mythology and Transformations [L'art du sous-continent Indien: sa mythologie et ses transformations]. Complété et édité par Joseph Campbell. 2 vols. Bollingen Series XXXIX. New York: Pantheon, 1955. Réimpression brochée, Princeton: Princeton University Press, 1982.

Die indische Weltmutter: Aufsätze [Essais sur la Mère universelle Indienne]. Édité et avec une introduction de Friedrich Wilhelm. Frankfurt: Insel, 1980. [Contient deux passages inédits: "Die Erschaffung Adams" (p. 64–70) et "Verkehrte Welt" (pp. 208–209).]

ÉDITIONS ET TRADUCTIONS

[Divyāvadāna.] *Karman: Ein buddhistischer Legendenkranz*. Traduit et édité par Heinrich Zimmer. Munich: Bruckmann, 1925.

[Nīlakaṇṭha de Rajā-maṅgalam.] *Spiel um den Elefanten [Mātangalīlā]: Ein Buch von indischer Natur*. Traduit avec un prélude et un postlude par Heinrich Zimmer. *Der indische Geist: Texte zum Wesen der indischen Welt*. Munich: Oldenbourg, 1929. Deuxième édition, avec un avant-propos de Walter Höllerer, Dusseldorf: Diederichs, 1976. Troisième édition, Suhrkamp Taschenbuch, 519, Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

Anbetung mir. Indische Offenbarungsworte nach der Aṣṭāvakra-gītā. Traduit du sanskrit par Heinrich Zimmer. *Der indische Geist: Texte zum Wesen der indischen Welt*. Munich: Oldenbourg, 1929.

Dunbar, Sir George. *Geschichte Indiens von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* [Une histoire de l'Inde de l'antiquité à nos jours (1936)]. Révisé par l'auteur et traduit par Heinrich Zimmer. Munich: Oldenbourg, 1937.

Suzuki, Daisetz Teitaro. *Die grosse Befreiung* [extraits des *Essays on Zen Buddhism* (1934)]. Avant-propos par C. G. Jung. Leipzig: Weller, 1939.

[Rudrabhatta.] *Zeichen der Liebe [Śṛīṅgāra-tilaka]: Wie man lieben und die Liebe dichten soll: Ein indisches Lehrbuch für Liebende und Dichter*. Traduit du sanskrit par Heinrich Zimmer. Calw et Vienna, 1948. Deuxième édition, Stuttgart: G. Hatje, 1949. Troisième édition, Insel-Bücherei, 935, Frankfurt: Insel, 1975 [sans illustrations].

ARTICLES

“Der Name Avalokiteśvara”. *Zeitschrift für Indologie und Iranistik*, 1 (1922), 73–88.

“Winke für Katzenzucht”. *Der Querschnitt*, 4:6 (1924), 374–80.

“Von einem weißen Fächer. Ein Beitrag zum Problem der unbewussten Entlehnung”. *Deutsche Rundschau*, 199 (Avril-Juin 1924), 295–309. Reproduit dans *Hofmannsthal Blätter*, 25 (Printemps 1982), 44–65.

“Perspektive”. *Der Querschnitt*, 5:8 (1925), 665–67.

“Das Lächeln des Buddha”. *Der Querschnitt*, 5:10 (1925), 886–89.

“Zum Mahāvastu-Avadāna”. *Zeitschrift für Indologie und Iranistik*, 3 (1925), 201–11.

“Zur Rolle des Yoga in der geistigen Welt Indiens”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 4 (1926), 21–57.

“Elefantologie”. *Der Querschnitt*, 6:9 (1926), 674–79.

“Der Heilige und die Elefanten”. *Der Querschnitt*, 6:9 (1926), 679–82.

“Der ‘König der dunklen Kammer’. In drei Verwandlungen vom R̥gveda bis Tagore”. *Zeitschrift der deutschen morgenländische Gesellschaft*, N. S. 8 [= Vol. 83] (1929), 187–212.

“Der indische Lebensbegriff”. *Neue Schweizer Rundschau*, 23 (1930), 387–94.

“Indische Elefantenkunde”. *Forschungen und Fortschritte*, 6 :35–36 (10 et 20 Décembre 1930), 460.

“Buddha”. *Der Erdball*, 5 (1931), 241–52.

“Altindisches Drama im neuindischen Roman”. *Zeitschrift der deutschen morgenländische Gesellschaft*, N. S. 10 (1931), 325–50.

“Albert von Le Coq†”. *Artibus Asiae*, 4 (1930–32), 70–73.

“Der indische Mythos. Vortrag in der Bibliothek Warburg”. *Corona*, 3:1 (1932), 48–81.

“Altindische Politik und der Geist des Abendlandes”. *Europäische Revue*, 9 (1933), 419–31.

“Zur Bedeutung des indischen Tantra-Yoga. Drei Vorträge”. *Eranos-Jahrbuch 1933*. Zurich: Rhein, 1934. I, 9–94. Traduit en anglais par Ralph Manheim, “On the significance of the Indian Tantric Yoga”. *Spiritual Disciplines: Papers from the Eranos Yearbooks*. Bollingen Series XXX.4. New York: Pantheon, 1960, 3–58.

“Some aspects of Time in Indian Art”. [Traduit en anglais par Stella Kramrisch] *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, 1 (1933), 30–51.

“Yoga und wir”. *Corona*, 4:3 (1934), 277–310.

“Yoga und Māyā”. *Corona*, 4:3 (1934), 378–400.

“Indische Mythen als Symbole. Zwei Vorträge”. *Eranos-Jahrbuch 1934*. Zurich: Rhein, 1935. II, 97–151.

“Die Geschichte vom indischen König mit dem Leichnam”. *Die kulturelle Bedeutung der komplexen Psychologie: Festschrift für C. G. Jung zum 60. Geburtstag*. Édité par le Psychologischer Club, Zurich. Berlin: Julius Springer, 1935, 177–94. Traduction anglaise, “The story of the Indian King and the Corpse”. *Prabuddha Bharata*, 43 (Septembre-Octobre 1938).

“Vischnu’s Maya. Aus Indiens ‘Alten Überlieferungen’”. *Die Neue Rundschau*, 47 (1936), 250–80.

“Arthur Schopenhauer. 1788–1860”. Dans *Die Grossen Deutschen: Deutsche Biographie*. Édité par Willy Andreas et Wilhelm von Scholz. Berlin:

Ullstein, 1936. III, 236–51. Deuxième édition, article révisé par Kurt Rossmann. Berlin : Ullstein, 1956. III, 134–51.

“Indian Views on Psychotherapy”. *Prabuddha Bharata*, 41 (Février 1936), 378–88.

“Die vorarisch-altindische Himmelsfrau”. Dans *Corolla : Ludwig Curtius zum 60. Geburtstag dargebracht*. Stuttgart, 1937. I, 183–86.

“Zur Symbolik der Hindutempel”. *Forschungen und Fortschritte*, 13:11 (10 Avril 1937), 134–36.

“Zur Symbolik indischer Tempelbauten”. *Ostasiatische Zeitschrift*, 22 (1937), 254–58.

“Umriss indischer Seelenführung”. Dans *Reich der Seele : Arbeiten aus dem Münchener psychologischen Arbeitskreis*. Munich, 1937. II, 58–89.

“Schopenhauers begegnung mit Indien”. *Corona*, 8:1 (1938), 50–58.

“Indische Parabeln. Nacherzählungen”. *Corona*, 9:2 (1938), 177–217.

“Schopenhauer und Indien”. *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft*, 25 (1838), 266–73 ; aussi dans *Die Tat. Wege zum freien Menschentum*, 29–30 (1938), 817–28.

“Schopenhauer, die Hunde und die Frauen”. *Velhagen und Klassing's Monatshefte*, 52 (1937–1938), 76–79.

“Die indische Weltmutter”. *Eranos-Jahrbuch 1938*. Zurich : Rhein, 1939. VI, 175–220. Traduit en anglais par Ralph Manheim, “The Indian World Mother”. *The Mystic Vision: Papers from the Eranos Yearbooks*. Bollingen Series XXX.6. New York : Pantheon, 1968, 70–102.

“Merlin”. *Corona*, 9:2 (1939), 133–55.

“Kartenspiele und Kinderspiele als Sinnbilder”. *Velhagen und Klassing's Monatshefte*, 53 (1938–1939), 361–64.

“Tod und Wiedergeburt im indischen Licht”. *Eranos-Jahrbuch 1939*. Zurich : Rhein, 1940. VII, 251–89. Traduit en anglais par Ralph Manheim en collaboration avec Joseph Campbell, “Death and rebirth in the Light of India”. *Man and Transformation: Papers from the Eranos Yearbooks*. Bollingen Series XXX.5. New York : Pantheon, 1964, 326–52.

“Shri Ramanas Erwachen”. *Corona*, 10:1 (1940), 5–28.

“Die Inder bis zum Einbruch des Islam”. Dans *Urgeschichte des Menschen. Frühzeit der Völker. Reiche des Altertums*. Édité par Hans Weinert et al. Vol. I de *Die Neue Propyläen-Weltgeschichte*. Berlin : Propyläen, 1940, 463–94.

“The Involuntary Creation: A Hindu Myth”. *Spring* [Journal of the Analytical Psychology Club of New York City], 1941, 1–11.

“Dr. Jung’s Impress on My Profession”. *Spring* 1941, 104–105.

“The Hindu View of World History according to the Purāṇas”. *Review of Religion*, 6 (Mars 1942), 249–70.

“The Guidance of the Soul in Hinduism”. *Spring* 1942, 43–58.

“Integrating the Evil: A Celtic Myth and a Christian Legend”. *Spring* 1943, 32–66.

“Śrī-Yantra and Śiva-Trimūrti”. [Reproduit depuis les notes du cours de Zimmer par Joseph Campbell] *Review of Religion*, 8 (Novembre 1943), 5–13.

“Some Biographical Remarks about Henry R. Zimmer [1943]”, et “Address to the Analytical Psychology Club of the City of New York [1941]”. Dans *Two Papers by Henry R. Zimmer*. Metuchen: Van Vechten Press, 1944.

“Träume eines Gottes”. *Mesa* [Aurora, N. Y.], I (1945), 38–41.

Index

- Abandon au Désir, 110
abhāvaśūnyatā, 76
abhaya mudra, 102, 105, 109
abhayadāyaka, 102
Abondance, 110
Acyuta, 100
adbhūta, 155
Adhokṣaja, 100
Ādi-Buddha, 87
adriṣtam, 145
advaita, 22, 162, 171
agamyā, 170
Aghora, 111
Agni, 137
Agnipurāna, 97, 99, 102, 103
aḥamkāra, 167
Aḥamkāraḥṣiṇī, 137
Āhlādinī, 107, 135
ākarsh, 137
akāryam, 170
Ākarṣiṇī, 135
ākāśa, 87
akriyā, 175
Alexandre, 193
Amarāvati, 75
ambara, 102
Ambaśthala, 90
Ambikā, 111
Amitābha, 42, 87, 93, 159, 184
Amitāyus, 185
Āmnāyarahasya, 173
āmōda, 109
Amoghasiddhi, 93
Amritākarṣiṇī, 137
anācāra, 170
Ānanda, 43, 66, 181
Ānandalaharī, 21
ānandamaya, 21
Anangānkuṣā, 137
Anangakusumā, 137
Anangamadanā, 137
Anangamālinī, 137
Anangamekhalā, 137
Anangaranga, 121, 137
Anangarekhā, 136, 137
Anangaveginī, 137
Ananta, 100
Andreas Willy, 208
Androgyne, 111
Angāngitvam parityajya, 54
angula, 149
Aṇimā, 138
animiṣa, 157
Aniruddha, 100
Annapūrnā-bhairavī, 122
antaryāga, 39
anu, 149
Aphrodite de Knidos, 9, 16
Apollon, 177
Apollon du Belvédère, 15, 16
aprabuddha, 182
apradakṣinyena, 134
apramāna, 76
apsaras, 136
Apte H. N., 120
Āpyāyini, 107
arbre bilva, 108
arbre pipal, 108
arbre priyangu, 109
Archimède, 30

- Ardhanārīśvara, 111
 arghya, 38
 Aristophane, 115
 Aristote, 176
 Arjuna, 42, 96
 Arminius, 196
 art classique, 7, 11, 179
 art hellénistique, 9
 art Occidental, 176
 Aruṇā, 133
 arūpaloka, 76
 ascétisme, 172
 aśta-thalam, 151
 Āstavakragītā, 201
 astramantra, 36
 astrologie, 150
 Āśvalāyana, 167
 Āśvin, 164
 ātmadevatā, 173
 Ātmākaraṣinī, 137
 ātman, 139, 163, 182
 ātmasamarpaṇa, 38
 Ātreyaī, 34
 Auto-Engendré, 122
 auto-révélation, 42
 āvāhana, 130
 Avalokiteśvara, 87, 159, 207
 Avalokiteśvaragūṇakāraṇḍavyūha,
 159
 Avalon Arthur, 20, 21, 31, 59, 65,
 123, 162, 198, 201
 āvarana, 134
 āvarana-devatās, 106, 109
 avatāra, 98
 avidyā, 60, 129, 182
 avyaktam, 22, 28, 168
 āyudhapuruṣa, 105

 Bachofen Johann Jakob, 201
 Bagalāmukhī, 123
 Bālā, 164, 165
 Balārāma, 98, 101
 bandha, 172
 barattage de la mer de lait, 37

 Barhut, 91
 Bary W. T. de, 66
 bde-mc'og, 76
 bDe-mchog, 71
 Beane Wendell C., 19
 Béguin G., 76
 Bénarès, 81
 Berlin, 183
 Bernhart J., 176
 bétel, 131
 Bhadrākālī, 111
 bhaga, 133
 Bhagamālā, 133
 Bhagāmālinī, 140
 Bhagavadgīta, 42, 96, 98
 Bhāgavata Purāna, 30, 62
 Bhāratī, 111
 Bhāskararāya, 120, 173
 bhāvaśūnyatā, 76
 Bhairava, 34, 174
 bhairava, 73
 bhairavas, 122
 Bhaiṣajyaguru, 185
 bhakti, 162, 164
 Bharhut, 90
 bhayānaka, 155
 bhoga, 171
 bhogi, 172
 bhūbimba, 128
 bhūgr̥ha, 125
 bhukti, 162, 168
 Bhuktisiddhi, 138
 bhūpura, 128
 Bhūta, 155
 Bhūtabhairava Tantra, 122
 bhūtraya, 126
 bhūvarāha, 100
 Bhuvaneśvarī, 55, 111
 Biardeau Madeleine, 205
 bībhatsa, 155
 Biedermier, 7
 bīja, 134
 Bījākaraṣinī, 137

- bījamantras, 54
 bimba, 131
 bindu, 52, 63, 96, 124, 129
 bodhi, 67
 bodhicitta-utpāda, 78
 bodhisattva, 43, 61, 87, 160
 bog, 133
 Bogislav XIV, 189
 Boner Alice, 183
 Borobudur, 12, 89
 Bouddha, 10, 17, 43, 61, 66, 70, 77,
 92, 98, 179, 181, 185
 Bouddha de Berlin, 9
 Bouddha du Gāndhāra, 15
 Bouddha Primordial, 87
 Bouddhisme, 20, 65, 82, 149
 Brāhmanas, 133
 Brahmā, 77, 106, 122, 132, 138, 144,
 149
 brahmamayī, 40
 brahman, 24, 31, 39, 60, 181
 Brahmāṇi, 138
 Brahmanisme, 114, 149
 Brahmāvaivarta Purāna, 72
 Brihat Samhitā, 150
 Buddha Vajrasattva, 73
 Buddha-avatāra, 102
 buddhi, 30, 168
 Buddhyākarṣinī, 137
 Bühler G., 133
 Burckhardt Jacob, 191
 Buxar, 34

 Cāmundā, 138
 caitanya, 21, 23
 cakra, 25, 127, 173
 cakramahāsukha, 76
 cakrapūjā, 173
 cakrapūjā-yantra, 173
 Cambodge, 199
 Campbell Joseph, 55, 205
 Candikā, 103, 174
 Candra Śiva, 32
 Candrikā, 107

 Candī, 102
 canon du langage symbolique, 143
 cat cit ānanda, 22
 caturaśra, 160
 Cercle de Félicité, 170
 Ceylan, 90
 Chakravartti Jagannātha, 21
 Chapple Gerald, 205
 Charme, 110
 Chartres, 187
 Chine, 159
 chitra, 148
 Chrétien de Troyes, 192
 Christ, 187
 cid-ghana, 162
 cinq éléments, 64
 cinq éléments subtils, 139
 cinq dhyānibuddhas, 93
 cinq M, 169
 cintāmani, 78
 cit, 21
 citra, 143
 Citralakṣaṇa, 141, 143
 Cittākarṣinī, 137
 cittam, 81, 168
 cittavṛitti, 31
 Cohn William, 90, 106, 107, 110,
 183
 conque, 101
 contemplation, 44
 Coomaraswamy Ananda K., 7, 17,
 104, 107, 183
 Corde du Dieu d'Amour, 136
 Corps créé, 69
 Corps de Diamant, 69
 Corps de Félicité, 69
 Corps Essentiel, 69
 cosmogonie Indienne, 64
 coutumes domestiques, 167
 Cunningham A., 90
 Cupidon, 179

 Démocrite, 154
 démon éléphant, 76

- Démosthène, 192
 Dāmodara, 98, 100
 dānavas, 146
 dagoba, 90
 Dahmen-Dallapiccola A. L., 141
 daityas, 146
 Dakṣiṇā Kālikā, 59
 Dakṣiṇāmūrti, 111
 damaru, 127
 Daniélou Alain, 183
 Dante, 186
 daśāra-yugma, 125
 daśa-thalam, 151
 daśakona, 126
 Descartes, 200
 deux niveaux de vérité, 80
 Deux-en-Un, 171
 deva, 162
 devapūjana, 162
 devatā mantrarūpiṇī, 53, 57, 175
 devatābuddhi, 164, 165
 devatāsannidhi, 164
 Devīmahātmya, 103
 dhām, 134
 Dhairyākaraṣiṇī, 137
 dhamma, 181
 dharanī-sādana-traya, 125
 dharma, 82, 172
 dharmacakramudrā mudra, 185
 dharmakāya, 69, 82
 Dhaumya Āyoda, 163
 dhyāna, 37, 44, 57, 106, 164
 dhyānadhāranā, 175
 dhyānamantras, 36
 dhyānibodhisattva, 88, 92
 dhyānibuddha, 87, 88, 184
 diagrammes sacrés, 53
 Diespiter, 70
 Dieu aux Cinq Flèches, 109, 121
 Dieu aux Flèches de Fleurs, 121
 Dīghanikāya, 66, 78
 disque, 101
 Dissolution dans le Désir, 110
 divya, 42
 dix directions du cosmos, 139
 doctrine Kula, 166
 Doryphore de Polyclète, 9
 Douglas Lord Alfred, 18
 Drāvinī, 135
 driśtam, 145
 dukhāt parataś ca vimocanī, 135
 Dunbar Sir George, 207
 Durgā, 111, 165
 durmukha, 109
 dvaita, 162, 171
 dyāna, 41
 Dyaus pitar, 70
 Edelstein Ludwig, 206
 Éden, 186
 ekāgradhyāna, 36
 ekam advitīyam, 60
 Ellora, 106
 enfants de Niobe, 179
 Eschmann E. W., 205
 Esprit Universel, 77
 esthétique, 141
 Éternel Féminin, 119
 Éveil, 67, 78
 farbiger Abglanz, 176
 Fausböhl V., 181
 Faust, 13, 119, 176
 Faust August, 172
 Félicité Suprême, 76
 Fille de la Montagne, 108
 fonction magique, 56
 Foucher A., 149
 Franke R. O., 66, 78
 Fuhrmann E., 138, 184
 Gāndhāra, 9, 179, 183
 gāyatrī, 121
 gamya, 170
 Ganapati Sāstrī, 143
 Gandhākarṣiṇī, 137
 Gandharva Tantra, 37

- gandharvas, 105, 136
 Garbhadhātu, 87
 Garbhadhātu mandala, 186
 Garuda, 106
 gatajīvakalpa, 56
 Gaurī, 165
 Gautamiya Tantra, 39
 Gaṇeśa, 22, 107
 Geistesgeschichte, 30, 141
 geste de la famille, 174
 Getty Alice, 76
 ghana, 143
 ghata, 162
 Giuliano di Medici, 179
 Glasenapp H. von, 103
 Glaser Curt Curt, 138
 Gnose, 187, 201
 Goloubew V., 183
 Gomez L., 89
 Gonda J., 121
 Goswamy B. N., 141
 gourou, 26
 Govinda, 98, 100
 Grâce Divine, 170
 Grèce, 115
 Grand Véhicule, 159
 Greifswald, 189
 Groot Johann Maria de, 197
 Grünwedel A., 184
 gser-mdog arura, 185
 guru, 162
 guruśaktisutānām, 138
 Gustave Adolphe, 189
 guṇa, 28
 Goethe, 7, 8, 119, 176

 hāsya, 155
 Hadaway W. S., 141, 151
 hamsa, 149
 Hari, 100
 Hastyāyurveda, 199
 Hauer, 202
 hédonisme, 172
 Hegel, 176

 hermaphrodite, 111
 Heruka, 76
 Heusler Andreas, 191
 Hevajra, 76
 Heyer-Groter Lucy, 206
 Himālaya, 120
 Hindouisme, 65
 Hirayana M., 80
 Höllerer Walter, 207
 homa pūjā, 175
 Homme-Lion, 98, 101
 Hover Otto, 90
 hrīm, 134
 hrīm śrim, 137
 hrīm śrim am, 137
 Hṛiṣīkeśa, 100
 huit lieux de pèlerinage, 81
 huit mères, 137
 huit pouvoirs miraculeux, 138
 Hulin Michèle, 205
 Hume, 28, 200

 Iaokanaan, 18
 Icchāsiddhi, 138
 Ignorance, 76
 Il Pensieroso, 179
 image sacrée, 25
 impressionnisme, 177
 Incitateur, 121
 inconscient, 61
 Incorporé, 121
 Indra, 70, 75, 132, 137
 Indrāṇī, 138
 insertion du souffle, 35, 56
 Īśāna, 111
 Īśitva, 138
 iṣṭa mudra, 109
 Iṣṭadevatā, 33, 37, 76
 Īśvara, 39

 jada, 171
 Jaïnisme, 20, 122, 149
 Jālandhara, 140
 jambha, 134

- Janārdana, 100, 106
 japa, 39, 98, 131, 175
 japastuti, 175
 Japon, 159, 186
 jāyā, 167
 jāyate, 167
 Jayinī, 133
 Jina, 122
 jīva, 22, 31, 53, 60, 168
 Jnānārṇava, 173
 jnāna, 168
 Julien l'Apostat, 193
 Jung C. G., 115, 199, 201, 202, 205
 Jūsze, 172

 kalā, 137
 Kāla, 103
 kalaśa, 162
 Kālidāsa, 146
 Kālī, 111
 Kālī-Durgā, 23, 33, 37, 55, 57, 72,
 102, 108, 111, 120
 kalikālasya sammatam, 56
 Kālivilāsa Tantra, 54, 123
 Kali Yuga, 55
 Kalki, 98, 102
 Kalpasūtra, 134
 Kalyānamalla, 121
 Kāma, 121, 134
 Kāmākarṣinī, 137
 Kāmāvasāyitā, 138
 kāmāloka, 76
 Kāmarūpa, 140
 Kāmasūtra, 79
 Kāmeśvarī, 133, 140
 Kāmeśī, 133
 Kanshitsu, 143
 Kant, 200
 kāntā, 165
 Kāranda Byūha, 159
 Kārandavyūha, 159, 161
 karma, 61, 150
 Karny H. H., 183
 Karpūrādistotra, 59, 72

 karuṇā, 72, 76, 155
 kāryam, 170
 Kātyāyanī Rāṇī, 32
 Kaulika, 170
 Kaulinī, 133
 Kaumārī, 138
 kauri, 149
 Kaustubha, 30, 37, 106
 Kazi Dawa-Samdub, 63
 Kēśava, 100
 Kevaddhasutta, 78
 Khanna Madhu, 52, 91, 115, 137,
 183
 kinnaras, 150
 kinnarīs, 105
 kona, 126
 Kramrisch Stella, 90, 105, 141, 208
 krīm, 59, 134
 Kṛṣṇa, 42, 98, 100, 111, 153
 Kṛṣṇa dansant, 51
 Kṣamā, 107
 Kṣobhanī, 135
 Kuanyin, 159
 Kula, 133, 168
 Kulācāra, 169
 Kulacūdāmani Tantra, 166
 Kulārṇava Tantra, 53, 138, 161, 163
 kula-santati, 174
 Kulluka, 133
 Kumāra, 138
 kumbha, 162
 kumuda, 147
 Kumudvatī, 106
 Kundalinīyoga, 202
 kūrma, 98
 kūrpara, 100
 Kwannon, 159

 Lachmann Hedwig, 18
 Laghimā, 138
 Lakṣmī, 51, 100, 105, 108, 109
 Lalitā, 165
 lam, 75
 lām, 134

- Lamaïsme, 65
 Laufer Berthold, 141, 184
 lāvaṇa, 131
 lāvaṇya, 131
 Lawson James B., 205
 layakrama, 63, 126
 Le Coq Albert von, 143, 183, 208
 likṣā, 149
 līlā, 22, 61, 68
 linga, 26, 167, 174
 Lipsey Roger, 7
 litanie des cent huit noms, 55, 123
 litanie des mille noms, 55
 littérature Tantrique, 20
 Livre des Morts Tibétain, 201
 Lois de Manu, 133
 lotus, 101, 107, 122
 Lotus au Joyau, 159
 lotus du monde phénoménal, 65
 Lotus Suprême, 160
 Lübeck, 192
 Lübeck Oswald, 183
 Lüders Heinrich, 192

 Mālavya, 149
 Mālinī, 165
 Mālunkyaputta, 66
 Mālwā, 149
 Māmallapuram, 106
 mām̐sa, 169
 māna, 168
 Māra, 79
 Mārkaṇḍeya Purāna, 103, 148
 māt̐ra, 168
 māyā, 22, 24, 28, 60, 97, 164, 180
 Mūlaprakṛiti, 111
 Ma-kāra-pancaka, 169
 MacIntyre C. F., 185
 Madanāturā, 137
 Mādhava, 100
 Madhusūdana, 100
 madhyamā, 174
 madhyatryasra, 126
 madya, 169

 Mahā-Lakṣmī, 138
 Mahā-Vairocana, 87
 Mahāmahopadhyāya Lakṣmaṇa Śāstrī,
 123
 mahāmakha, 173
 Mahāmanidhara, 160
 Mahānirvāna Tantra, 21, 39
 Mahāparinibbāṇasuttanta, 78
 Mahāparinibbana Sutta, 66
 Mahāpuruṣa, 34
 mahāpuruṣa, 122, 149
 Mahāsmāśāna-sādhanā, 34
 Mahāsukha, 71, 76, 184
 Mahātripurasundarī, 139
 Mahāvagga, 77
 Mahāyānasūtra Sukhāvativyūha, 43
 Maheṣa, 111, 138
 Māheṣī, 138
 Mahimā, 138
 Mahimnastava of Pushpadanta, 21
 Mahiṣa, 102
 maithuna, 169
 Maitreya, 87, 92
 maitrī, 76
 Majjhimanikāya, 66
 makaras, 105
 Mallmann M. T. de, 76
 manas, 168
 mandala, 25, 59, 86, 113, 160
 Manheim Ralph, 209
 Manichéisme, 187
 manidharā mudrā, 160
 Manipadmā, 159
 Manjuśri, 87
 Manla, 185
 Manmatha, 135
 Manoramā, 134
 mantra, 36, 58, 98, 162
 mantraśakti, 29, 36, 48, 59
 mantravid, 165
 Manu, 133, 167
 manukona, 126
 manu-mantra, 165

- manv-aśra, 125
 marman, 127
 masse, 101
 Mātangalīlā, 199
 matsya, 98, 169
 McKnight J. Michael, 205
 méditation, 44
 méditation sur le nombril, 64
 Mehren Günther, 205
 Méphistophélès, 13
 Mère, 41
 métaphysique Chrétienne, 177
 meya, 168
 Michel-Ange, 179
 miliza santa, 186
 Miséricorde, 76
 Mithra, 70
 Modinī, 133
 Moeller Volker, 184
 moha, 134
 Mohanī, 134, 135
 mokṣāyate, 172
 mokṣa, 172
 Mont Kailāsa, 171
 Mont Mandara, 171
 Mont Meru, 171
 Mont Sumeru, 75, 81, 186
 Mookerjee A., 115, 137, 183
 Moore, 28
 Mrityunjaya, 111
 muditā, 76
 mudrā, 36, 161, 169
 mukti, 162, 168
 Mukunda, 111
 Müller F. Max, 43
 Müller F. W. K., 183
 Muni, 39
 Mus Paul, 89, 90, 199

 Nādevo devam arcayet, 173
 nāga-dala, 125
 nāgas, 150
 Nagnajit, 141
 Nain, 98, 101

 nairriti, 137
 nakṣatra, 107
 Nāmākarṣinī, 137
 Nandā, 106
 Nandin, 79, 106
 narāgin, 99
 Nārāyaṇa, 100
 nātayati, 147
 Nātya, 147
 nava-thalam, 151
 navayoni, 126
 naṭapriya, 17
 naṭarāja, 17
 naṭeśvara, 17
 Needham Rodney, 124
 Nell A., 90
 neuf classes esthétiques, 154
 Neumann Karl Eugen, 66, 181
 Nietzsche, 194
 Nikhilananda Swami, 181
 nirājana, 38
 nirdvandva, 163, 167
 nirguṇa, 21
 nirguṇam brahman, 22, 164
 nirguṇam caitanyam, 22, 28
 nirmama, 172
 nirmāṇakāya, 69, 82, 87, 92, 181
 nirriti, 137
 Nirvāṇa, 40, 43, 66, 71, 91, 172
 nityā, 132, 137
 Nityakalā, 137
 nityakāntā, 166
 Nityā Nityā, 166
 Nityāśodaśikārnava, 120, 123, 129,
 134, 173
 niyantrana, 53
 Nṛsimha, 98, 100
 nyāsa, 164
 nyāsakrama, 165

 œil intérieur, 47
 œil physique, 47
 Oeser A., 7
 Œuf Cosmique, 75

- Ōhasama Shūei, 172
 Oldenberg, 77
 om, 48, 83, 95
 Orphisme, 201
 Osthaus Ernst, 183
 Oṃ Maṇipadme hūm., 159

 padma, 149
 padmaja, 122
 padmānka mudrā, 160
 Padmanābha Varada, 100
 padmāsana, 108
 padmayoni, 122
 Padmottama, 160
 pādya, 38
 panca-thalam, 151
 Pander E., 185
 Para, 23
 paraśakti, 166, 170, 173
 Paraśu-Rāma, 98
 Paradis, 186
 Paramānandaditā, 132
 paramārthaśūnyatā, 76
 Paramātmā, 31
 Parameśvarī, 37
 Pargiter F. E., 103
 paribhāśa, 120
 Parinirvāṇa, 77, 80
 Pārvatī, 79, 108, 120
 Pārvatī Charana Tarkatīrtha, 54
 Patanjali, 112
 pātra, 185
 Pavitrananda S., 81
 Pékin, 184
 Perse, 187
 phat, 36
 Phénicie, 115
 philologie, 201
 Piron Johannes, 206
 Piśāca, 155
 pisang, 131
 pīṭha, 37, 38, 54, 86, 140, 174
 plaisirs des Dieux, 169
 Platon, 176

 Poley Ludwig, 103
 Polyclète, 11
 Poméranie, 189
 Possession de Trésors, 110
 Pott P. H., 124
 prabhu, 166
 pradakṣiṇa, 99
 Pradyumna, 100
 prajñā, 72, 73, 93
 Prākāmyā, 138
 pramoda, 109
 Prapancasāra Tantra, 56, 106, 111,
 123
 Prāpti, 138
 Prāptisiddhi, 138
 Prāṇāyāma, 37
 prāṇa-śakti, 56
 prāṇapratīṣṭhā, 35, 37, 130, 182
 prāṇapratīṣṭhānā, 56
 prāṇayāma, 36
 pratimā, 25, 27, 54, 96, 103, 118,
 173
 pratīyasamutpāda, 76
 praudhāntollāśasahitā, 165
 processus de déploiement, 63, 126
 processus de repli, 63, 126
 proportions du corps, 151
 Protecteurs de l'Univers, 137
 pūjā, 28, 29, 35, 98
 punya, 166
 purā, 132
 pūraṇa, 132
 Purgatoire, 186
 purification rituelle, 36
 Pūrnagiri, 140
 Pūrnānanda Giri, 34, 39
 purohita, 150
 Puruṣottama, 100
 puśpānjali, 38
 Puṣpiṇī, 165

 Quatre Grands Rois, 160
 quatre sentiments éternels, 76

- Radhakrishnan, 28
 rāga, 139
 Rahasyanāmasāhasra, 139
 Rajshahi, 105
 Rākā, 106
 Rakṣas, 137, 155
 ram, 75
 rām, 134
 Rāma, 51, 98, 101, 108, 165
 Rāma Kṛṣṇa Mahārājā, 32
 Rāmaprasāda Sen, 40
 Ramaśa, 108
 Rāmāyaṇa, 98, 101
 Rao T. A. Gopinatha, 100
 rasa, 154
 Rasākaraṣinī, 137
 rasendra, 163
 Ratnasambhava, 93
 Ratī, 108
 réincarnation, 61
 Reine du Savoir, 59
 Renou Marie-Simone, 206
 Rhys Davids C. A. F., 78
 Rhys Davids T. W., 66, 78
 Richesse en Trésors, 110
 Rigveda, 121
 Rilke Rainer Maria, 177, 185
 Rinzai, 172
 rituel dévotionnel, 36
 Rois Célestes, 137
 rosa sempiterna, 186
 Rossmann Kurt, 208
 Roue de la Doctrine, 81
 rudra, 155
 Rūpākaraṣinī, 137
 rūpaloka, 76
 Rūpamaṇḍana, 101

 Sabdakarṣinī, 137
 Sachs Curt, 127
 sādḥaka, 31, 108
 sādḥana, 34, 115
 sādḥya, 173
 Sadyojāta, 111

 Sagesse, 80
 sagaṇa, 22, 23
 sahaajā avasthā, 175
 Saint Augustin, 200
 Saint Jean, 176
 Saint Sébastien, 179
 Sainte Trinité, 187
 Sāktānandatangiṇī, 37
 Salmony A., 90
 Salomé, 18
 sām, 134
 samādhi, 24, 28, 31, 62, 93
 Samantabhadra, 87, 92
 sambhogakāya, 69, 82, 87, 95, 181
 samhriti, 126
 Saṃkarṣaṇa, 100
 Sāmkhya, 22, 168, 171
 Saṃvara, 76
 samsāra, 66, 72, 77, 92, 171
 samvid, 139
 Sānchi, 90
 sandhyā, 174
 Sanjīvanī, 107
 Sannyāsī, 39
 sannyāsī, 32
 sapta-thalam, 151
 Sarasvatī, 105, 165
 sarvādhārasvararūpā, 134
 sarvadhukhavimocinī, 135
 sarvadvandvakṣayankarī, 135
 sarvāhlādanikā, 135
 sarvākaraṣinī, 135
 sarvaiśvaryapradā, 134
 sarvajambhinī, 135
 sarvajnā, 134
 sarvajnānamayī, 134
 Sarvakāma, 138
 sarvakāmapradā, 135
 sarvakṣobhakara, 129
 sarvamangalakārinī, 135
 sarvamantramayī, 135
 sarvamrityuprasāmana, 135
 sarvānandamaya, 129

- sarvānandamayī, 134
 sarvāngasundarī, 135
 Sarvanīvaraṇaviṣkambhin, 159
 sarvapāpaharā, 134
 sarvapriyankarī, 135
 sarvarājendrā mudrā, 160
 sarvarakṣākara, 129
 sarvarakṣākara chakra, 124
 sarvarakṣāsvarūpiṇī, 134
 sarvaranjanī, 135
 sarvarogahara, 129
 sarvarogahara chakra, 124
 sarvarthasādhaka chakra, 125
 sarvārthasāadhanī, 135
 sarvaśakti, 134
 sarvasamkṣobhinī śakti, 135
 sarvasammohinī, 135
 sarvāśāparipūraka, 128
 sarvasampatpradā, 135
 sarvasampattipūrīnī, 135
 sarvasaubhāgyadāyaka, 129
 sarvasaubhāgyadāyaka chakra, 125
 sarvasaubhāgyadāyini, 135
 sarvasiddhimaya, 129
 sarvasiddhipradā, 135
 sarvasiddhiprada chakra, 124
 sarvastambhanakārinī, 135
 sarvāthasādhaka, 129
 sarvatra, 182
 sarvavaśankarī, 135
 sarvavidrāvinī, 135
 sarvaviḅhnanivārinī, 135
 sarvavyādhivināśinī, 134
 sarvepśitaphalapradā, 134
 Sarveśī, 133
 sarvonmādinī, 135
 Satiété, 110
 Sattanipāta, 181
 Satya Bratu Samasrami, 159
 Satyakāma Jābāla, 163
 Satyayuga, 55
 Savitar, 121
 Scheltema J., 90, 193
 scholastique, 176
 Scholz Wilhelm von, 208
 Schopenhauer Arthur, 201, 208
 Schulze Wilhelm, 115, 191
 sculpture Indienne, 10
 Seigneurs des Armées, 109
 Seize Figures Éternelles, 120
 Séjour des Immortels, 75
 Séparation d'Orphée et d'Eurydice,
 9
 sept cakras, 166
 Sept Dieux, 145
 Setubandha, 120, 122
 sevayet, 167
 Shankarāchāryya, 21
 siddhi, 123, 162
 siddhis de Śiva, 138
 Siège de Lotus, 108
 simhāsana, 108
 Singh M., 183
 Sivaramamurti C., 183
 six lettres de la Sagesse, 159
 Skanda, 106, 138
 Smṛityākarṣinī, 137
 Socratiques, 154
 Soma, 137
 Sophistes, 154
 Sparśākarṣinī, 137
 sriṣṭi, 126
 sriṣṭikrama, 63, 126
 stambha, 134
 Stambhanī, 134, 135
 Steiner Herbert, 39
 Sthūla, 23
 Strauss, 18
 strīniṣevaka, 167
 stupa, 75
 Subhagānandanātha, 134
 Subhodhinī, 69
 Succès, 110
 Sudhā, 107
 Sūkṣma, 23
 sum, 75

- sumukha, 109
 Sundaramūrtisvāmin, 12, 14
 Sūrya, 22
 sūrya-mandala, 174
 sushira, 143
 Suzuki Daisetz Teitaro, 207
 svāgata, 38
 svāhā, 59
 svaśakti, 166, 170
 syllabes génératrices, 54
 syllabes germes, 134
 syllabes mystiques, 75
 symboles, 85

 ṣadakṣarī mahāvidyā rājnī, 159
 Śaktānandatarangiṇī, 59
 Śakti, 26, 119
 Śakyamuni, 92
 Śākyamuni, 42, 86, 184
 Śankarācārya, 21
 śānta, 155
 Śarabhakānda-gauravarnā, 160
 Śarīr=akarṣiṇī, 137
 Śilparatna, 143, 144
 Śiva, 22, 26, 72, 76, 103, 109, 111,
 137, 153, 162, 171
 Śiva Chandra Shriyukta, 21
 Śiva dansant, 17
 Śiva Maheśvara, 55
 Śiva-Trimūrti, 120
 Śiva-Śakti, 171
 Śri Yantra, 123
 Śricakra, 71
 Śricakrasambhāra Tantra, 63, 71
 Śrī, 100
 Śrī Cakra-Saṃvara, 76
 Śrī Yantra, 173
 Śricakrasambhāra Tantra, 65, 89,
 93, 140, 170
 Śrīdhara, 100
 Śrīmad Bhāgavata, 49
 Śrīvatsa, 30
 Śuddhā, 165
 Śūdras, 150

 śūla, 102
 śūnyam, 67, 69, 76, 82, 181
 śakti, 21, 22, 120, 129, 138, 164
 śaktiṣevaka, 167
 śava, 72
 śīsirita, 107, 114
 śivātman, 162
 śivarūpin, 162
 śodaśāra, 125
 śringāra, 155
 śuddha, 74

 tad-varnā, 166
 Tagore Rabindranath, 27
 Taittirīya Āranyaka, 181
 Taittirīya Upanishad, 181
 tanmātra, 139
 Tantra Samhīta, 39
 Tantra Tattva, 21
 Tantrarāja Tantra, 123, 162, 174
 Tantric Yoga, 208
 Tārā, 41
 Tārānātha Vidyāratna, 53
 tat tvam asi, 60, 181
 Tathāgata, 87
 Tatpuruṣa, 111
 tattva, 171
 tejas, 34, 55, 120
 Temps, 78
 Tentation, 79
 thalam, 149
 Théosophie, 200
 Thucydide, 192
 Thūpārāma, 90
 Tibet, 159
 Titien le, 179
 Trailokyamohana, 111
 trailokyamohana, 128
 transcendance de la dualité, 40
 Trautz F. M., 90
 trāyate, 54
 tribhanga, 105
 trikona, 115, 125
 trilokī, 132

- trimūrti, 132
 Tripurā, 111, 136, 139
 Tripuramālinī, 139
 Tripurāmbā, 139
 Tripuraśrī, 139
 Tripurasiddhā, 139
 Tripurasundarī, 132, 136, 139, 173
 Tripuravāsini, 139
 Tripureśī, 139
 Tripūtā, 136
 Trivikrama, 98, 100, 105, 153
 trois corps, 69
 Trois Mondes, 145
 Trois-en-Un, 168
 Trône aux Lions, 108
 trône de lotus, 122
 tryaśra, 115
 tryasramadhya, 126
 Turkestan, 143
 turīya, 133

 Un sans Attributs, 164
 unmatta, 171
 Upaniṣads, 129, 149, 181
 upasamhāramudrā, 38
 Upasīra, 181
 upāya, 72, 73
 upekṣā, 76
 Upendra bālarūpin, 100
 utpala, 148
 utphulla, 149

 vāhana, 106
 vahni, 120
 vairāgya, 39
 Vairocana, 93
 Vaiṣṇavī, 138
 vajra, 70, 75, 76
 Vajradhara, 93, 153, 157, 184
 vajrakāya, 69, 71, 95
 Vajrasattva, 93
 Vajreśvarī, 133, 140
 Vākyasudhā, 69
 vam, 75

 vām, 134
 Vāma, 111
 Vāmana, 98, 100, 101
 Vana Durgā Yantra, 108
 varada, 102, 106
 varāha, 98
 Vārāhī, 138
 Varuna, 70, 137
 Varus, 196
 vaśa, 134
 Vaśinī, 133
 Vāsiṣṭha Rāmāyaṇa, 35
 Vaśitva, 138
 Vāsudeva, 100
 vasukona, 125, 126
 Vasundharā, 165
 Vāyu, 137
 Vāyu-Bīja, 37
 Vedāntasāra, 69
 Vedanta, 129, 171
 Vedas, 41, 133
 Vénus à l'organiste, 179
 Vénus des Médecis, 9, 16
 Verbe, 176
 Vérité, 80, 82
 vibhūti, 31
 Vide, 65, 67
 viditātman, 182
 vihāra, 75
 Vimalā, 133
 Vimalānanda Svāmi, 59
 vipra, 182
 vīra, 155
 vision intérieure, 44
 vision physique, 44
 Viṣṇu, 22, 30, 35, 42, 51, 98, 103,
 105, 109, 111, 132
 Viṣṇu Mokṣada, 100
 Viṣṇu-yāmala, 23
 Viṣṇudharmottara, 141, 143
 Viśvakarman, 103, 104, 131, 144
 viśvam, 168
 vitasti, 149

- viveka, 171
 Vogel J.P., 90
 Voie de la Connaissance, 82
 vrittatraya, 125
 vritti, 24
 Vyatha, 56

 Weinert Hans, 209
 Wickes Frances G., 202
 Wilde Oscar, 18
 Wilhelm Friedrich, 133, 205
 Wilhelm Richard, 202
 Winckelmann Johann Joachim, 7
 With Karl, 90, 104, 137, 183
 Wœlfflin Heinrich, 191
 Woodroffe Sir John, 20, 23, 198
 Woodward H., 89
 Wuladalundha, 106

 yab-yum, 82, 156
 yam, 37, 75
 yām, 134
 Yama, 137
 Yāmala Tantra, 124
 Yamunā, 101
 yantra, 24, 52, 53, 173
 yantra figuratif, 60
 yantra géométrique, 56, 96, 113,
 164
 yatnatas, 54
 yauvanārūydhā pramādā, 165
 yauvanollāsasahitā, 165
 yava, 149
 yi-dam, 76
 yo evam veda, 168
 Yoga, 39
 Yoga Sūtra, 112
 yoga Tantrique, 61
 yogabhogātmaka, 172
 yogāyate, 172
 yogi, 31, 61, 171, 172
 yoginīs, 122
 yoni, 26, 115, 121, 174
 yūka, 149

 Zen, 172
 Zeus pater, 70
 Zimmer Stefan, 205
 Zinn Ernst, 185
 Zoroastre, 192