

Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 29 (1982)

Heft: 1-2

Artikel: L'expérience esthétique et poétique selon Abhinavagupta, penseur Kamîrien du Xe siècle

Autor: Python, Vincent

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-761390>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VINCENT PYTHON

L'expérience esthétique et poétique selon Abhinavagupta, penseur Kaśmîrien du X^e siècle

Le Kaśmîr, haute vallée himâlayenne située aux confins de l'Inde, de la Perse et de l'Asie centrale, même s'il n'était qu'une modeste province indienne, constitua du VII^e au XII^e siècle de notre ère une sorte de métropole culturelle très prisée. Auparavant déjà, sur le plan plus restreint de la culture bouddhique, le Kaśmîr fut une terre de prédilection de la méditation bouddhique: «Le centre du *dhyâna*, ou, pour employer un terme moins étroitement technique, du yoga bouddhique, était alors le Cachemire, dont l'ambiance montagnaise était favorable à la vie méditative. Nombreux furent, aux alentours de l'an 400, les pèlerins chinois, surtout du Nord, qui se rendirent au Cachemire pour y étudier le *dhyâna*; nombreux aussi les maîtres cachemiriens qu'ils invitèrent ou ramenèrent en Chine pour y enseigner cette discipline très demandée»¹.

Après la dégénérescence et l'extinction de la dynastie Kârkoṭa au milieu du IX^e siècle, le règne d'Avantivarman, le premier souverain de la dynastie Utpala, inaugura une nouvelle période de grandeur pour le Kaśmîr. Celui-ci se trouvait alors réduit à la vallée de la rivière Vitastâ. Avantivarman s'empessa de rétablir l'ordre intérieur et de restaurer l'économie kaśmîrienne; il y fut aidé par un ministre et ingénieur dont les admirables travaux, entre autres d'irrigation, rendirent aux paysans kaśmîriens la prospérité. Ce souverain institua de nombreuses fonda-

¹ Paul DEMIÉVILLE, *Le bouddhisme chinois*, dans «*Histoire des religions*» (Encyclopédie de la Pléiade), t.I, Paris, 1970, p. 1262.

tions et assura aussi aux poètes et aux savants son patronage. Les temples surgis sur les rives de la Vitastâ étaient fréquentés par des érudits et des yogis accourus de toutes les régions de l'Inde. Les écoles religieuses et mystiques, d'inspiration surtout śivaïste, n'étaient pas les seules à prospérer dans le pays; les études de grammaire, l'exégèse védique, la poésie furent en honneur dans les cercles cultivés de Śrînagar et les recherches de rhétorique et d'esthétique furent notamment favorisées.

A la cour du roi Avantivarman vivait un rhéteur et penseur célèbre, Ânandavardhana; il écrivit un traité qui fera date sur la nature du langage poétique. Ce traité, intitulé *Dhvanyâloka* (Lumière de la résonance), est fondamental pour l'étude de l'expérience poétique et il donnera lieu, un siècle plus tard environ, au commentaire magistral d'Abhinavagupta². Les conclusions du traité seront acceptées, à quelques exceptions près, par les rhéteurs postérieurs de l'Inde. Pour ce critique clairvoyant, le secret de la poésie réside dans son pouvoir de suggestion.

Abhinavagupta, fort de cette intuition, mettra une dernière main, grâce à son génie et à son regard fulgurant, à une esthétique la plus apte à expliquer l'originalité de l'art poétique et de l'art dramatique. Les renseignements biographiques sur Abhinavagupta sont rares³. Il naquit vers le milieu du X^e siècle d'une famille riche et noble de brâhmanes résidant au Kaśmîr. Il fréquenta de nombreux maîtres d'écoles très diverses, mais inspirées en général par le Śivaïsme tantrique. Son maître de rhétorique et de poétique fut Bhaṭṭa Tauta. Mystique, philosophe et poéticien, Abhinavagupta écrivit de nombreux traités dont quelques-uns sont perdus. Ses recherches sur l'esthétique et la poétique sont consignées surtout dans deux traités, dont le premier est le commentaire ou «brillant regard» (*locana*) sur le *Dhvanyâloka* qui vient d'être mentionné, et dont le second est l'*Abhinavabhârâtî*, sorte de glose littéraire au traité classique de Bharata, le *Nâṭyaśâstra* (Traité d'art dramatique)⁴.

² Ânandavardhana's *Dhvanyâloka* with the *Locana* and *Bâlâpriyâ* commentaries by Abhinavagupta and Râmaśâraka, ed. by Pandit Paṭṭâbhirâma Śâstrî, Chowkhamba, Benares, 1940.

³ La seule étude d'ensemble sur Abhinavagupta et son œuvre est: PANDEY, Kanti Chandra: *Abhinavagupta, an Historical and Philosophical Study*, Chowkhamba, Benares, 1935; 2^e éd, revue et augmentée, *ibid.*, 1963.

⁴ Le *Nâṭyaśâstra* de Bharata avec le commentaire d'Abhinavagupta (l'*Abhinavabhârâtî*) a été édité par Manavalli Ramakrishna Kavi, Gaekwad Oriental Series, 4 vol., Baroda, 1926–1960 (Vol. I, no. XXXVI, 1926; Vol. II, no. LXVIII, 1934; Vol. III, no. CXXIV, 1954; Vol. IV, no. CXLV, 1964). – A noter déjà que pour les

La conception d'Abhinavagupta de l'expérience esthétique est dépendante de sa conception mystique et philosophique générale de l'Absolu (*Śiva*) et du monde considéré comme une manifestation de l'Energie-Conscience (*Śakti*) de ce même Absolu. C'est pourquoi un rappel préalable, même s'il est succinct, de la vision d'ensemble s'impose. La synthèse métaphysique d'Abhinavagupta est très nuancée et elle ne dénie pas au monde une certaine réalité; elle n'a rien du monisme absolu de Śaṅkara et l'on voit mal comment le langage du Vedānta pourrait expliquer la nature de l'expérience esthétique sans lui enlever tout son nerf et toute sa saveur. Selon Abhinavagupta et son Ecole, le premier principe, *Śiva*, est Conscience (*cit*) lumineuse; celle-ci est à la fois pure lumière-conscience (*prakāśa*) et aussi prise de conscience (*vimarśa*) de cette lumière. La prise de conscience est quelque chose d'actif; elle dénote un dynamisme interne de la conscience, si bien que cette lumière ou conscience transcendantale, loin d'être un absolu immobile et sans vie, est au contraire fulguration (*sphurattā*), vibration lumineuse (*spanda*), énergie (*śakti*). Autant de notions-clef pour la compréhension esthétique. De même, l'aspect Parole, Verbe, comme puissance d'expression, de manifestation et de communication, représente aussi l'aspect dynamique de la conscience⁵. La Parole (*Vāk*), principe énergé-

théoriciens sanscrits, le théâtre est l'art par excellence car il inclut plusieurs autres arts: la poésie comme il va de soi, la musique, la danse, l'architecture et la décoration, la peinture partiellement. En plus de ses œuvres poétiques où Abhinavagupta expose spécialement sa théorie esthétique, il faut signaler ses autres œuvres, soit mystiques, soit philosophiques, où il fait allusion aussi à cette théorie et où il compare l'expérience esthétique et l'expérience mystique. Parmi ses œuvres philosophiques, il convient de mentionner deux commentaires, l'un plus étendu, l'autre plus restreint, sur les *Īśvarapratyabhijñārikā* (Stances de la reconnaissance du Seigneur) composées par son maître insigne Utpaladeva, cf. l'édition de Kaul Sastri, dans *Kashmir Series of Texts and Studies*, LXV, Nirṇayasāgara Press, Bombay, 1938-1943 (3 vol.).

Parmi les œuvres mystiques, les plus importantes sont 1) le *Tantrāloka* (Lumière des Ecritures), édité par Pandit Madhusudhan Kaul, K.S.T.S., XXVIII, Shri Venkateshvar Steam Press, Bombay, 1918-1938 (12 vol.); Raniero GNOLI, excellent spécialiste italien, a donné une remarquable traduction de ce traité: *Luce delle Sacre Scritture* (*Tantrāloka*), Coll. *Classici delle Religioni*, UTET, Turin, 1972. 2) Le *Tantrasāra* (Essence des Ecritures), édité par M. Rama Shastri, K.S.T.S., XVII, NSP, Bombay, 1918; également traduit par R. GNOLI: *Essenza dei Tantra*, *Enciclopedia di autori classici*, Boringhieri, Turin, 1960. 3) Un bref commentaire d'un texte sacré très vénérable, la *Parātrimśikā*, édité par Mukunda Rama Shastri, K.S.T.S., XVIII, Bombay, 1918; trad. R. GNOLI: *La Trentina della Suprema*, ed. Boringhieri, Turin, 1965.

⁵ Cfr. André PADOUX: *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Publ. de l'Institut de Civilisation Indienne, fascicule 21, E. de Boccard, Paris, 1975, p. 68-71.

tique féminin, désigne, en Śiva, l'énergie-parole, prise en sa source, ce par quoi il produit l'univers, grâce à quoi il le soutient et en quoi il le résorbe. La conscience vivante est inséparable de la Parole et du Verbe mental. Cela n'exclut pas, il va sans dire, un au-delà de la Parole, un premier stade où la pure Conscience n'est que Silence transcendant. Grâce à l'énergie de conscience et de parole, Śiva contient en lui, même avant toute manifestation, l'univers entier sous forme d'archétype ou de paradigme, tout comme dans le jaune de l'œuf de paon se trouvent en puissance, indistinctes, toutes les couleurs de cet oiseau. Comme tout se trouve déjà en germe dans la plénitude de sa puissance émanatrice et salvatrice, dans la surabondance de sa générosité, il est totale liberté et pure spontanéité (*svātantrya*). Il jouit de l'autonomie parfaite par cette prise de conscience dynamique de tout son être. Cet aspect tranche avec le point de vue plus statique de l'Absolu dans le Vedānta. Cet aspect se reflètera aussi dans l'expérience de liberté et d'autonomie vécue par l'artiste et revécue dans la contemplation d'une œuvre d'art.

En conséquence, la notion de *mâyâ*, puissance de production magique, sera repensée et modifiée dans un sens plus cohérent et plus réaliste que celui que l'hindouisme attribuait à cet instrument de production du monde. La *mâyâ* revêt un aspect assez artificiel dans l'hindouisme et l'appel à cet artifice reste en grande partie inexplicé. Abhinava, au contraire, la conçoit comme une modalité de l'énergie de Śiva; mieux, comme Śiva s'objectivant (Lui qui est pure Subjectivité), se limitant, se dégradant, s'obscurcissant ou se voilant en faisant apparaître les choses. Śiva s'adonne librement à ce jeu de production (*lîlâ*) du monde. Cette façon d'envisager la *mâyâ* est vraiment originale. Le monde n'est donc pas une pure apparence sans être, mais une production réelle qui tire sa réalité de l'énergie divine qui le pénètre, comme l'huile pénètre et imprègne entièrement la graine de sésame. La *mâyâ* garde un côté positif en tant qu'elle renferme en elle de l'énergie de Śiva, si atténuée que soit cette énergie, et, comme telle, elle offre une possibilité de retour, de réabsorption du monde par l'Absolu. Le monde continue d'être une répercussion de la vibration de l'énergie divine; en prenant conscience de cette résonance, dans les choses, de la parole efficace de Śiva, il est possible de remonter à la source de toute parole. Le retour ne s'opère pas par le rejet du monde, mais par le recours à ces soubresauts, à ces tressaillements, à ces émotions animant les êtres. Les rites tantriques puisent là leur juste inspiration. L'activité artistique et l'expérience esthétique trouvent là aussi la raison de leur charme, et le pouvoir suggestif de l'art tire sa vertu de ce rayonnement vibrant de l'Absolu.

SENS LITTÉRAL, SENS FIGURÉ, SENS SUGGÉRÉ

Les sublimes perspectives évoquées jusqu'ici ne dispensent pas d'un examen plus particulier et plus laborieux de la magie du verbe poétique et du langage de l'artiste. Les poéticiens de l'Inde, à la suite des grammairiens et des logiciens, reconnaissent aux mots et au langage (mots, phrase, stances ou même poème pris dans son ensemble) une double fonction: une fonction de dénotation directe, et une fonction de dénotation indirecte ou induite⁶.

La dénotation directe ou premier degré de signification (*abhidhâ*) désigne le sens premier du mot, la valeur conventionnelle et usuelle qu'il possède dans le langage, lorsque celui-ci est réduit à son rôle de communication ordinaire. Il s'agit là du *sens littéral*, historique. Il est un instrument d'information empirique pour la vie de tous les jours, orienté vers le singulier des faits et des événements, conditionné par le temps et l'espace d'un monde transmigrant, et, comme tel, provisoire, momentané et limité, très empreint de la conscience singulière de chaque personne, très utilitaire, causé et motivé puisqu'il est au service d'un but très intéressé et pratique de l'individu qui agit dans le présent. A ce niveau, les mots s'épuisent et disparaissent, dès qu'on en a saisi la signification littérale et pratique⁷.

⁶ Sur le thème précis du présent article, j'ai consulté les travaux suivants: Kanti Chandra PANDEY: *Comparative Aesthetics*, Vol. I, *Indian Aesthetics*, Chowkhamba Sanskrit Studies, vol. II, Varanasi, 1^{ère} éd., 1950, 2^e éd., 1959; Vol. II *Western Aesthetics*, Chowkhamba ..., vol IV, Varanasi, 1956.

J.L. MASSON and M.V. PATWARDHAN: *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Bhandarkar Oriental Series, No. 9, Poona, 1969.

Raniero GNOLI: *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Serie Orientale Roma, XI, ISMEO, Roma, 1956; 2^e éd. revue et accrue, Chowkhamba, Varanasi, 1968.

Journal Asiatique, t. CCLX, année 1972, fasc. 1 et 2: K. BHATTACHARYA: *Śāntarasa et Advaita, à propos d'un livre récent*, p. 89-105.

Louis RENOUE et Jean FILLIOZAT: *L'Inde Classique, manuel des études indiennes*, 2 vol., T.I.: Paris, Payot, 1947; T. II: Paris, Imprimerie Nationale; Hanoï, Ecole Française d'Extrême-Orient, 1953.

Jan GONDA: *Medieval Religious Literature in Sanskrit*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1977.

Bernard PARLIER: *La Ghatakarparavivriti d'Abhinavagupta*, Publ. Institut de Civilisation Indienne, fasc. 39, E. de Boccard, Paris, 1975.

⁷ Comme il s'agit ici du langage usuel et du comportement pratique, les rhétoriciens indiens font cette remarque au sujet des organes des sens qui collaborent à l'activité de l'homme: seules la vue et l'ouïe sont des sens esthétiques; les autres sens n'ont de raison d'être que dans la vie pratique et ils «fermentent» à l'intérieur du sujet, ce qui veut dire, qu'ils sont incapables de rompre les barrières du moi, du sujet limité, de ses intérêts pratiques.

La dénotation indirecte ou deuxième degré de signification (*lakṣaṇā*) désigne la signification dérivée que le mot acquiert dans le cas d'un transfert de sens, par exemple dans la phrase: le «pays se réjouit» où le mot «pays» n'est pas entendu au sens propre mais représente les habitants du pays. La dénotation indirecte est à la base de la métaphore. Il s'agit là du *sens figuré*. Le sens figuré n'exclut pas tout rapport avec le sens propre et littéral; il présuppose la prise de conscience du sens littéral du mot pour pouvoir ensuite se rendre compte que le sens littéral ne joue pas dans ce cas et qu'il faut recourir à une signification dérivée. Dans l'exemple cité, le pays, pris dans son sens littéral, ne peut pas se réjouir; il faut donc l'entendre dans le sens dérivé où le mot «pays» figure les habitants. Un autre exemple où le mot est pris tantôt dans son sens littéral, tantôt dans son sens figuré, suivant qu'il se rapporte à deux sujets différents: «Pour peu de chose il s'élève, pour peu de chose il s'abaisse. Quelle ressemblance entre la conduite du fourbe et celle d'une balance!» Appliquée à la balance, l'oscillation est prise au sens propre; appliquée au fourbe, l'oscillation est prise au sens figuré. L'art des poètes est de choisir des métaphores si ingénieuses qu'elles puissent se prêter non seulement à une seule mais à plusieurs significations figurées (comparaison polyvalente). Les sens figuré évoque toutes les figures de style: les grammairiens et poéticiens indiens les appellent «*alaṃkāra*», littéralement «ornements, parures», comparables aux parures que revêtent les humains. Dans le domaine de la poésie (*kāvya*), ce seront les figures poétiques (*kāvyaḥkārā*.) Les figures de style se diviseront en figures de mot (*sābdāḥkārā*) et en figures de sens (*arthāḥkārā*). Le nombre des figures a fort varié au cours de l'histoire littéraire de l'Inde. Bharata en mentionne quatre: la comparaison (*upamā*), la métaphore (*rūpaka*), l'allitération (*yamaka*), l'association (*dīpaka*) d'un seul attribut avec deux ou plusieurs objets ou, inversement, l'association de plusieurs attributs avec un même objet. Les poéticiens récents dénombreront jusqu'à cent quinze figures⁸. S'il est fait allusion à cette variété de figures de style, c'est parce que, aux yeux de plusieurs poéticiens, comme par exemple Daṇḍin, ces figures étaient la caractéristique de la poésie. Or ces figures, à l'image des parures, ne concernent que le corps (*śarīra*) et non l'âme (*ātman*) de la poésie.

⁸ Edwin GEROW, *A Glossary of Indian figures of Speech*, Mouton, 1971.

Marie-Claude PORCHER, *Figures de style en sanskrit*, Publ. de l'Institut de Civilisation Indienne, fasc., 45, E. de Boccard, Paris, 1978.

Ces deux premiers sens, littéral et figuré, sont des sens exprimés par les mots et leur compréhension n'offre pas de difficulté. De plus, dans les deux cas, la relation entre le signifiant (l'ensemble des mots constituant un énoncé) et le signifié (le sens ou la valeur de cet énoncé) est d'ordre intellectuel ou cognitif. Ces deux remarques sont importantes pour distinguer ces deux premiers sens d'un troisième sens que les poéticiens du Kaśmîr vont dégager et mettre en valeur dans leurs recherches sur le langage poétique.

La troisième fonction du langage ou troisième degré de signification est son pouvoir de suggestion (*vyañjanâ*), d'évocation, de manifestation (de quelque chose qui était à l'état latent dans le poète comme dans le lecteur). Il s'agit là du *sens suggéré* (*vyangyârtha*), sens à manifester, d'une sorte de résonance (*dhvani*) provoquée par le mot ou le poème dans l'âme de l'auditeur ou du lecteur. C'est Ânandavardhana, signalé plus haut, qui a fait du *dhvani* l'âme de la poésie. Le terme *dhvani* signifie: son, écho, résonance, tonalité, allusion, insinuation. Appliqué à la poésie, il signifie la suggestion, la résonance, la répercussion provoquées dans l'âme par le poème. Quelle relation entretient le sens suggéré ou le *dhvani* avec le sens direct du mot? Tantôt le sens direct est totalement annulé, ou du moins modifié, en tout cas il n'est pas le sens qu'on désire exprimer; tantôt, tout en étant visé, il n'existe qu'en fonction d'un autre sens, lequel parvient au lecteur soit simultanément avec le sens direct et par suite imperceptiblement, soit de façon perceptible «comme la résonance qui suit le battement d'une cloche». Quoiqu'il en soit, le sens suggéré présuppose le sens littéral, comme saint Thomas dit que «le sens spirituel repose sur le sens littéral et le présuppose» (*Somme Theologique*, I,I, 10).

Deux caractéristiques de cette troisième fonction du langage apparaissent immédiatement par rapport aux deux premières fonctions. D'abord, le sens est, ici, inexprimé, il est seulement suggéré ou mystérieusement insinué; les mots ne s'imposent pas d'entrée mais agissent par touches imperceptibles et leur sens secret ne se laisse deviner qu'à une sensibilité affinée et qu'au travers d'un courant de sympathie. C'est un processus d'évocation très pudique et très réservée. Ensuite, le rapport entre le signifiant et le signifié n'est plus, ici, d'ordre intellectuel et cognitif, mais d'ordre affectif et émotionnel. Or, ce qui relève de l'ordre affectif est plus obscur; c'est pourquoi il est plus suggérable qu'exprimable et il se ressent plus qu'il ne se définit. Il ne se laisse saisir que par expérience, expérience qui revit le sentiment ou l'émotion vécu

par l'artiste et que celui-ci a imprimé dans son œuvre en lui donnant telle tonalité affective. C'est une vibration psychique qui se communique ou, mieux, qui se partage.

Le rôle de la suggestion est un rôle de manifestation (*abhivyakti*, *vyañjanâ*): manifester ce qui était à l'état latent, manifester ce qui est inexprimé. L'idée de manifestation est familière à la spéculation indienne, soit en ce qui concerne la théorie du langage, soit en ce qui concerne la théorie de la délivrance. Ainsi pour un grammairien philosophe comme Bhartrihari, la permanence et la stabilité du langage postulent l'existence de significations éternelles que révèle l'unité phonique du mot. La sonorité de la parole suprême, créatrice de l'univers, forme pour ainsi dire la substance intelligible du mot, sonorité désignée par le terme *sphoṭa*. Elle devient manifeste (*vyangya*), elle éclate (*sphuṭati*), lorsque sont prononcés les sons (*dhvani*) qui constituent le mot, l'audition éveillant dans la conscience l'idée corrélative, préexistante, incréée. De même la délivrance (*mokṣa*), dans la perspective du Vedânta, est proprement manifestation, révélation de notre essence authentique, lorsque sont écartés les obstacles qui enveloppent la conscience. Par là, l'idée du *dhvani* se rattache à un vaste courant d'idées. La poésie par excellence est donc celle où règne la suggestion-manifestation; les mots y reçoivent un pouvoir additionnel, celui de manifester; il ne s'agira pas d'exprimer un sens à proprement parler nouveau mais de manifester ce qui existait déjà. Pour cette raison, la poésie purement «picturale» (*citra*) où la suggestion fait défaut, est considérée comme la catégorie la plus basse.

De là découle une nouvelle caractéristique du langage poétique par rapport au langage courant. Abhinavagupta voulant spécifier la relation qui existe en poésie entre les mots et les sentiments (*rasa*) évoqués relève que cette relation n'est pas une relation ordinaire de cause à effet, ni une relation cognitive entre le signe et la chose communiquée, mais une relation de révélateur à révélé ou de manifestant à manifesté. L'expérience esthétique, manifestée par l'expression poétique, ne réside pas dans une relation de cause à effet avec ce qui précède et ce qui suit, mais elle cause comme une rupture au sein des relations présidant à la vie de tous les jours, une rupture magique. La prose est simplement un instrument d'information, et, sa tâche finie, elle n'a plus de raison d'être ultérieure. La poésie, au contraire, est une fin en elle-même et, une fois lue et goûtée, elle ne perd rien de sa valeur intrinsèque; elle demeure vierge et intacte. Les mots poétiques ne sont pas transitoires mais

permanents, et, il faut l'ajouter, ils sont irremplaçables, dans ce sens que le mot poétique est unique et ne souffre pas de synonymes. Raniero Gnoli se plaît à citer le poète et poéticien Paul Valéry qui exprime une conception semblable:

«La poésie n'a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu'un quelque notion déterminée, – à quoi la prose doit suffire. Observez seulement le destin de la prose, comme elle expire à peine entendue, et expire de l'être, – c'est-à-dire d'être remplacée dans l'esprit attentif par une idée ou figure finie. Cette idée, dont la prose vient d'exciter les conditions nécessaires et suffisantes, s'étant produite, aussitôt les moyens sont dissous, le langage s'évanouit devant elle. C'est un phénomène constant dont voici un double contrôle; notre mémoire nous répète le discours que nous n'avons pas compris. La répétition répond à l'incompréhension. *Elle nous signifie que l'acte du langage n'a pu s'accomplir.* Mais au contraire, et comme par symétrie, si nous avons compris, nous sommes en possession d'exprimer sous d'autres formes l'idée que le discours avait composée en nous. L'acte du langage accompli nous a rendus maîtres du point central qui commande la multiplicité des expressions possibles d'une idée acquise. En somme, le sens, qui est la tendance à une substitution mentale uniforme, unique, résolutoire, est l'objet, la loi, la limite d'existence de la prose pure.

Toute autre est la fonction de la poésie. Tandis que le fond unique est exigible de la prose, c'est ici la forme unique qui ordonne et survit. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain. Il faut donc que dans un poème le sens ne puisse l'emporter sur la forme et la détruire sans retour; c'est au contraire le retour, la forme conservée, ou plutôt exactement reproduite comme unique et nécessaire expression de l'état ou de la pensée qu'elle vient d'engendrer au lecteur, qui est le ressort de la puissance poétique. *Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres*, il redevient, – comme l'effet de son effet, – cause harmonique de soi-même»⁹.

Cette citation est bien dans l'esprit du commentaire d'Abhinavagupta au *Dhvanyâlôka*: «L'expérience esthétique se produit en pressant, pour ainsi dire, le mot poétique (pour en extraire la sève). Les personnes qui ont le sens esthétique lisent et savourent, d'une façon répétée, le même poème. En contraste avec les moyens pratiques de perception qui, leur tâche accomplie, ne sont plus d'aucun usage et doivent être abandonnés, un poème, en vérité, ne perd pas sa valeur une fois qu'il est

⁹ Paul VALÉRY, *Variété III, Commentaire de «Charmes»*, NRF. Gallimard, Paris (XV^e édition), 1936, p. 81–82.

compris. Les mots, en poésie, doivent donc avoir un pouvoir de surcroît, un pouvoir de suggestion, et, pour cette raison, le passage du sens conventionnel au sens poétique est imperceptible . . . L'expression poétique, une fois perçue, tend à devenir elle-même objet d'expérience esthétique et elle exclut tout recours ultérieur à la convention. La connaissance esthétique n'a rien de commun avec les formes de perception propres à l'œuvre didactique, telles que: «On me commande de faire cela», «Je veux faire cela», etc.; ces formes de perception tendent en fait à une fin extrinsèque qui leur succède dans le temps, et, comme telles, elles sont de nature ordinaire et pratique. Au lieu de cela, ce qui se produit, dans l'expérience esthétique, c'est la naissance du goût esthétique savourant l'expression artistique. Pareille expérience, à l'image d'une fleur surgie magiquement, a comme essence le présent seul, sans corrélation avec le passé ou le futur. Elle est donc différente soit de l'expérience ordinaire, soit de l'expérience religieuse (*Locana*, I, 21, éd. Bénarès, p. 158–160).

LA SAVEUR DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Ces réflexions sur le procédé d'évocation et de suggestion ne suffisent pas à expliquer l'expérience esthétique qui, par nature, est charme, plaisir et complaisance. Selon l'axiome, le beau est ce qu'on se plaît à voir et il comporte une référence au plaisir. La qualité de l'évocation est d'être savoureuse, et c'est la manifestation elle-même qui est plaisir en art. *Rasa*, ou expérience esthétique manifestée par le pouvoir de révélation, n'a pas un caractère noétique et n'est pas une perception, mais il est une expérience, une fruition (*bhoga*).

Selon sa nature, la suggestion (*dhvani*) peut porter soit sur une chose (*vastu*) à exprimer, à savoir toute notion concrète ou abstraite, événement ou axiome; soit sur une figure (*alaṅkāra*), métaphore voilée ou allégorie; soit, enfin, sur un sentiment (*rasa*), une émotion. Cette dernière est de beaucoup la forme principale, la seule qui puisse valoir pour des œuvres entières (une pièce de théâtre, par exemple), tout en s'appliquant aussi à des mots isolés. En définitive, la théorie de la suggestion n'a été qu'une superstructure de celle du *sentiment* et de la *saveur affective* (*rasa*). *Rasa* est un terme technique occupant une grande place en poétique et en dramaturgie. Etymologiquement, il relève de la racine indo-européenne: *ere-s-*, *řes*, *řös*, signifiant: jus, sève, fluidité, cf.

latin *rōs*, grec ἔρῶ dans des composés comme σνερώω (couler, verser ensemble). De la notion de jus, sève, découle la notion de saveur (Geschmack). Comme terme technique, il désigne l'état de jouissance esthétique. Tant par les conditions qu'il demande à l'œuvre d'art que par les dispositions requises chez le lecteur ou le spectateur, il embrasse tout le domaine de l'expérience esthétique. Il est analogue au goût dans le domaine des sens. Il s'éveille dans l'esprit lorsqu'une situation est représentée de façon complète, lorsque tous les mots ont un rapport de convenance entre eux et avec le sentiment fondamental (*sthâyin*) ou état émotionnel de l'œuvre, lorsque, d'autre part, le lecteur ou le spectateur est doué de culture et de sensibilité et réalise un état d'attention désintéressée. Le mot s'emploie également pour désigner la qualité propre à l'œuvre, sa tonalité dominante, dont le plaisir esthétique est en quelque sorte le corrélatif sur le plan subjectif. Divers obstacles peuvent entraver l'épanouissement du sens poétique: invraisemblance, obscurité, impropriété, emploi de certaines figures qui ne s'harmonisent pas avec le sentiment dominant.

Même si l'état de jouissance esthétique est au fond unique, on distingue, à la suite de Bharata, huit *rasa* selon la dominante affective du poème; ces huit *rasa* sont classés en quatre formes primaires avec leurs genres correspondants: l'amour et l'érotique (*srñgâra*), la colère et le furieux (*raudra*), le courage et l'héroïque (*vîra*), l'aversion et l'odieux (*bîbhatsa*); en quatre formes dérivées avec leurs genres correspondants: la joie et le comique (*hâsya*), la douleur et le pathétique (*karuṇa*), l'étonnement et le merveilleux (*adbhuta*), la terreur et le terrible (*bhayânaka*). D'autres *rasa* ont été ajoutés plus tard à cette liste, mais ne présentent pas, ici, un intérêt particulier¹⁰.

Mais Abhinavagupta ajoute un neuvième *rasa* qui a une portée très grande à ses yeux, soit parce que ce *rasa* imprègne tous les autres *rasa* et en est la dominante unifiante, soit parce que ce *rasa* explique l'impression de sérénité qui se dégage de toute œuvre d'art, soit parce qu'il permet un rapprochement entre l'expérience esthétique et l'expérience mystique. Il s'agit de l'état psychique *d'apaisement, de sérénité* (*śântarasa*). C'est le sentiment des sentiments, la paroi (*bhitti*) sur laquelle se déroulent l'apparition et la disparition de tous les autres sentiments, l'amour etc., alors que lui-même demeure immuable; les autres sentiments lui

¹⁰ Cfr. V. RAGHAVAN, *The Number of Rasas*, Second Edition, Adyar Library and Research Centre, Madras, 1967 (First Edition, 1940).

sont attachés comme des bijoux à un fil blanc. Il serait vain et superflu de vouloir sonder cet état de quiétude qui comporte de multiples degrés jusqu'au degré suprême de la délivrance. Il ne peut pas être l'objet d'une expérience, à la manière des autres sentiments fondamentaux; on ne peut que l'«examiner» rétrospectivement, après que l'expérience authentique, au-delà de la scission sujet-objet, a pris fin. Ce que l'on peut dire, c'est que l'expérience esthétique de la quiétude consiste en expérience du Soi libéré de tout le complexe des épreuves provenant de faux espoirs qui misent sur les objets extérieurs et qu'elle est un état d'identification avec le Principe universel; elle est l'expérience du Soi à tel ou tel degré sur la voie de la parfaite Identification. Elle est cette béatitude suprême, qui n'est autre que l'âtman lui-même, et qui remplit le cœur sensible du lecteur du poème ou du spectateur d'un drame, lorsque celui-ci, s'élevant au-dessus de la misère du dehors, se tourne vers le dedans.

LE RÉVEIL DES IMPRESSIONS LATENTES

Les sentiments fondamentaux persistent dans le sujet en tant qu'imprégnations psychiques (*vâsana*), comme si le psychisme en gardait le parfum, car le terme sanscrit fait allusion au parfum que garde une étoffe où l'on a, par exemple, enveloppé des fleurs ou des aromates. Il existe dans l'esprit et le subconscient une impression latente des sentiments éprouvés autrefois, ou transmis de vies antérieures, ou enfin appris. Au contact de l'œuvre d'art, ces tendances inconscientes sortent de leur état latent et remontent à la conscience en permettant ainsi d'en goûter la saveur: «La saveur esthétique (*rasa*) est goûtée grâce à l'acte d'apprécier la félicité de sa propre conscience. Ce goût est agréable en ce que la conscience est colorée par les traces latentes d'états mentaux de bonheur, préexistant (dans l'esprit des spectateurs). Ces traces ou impressions sont réveillées par les déterminants et les effets correspondants de l'état émotionnel (d'une pièce de théâtre) exprimés par les mots» (*Dhvanyâlokalocana*, p. 51). La diversité des sensibilités esthétiques chez les personnes provient en grande partie de la diversité des imprégnations psychiques particulières à chacune.

Il s'ensuit une grande différence entre l'expérience esthétique qui résulte de l'évocation des impressions latentes et l'expérience directe vécue dans la réalité ou rendue présente à la mémoire. Les poéticiens l'ont très tôt reconnue. La marque propre de l'expérience esthétique est,

selon ces derniers, la »généralité» (*sâdhâranya*). Bhaṭṭanayaka explique ainsi la généralité: le facteur, en littérature, qui rend tous les événements *impersonnels* et *universels*. La personne se fond au bénéfice d'une conscience collective: une multitude de personnes prises par un beau spectacle ne forment qu'un seul sujet, y compris le dramaturge et les acteurs. De plus les sentiments sont revécus comme détachés des situations où ils avaient été vécus et sans heurt de sensibilité; ils sont revécus dans une parfaite sérénité et transparente pureté et dans une conscience totalement unifiée. Il n'existe plus qu'un état de conscience épanouie et colorée par un unique sentiment. Cette conscience vibrante est un reflet de la Conscience absolue.

Le processus d'évocation artistique n'est pas un acte de la mémoire, car les expériences affectives rendues présentes par la mémoire gardent encore leur virulence et la conscience du moi reste très forte. Ce processus qui porte le nom très suggestif de ruminant (*romantha*), à l'image des animaux qui remâchent les aliments ramenés de l'estomac, «naît, lui, de l'inconscient et se développe dans un esprit purgé de ses impulsions égoïstes par les représentations idéalisées de la poésie, lesquelles, pour cette raison, sont dénommées briseuses d'obstacles¹¹, en sorte que l'émotion esthétique ne porte pas la marque du moi; elle est au-dessus de ce monde; elle met celui qui sent avec son cœur directement en contact avec l'objet représenté, de même que l'état mystique le plus élevé immerge le sujet en Śiva. Comme lui, il est ineffable et produit un sentiment d'apaisement (*viśrânti*)»¹².

Les événements et les faits accompagnant, dans une pièce de théâtre, l'évolution du sentiment central sont indépendants de toute relation avec l'individu particulier et de toute interaction particulière. La généralité est donc un état d'identification de soi avec la situation imaginée (par l'artiste), dénué de tout intérêt particulier et, de ce point de vue, de toute relation quelconque avec le moi limité, comme si cet état était impersonnel. Le moi n'est donc plus concerné. Les sentiments eux-mêmes de joie, de chagrin, de colère qui animent la vie ordinaire sont éprouvés d'une façon très différente dans l'état de conscience

¹¹ *Vighnâpasâraka* «qui brise les obstacles»; ces obstacles sont l'inattention, l'ignorance (enténébrée du moi), l'intérêt, le souci d'agir, cf. Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics*, Firma K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1960, Complete Revised Edition, t. II. p. 136 (First Edition, 1923, 1925).

¹² B. PARLIER, *La Ghatakarpavivṛti* (cité plus haut), p. 11.

esthétique. Ainsi, la peinture de la volupté (*rati*) n'éveille plus chez l'admirateur de l'œuvre une passion sensuelle; elle est allégée, épurée et devient jouissance esthétique très paisible. Cette modification est encore plus patente dans la représentation d'états psychiques douloureux, comme l'observent les poéticiens. Cette conversion de la peine en plaisir dans le cas de spectacles dépeignant des situations douloureuses qui engendrent chez les spectateurs une impression sereine et admirative, est sublime. Mais il ne s'agit pas là d'une indifférence, comparable, par exemple, à celle d'un yogin, car l'expérience esthétique est mue par une participation active (*anupraveśa*) de l'admirateur à l'événement représenté. En résumé, le spectateur est immergé dans l'expérience esthétique, inconscient de toute autre chose. Le procédé de généralisation que suppose l'expression poétique rompt la barrière due aux limites du moi et élimine, de cette sorte, les intérêts, les exigences et les visées inhérents à ce moi engagé dans le temps et l'espace.

L'ART EST COMMUNION

Les individualités ainsi estompées par le processus de généralisation peuvent alors fusionner en une unité d'ensemble. C'est ce qui se produit lors de représentations artistiques comme lors de célébrations religieuses en commun. Abhinavagupta écrit: «La conscience qui embrasse dans sa nature toutes choses se contracte pour ainsi dire (s'individualise) à cause de la diversité des corps; mais, lors d'une assemblée, elle revient à son état de dilatation en tant que les membres se reflètent les uns dans les autres. L'émission lumineuse qui émane d'une personne se reflète dans tous les assistants comme dans autant de miroirs, et, sans effort sous le coup de la ferveur, elle s'universalise (*sarvâyeta*). C'est la raison pour laquelle, lors d'une réunion de nombreuses personnes assistant à des danses, à des chants etc., l'état de liesse se produit quand ces personnes sont recueillies et assimilées dans un ensemble, toute séparation abolie. La conscience, qui, déjà prise individuellement, est au comble du bonheur, atteint dans ces spectacles un état d'unité et, par suite, de volupté totale et parfaite. L'absence de motifs de contraction, tels que la jalousie, l'envie, etc., fait qu'en de tels moments la conscience est pleinement dilatée, libre d'obstacles, remplie de bonheur. Si l'un des participants n'est pas totalement recueilli et assimilé, la conscience en est heurtée, comme au toucher d'une surface rugueuse, parce que ce

membre fait figure d'élément hétérogène . . . Durant ces célébrations, qu'on soit donc attentif à ne pas admettre quelqu'un aux dispositions d'âme étrangères, dispersées et non accordées, qui serait par le fait même cause de contraction» (*Tantrâlôka*, XXVII, v. 373 et suiv.; Gnoli, p. 672).

Le plaisir artistique inclut aussi l'expérience de la *liberté*, parce qu'il permet de s'élever au-dessus du moi *limité*, avec son infini torrent de désirs, d'attaches et de conditionnements empiriques. La félicité esthétique signifie ainsi un état d'indépendance, de liberté vis-à-vis de toute sollicitation extérieure, et de repos dans notre vrai Soi. On peut résumer provisoirement plusieurs aspects du plaisir esthétique grâce aux différents synonymes du terme *rasa* qui sont: *rasanâ*: goût; *âsvâda*: jouissance; *bhoga*: fruition; *samâpatti*: accomplissement; *laya*: fusion; *viśrânti*: repos.

L'état de conscience esthétique n'est pas seulement caractérisé par une félicité et un apaisement particuliers. Abhinavagupta dit qu'il est aussi accompagné par le sens de l'*étonnement*, de la surprise, du ravissement (*camatkâra*, syn. *vismaya*). L'idée générale qui sous-tend ces termes est que soit l'expérience esthétique, soit l'expérience mystique implique l'effondrement de ce monde ordinaire, historique, transmigrant, et son remplacement subit par une nouvelle dimension de la réalité. Dans ce sens, les deux sont objet de surprise et d'étonnement. La sensibilité esthétique est, pour Abhinavagupta, capacité d'étonnement; tandis qu'un cœur opaque est incapable d'émerveillement et de choc (*kṣobha*). Le sens de l'étonnement est fréquent chez les mystiques comme aussi chez les philosophes. C'est l'ἔκπληξις grec ou l'*obstupescit* latin: «Toute âme d'homme a par nature contemplé les réalités (de l'autre monde): autrement, elle ne serait pas venue dans le vivant dont je parle. Mais trouver dans les choses de ce monde-ci le moyen de se ressouvenir de celles-là n'est pas aisé pour toute âme, ni pour toutes celles qui alors n'ont eu qu'une brève vision des choses de là-bas . . . Mais quand il arrive à celles-ci d'apercevoir une imitation des choses de là-bas, elles sont hors d'elles-mêmes (ἐκπλήττονται) et ne se possèdent plus! Quant à la nature de ce qu'elles éprouvent, elles ne s'en rendent pas compte, faute de pouvoir s'analyser comme il faut» (Platon, *Phèdre*, 250a, trad. Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1933, p. 43).

K. Bhattacharya relève dans l'œuvre de Schopenhauer des expressions analogues à celles d'Abhinavagupta sur le plan de l'esthétique. Ces expressions sont les suivantes: contemplation pure, ravissement de l'intuition, confusion du sujet et de l'objet, oubli de toute individualité,

suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison et qui ne conçoit que des relations, connaissance pure, lumière, béatitude, repos¹³.

CONDITION DE LA SENSIBILITÉ ESTHÉTIQUE: ÊTRE DOUÉ DE CŒUR

De la part du lecteur et du spectateur de l'œuvre d'art il est requis qu'ils soient «doués de cœur» (*sahrdaya*). L'opacité du cœur est incapable d'émerveillement, comme il vient d'être dit. Abhinavagupta remarque: tout le monde n'est pas capable d'apprécier un poème. Ceux qui possèdent la sensibilité esthétique sont appelés «doués de cœur, jouissant de l'assentiment ou de l'agrément (*samvâda*) du cœur». Que symbolise le cœur? Le cœur est le lieu de repos de Śiva, ou la conscience à l'état pur conçue comme une énergie vibrante (*spanda*), rythmée d'un rythme intérieur et spontané, parfaitement autonome, ravie dans sa béatitude et liberté. Le cœur, c'est la fulguration de la conscience antérieure à toute manifestation du monde, pure énergie sonore de la Parole. Pure conscience sans objet, c'est en se manifestant qu'elle s'objectivera, se «solidifiera». Les voiles du cœur sont justement les relations aux objets ou la pensée discursive et discriminative, tandis que le cœur-miroir est la conscience subjective pure, non affectée par les objets reflétés. Le vrai poète est celui qui vibre d'une vibration de conscience à l'image de la conscience absolue, qui est mû par le rythme interne et spontané de cette conscience. Si le partenaire du poète qui est le lecteur a aussi cette conscience pure, cette conscience-miroir pure de tout attachement à l'objet, il vibrera simultanément avec lui d'une vibration de conscience. L'universalisation des impressions latentes comme des sentiments, dont il a été fait mention ci-dessus, vise justement à vider ces impressions et ces sentiments de leur objet pour n'en garder que la vibration et le rythme internes qui sont vibration et rythme de la conscience elle-même: «Quand les oreilles sont envahies par le son de chants agréables et les narines par les senteurs de bois de santal, l'état d'indifférence disparaît et le cœur est inondé par un état de vibration. Pareil état est précisément le ci-dit pouvoir de béatitude, grâce auquel l'homme est

¹³ Article de K. B. BATTACHARYA, dans *Journal Asiatique*, mentionné ci-dessus – SCHOPENHAUER, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, trad. A. BURDEAU, nouvelle édition revue et corrigée par R. Roos, Paris, 1966.

doué de cœur» (*Tantrâloka*, III, 200). «La sensibilité poétique est la faculté d'entrer dans un état identique de cœur avec le poète. Evidemment que des personnes de nature tendre seront plus sensibles à la poésie érotique et que des personnes de nature audacieuse seront plus sensibles à la poésie héroïque . . . Chaque personne a sa nature particulière (due aux imprégnations psychiques) qui fait qu'elle sera attirée plutôt par tel poète que par tel autre» (*Abhinavabhâratî*, II, p.339). L'essentiel dans l'expérience artistique est le cœur sensible du sympathisant apte à résonner de la résonance (*dhvani*) de la Parole poétique, et à vibrer d'une vibration de conscience très pure.

LE POÈTE

Jusqu'ici il était avant tout question de l'expérience poétique concernant le lecteur et le spectateur. Il faut aborder maintenant la question de la création poétique et l'œuvre du poète lui-même. La pensée indienne n'a pas négligé ce point, même si elle s'est surtout préoccupée du plaisir vécu par le lecteur. Les principaux penseurs de la création poétique sont les Kaśmîriens Ânandavardhana et Bhaṭṭa Toṭa et plus tard Âbhinavagupta, son disciple direct.

Le poète est considéré comme créateur: «Comme le créateur (*Prajâpati*), est-il écrit dans l'*Abhinavabhâratî*, 1,4, le poète crée pour lui-même un monde à son gré. Il est, en vérité, abondamment doué du pouvoir de créer des choses étonnantes et variées, pouvoir dû à la faveur de la divinité, Parole suprême, appelée Intuition (*pratibhâ*), qui resplendit continuellement dans son cœur». Le poète est donc initié et inspiré directement et intérieurement par l'Intuition divine qui est dans son cœur. L'intuition divine embrasse toute la réalité divine et elle est en même temps le germe de la création du monde. En conséquence le poète est favorisé de ce double pouvoir: le pouvoir de découvrir intuitivement la réalité sous-jacente à toute la variété du monde physique et le pouvoir de créer un langage apte à l'exprimer. Comme cette prise de conscience intuitive est vibrante de béatitude et de joie, le poète suggérera par un langage exalté cette émotion pure, générale et essentielle. Selon Bhaṭṭa Tauta, l'intuition (*pratibhâ*) est une sorte de saisie de sagesse (*prajñâ*) qui est source inépuisable de formes nouvelles; ce n'est qu'en vertu de cette intuition qu'on mérite le nom de «poète», de quelqu'un doué de l'art de l'expression. Le terme «sagesse» désigne ici la perception directe de la

chose en soi, perception pleine de la saveur (*rasa*) même de cette chose. Cette saveur imprègne toute la personne du poète et elle est traduite spontanément en expression poétique, comme un liquide débordant d'un vase ou comme des exclamations et des interjections manifestant spontanément un état mental. Cette saveur, dans le poète, est comme la semence; dans le poème, elle est comme l'arbre; dans l'acteur, elle est comme la fleur; dans le spectateur, elle est comme le fruit. En conclusion, le poète est un visionnaire (*ṛṣi*) de la réalité en soi, capable d'évoquer par le verbe cette vision.

CONCLUSION

S'il est requis du poète une ample formation incluant la connaissance de la grammaire, de la métrique, de la stylistique, des figures de style, la connaissance générale aussi des différents arts, une notion des sciences profanes annexes et relevant de la culture; s'il est requis la concentration et le recueillement de l'esprit ainsi que l'exercice du métier de poète, tout cela néanmoins ne lui donnera pas l'âme et le souffle de la vraie poésie. Car l'art poétique est avant tout le pouvoir ou génie d'intuition, d'illumination, qui perce le mystère de la réalité au travers des apparences sensibles, grâce à l'inspiration et à la faveur d'une déesse habitant son cœur qui est Parole transparente et pure Musicalité dont la résonance fera surgir le monde. Pouvoir ou génie qui est en même temps imagination créatrice de formes imprévues et de mots évocateurs et symboliques opérant le transfert. Comme la réalité fondamentale est conscience vibrante et épanouissement de béatitude, le poète suggérera cette réalité dans une sorte d'enthousiasme intérieur et trouvera des mots pleins de ferveur qui évoqueront, au travers des grands sentiments vécus par l'homme, au travers de ses états d'âme, cette réalité qui les anime tous. Telle est la clef du plaisir esthétique. Ânandavardhana soutient en effet que la poésie suscite une impression de plaisir en raison du sens suggéré et cette suggestion propre à la poésie diffère essentiellement de la capacité qu'ont les mots de désigner des choses et de communiquer des idées.

La théorie esthétique d'Abhinavagupta, plus profondément philosophique et plus finement psychologique, tout en demeurant dans les cadres de la tradition indienne, sut génialement faire une synthèse originale des principaux éléments: suggestion, sentiments, ornements,

figures et qualités de style, en conférant à ces éléments leur place respective dans l'ensemble.

C'est en faisant appel aux impressions ou imprégnations psychiques dynamiques, déposées dans le subconscient du poète comme du lecteur du poème, qu'Abhinavagupta trouva la cause de la jouissance esthétique. Le plaisir éprouvé par le lecteur ou le spectateur n'est ni l'émotion du poète, ni celle du héros décrit, ni celle de l'acteur, ni l'émotion consciente du spectateur; la jouissance a pour source le sentiment permanent enfoui dans le tréfonds de la personnalité du lecteur sous forme d'impressions latentes accumulées au cours du temps. Au contact de l'œuvre d'art, il se produit dans l'âme du lecteur un éveil de ces impressions assoupies qui se mettent à vibrer et produisent un véritable ravissement. C'est là une grande différence entre l'expérience esthétique et l'expérience mystique; dans cette dernière, les impressions psychiques ont disparu vu la révolution fondamentale du psychisme causée par la délivrance et la fusion; de plus, dans les états mystiques successifs, le cœur du yogin est de plus en plus dans l'indifférence, alors que dans l'expérience artistique il y a une participation active du sympathisant, du lecteur.

Les impressions, plus inexprimables qu'exprimables, seront simplement suggérées. Seule la poésie supérieure, dans laquelle la suggestion prévaut sur le sens exprimé aussi bien que sur le sens figuré, est symbolique et pleine de sous-entendus; c'est donc la seule qui procure le véritable ravissement et l'apaisement. Le plaisir esthétique garde son visage humain tout en étant un appel ou une nostalgie vers une joie supérieure: «A l'aide de poèmes et de danses, etc., l'on s'absorbe dans la saveur esthétique, et l'on appelle la jouissance qui en résulte «plaisir esthétique, félicité, repos dans l'essence du sujet connaissant». Le cœur, ou prise de conscience de soi, en est le facteur prépondérant; par contre, la lumière consciente n'y paraît pas en évidence; en effet, bien qu'on supprime l'écran qui obscurcit la vision de la Réalité, néanmoins les tendances résiduelles inconscientes font encore obstacle à la manifestation de cette Lumière. C'est pourquoi la jouissance artistique nous donne un aperçu de la joie propre au sujet conscient, mais ne la révèle pas dans tout son éclat comme le fait la félicité mystique»¹⁴.

¹⁴ *Le Vijñāna Bhairava* (d'Abhinavagupta), traduit et annoté par Lilian SILBURN. Publ. de l'Institut de Civilisation Indienne, fasc. 15, Ed. de Boccard, Paris, 1976, p. 114.

L'expérience esthétique permet à l'homme d'éprouver une très grande volupté de l'esprit parce qu'elle est empreinte de désintéressement, de sérénité, de dilatation de l'âme, d'autonomie de la personne, de jaillissement de l'intuition, de surprise du secret des choses, de présence et de communion à l'univers entier grâce à la Parole créatrice faisant vivre et vibrer les êtres dans un tout compact.