



HAL
open science

Nirmal Verma:l'Art et la conscience aujourd'hui

Annie Montaut

► **To cite this version:**

Annie Montaut. Nirmal Verma:l'Art et la conscience aujourd'hui. Purushartha, 2004, 24, pp.39-78.
halshs-00753128

HAL Id: halshs-00753128

<https://shs.hal.science/halshs-00753128>

Submitted on 17 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

article paru dans le volume 24 de *Purushartha* 2004
Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud
pp. 39-78

Nirmal VERMA

L'art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui*

Résumé

Les essais de Nirmal Verma dont sont présentés des extraits traduits ont été publiés entre 1986 et 1995, et représentent une réflexion sur l'ambivalence de la conscience indienne aujourd'hui. « Crépuscule d'une époque », de 1986, bien qu'historiquement « daté », faisant entre autres allusion à un état de choses antérieur à la fin de la guerre froide et ne tenant compte que sur le mode de l'hypothèse de la libéralisation en Inde, reste très actuel par les réflexions sur l'altération de la conscience sociale et individuelle qu'inspire à l'auteur la situation des années quatre-vingts. Ces réflexions ont du reste été relayés entre temps par des environnementalistes (Vandana Shiva, Anupam Mishra) comme par des économistes (Amartya Sen), des politologues (Nandakishor Acharya) et des artistes (Arundhati Roy). A l'exception de « La Vérité en art », et « La fiction indienne et la réalité coloniale », traduits de l'anglais, ils sont traduits du hindi. Ils synthétisent les réflexions de l'auteur sur l'histoire et le mythe, sur l'art et la conscience du temps, et ils situent la littérature indienne dans cette perspective

Abstract

Most of the *Essays* of Nirmal Verma, of which a selection is presented in a French translation (A. Montaut), have been published during the last twenty years of the 20th century and constitute an exploration of the ambivalence of the Indian consciousness today. Although some are historically dated, and allude to a state of affairs previous to the end of the cold war, where globalization was only a vague hypothesis, remains acutely relevant for the 21st century India, by its complex elaboration on the individual and social consciousness altered first by colonisation then by modernization in India. Such analyses found a deep echo in the work of environmentalists (Vandana Shiva, Anupam Mishra), economists (Amartya Sen), or political scientists (Nandakishor Acharya) as well as among artists (Arundhati Roy). Except for "Truth in Art" and "Indian Fiction and Colonial Reality", translated from English, they are translated from Hindi. They summarize the thought of the author on history and myth, on art and the consciousness of time, and they locate Indian literature within this perspective.

Mots clefs: "Nirmal Verma"; "colonialisation et conscience de soi"; "ambivalence de la conscience indienne"; "temps historique et mythique"; "subjectivité"

Nirmal Verma est avant tout un romancier (*Un Bonheur en lambeaux*, Actes-Sud, 2000, *Le Toit de tôle rouge*, Actes-Sud, 2004, *Antim Aranya* [La dernière forêt], 1999), créateur d'une prose poétique musicale et métaphysique, centrée sur la saisie de l'expérience spirituelle et de l'intensité émotionnelle qui permet aux héros, généralement enfants, adolescents ou vieillards, de transcender les limitations de la subjectivité par la vision de l'universel dans le particulier. Politiquement engagé (contre l'Etat d'urgence : *Rât kâ reporter* [Reporteur de la nuit], 1977), c'est aussi un essayiste auteur de cinq recueils sur la fonction de l'art dans la société et la

* Présentation, sélection (avec l'auteur) et traduction d'Annie Montaut.

pensée indienne, dont le plus célèbre (*Bhârat aur Yûrop, pratisruti ke ksetr* [L'Inde et l'Europe], les champs du dialogue, 1991) lui a valu la distinction du Gyanpith (2000).

Les textes présentés ci-dessous correspondent à une sélection faite en accord avec l'auteur sur le double thème de l'ambivalence de la conscience sociale dans l'Inde moderne et de la valeur de la littérature comme révélateur de cette conscience : d'où la disposition en vis-à-vis dans le texte publié, la colonne de gauche contenant essentiellement des réflexions sur l'histoire et le mythe, l'art et la conscience du temps, celle de droite, sur la littérature dans cette perspective. Le passage 'horizontal' de l'une à l'autre peut susciter des échos car ces deux fils de la pensée de Nirmal se croisent fréquemment, et enjoint à délinéariser la chronologie de la lecture, en conformité avec le mode cognitif exposé par l'auteur ; la lecture 'verticale' de chaque colonne en continu respectant la linéarité du texte.

Les essais dont sont traduits les extraits qui suivent ont été publiés entre 1986 et 1995, mais ce n'est pas pour autant qu'ils datent : « Crépuscule d'une époque », de 1986, par exemple, bien qu'historiquement « daté », faisant entre autres allusion à un état de choses antérieur à la fin de la guerre froide et ne tenant compte que sur le mode de l'hypothèse de la libéralisation en Inde, reste très actuel dans les réflexions sociales et politiques qu'inspire à l'auteur la situation des années quatre-vingts. Ces réflexions ont du reste été relayés entre temps par des environmentalistes (Vandana Shiva, Anupam Mishra) comme par des économistes (Amartya Sen) et des artistes (Arundati Roy). A l'exception de « La Vérité en art », et « La fiction indienne et la réalité coloniale », traduits de l'anglais (« The concept of Truth in Art », Sahitya Akademi Conference, « Indian Fiction and Colonial Reality »), ils sont traduits du hindi (nouvelle édition, *Satâbdî ke dhalte varso*, du titre du premier article, 1995, sauf pour : « écriture et croyance », tiré du recueil *Sabd aur smrti*).

crépuscule d'une époque

(*satâbdî ke dhalte varso se*, pp. 140-60, dans l'ouvrage du même titre, 1995)

En tant qu'Indien vivant au crépuscule du XX^e siècle, je reste le spectateur muet, au pire la victime passive d'un drame historique dont le scénario a été écrit par les autres. Les rituels du progrès aussi bien que le langage de la crise qui sont les siens, dans la modernité qui m'écartèle, me demeurent largement étrangers. Et cependant, bizarrement, mystérieusement, je me sens impliqué, profondément lié aux destins de ce drame moderne, pressentant qu'en cette dernière décennie du XX^e siècle le sort de ma culture est indissolublement lié au rôle que se donnera la civilisation occidentale à l'avenir. Mais ce n'est pas tout. J'ai aussi le sentiment que la nature et les orientations de la civilisation occidentale pourraient bien être profondément affectées par la culture à laquelle j'appartiens. Comment justifier mon engagement historique envers une civilisation qui a introduit deux cents ans durant des distorsions aussi perverses dans ma propre culture ? C'est un dilemme que je ne pourrai résoudre qu'en osant redéfinir mon attachement à ma culture dans le contexte de la crise qui menace la civilisation occidentale aujourd'hui.

Ces dernières années il m'est devenu impossible de penser l'Inde sans éprouver un sentiment d'engagement personnel -- non pas en tant qu'Indien, ni même en tant qu'écrivain indien -- mais simplement en tant que résident du bout de terre qui m'est accidentellement échu à la naissance. L'ensemble des rites et de l'univers spirituel, mythique, lié au territoire où il demeure, à son habitat, joue un rôle crucial pour pratiquement tout Indien, j'en ai la conviction intime. Les racines de notre habitat ne sont pas dissociables de notre conscience du temps comme éternité. La conscience d'une « tradition » historiquement donnée à un Anglais, à un Allemand par le sens du passé, est quelque chose dont je suis dénué. Si notre sens de l'humanité se caractérise par une absence de conscience historique, ce n'est pas que nous ayons été peu attentifs, voire indifférents aux transformations que nous réservait l'avenir --

dans le passé ou le présent -- mais c'est que nous vivons dans et d'une civilisation où passé et présent ne sont pas découpés en tranches distinctes comme peut l'éprouver l'Européen. Moi, Indien, je n'ai cure de qui j'étais -- de ce qu'aujourd'hui on appelle l'identité -- parce que je vis dans un présent qui m'habite depuis toujours -- la conscience d'un présent absolu, éternel. Je crois que dans notre monde, c'est le propre de la civilisation indienne que d'avoir élaboré une conscience du temps acquise de la grandeur ancestrale du temps d'avant l'histoire, littéralement préhistorique. On peut dire en simplifiant que dans le monde d'aujourd'hui le peuple indien est le dernier grand transmetteur d'une culture et d'une conscience du temps particulière encore capable de régir la vie de centaines de millions d'individus. C'est pourquoi mon sentiment d'appartenance¹, aujourd'hui, à la culture indienne, ne dérive pas d'un acquis quelconque, pas plus d'un legs historique que de l'adhésion à une Eglise ou à une institution religieuse. Ni une religion institutionnelle ni une quelconque entité politique unifiée, ces deux sources majeures d'identification d'un peuple dans le monde moderne, n'ont joué un rôle déterminant dans la confirmation de mon indianité. Et cependant j'éprouve un sentiment d'appartenance, sentiment d'une part trop personnel et trop lié à des expériences subjectives dépassant mon moi limité pour être égotiste, d'autre part trop vaste pour être patriotique au sens littéral, échappant aux déterminations historiques. Voilà pourquoi ma relation à ma propre culture, comme celle de tout Indien, est à la fois vague et irréductible à toute définition en termes historiques ; c'est un sentiment flou -- flou, mais compact en quelque façon, et non sans résistance dans sa globalité.

Cependant l'histoire est entrée en scène, sous les espèces de la colonisation britannique, elle a interféré dans le cours de notre vie jusque-là fluide et nous avons alors appris que nous appartenions bel et bien à une culture, et que cette culture était fondée sur de très anciens principes. Les savants occidentaux et les indianistes ont fait une exégèse patiente et minutieuse de nos traités anciens, de nos classiques, de nos systèmes philosophiques. Nous avons pris conscience de notre tradition, une tradition que nous avons jusque-là intégrée tout naturellement sans la définir et qui était consubstantielle à notre vie. Mais j'en viens parfois à me dire que ce sentiment d'attachement naturel que nous avons vis-à-vis de notre culture avant l'intervention de l'histoire, s'il n'avait peut-être pas reçu de définition, n'en était pas pour autant moins puissant. Si vague et inarticulé fût-il, il n'était pas informe. Il trouvait son expression, ses signes et ses reflets, dans une sculpture, une idole dans un temple, un rituel, un souvenir, le symbole de l'art et de la vie, signes et images de notre héritage. Je ne demande pas la définition de mon indianité au passé, je ne la suspens pas à des critères occidentaux, je la trouve dans l'univers des signes que m'a légués notre tradition et dans les traces qu'en portent le quotidien de ma vie, nos habitus, nos coutumes et nos croyances. A la vérité, nous n'avons jamais fouillé notre passé pour découvrir notre tradition, nous n'avons pas à la trouver, car notre vie de tous les jours la charroie dans ses images et ses symboles. Nous n'avons pas eu à invoquer le passé pour rester consciemment dans la tradition, comme on le fait dans la société occidentale. Au contraire, la tradition vivait en nous, non définie, non raisonnée, dans la continuité du présent. Aussi paradoxal que cela paraisse, c'est la société moderne qui vit par les symboles du passé, auxquels elle confère le nom d'histoire. Une société traditionnelle qui vit sa tradition de façon spontanée dans le présent absolu n'a pas besoin de passé. Mon sentiment d'appartenance ne réside pas dans le seul fait d'appartenir à un segment de l'espace habitable qu'on appelle Inde, mais aussi de vivre dans un temps tout englobant qui m'est intégralement contemporain. Ce que j'héritais était précisément cela que j'habitais : les images dont se soutient tout Indien pour trouver un sens à sa vie sont toujours celles de son habitat présent. Par conséquent les émotions du patriotisme ou du nationalisme

¹ Littéralement « de constituer une partie ».

des temps modernes peuvent lui sembler étranges et superflues parce qu'il ne peut en dissocier ses croyances de la terre qui est la sienne.

Mais un moment est venu pour l'Indien -- il y a deux siècles -- où l'Inde a été exposée à l'Occident, avec la domination anglaise, qui a commencé à interférer sur notre mode de vie. Ce fut un moment d'une importance cruciale pour l'histoire de l'Inde, où le cours naturel et inconscient de notre vie se vit imposer une définition sur des critères historiques. La conséquence la plus dramatique de la colonisation ne fut pas tant dans notre esclavage économique et politique que dans l'historicisation de notre conscience qui pour la première fois se trouvait confrontée au tribunal du passé, du présent et de l'avenir. Dès l'instant où l'Occident a entrepris pour moi la recherche du passé je me suis pris à douter de mon présent parce que la conscience spontanée que j'en avais antérieurement à l'interférence de l'Occident ne comportait pas pareille division. Dissocié de mon propre passé, je me suis petit à petit aliéné de ce socle global dans lequel je vis, je meurs, je respire, je donne sens à ma vie. J'en suis venu à me sentir moi-même comme étranger dans ma propre culture. Un peu comme si la pioche de l'histoire m'avait déraciné de ma terre en me disant : « Voilà ce qui était ton passé, voilà ce qui est ton présent. Voilà la tradition de ton passé, et te voilà, toi qui en portes le fardeau dans ton présent ». L'intrusion de l'Occident dans notre culture était l'intrusion de l'histoire et sa conséquence fut d'inaugurer dans l'intimité de tout Indien l'ère de l'ambivalence, la conscience du doute, le désert, le champ de ruines. Mais un désert très différent du sentiment de « champ de ruines » exprimé par Eliot quand il se décrit debout dans les décombres de la civilisation. Car pour moi en tant qu'Indien, l'histoire n'a pas tant ruiné ma civilisation qu'elle m'a inculqué le sentiment de la ruine en moi. Comme je n'avais jamais pu voir ma propre culture de l'extérieur, la destruction quand elle se produisit arriva en moi. C'est en mon être intérieur que je perdis mon sens de la relation (*sanlagnatâ*), cette conscience englobante qui jusqu'alors me liait à mon environnement, à mon temps, à ma culture.

Qu'est-ce que j'entends exactement par sens de la relation, dont la perte m'a amputé de ma culture, réduit à l'état d'orphelin de ma propre culture, cela fait deux cents ans ? Laissez-moi dire d'emblée que la notion de « culture » au sens où l'Europe occidentale l'a développée depuis cinq cents ans est absente de notre contexte culturel. Nous ne formalisons pas la notion de culture par une conscience réflexive (*sacet rūp se*²) d'un certain système de rites, de croyances et de symboles. La culture n'a jamais été pour nous un musée où collecter des objets, pas plus que nous ne l'utilisons comme une fenêtre à travers laquelle établir notre relation au monde extérieur. Dans la vision du monde indienne, on ne voit pas le monde par la fenêtre, c'est la fenêtre qui est le monde. Un peu comme si la vérité divine nous transcendait sans nous être extérieure, comme si elle nous était immanente, tissée dans nos corps et nos âmes. Corps et âme, c'est leur dimension sacrée à tous deux qui assure la présence du principe suprême en nous. Une transcendance immanente, bien éloignée des dogmes judéo-chrétiens qui voient dans la création une vallée de larmes, la vérité authentique étant dissimulée derrière le masque du monde créé, qui font du corps un ennemi de l'âme, un obstacle et construisent leur relation comme une confrontation.

La distinction entre corps et âme est aussi artificielle dans la pensée indienne que l'opposition entre dedans et dehors. Ce que depuis les siècles des siècles nos ancêtres ont vu par la fenêtre -- un vaste paysage d'arbres, de rivières, de bêtes et d'hommes -- est toujours ce que j'y vois, moi, paysage inchangé dont je ne suis pas le simple spectateur, mais auquel j'appartiens, dont je fais partie, dont je suis un élément. Pour le dire vite, c'était là un sentiment d'interrelation qui assurait ma cohésion avec le temps et avec l'univers. Ce qui

² Voir note 18.

compte, c'est que ce sentiment de relation préside non seulement aux relations entre les diverses composantes du paysage, mais également entre l'observateur et l'observé, celui qui voit et l'objet qui est vu³, et les conduit à la fusion spirituelle (*ekâtma*). Cette relation entre l'individu qui regarde et l'objet regardé constitue un modèle à la fois plus riche d'âme et plus spontané, plus vibrant, que celui que véhicule le terme de « culture » à l'occidentale, lequel scinde observateur et observé, homme et paysage, humain et nature en unités discrètes nettement dissociées. Peut-être est-ce pour cette raison que l'angoisse qui travaille Rilke ne touche pas l'Indien, angoisse qui fait du poète une entité extérieure à l'univers et l'oblige à se faire l'interprète du monde de dehors : dans les schèmes indiens, les choses sont exactement comme elles sont vues, leur signification est leur vision. Les ombres du moi, de l'ego, n'y interfèrent pas, un moi qui spolie l'être humain de sa totalité (*sanpûrntâ*) et le coupe de la nature. La cohérence de la vision n'a jamais été en Inde le résultat conscient de l'activité d'une raison souveraine, elle était donnée, simplement, dans l'interrelation des choses en soi. La vision n'était pas seulement la voie de la libération, elle en était la source.

Il est difficile de dater précisément le moment où la cohérence interne de cette vision commença à se désintégrer. L'intervention coloniale fut un facteur majeur dans la rupture d'un certain mode de vie ; la domination grandissante des lois de l'histoire (« l'anarchie des lois fixes », selon D.H. Lawrence) sur une culture qui fonctionne au rythme et sous l'impulsion de sa propre nature en fut un autre. Toute culture a son rythme et son harmonie, en accord avec la nature, mais, dès l'instant que la puissance coloniale disloque ce rythme au nom du progrès et de l'histoire, le territoire, l'habitat, des peuples liés à cette culture se démantèle immédiatement. Cette désintégration me laissa dans la fragmentation, fragments de mon passé d'un côté, globalité de la vision spirituelle ou métaphysique de l'autre, mais sans le lien connecteur, disparu, qui rendait significatifs les fragments chacun dans son unité et donnait à chaque composant le sens d'une vision métaphysique. Ma conscience contemporaine traduit ce grand écart entre ces deux pôles de la réalité indienne : le concret de la vie qui n'a rien à voir avec cette globalité et le sentiment d'une totalité spirituelle qui n'a aucun rapport avec notre routine quotidienne. Non seulement la conscience de l'Indien moderne aujourd'hui reflète cette béance qui s'élargit entre les divers segments de sa vie, mais notre administration semble avoir, qui pis est, légitimé depuis l'Indépendance la division dans tous les secteurs de notre vie, avoir donné à la partition une nécessité historique. Cette légitimation historique fait de tous les aspects de notre vie sociale un mensonge et une perversion.

. Voilà exactement où réside la souffrance et le paradoxe de mon engagement dans mon propre pays : cela même qui constitue les côtés les plus primaires et les plus essentiels de ma personnalité, mon sens de la relation interne, est justement l'expérience dont je me sens spolié. Alors même que je suis censé m'engager dans une identité en termes géographiques et nationaux, termes auxquels je n'adhère ni culturellement ni spirituellement. En fin de compte, les structures de l'État, le Parlement, le drapeau national, se trouvent justement être les aspects les plus superficiels et les plus périphériques de mon expérience indienne, car ces icônes symboliques ne m'ont pas plus apporté la sécurité qu'elles ne m'ont donné l'occasion de me solidariser à leur importance historique. La béance et la scission dont j'ai parlé ne se bornent pas à éloigner nos pratiques de notre vision spirituelle, elles disjoignent aussi les domaines du politique et du culturel. Les icônes envers lesquelles on veut m'astreindre à m'engager ne suscitent en moi aucun respect ni amour. Celles auxquelles je crois et qui forcent mon respect n'ont pas la moindre place dans notre vie pratique et politique. Cette béance s'est aggravée avec les années, et quand je considère l'avenir avec sa religion du progrès, je me demande si la vision spécifique, unique, de notre tradition sera finalement

³ Les mots employés, *drshya*, *drshya*, renvoient aux exemples canoniques des grammairiens philosophes dans la tradition classique indienne.

submergée par le grand courant de la civilisation moderne scientifique ou si le processus pourra s'inverser par miracle. La part engloutie de mon expérience -- la vision d'une réalité unifiée, intégrale -- pourra-t-elle se réaliser à nouveau et se refléter dans les modes ordinaires de la vie de tous les jours ?

A présent en tout cas, même après plusieurs décennies d'Indépendance, je ne saurais décrire mon déracinement intérieur en termes d'exil, de schizophrénie ou d'aliénation ou autres mots à la mode, car mon exil intérieur ne ressemble pas à ce que peut ressentir un citoyen des sociétés occidentales modernes. En dépit de tous les déracinements, des tensions et des conflits internes, je ne me suis jamais senti vidé de mon propre moi. Je n'en suis pas réduit à la misérable situation dont on peut saisir l'image dans maint roman occidental ; je ne trouve dans ma conscience rien du moi individuel aliéné en proie à la solitude, si caractéristique de la littérature occidentale moderne. Je n'ai peut-être pas, en tant qu'Indien, la conscience individuelle qui pour Hegel donne à l'Européen le sens de son identité, en la construisant contre les autres. Le soi en quoi l'Indien se rattache au monde extérieur n'est pas un moi (*aham*) solitaire en lutte contre les autres 'moi', le moi d'autrui. Au contraire il leur est lié par les rites, les rituels, les mythes, les symboles qu'il partage avec les autres et ne peut se comprendre qu'en termes de mémoire collective. Cette mémoire collective qui structure la société transcende le moi (*aham*) en repoussant les frontières au « soi étendu » si l'on peut dire. Ce qui implique une différence fondamentale entre le moi d'un Européen et le soi (*âtman*) d'un Indien, lequel non seulement ne s'oppose pas à l'autre mais intègre l'autre en son moi, en sa propre existence.

Mais s'il en est ainsi, pourquoi mon attachement à ma culture ne peut-il être sans réserve ? Pourquoi rencontre-t-il cette souffrance et cette ambivalence que j'ai mentionnées plus haut ? Pourquoi suis-je rongé intérieurement par un sentiment de culpabilité ? Pourquoi ai-je un sentiment d'appartenance intime et d'éloignement tout à la fois ? Question qui me mène au cœur du malaise qui travaille la vision du monde de tout Indien moderne. Et dont la réponse me paraît mettre en évidence un fait très remarquable.

La société indienne a cela d'unique peut-être dans le monde d'aujourd'hui qu'elle a conservé tous les segments de la vie traditionnelle, accessibles encore dans la vie quotidienne de tous, pénétrant d'une manière ou d'une autre à un degré quelconque les faits et gestes de tous de la naissance à la mort. Tous ces fils qui constituent le tissu de ma perception héréditaire, rites et rituels, symboles et images qui me rattachent à la réalité externe et font de moi un Indien sont toujours là ; mais il manque quelque chose pour que je puisse y associer le sens global de ma vie. Je vis ma vie à part, solitaire, et eux fonctionnent dans leur isolement. Certes il est des moments de fusion où je me sens réalisé en eux comme ils s'incarnent en moi, mais de tels moments d'interdépendance (*antargumphi*) sont rares dans la vie moderne, exceptionnels au point de me sembler irréels quand ils adviennent. Ces instants fugaces ne me semblent relever que de hasards éphémères. Car ce qui me lie à eux est tout aussi arbitraire que ce qui m'en sépare. J'entre et sors de ce texte qu'est la tradition, mais ma relation à lui n'est pas permanente. Je n'ai pas cette chance qu'a l'Européen, de pouvoir faire consciemment et volontairement acte de réunion à mon passé, à l'histoire, à l'Eglise : un tel acte de volonté consciente suppose une séparation totale entre l'homme et son passé traditionnel. Ce qui n'est pas le cas dans le contexte indien, où la tradition n'est pas extérieure mais intérieure au sujet, et où il n'y a donc pas lieu de faire effort pour la retrouver. Mais l'attachement spontané qu'éprouve naturellement tout Indien pour sa culture, son environnement, sa relation spontanée à sa propre tradition sont aujourd'hui considérablement perturbés.

Ce processus de distorsion qui affecte l'intimité de la conscience indienne a récemment pris des proportions effrayantes du fait du développement aveugle du progrès industriel. La classe industrielle qui le contrôle en effet n'a cure de protéger un mode de vie si peu en

accord avec les ambitions du progrès et de l'expansion commerciale. Là est la raison principale du malaise dans la civilisation dans l'Inde moderne : alors que nous avons conservé nos mythes, les rites et les croyances propres aux rythmes quotidiens de la vie traditionnelle, nous ne sommes pas parvenus à conserver une relation vivante et dynamique avec ce tissu, et ce qui en reste dans notre ère industrielle est de plus en plus flou, déformé, perverti. Peut-être voyons-nous davantage qu'un Anglais, un Américain ou un Russe, mais ce « plus de vue » nous donne accès à moins de signification que le « moins de vue » d'un Européen, qui extrait davantage de sens de ce qu'il voit dans sa vision limitée. Et quand nous parvenons à accéder à de grandes significations, c'est aussi au prix de la mise au rebut de vastes pans de réalité, avec lesquels nous ne sommes pas capables d'établir de connexion. Et l'ensemble de ce processus se déroule dans l'opacité, c'est quelque chose de la substance des rêves, qui ne ressemble ni à l'ère des ténèbres ni à l'ère des lumières mais aux marges crépusculaires de l'histoire, entre mensonge et vérité. Nous sommes comme en suspens, aux confins de la tradition et de la modernité, la première ne nous assurant plus le gîte, la seconde ne nous garantissant pas la sécurité.

Avoir foi en la culture indienne a toujours consisté à s'ancrer sur le principe d'interrelation et de totalité englobante qui unit l'homme à la création. La proportion de modernité injectée à l'Indien durant les deux cents dernières années est équivalente au degré de dégradation et d'opacité qui a affecté notre sens intime de l'interrelation. Nous sommes maintenant en proie à un étrange sentiment de culpabilité, fait de frustration et de complexe d'infériorité, coincés que nous sommes entre d'un côté notre prétention à représenter une culture qui rêve de la vie comme un tout et de l'autre côté notre quête d'identification avec les principes de la modernité qui nous montrent tous les jours un peu plus la vacuité de notre idéal englobant. Nous n'avons pas le courage de faire de ce à quoi nous croyons une réalité dynamique, et nous forgeons la réalité de notre vie pratique au moule de ce que nous désapprouvons en théorie. Ce jeu entre le dire et le faire est au principe de notre sentiment de culpabilité, cette mauvaise foi qui a pénétré jusqu'aux centres vitaux de notre vie politique mais aussi au plus profond de notre conscience.

En voici un exemple tiré de mon expérience personnelle. Dans le Bharat Bhavan de Bhopal⁴ où je réside depuis deux ans, il y a deux galeries distinctes : l'une qui expose les créations artistiques de nos tribaux, tableaux, statues et autres objets d'art, et l'autre les peintures et les sculptures d'artistes modernes de l'Inde. Circuler de l'une à l'autre est pour moi une expérience extraordinaire, merveilleuse et inquiétante. Le sens de la totalité indivise (*akhand sapûrntâ*) qu'on éprouve devant les peintures tribales -- l'arbre, la bête et l'homme dans la sérénité de leur intégralité et de leur interrelationnalité-- fait partie d'un rêve que je porte en moi, tout en étant à des années lumière de ma conscience actuelle prétendument moderne. Je n'ai qu'à faire quelques pas et accéder à la galerie d'art moderne pour être confronté à un sentiment radicalement autre ; face aux oeuvres de mes contemporains, je découvre une flamme et à une intensité imaginative, le rendu d'une expérience fragmentaire de la réalité -- véhiculant en soi une vérité unique -- très proche de ma propre réalité fragmentaire et de mon malaise, mais qui n'entretient pas la moindre relation avec cette aspiration à la totalité relationnelle entrevue dans la salle des tribaux. Comment se fait-il que je ne puisse m'identifier pleinement ni à l'un ni à l'autre ? Il me semble être intégralement divisé dans ma propre conscience de moi, divisé entre le « principe de réalité » qu'évoque l'expérience moderne du réel donné et ce que j'appellerai le « principe de rêve » inhérent au mode de vie traditionnel dans son interrelation. Entre les deux, aucun fil conducteur susceptible de relier l'univers des réalités matérielles et celui du rêve, bien que les deux

⁴ Musée des arts premiers et des arts contemporains, voir le commentaire qu'en donne Raza dans ce volume. Le texte de Nirmal Verma est rédigé dans les années quatre-vingts, époque où il animait un atelier d'écriture et de réflexion sur l'écriture au Bharat Bhavan.

univers constituent deux aspects objectivement authentiques de ma conscience contemporaine.

Cette scission, dédoublant ma conscience, altère aussi mes pratiques sociales dans leur ensemble. Il y a toujours une part en moi, celle de l'être social régi par les impératifs de la science et de la politique, qui refuse de se soumettre à l'autre part cachée, celle que m'ont léguée la mémoire et les croyances de générations et de générations, et qui aspire à l'expérience totale de la réalité -- mais aucun principe synthétique ne me permet de faire communiquer ces deux parts. Voilà pourquoi mon être individuel fragmenté vit au rythme fragmentaire de la réalité matérielle, sans parvenir à se joindre à un système signifiant et un mode de vie unificateurs. Le tribal et le moderne, qui coexistent en moi, constituent deux pôles radicalement opposés de ma conscience contemporaine, sans pont pour faire le joint entre un segment de réalité et la réalité du tout enfouie en moi comme un rêve oublié. Et en l'absence de connexion signifiante, se glisse la mauvaise foi : j'essaie de me faire plus moderne que moderne en déniait la réalité de ma conscience du tout, ou de nier les tensions conflictuelles de mon expérience fragmentaire en me réfugiant dans la sécurité de ma tradition comme un petit garçon effrayé va chercher refuge dans les jupes de sa mère. Deux voies sans issue, car au lieu de combler le fossé, la mauvaise foi ne fait que perpétuer mon état d'hébété et de mauvaise conscience.

Voilà bien le problème que nous allons peut-être devoir affronter au tournant de ce siècle. Si j'essaie de le présenter simplement, voici comment je le résumerai. Pour échapper aux confusions de la mauvaise conscience et à la douloureuse ambiguïté du présent, l'Inde finira-t-elle par succomber à la pulsion du principe de réalité⁵ ? Et en être récompensée par la construction d'un ordre hautement centralisé, l'ordre du même, une structure bureaucratique unifiée, un Etat moderne civilisé dans un monde industriel post-moderne, avec son appareil militaire et ses systèmes sécuritaires aux besoins financiers monstrueux, avantages dont dispose le plus modeste Etat d'Europe ? C'est ce vers quoi évolue l'Inde aujourd'hui, un modèle occidental d'Etat super-moderne (*atyâdhunik*), modèle esquissé dès l'Indépendance et qui s'impose à présent à nous.

Le réalisme moderne berce aussi son propre rêve, le rêve d'un progrès sans fin, qui mobilise aujourd'hui l'immense majorité des intellectuels du pays, des technocrates, des politiciens libéraux et des idéologues marxistes, dont l'éducation occidentale a largement contribué à façonner la conscience indienne moderne. J'ai pourtant peur qu'une telle religion du progrès dans son adoration aveugle n'en vienne à détruire irrémédiablement la perspective d'une alternative visant à recombinaison et à reconnecter les restes d'une culture déjà bien désintégrée en renouant les fils du tissu culturel encore présents. C'est la vision intérieure d'une culture traditionnelle, sa vision du monde, qui est son trésor le plus précieux. Une fois détruit ce trésor, nul ne peut le ressusciter. Nous avons la chance que les restes de notre culture survivent, les valeurs, les symboles, les principes qui ont jusqu'à présent maintenu intacte la flamme de vie de tout un peuple, en dépit de l'assaut répété des vagues dévastatrices que fait déferler le processus du développement. Certes, le mal dont nous nous sommes nous-mêmes rendus coupables, ainsi que notre mauvaise conscience, ont considérablement affaibli l'éclat de cette flamme, mais pas, comme ce fut le cas pour d'autres cultures, au point de concevoir l'écrasement d'une ville entière comme Hiroshima au nom de la civilisation ou l'extermination de millions d'humains dans les camps au nom du socialisme. La civilisation indienne garde encore aujourd'hui ces ferments de vie qui interdisent à l'orgueil humain de se faire le centre du monde au point de détruire le monde dans sa boulimie de progrès, d'anéantir non seulement son lien à ses frères mais à son habitat naturel. C'est en vérité de ce lien que

⁵ En anglais dans le texte : « reality principle ».

l'homme tire depuis toujours son identité. Quand l'homme est capable de détruire ses semblables pour satisfaire son ego, son moi propre perd tout sens, toute valeur, toute dignité.

Mais il ne saurait y avoir pire illusion que de prendre pour un dû ces traits spécifiques de la civilisation indienne que j'ai mentionnés. Il ne s'agit pas d'une propriété inaliénable sur laquelle nous pourrions nous reposer, assis les bras croisés. Si nous avons la chance que ce trésor soit encore vivant, nous pouvons aussi avoir la malchance, et ce serait une tragédie pour nous, de le perdre, de le laisser se dilapider sous les assauts dévastateurs que constitue le processus historique du développement. Le fait culturel se situe à cette jonction délicate où la vie spirituelle de l'homme touche à son environnement naturel. Et cette relation nous arrache à nos petits 'moi' respectifs, isolés et distincts, et nous élève au sens de la totalité englobante, pur sentiment de l'univers, jonction qui touche à tout ce qui détermine notre vie, de la naissance à la mort, et lui donne son sens -- la chaîne continue de nos actes et de nos mythes, de nos mythes et de nos croyances. Qu'un maillon se brise dans cette chaîne, et c'est un peu de nous qui disparaît et nous esseule. Sera-t-il possible de conserver la vitalité des croyances et des rites liés aux arbres chez les populations himalayennes si nous saccageons la forêt ? Ne détruisons-nous pas l'univers spirituel du paysan, sa relation intime au monde concret et à l'univers surnaturel quand nous l'expulsons de sa terre pour le transformer en simple ouvrier agricole ? Si le processus historique d'industrialisation contraint ce paysan à migrer à Bombay pour gagner à l'usine de quoi survivre, combien de temps ses valeurs ancestrales, soutien immémorial de sa vie, survivront-elles à l'enfer des bidonvilles de la mégapole ? Une rivière asséchée, un village abandonné, une forêt détruite, ce n'est pas seulement un désastre écologique et économique. La blessure subie est plus profonde, le désastre est culturel aussi : c'est la destruction de l'habitat au sens large où une culture ordonne ses significations, rassemble ses savoirs en une vision cohérente et ses expériences en une philosophie qui est le socle de son mode de relation mentale à la réalité extérieure. Dès l'instant qu'on porte atteinte à cette relation, on détruit un univers. Lévi-Strauss a pu dire que si le malheur voulait qu'un Rembrandt soit détruit on pouvait toujours espérer qu'un jour une toile de même nature serait créée alors que si l'on détruit une tribu ou, dans le domaine de la faune ou de la flore, une espèce, elle disparaîtra définitivement du monde et nous ne pourrions plus jamais en retrouver l'identité dans sa spécificité unique.

Et c'est sur ce point précis que l'hypothèse même de la survie de la civilisation indienne est indissociable du sort de la civilisation occidentale. Si le principal problème de la société indienne dans les décennies à venir réside dans la traduction en termes d'habitus privés de la notion métaphysique du Tout, et dans l'impact sur nos structures sociales de ce sens traditionnel de l'unité, le problème qui se pose à la société occidentale est exactement à l'opposé -- élaborer un mode de vie où les fragments aujourd'hui conflictuels de l'expérience contemporaine puissent s'associer en une expérience totale de la réalité susceptible d'assurer une cohésion globale à son identité. Jusqu'à présent l'Occident a toujours cherché à résoudre les problèmes individuellement, sans les lier à l'entité globale qu'est la condition humaine, mais à peine a-t-on découvert le traitement d'une maladie que des centaines d'autres maladies apparaissent, liées à la précédente. Par exemple, le Mouvement des Verts en Allemagne de l'Ouest a pour objectif essentiel de protéger la nature contre les exactions d'une industrialisation excessive, mais la lutte contre la pollution de la nature peut-elle être autre chose qu'une douce chimère si elle ne se tourne aussi contre la prolifération des armes nucléaires et les budgets gigantesques consacrés à l'armement ? De même, comment concevoir une percée réelle des mouvements antinucléaires en Russie et en Angleterre sans prise en compte de la violence et de l'agression à l'encontre de la nature dans la conception même de l'humanité à l'occidentale. En d'autres termes, tant que la valeur de la non-violence n'est pas mise au centre de l'éthique occidentale, ni les écologistes ni les mouvements anti-

nucléaires ne pourront constituer un défi éthique susceptible d'impliquer les peuples dans la conservation des valeurs de leur propre civilisation. On ne peut pas à la fois continuer à perpétrer la violence contre la nature et espérer sauver l'humanité de la violence.

Question qui nous amène au cœur du problème, un débat où rien ne sert d'atermoyer mais qu'il nous faut au contraire confronter de toute urgence à deux, la civilisation indienne et la civilisation occidentale, si nous voulons non seulement conserver nos valeurs mais bien défendre les conditions de notre survie elle-même sur terre. Tout le monde se souvient de la dénonciation massive dans les années soixante, par la jeunesse américaine et européenne, des inéquités de l'impérialisme occidental et des principes de la dictature fasciste. Mais l'état des choses s'est à ce point dégradé depuis, qu'il ne s'agit plus aujourd'hui de critiquer un type de régime ou un autre. La question qu'il faut se poser en cette fin de siècle est bien plus fondamentale : la civilisation moderne, dans la version libérale des démocraties occidentales comme dans la version autoritaire de la dictature soviétique, n'est-elle pas en elle-même une menace pour la survie de l'humanité sur terre ? Une fois perdu le sens de la vie, que j'ai plus haut associé à la conception indienne de globalité, quel garde-fou moral serait assez puissant pour empêcher l'espèce humaine de se suicider collectivement ? C'est à ce point que la survie du rêve indien est lié à la conservation de la civilisation occidentale. Que l'on ne se méprenne pas : je n'imagine pas un quelconque accord de synthèse chimérique entre Occident et Orient. Tous les efforts de dialogue, d'accord et de synthèse ont avorté au XIXe siècle, et nos dents grincent aujourd'hui du verjus qu'ont distillé les intellectuels bengalis à l'origine de la « renaissance ». L'élite dirigeante d'aujourd'hui en est le produit, abandonnant notre culture au sort pathétique d'être un objet de vénération que dénigre par ailleurs la mauvaise conscience.

Certes les choses ont changé. La passion qu'a suscitée l'Occident depuis la fin du XIXe siècle a fait place de nos jours à la passion que suscite l'Inde dans la jeunesse occidentale, du fait de la révolte contre certains principes des cultures occidentales, et ce, non seulement dans les nouvelles générations d'écrivains et intellectuels mais dans les masses. Refusant le matérialisme de leur culture, les exclus et les paumés de la société occidentale ont trouvé refuge dans la philosophie ou la spiritualité indienne : vaine solution de fuite et quête d'identité dans une culture déjà arrachée à son habitat social, comme c'est le cas dans l'Inde d'aujourd'hui. Je ne parle même pas des divers *guru*, *bhagwan*, *maharshi* ou autres *saibaba*, maîtres pseudo-spirituels qui tablent sur le malaise des Occidentaux ; la néo-culture de synthèse qui s'élabore entre les marginaux de la civilisation occidentale et les messies religieux qui se vantent de représenter la tradition indienne est un bel exercice d'auto-illusion, car elle ne reflète pas plus le malaise réel de l'Occident qu'elle ne réhabilite une culture elle-même en plein désert spirituel.

Nous avons ainsi atteint un point commun dans la crise, depuis des points de départ opposés, et cette crise implique l'Orient et l'Occident ensemble. Le même « principe de réalité » qui a abouti à l'aliénation de l'homme vis-à-vis de son propre moi en Occident n'a-t-il pas aussi simultanément dans sa loi d'airain arraché l'Indien moderne à l'habitat social et économique dont s'est nourrie sa culture ? Les deux processus n'opèrent-ils pas sous la même impulsion dominante, celle de la nécessité historique, laquelle a subverti le principe du rêve, relégué en Inde dans un passé mythique, projeté dans les sociétés avancées dans quelque futur également mythique, également élusif et hors d'atteinte, dans les deux cas renvoyant le présent à un parcours erratique, déboussolé ? [...] La même force qui détruit les villes d'Amérique par la « loi de la jungle » détruit le tissu social indien par la « loi de la civilisation ». Nous sommes des réfugiés dans notre culture.

Voilà, sans vouloir donner dans l'apocalyptique, le paysage de désolation que nous préparons les prochaines années. Nous ressemblons aux personnages impuissants de *La Cerisaie* de Tchekhov, qui parlent d'amour et de poésie dans le salon de leur maison de

campagne tout en écoutant le bruit menaçant de la hache qui abat les cerisiers du verger. Ils ne peuvent rien y changer car le verger est vendu et eux-mêmes ne sont que des réfugiés dans leur propre maison. La poésie ne peut empêcher la hache d'abattre le verger et pourtant, mystérieusement, elle est liée aux arbres, au jardin, aux oiseaux. Ce fragile rêve de vie est voué à disparaître avec le verger. Pour moi, les deux sont réels et ce sont les deux qu'il faut sauver. Il m'est difficile d'accepter, avec mes ancêtres spirituels, que le verger est une illusion, de l'ordre de la *maya*, et que la poésie authentique réside en moi, et tout autant de croire avec les progressistes modernes que c'est la hache, contre la chimère du poème, qui est réelle parce qu'elle est l'instrument historique du changement. C'est en fait le principe global d'une logique où l'on ne peut survivre qu'aux dépens de l'autre qui est trompeur. Il me semble que l'Inde a encore le choix, bien qu'elle ne l'ait plus pour très longtemps, de sauver l'un avec l'autre, le poème à l'intérieur, et l'arbre à l'extérieur. Mais cela ne se peut que si nous réintégrons la maison, l'espace sacré où pouvait s'exprimer l'expérience indienne à travers des réalités multiples, où aucune réalité ne falsifiait l'autre. Qu'est-ce que j'entends exactement par « l'espace sacré » que j'oppose à l'espace de la désolation ?

Je voudrais vous raconter deux expériences personnelles, pour les partager avec vous. La première, récente, dans une réserve forestière à Kanha-Kisli au Madhya Pradesh, et la seconde il y a quelques années, au Kumbh Mela d'Allahabad. Toutes les deux, bien que très différentes, représentent deux aspects d'une même expérience ; dans l'une le « principe de nécessité » s'abolit pour laisser place au rêve du sacré et du tout, dans l'autre le rêve lui-même prend corps au cœur même du monde profane et terrestre.

A Kanha-Kisli, on m'avait dit qu'on avait aperçu un tigre à la limite de la forêt. Je suis parti au matin, avec d'autres personnes qui voulaient voir le spectacle, à dos d'éléphant. Nous avons traversé la forêt, une savane déserte de buissons et de hautes herbes, où on entendait doucement bruire le vent et d'où s'envolait un oiseau de temps à autre. C'est un tribal, un Gond, qui conduisait l'éléphant sur lequel j'étais, un jeune homme très calme et maître de sa bête. Tout à coup, comme on venait de passer une épaisse bambouseraie, notre éléphant s'est arrêté : à quelques mètres de nous se tenait le tigre, énorme, jaune, tout brillant dans le soleil, étalé. C'était la première fois que je rencontrais un tigre ailleurs que dans les zoos, un tigre dans son environnement naturel. Il était accroupi au milieu des hautes herbes, prenant tranquillement son petit-déjeuner, un sanglier qu'il venait probablement de tuer au petit matin et dont on apercevait les reliefs sous ses pattes. Il y avait tout autour de nous un silence fabuleux, troublé de loin en loin par les cris des singes et les battements d'ailes des oiseaux qui sortaient des broussailles. Tout à coup le tigre a levé la tête et nous a regardés, un regard calme, serein, qui a duré un bon moment -- une éternité pour moi -- avant de baisser la tête et de continuer son repas, dans une indifférence totale à notre présence. Quelque chose à ce moment-là s'est passé en moi, difficile à définir. Je n'en transmettrai pas grand-chose en disant qu'à ce moment-là j'éprouvais une absence totale de peur, pas seulement l'absence de peur mais ce que je pourrais appeler une conscience absolue de l'interrelation qu'il y a entre l'animal sous moi, l'animal en face de moi et, pour la première fois de ma vie, l'animal en moi ou l'animal derrière lequel je cache mon moi. Pour la première fois je me suis senti extraordinairement humain (*manushya*), pas au sens des humanistes, mais dans un sens plus fondamental, plus primordial, où l'homme n'est pas le centre du monde et la mesure de toute chose, mais est un parmi des égaux, partageant humblement le même espace avec le tigre qui mangeait, l'éléphant qui se balançait, le Gond qui fumait tranquillement sa *bidi* et le bois qui brillait dans le soleil. C'est peut-être dans l'espace *partagé* qu'il y avait cette touche de sacralité. Et s'ils pouvaient partager, c'est qu'ils étaient ancrés, chaque objet, chaque animal et chaque arbre, ancrés dans l'habitat adéquat, dans un sentiment absolument non violent l'un envers l'autre, y compris la carcasse à moitié mangée du sanglier, dont la mort était une partie naturelle du paysage tout autant que la vie qui pulsait dans les veines du tigre.

Je me suis souvenu à ce moment d'une autre sensation d'une profondeur et d'une intensité analogue, dans un contexte entièrement différent. Le Kumbha Mela d'Allahabad, grouillant des milliers de pèlerins venus de tous les coins du pays, était aux antipodes du silence réservé de la forêt de Kanha. Rien d'autre qu'une foule bruyante, brahmanes et mendiants, veuves au crâne rasé, squelettes frissonnants, respirant péniblement, en une procession interminable qui convergait vers le saint confluent des trois rivières -- deux plutôt crasseuses et boueuses, le troisième dieu merci invisible. Une foule misérable de superstitieux et une rivière dégoûtante, la rivière et la poussière -- c'est peut-être ainsi qu'un Naipaul aurait vu les choses, et il ne se serait guère trompé en enregistrant ce qu'il observait. Mais entre le regard observateur et le fait enregistré réside une gamme complète d'expériences invisibles, celles d'un peuple, impliquant non pas l'homme et la rivière mais *l'homme avec la rivière*. Toute la culture vivante était cachée, comme l'invisible Saraswati, dans la sacralité de cette relation. Ce que Goethe appelait le secret manifeste de la nature ne demeure un secret que pour l'observateur extérieur, mais continue à se manifester à ceux qui font partie de lui, sont en lui et ne sont rien sans lui.

« Si tu veux voir Dieu, associe-toi au flot », m'avait dit un vieux renonçant barbu, avec un vague geste de dérision en direction de la masse grouillante de monde, et sur le moment je me suis demandé s'il entendait par « flot » la file ininterrompue des pèlerins ou le cours d'eau vers lequel ils se dirigeaient depuis des siècles et des siècles. Et c'est peut-être dans ce vague que réside l'ambiguïté de mon sens de l'appartenance, à un fleuve fatigué, à une foule en haillons, si désespérément ternes et déchus si on les prend isolément, d'une richesse et d'une plénitude si profondes si on les prend dans leur relation. Une culture ancienne a l'air d'une texture très fragile -- si l'on tire sur un fil et qu'on arrache une fibre de mythe à la réalité, qu'on sépare la légende de la vie, c'est la toile entière des significations qui se désagrège.

La sauver de la désintégration est à mes yeux le plus urgent, le plus profond défi que nous demandent de relever les années qui viennent. Pourquoi est-ce que je crois qu'en dépit des agressions de la civilisation industrielle moderne, de la dégradation, de la pauvreté, et surtout du sentiment de déracinement dont elle nous a gratifiés, il est *encore* possible de renverser le processus et de l'infléchir dans une autre direction ? C'est encore possible, parce que ce que j'ai appelé le principe de rêve de la culture indienne est encore en vie. Gandhi dans notre temps a de fait été tout près de lui donner une réalité concrète. Car c'est lui et lui seul qui a découvert les deux plans jumeaux du rêve indien, le plan extérieur, visible, et le plan plus vital et significatif, largement enfoui dans la conscience populaire, invisible mais non moins réel. Ma double expérience de Kanha et du Kumbh Mela constitue la face visible, physique, l'aspect ritualiste de la culture indienne, dont la face invisible, le sens du Tout, reste une expérience fugace et volatile. En connectant les deux, Gandhi a historicisé le moment mythique du rêve indien dans son contexte global. Il n'a pas davantage rejeté le plan visible dans la culture indienne qu'il ne s'est laissé mystifier par l'invisible, acceptant au contraire la réalité indienne comme une expérience globale, inter-relationnelle, qui transforme les sphères invisibles et impalpables de la conscience indienne en un espace physique, le monde visible au grand jour. Ce n'est pas Gandhi qui a manqué son but, c'est nous qui lui avons manqué, en reléguant le domaine de l'invisible aux sorciers du religieux et en soumettant le domaine du visible à la domination de notre élite occidentale et aux technocrates.

Allons-nous continuer ? C'est la question qu'il faut nous poser dans la décennie qui vient.

art, conscience mythique et réalité (Note ou fin d'introduction : « *kalâ, mithak aur yathârth* », *satâbdî ke dhalte varso me*, (anthologie d'articles parus dans diverses revues) II.7, New-Delhi, Rajkamal Prakashan, 1995, pp. 190-195

Ce que nous avons pu considérer comme la conscience malheureuse, clivée (*pîrâyukt antardvandva*) de l'homme n'est pas quelque chose d'inhérent à sa condition mais est apparu à un moment historiquement donné, lorsque l'homme a pris conscience du temps en soi, du temps au-delà et en dehors de lui. D'un temps disjoint du flot de la vie humaine, qui conditionne le monde extérieur et l'humanité, un temps devenu le principal agent fonctionnel du changement, et qui par conséquent crée l'histoire, devenant dans le processus un juge qui préside agressivement et autoritairement aux destinées des hommes -- instaurant une dictature des valeurs qui décrète ce qui est bien et mal, juste et injuste (dans le vocabulaire de notre temps progressiste et réactionnaire).

Cette conception du changement, l'avenir régissant notre présent, inféodée à la croyance au progrès comme mesure de la conscience du temps⁶, est aux antipodes de la conception mythique du temps, indifférente à la notion linéaire de progrès, car elle reflète un processus naturel, cyclique, de mort et de recréation, en quoi passé et futur se fondent dans un présent éternel. Les divisions en catégories temporelles y existent certes, mais le mouvement du temps ne procède pas d'un commencement pour viser une fin, mais d'une philosophie, d'une vision étale qui résume en une saisie simultanée le commencement et la fin -- un mouvement qu'on pourrait décrire comme le repos qui est aussi cessation du mouvement. Ce cadre ne constitue nullement une négation de l'histoire -- le début de l'histoire remonte aux origines de l'humanité. Mais comme le disait Lévi-Strauss, alors que les sociétés dites primitives ont imbibé la substance de l'histoire et cherchent à lui rester indifférentes et imperméables, les sociétés modernes intériorisent l'histoire et en font le moteur du développement.

La notion de « présent éternel » (*chirantan vartamân*) n'est pas un simple leurre de l'imagination, pas plus qu'elle ne se limite à la conscience prétendument primitive (*âdi-manushya*). Elle n'a été que refoulée par l'avènement du temps historique, de la superstition civilisée du progrès qui séduit les masses. Refoulée mais non point totalement éradiquée, car l'homme l'a encore en lui, inconsciemment, comme un rêve ou un souvenir perdu, où les barrières du temps se dissolvent dans un renouvellement sans fin, miraculeux -- les impressions refoulées de Freud, « refoulées dans le subconscient mais virtuellement indestructibles, survivant de décennie en décennie comme si elles venaient de se produire ».

Comme si elles venaient de se produire : écho d'une vision proustienne qui figerait le flot des événements dans un présent absolu, sans fin ni commencement ; une telle conception du temps met en défaut le caractère éphémère de la vie mais aussi sa fragmentation en instants distincts, pour construire une conscience qu'on pourrait désigner comme celle du temps naturel. Il se trouve que c'est également un présupposé fondamental dans la mythologie hindoue, bien que ce ne soit pas le produit d'une conscience hindoue mais bien une composante essentielle au même titre que le rite et la magie, qui construit le cadre mythique où l'homme peut appréhender la réalité.

Mais une fois l'homme entré dans l'histoire, c'en est fait du miracle, de ce mystère du temps comme processus indéfini de renouvellement. Le temps, d'organe de la réalité qu'il était, devient moteur de développement, facteur déterminant et réalité autonome, indépendante de l'homme.

(...) Cette aliénation née de l'histoire ne peut se résoudre en termes historiques, pas plus que la crise moderne de l'idéologie ne peut se résoudre en termes de symboles rationalistes, aujourd'hui épuisés. Tant qu'on demeure prisonnier du temps historique, il est vain de chercher le salut dans l'idéologie, car toute idéologie est précisément le produit de cette « fausse conscience » que reflète l'histoire dans son rapport à l'homme. L'art, contre l'idéologie, représente l'effort désespéré, comme disait Ernst Fischer, de l'homme civilisé pour se représenter dans sa globalité, contre les distorsions arbitraires de l'histoire. L'art joue

⁶ Voir mon essai « *atî : ek âtmamanthan* » [« le passé : réflexion »], paru dans le recueil *Sabd aur smrti* (renvoi de l'auteur).

pour lui un rôle comparable à celui du mythe dans les sociétés primitives -- intégrer l'arbitraire et le contingent dans un cadre signifiant, celui de son essence intemporelle (...). Dans ses réalisations majeures et les plus profondes, il tend vers le mythique, il aspire à se faire rêve, il vise ce point où s'abolit la distinction entre individu et collectif.

Mais un tel « retour à l'inconscient » ne suppose pas que l'on régresse au primitif, chose du reste impossible dans l'état présent de développement des consciences -- et pas davantage par le dérèglement conscient de tous les sens que préconisaient Rimbaud puis les surréalistes. Autant de stratégies de fuite visant à échapper à la conscience réfléchie égocentrée, qui n'ont guère que l'intérêt de mettre en lumière les obscures profondeurs abyssales qui dorment en nous. Fuite, car, loin de défier la dichotomie artificiellement tracée entre les plans conscient et inconscient de notre « self »⁷, de telles stratégies visent à la court-circuiter, induisant l'homme à s'effacer derrière l'un pour s'opposer à l'autre. Ce qui ne peut conduire à la découverte du mythique dans l'art susceptible de célébrer ce moi intégral, total, mais peut par contre aboutir aux cultes les plus obscurantistes qui visent, dans leur croisade contre la raison, à annihiler le « self » lui-même. Le mythique dans l'art n'est rien autre qu'une fervente affirmation de l'intégralité de la vie humaine, déposant les frontières qui divisent l'homme et le dressent contre lui-même, célébrant, selon les mots de Thomas Mann, la rencontre entre poésie et analyse⁸.

(...) En un temps où l'aspiration même de l'art vers le mythique devient suspecte, où l'art lui-même n'est plus qu'expression et victime de la conscience malheureuse, dans un contexte où la fonction collective de l'art a perdu tout sens, ne sommes-nous pas dans une impasse ? Si une régression consciente au primitif n'ouvre en rien la possibilité de rendre l'homme à sa vision primaire, universelle, de la réalité, tenter de recréer cette vision dans le domaine auto-restreint de l'art serait de peu d'intérêt si la tentative n'était liée à un projet social plus large -- dépasser l'aliénation historique de l'homme vis-à-vis de lui-même.

Colonne 2

La fiction indienne et la réalité coloniale

Si la littérature indienne témoigne d'une attirance soutenue, depuis les anciennes épopées jusqu'aux chefs d'œuvres contemporains -- d'aucuns diront d'une obsession-- pour le jeu entre apparence et réalité (on pense au célèbre *Serpent and the Rope* de Raja Rao⁹), cela tient à son héritage métaphysique mais c'est aussi le produit de la conscience tourmentée d'une société qui a dû se battre pour défendre ses symboles sacrés traditionnels contre la violence des usurpations de l'histoire.

⁷ Le mot traduit par « self » correspond à *âtman* en hindi, souvent glosé par l'auteur par le terme anglais « self » dans le texte même. Il reste traduit dans la suite du texte par « self », « être propre », « soi » ou « moi », selon les contextes.

⁸ NdT. L'auteur note ailleurs [« La Notion de vérité dans l'art »] que l'autonomie de l'art (dont la spécificité ne réside pas dans ses contenus et ne se laisse donc pas paraphraser en d'autres mots) est aujourd'hui « suspecte, depuis que l'art a cessé d'être une représentation symbolique d'un particulier qui était aussi universel », de Kalidas à Sophocle, à une époque et dans un contexte « où les membres d'une même communauté partageaient les mêmes repères, rituels, croyances, mémoire, où donc l'artiste n'avait pas à aller vers l'autre car l'autre était en lui ». Aujourd'hui à l'inverse, si « l'on ne manque pas de vérités ni de croyances, le monde déserté par les dieux s'étant rempli de messies », cela ne crée en rien les conditions pour que s'entende la voix intégratrice de l'art.

⁹ Titre qui lui-même fait allusion à la métaphore bien connue de la philosophie classique : l'illusion nous fait prendre pour un serpent ce qui n'est qu'une corde.

[...] Pour survivre, une société traditionnelle doit payer le prix au dieu jaloux de l'histoire, si elle veut sauver quelque chose du cœur vital de ses valeurs. D'où la précarité de l'équilibre construit entre les apparences variées du changement et une foi infrangible en la vérité essentielle de son être propre (*swadharna*). Un Indien vit au centre d'un mouvement d'oscillation perpétuelle -- des échos du passé à l'hébétéude du présent. Ce qui peut sembler à l'observateur extérieur la placidité statique du mode de vie indien véhicule en soi un constant, interminable dialogue avec le centre de sa conscience -- dialogue amorcé sur le champ de bataille de Kurukshetra sur la question de la réalité et de la non-réalité du monde. Comment distinguer l'essence, la vérité de base d'une culture, des distorsions de l'histoire, voici la question, objet d'un débat ancien, qui se pose aujourd'hui dans un cadre entièrement nouveau.

[...] Etre un écrivain indien véritablement moderne, être moderne et indien à la fois, cela demande un immense effort d'imagination : entrer dans le courant central d'une civilisation qui sous toutes les distorsions qu'elle a subies ici et là a su garder vivant le flot qui l'anime depuis trois mille ans. La distorsion même semble le prix exigé par l'histoire comme condition de survie, son espace vital. Et de fait, les distorsions de surface sont si inextricablement liées à la texture d'origine qu'il est à peu près impossible de démêler l'une des autres. [...] L'écrivain indien moderne ne peut pas s'offrir le luxe d'agir en observateur extérieur cynique et détaché, et pas davantage il ne peut se constituer en voix de l'intérieur, fasciné par la lumière interne de cette civilisation au point de s'aveugler sur les zones d'ombre¹⁰ qui frappent si aisément l'observateur extérieur. Il lui faut être de l'intérieur et de l'extérieur à la fois.

C'est en fonction de ce critère qu'il faut évaluer la littérature moderne dans les langues indiennes, et j'en veux pour exemple l'œuvre de Premchand, témoin des tensions et des contradictions uniques d'une société qui, toujours fondamentalement traditionnelle au fond, traversait les moments les plus pénibles de la dévastation coloniale [...], bien que sur le plan purement esthétique il ne soit probablement guère remarquable, n'ayant ni la profondeur psychologique d'un Dostoïevski, ni le souffle épique et l'imagination d'un Tolstoï, ni les qualités narratives des écrivains latino-américains. [...]

Dans la première décennie du siècle quand Premchand a commencé sa carrière littéraire, la civilisation occidentale avait déjà profondément pénétré le tissu traditionnel de la société indienne par les dispositifs coloniaux de l'administration et de l'éducation. Comme beaucoup de ses contemporains, il ne lui était pas donné de faire des choix purs, pas plus en littérature que dans l'existence. Il vivait une situation anormale, en contact avec les aspects les plus brutaux de la civilisation occidentale et la version la plus moribonde de la société indienne, le facteur de corruption étant dans les deux cas le colonialisme. L'intervention étrangère n'était pas confinée aux sphères politique et économique, c'était quelque chose de plus subtil et insidieux, une intervention à une échelle civilisationnelle colossale, déracinant l'ensemble de la paysannerie en la privant non seulement de la terre mais de tous ses liens avec son passé, le plus grand de tous les crimes peut-être, selon Simone Weil. L'arrachant à son passé, elle l'aliénait de son être propre. C'est précisément le moi (« self ») endommagé de l'Indien ordinaire, ni purement traditionnel ni complètement colonisé, âme écartelée, qui est le thème essentiel de Premchand. Le choix du roman « réaliste » n'a pas été une simple commodité, il correspondait aussi au besoin intérieur de refléter les changements et les glissements subtils d'une société jusque là extraordinairement résistante à tout changement. Certes, c'est un genre emprunté à l'Occident. Mais il l'a utilisé pour prendre la mesure d'une réalité multiple autrement lugubre et complexe que son triomphal homologue victorien. Le labyrinthe de ces relations lui a permis d'élaborer une image 'composite' de l'Indien qui combine les incongruités disparates des masses rurales en Inde, image qui aboutit inévitablement à une

¹⁰ « Area of darkness », allusion probable à Naipaul, que son extériorité positionne comme cet « observateur extérieur ».

version dégénérée de l'archétype noble et idéalisé. Passé mythique et sa déviation historique dans le présent, fantaisie et vérité s'y combinent comme dans toute société traditionnelle. Dans les vapeurs de la gueule de bois post-coloniale aujourd'hui encore, tout Indien du Nord peut toujours percevoir dans le monde fictionnel de Premchand quelque chose de la vérité ambivalente de son propre moi. [...]

Dans ses premiers romans il décrit avec une sympathie profonde la grande misère du saccage des relations sociales dans la société hindoue, mais non sans croire à la possibilité de surmonter ce saccage par un retour aux normes traditionnelles -- nostalgie des 'idéaux' féodaux vidés de leur efficacité dans un cadre étranger, colonial. Ses premiers romans 'réformistes' négligent le fait que, dans la détérioration radicale de la structure organique des relations entraînée par la colonisation, le dévouement et le culte du devoir ont cessé d'être pour l'homme source de rédemption spirituelle, qu'il ne faut plus y voir au contraire qu'une source d'esclavage intolérable, détresse indicible, dépravation intérieure. Ce qui était vrai, signifiant dans un état de choses sanctifié par l'esprit du *dharma* se transforme en ambiguïté et noirceur, alors que les normes proposées par les maîtres du jour comme rationnelles et réelles restent totalement incompréhensibles, vagues, sinistres : d'où la schizophrénie morale...

Présence de Premchand (Note ou fin d'introduction : « *Premchand ki upasthiti* », in « Satâbdî ke dhalte varso se », pp. 208-12)

Premchand voyait les conséquences historiques de la servitude coloniale, la misère du paysan indien, mais ne mettait pas au premier plan l'oppression de sa culture et de ses croyances, de sa conception des rapports entre humanité, nature, divinité. S'il percevait la perversion historique dont était victime la paysannerie indienne, il ne percevait pas la nature véritable de la blessure qui déformait la vision même du tissu culturel traditionnel, tissu essentiellement non-historique. [Ses premières œuvres] ignorent cet héritage culturel caché, plus profond que la religion sociale, l'héritage spirituel de la paysannerie pour le dire en un mot ; elles ne témoignent pas de l'intrusion britannique dans cet héritage, ni de la souffrance qui en dérive, ni de ce conflit métaphysique qu'on trouve dans les romans russes. A cet égard, Premchand est bien, au mauvais sens du terme, un romancier du Tiers Monde, le monde des tiers. Limitation historique, si on admet que le roman est avant tout peinture de son propre monde, toujours donc premier, surtout pour un Indien dont le passé et le mode de vie traditionnel est si spécifique. La religion de l'histoire veut croire qu'on peut confronter tout pays au tribunal de l'universel mais la religion de l'art veut que l'artiste s'affranchisse de tous les tribunaux pour trouver le courage de pénétrer dans son univers premier, essentiel.

A la fin du XIXe siècle, Vivekananda a eu ce courage, comme Gandhi, contemporain de Premchand, de dénoncer l'oppression coloniale -- Gandhi surtout, car il était critique à l'égard de la civilisation occidentale, différenciant radicalement des marxistes qui fustigeaient le colonialisme tout en encensant la science et la puissance industrielle comme les signes mêmes du progrès pour des pays « arriérés » comme l'Inde. Je pense aux années trente et aux intellectuels qui ont voulu repenser à neuf l'univers mental indien, après la renaissance bengalaise, la gauche radicale. C'est l'époque où Premchand atteint la maîtrise de l'écriture, dans ses dernières œuvres, dont *Godân* [Le Don de la vache] et « *Kafan* » (« Le Suaire »). Celles-ci témoignent d'une amertume, d'un ressentiment et d'un désespoir refoulés entièrement différents du facile optimisme des premières œuvres. Derrière les fragments de la narration couve la réalisation sauvage, fiévreuse, indivise, d'une sombre vérité, une quasi-révélation, qui couronne la recherche de toute une vie. Quelle était cette vérité, qui résonne encore à nos oreilles et nous étonne encore [...].

Si Premchand a, comme Gandhi et Vivekananda, durement critiqué la civilisation de l'usure dans ses dernières œuvres, il ne l'a pas fait sur la base des valeurs traditionnelles de

l'hindouisme, n'ayant jamais, à la différence de Gandhi, puisé l'inspiration à l'action dans la Gita -- il passait par d'autres voies, qui l'emmenaient du côté de l'enfer du besoin et de la souffrance. C'est à travers la misère et le désarroi d'un Indien pris dans le système colonial qu'il a pu percevoir l'inanité de la civilisation occidentale¹¹. Je ne crois pas qu'on puisse trouver chez aucun écrivain avant ou après lui une critique aussi froide, aussi implacable, aussi féroce de la pauvreté, particulièrement de la pauvreté indienne, critique radicalement différente du romantisme ostentatoire qu'on trouve chez les progressistes de la génération suivante. Un écrivain progressiste de la ville est en contact constant avec l'argent et ses avantages, et la pauvreté ne peut susciter en lui que la pitié, autre face du romantisme révolutionnaire. C'était la même vérité qu'avaient vue Gandhi et Tolstoï, mais perçue au terme d'un parcours radicalement différent, alimentée à une perception sociale radicalement autre. Le regard colonial dont la limitation affaiblit les premières œuvres par un sentimentalisme un peu naïf est dans les dernières œuvres démonté de l'intérieur comme mécanisme au principe de la souffrance intime de l'Indien et leur donne leur spécificité. [...] Comme il se défiait de la richesse en elle-même, son attitude devant la pauvreté était radicalement libre de tout sentimentalisme révolutionnaire, de toute pitié, de toute haine. Il ne s'opposait pas tant à la pauvreté, susceptible parfois de conduire à l'abnégation, qu'à la dégradation invalidante du pouvoir de l'argent -- qui empêche une personne d'accomplir ses fonctions avec dignité en tant que membre respecté de la communauté. Sous cet angle, l'indignation de Premchand contre les hordes de propriétaires, d'usuriers, de gardiens de la loi défendant la morale de caste, contre toute la classe des Mahajan, n'a rien à voir avec la fureur et la passion d'un révolté qui cherche à construire un avenir neuf ; au contraire, elle reflète le tourment moral, l'angoisse d'un traditionaliste indigène désespéré devant la lente désintégration de son ancien univers familial. On n'en voit guère la trace dans la génération suivante des progressistes occidentalisés, totalement coupés par leur éducation de la douleur du colonisé, qui se prennent pour les fidèles héritiers de Premchand.

Cependant, ce qui fait de ses derniers romans et nouvelles des chefs d'œuvres si remarquablement uniques, c'est que la paysannerie indienne n'y est plus seulement analysée dans le cadre de la colonisation, elle est montrée à la lumière crue des ambivalences de la condition moderne. Condition qui est toujours celle de la colonisation, mais que Premchand place dans des contextes de crise où elle n'apparaît plus strictement régie par des déterminations imposées de l'extérieur à ce « tiers monde ». Cette condition est désormais représentée comme un ver dans le fruit, viciant les relations de l'individu à la société, masque qui colle à l'âme même, serpent monstrueux qui s'insinue au cœur de l'être. Mais il suffit que les masques tombent pour qu'on comprenne qu'il ne faut pas avoir peur de ce serpent. Vers la fin de sa vie littéraire, et spécialement dans l'une de ses dernières nouvelles, « Le Suaire », on voit les personnages touchés par une nouvelle révélation : ce qu'ils avaient pris pour un serpent monstrueux et dévorant, n'est en fait qu'une misérable corde, une minable corde usée jusqu'à la trame, faite de consignes et d'obligations sociales qu'on peut trancher d'un coup pour s'en délivrer. Comme si dans cette nouvelle Premchand était parvenu à cette résolution finale de profaner systématiquement, une par une, toutes les valeurs symboles de la pureté rituelle et du sacré. Dans une société égalitariste, la révolte d'un individu d'un individu attaché à ses traditions et à sa mentalité religieuse ne peut s'exprimer que par le blasphème (*dûsan*) -- commettant le sacrilège contre les biens traditionnellement sacrés de la communauté, il en fait apparaître la 'pureté' et la 'sacralité' comme dérisoires.

En ce sens, cette dernière nouvelle de Premchand, « Le Suaire », est sans doute la première nouvelle blasphématoire de la littérature hindi. Le moment où père et fils boivent leur

¹¹ Une civilisation fondée sur la valeur de l'argent et le marché ne peut être que machiavélique, notion que Nirmal Verma présente longuement, citant l'opinion de l'écrivain Jainendra Kumar sur Premchand et les raisons de sa haine de l'argent.

première longue gorgée d'alcool local acheté avec l'argent de la collecte commune pour les funérailles de la femme est aussi le moment où, pour la première fois dans la littérature hindi, l'individu découvre le « goût de la liberté ». C'est donc aussi la première nouvelle moderne, où naît la conscience individuelle, dans l'ombre de la mort et du terrain de crémation -- une orgie de liberté pour les deux Indiens ivres, affamés, misérables. Dans ce dernier récit, de férocité sauvage et de désespoir extatique, Premchand semble avoir bouclé la boucle. Jusque-là ses personnages subissaient avec une patience inébranlable l'obligation de tout sacrifier à leur communauté. Mais la communauté n'a-t-elle pas quelque obligation en retour et ne peut-elle fournir, sinon une vache pour le don sacré et la dernière volonté d'un mourant (dans *Godân*), au moins un linceul pour une morte (dans « Le Suaire ») ? Elle le fera sans doute, sinon pour couvrir le cadavre, au moins pour cacher l'ignominie de sa fausse respectabilité, aussi morte que turpide.

Art et croyance (« sâhitya aur lekhak kî âsthâ », in *Sabd aur smrti*, pp. 24-25)

La croyance de l'écrivain est un élément de ses expériences et ne peut jamais complètement s'extraire de cette gangue. C'est une croyance qui se met en question, se laisse déborder par le doute, une foi susceptible d'aider l'artiste à prendre la mesure de ce qui pour lui signifie. Pour assurer sa foi en Dieu, Dostoïevski crée un personnage qui ne croit pas en Dieu, comme s'il traversait grâce aux expériences de Kirilov sa propre foi enfouie sous le doute et en parcourait intégralement l'aspiration à croire. C'est une volonté de croyance, un vouloir-croire qu'une chose existe, et ce vouloir-croire ne procède pas de la conviction mais du doute. C'est pourquoi l'art n'a pas en soi de morale. Son éthique au contraire repose sur un mouvement d'oscillation entre doute et croyance, dans cette ambiguïté suprême inhérente à l'œuvre d'art. Quand je parle de croyance, je suppose quelque chose de radicalement différent de la croyance religieuse. En matière religieuse, l'aspiration à croire en l'existence de Dieu est indissociable de la foi. Que les contenus de la croyance relèvent de la chimère ou de la réalité, là n'est pas la question. Son sens n'a pas besoin de confirmation. [...] Le croyant peut dire oui ou non, il peut avoir du mal à choisir, il peut même être torturé, mais il sait quand il erre et se fourvoie. Cette connaissance est en elle-même salvatrice, dans la mesure où toute connaissance à visée totalisante est salvatrice. Ce qui, avant la foi, nous apparaît, dans le désir de chercher un sens au chaos qui nous entoure, incertain et fragile, prend avec cette connaissance qu'est la foi une forme définitive, une solidité, une clarté radicale [...]. Fini le supplice des contradictions internes, de la pluralité, des alternatives indécidables, des sens qui se suspendent ; on est bien planté sur une terre qu'on connaît, et, même à supposer que la foi vienne à faire défaut, ce n'est pas dans le vide mais sur cette terre qu'on retombe.

Si à présent nous nous tournons vers la littérature, et plus largement vers l'art, c'est l'opposé. L'écrivain peut très bien disposer d'un système de croyances, acquis à travers son éducation, sa formation, ses expériences, ses fréquentations, qui harmonise et unifie l'ensemble de ses valeurs. Mais rien ne garantit que ces valeurs ne soient pas invalidées par le processus de création, voire totalement démenties. Finalement, là où la croyance religieuse trouve dans la vie la confirmation de sa force et de son sens, la croyance de l'écrivain risque de perdre sur la scène de l'imaginaire ce qui la légitime, d'apparaître comme autant de propositions mensongères et suspectes. Non que ses croyances soient illusoire ou mensongères, mais dès lors qu'une croyance échappe au bouclier protecteur de l'idéologie personnelle de l'écrivain (son idéologie cachée, sa fausse conscience), elle se heurte aux autres croyances, à d'autres expériences susceptibles de la déformer, à telle enseigne qu'elle en devient méconnaissable. Dans le processus de création artistique, la croyance subit des déplacements et des transferts, évoluant dans les espaces ardents et dangereux de

l'imagination, où elle peut flotter, libre de toute illusion et de tout *a priori*, et venir se briser sur les innombrables récifs où déferlent les vagues contradictoires venues des horizons divers d'autres vécus, retourner à l'incomplétude, à l'ambivalence, à l'angoisse.

Les grandes œuvres d'art nous confrontent à cette contradiction interne, le vouloir-croire de l'écrivain et son combat contre les fausses consciences qui donnent naissance aux croyances : la mise en doute de ses propres croyances.

la vérité en art (« the concept of truth in art », conférence Samavatsar à l'Académie des Lettres)

Quelle valeur de vérité une pièce de théâtre ou un poème peut-elle constituer pour autrui si sa voix n'est pas entendue dans toute son unicité dans le langage même où elle s'exprime ? Si je prends le poème hindi bien connu de Nirala, « Saroj smriti », élégie à la mémoire de sa fille morte, je découvre que la vérité du texte ne réside pas dans la douleur du père mais dans la manière dont elle a été transformée en une configuration de mots où elle rayonne dans un espace lumineux où moi, lecteur, je suis témoin, non d'une détresse individuelle, mais de la nature de la vie dans sa fugacité. Fugacité qui n'est pas une vérité susceptible d'être extraite du poème pour l'emporter en abandonnant le texte. Car elle est consubstantielle au poème, non en tant que constatation générale mais en tant que blessure spécifique, aussi éternelle que particulière, qui se remettra à saigner dès que je relirai le poème.

Ce qui ne signifie pas comme on le prétend souvent que la réalité du monde de l'art soit fermée au monde extérieur. Mais seulement que l'art crée une réalité alternative, qui nous demeure étrange et inconnue tant qu'on n'est pas entré en contact direct avec elle [...] -- une réalité de la nature du rêve un peu, faite d'images du monde arrangées selon un ordre différent. Dès l'instant où l'on tente de réduire cet ordre à une vérité unique, il se désintègre en inanité ou se démultiplie en vérités contradictoires. Et c'est parce que la vérité en art n'est pas monolithique que l'art menace toutes les idéologies-totalité, pour tout ce qui à notre époque vise à totaliser en un moule unique, tyrannique, le feuilletage multiple de notre expérience. C'est ce moule unique que l'art secoue sans répit. Il ne peut poursuivre sa propre trajectoire vers l'absolu qu'en l'absence ou par la subversion de tous les autres absolus. Cela s'applique autant aux grandes épopées comme le *Mahabharata* ou l'*Iliade* qu'à Shakespeare ou Premchand. Que le texte soit ou non définitif, unique, l'ambiguïté quant à sa vérité est invariable, justement parce qu'à peine décloise et intégrée à notre conscience, cette vérité se referme sur elle-même, ou la narration en éclate dans des directions divergentes, mettant sens dessus-dessous cela même sur quoi nous pensions avoir prise. Son mystère tient moins à ce qu'elle dissimule qu'à ce qu'elle dit, qui, se disant, s'élude. Non que nous ne percevions intuitivement son sens, mais nous savons quelque part qu'il réside, plus que dans le texte, dans son au-delà. Cet au-delà qui en est la part invisible, la part secrète toujours présente.

C'est ce sens de l'au-delà, sentiment non articulé, qui lie l'œuvre d'art à l'esprit du sacré. Le divin, dans son absence même, parle le langage de l'art, communiquant à travers les mots ce qui est au-delà de la parole. Toute œuvre d'art en ce sens tend à restaurer la mémoire du divin. Au-delà, dans l'art : remémorer l'oublié et non viser un objectif à atteindre.

L'art procède à ce défouissement en nous, en nous convoquant dans un voyage intérieur à travers notre soi ; mais aussi en nous appelant, à l'opposé, vers le monde extérieur : deux mouvements en apparence contradictoires ; mais une telle division est-elle naturelle -- le soi, le monde naturel, peuvent-ils être séparés ? Vint un temps où l'art a paru défier cette distinction cartésienne. Il a refusé de se laisser assigner à la pure subjectivité de l'artiste, déconnecté du monde extérieur, de ses émois et de son tumulte, s'épuisant, pure passion de l'absolu, dans l'intériorité des humeurs et des sensations. L'univers subjectif en est venu à se faire le terreau sur lequel prolifèrent les triomphes technologiques et les lois scientifiques du

monde extérieur. Si l'art pouvait encore prétendre à créer une réalité alternative, ce n'était guère qu'une illusion, les éléments qui constituaient cette réalité recréée, sa matière brute en quelque sorte, procédant de l'univers extérieur et lui restant dans cette mesure inféodés. Dans les deux cas, l'art se condamnait à s'aliéner de son essence divine, où il n'a d'autre finalité que lui-même.

Mais dès lors que l'art abroge ses droits à être soi, se laisse exploiter comme bien de consommation culturelle et objet de confort moderne, on voit le monde académique en répercuter les conséquences : les œuvres littéraires des pays d'Afrique et d'Asie sont devenues significatives non pour elles-mêmes mais pour les informations qu'elles fournissent quant aux particularités ethniques et aux réalités rurales du Tiers Monde qu'elles éclairent, susceptibles d'être ultérieurement traitées dans les laboratoires de recherche du Premier Monde. Les romans de Renu et de Bibhutibushan Bandopadhyay --ou pour prendre un exemple plus contemporain *Samskara* d'Ananthamurthy¹²-- ne sont pas appréciés en tant qu'œuvres d'imagination, ce qui se trouve être leur vertu première, mais comme banque de données sociologiques et anthropologiques, qu'elles peuvent par ailleurs aussi fournir. Non qu'on ne puisse se livrer à ce travail, mais tel n'est pas le propos des romans en question. Cela équivaut ni plus ni moins à lire le chef-d'œuvre de Thomas Mann qu'est *Les Buddenbrook* pour y glaner de l'information sur les communautés de négociants de l'Allemagne de la fin du XIXe siècle et non pour ce que le livre nous montre de la nature humaine. Salman Rushdie l'a dit et redit, mais apparemment sans succès, les *Versets sataniques* sont une œuvre d'imagination et non des dictats sur le Prophète ou l'islam. De quoi donner à penser aux petits Khamenis de Chicago et de la Sorbonne, par ailleurs si bien intentionnés.

[*Le malaise en fait déborde l'œuvre des écrivains africains ou asiatiques, c'est la littérature elle-même qui est atteinte d'un complexe d'infériorité et veut légitimer son rôle de responsable en payant sa côte part au savoir : en se faisant contribution à la connaissance, tirant son autorité de quelque chose qui lui est extérieur, comme si la vérité esthétique ne suffisait pas*] La spécificité de l'art est justement de ne pas s'épuiser dans son 'utilité', dans la consommation d'information -- alors que la vérité des objets utiles réside dans leur utilité -- de se manifester à travers son matériau de construction même (les mots, la peinture, etc.) au lieu de se fondre à ce matériaux comme les autres objets. Comme la sculpture témoigne de la nature secrète de la pierre, la littérature, du langage, et le langage, de la découverte la plus élémentaire de l'homme sur lui-même, quand il n'était pas encore aliéné de la nature : et c'est pourquoi on peut encore entendre résonner dans un poème le froissement de l'infini et le murmure de l'intemporel (Rilke). C'est cette dimension qui touche au plus près de ce que j'appelais plus haut 'la passion divine', pensant à Blanchot dans *Le Très Haut* et à sa dernière citadelle où s'abrite le sentiment du sacré, exilé du monde profane.

[...] Les moments les plus poignants, les plus révélateurs, dans la littérature mondiale, sont ceux où un personnage en danger mortel, dans les tourments les plus extrêmes, prend conscience de l'abîme qui s'ouvre entre lui dans sa réalité intime et la réalité du monde telle que la lui renvoient les commandements de l'histoire et les coutumes de l'Etat. C'est cette conscience qui permet à Draupadi dans le *Mahabharata* de mettre en question les notions de devoir et de justice telles que les formule Dharmaraj en personne, qui donne à Antigone la force et la grâce morale de s'opposer à la loi des tyrans pour ensevelir décemment son frère. L'œuvre d'art illumine de tels moments d'épiphanie où l'acte même de conscience de soi se fait la critique la plus cinglante des notions de droit et d'erreur, de *dharma* et d'*adharma* telles que les formule le pouvoir à un moment donné de l'histoire.

On peut si l'on veut désigner cela comme la morale de l'art. La difficulté surgit dès lors que nous tentons de lui imposer nos présupposés éthiques en la définissant à l'aune de nos propres idéaux et croyances. Mais il faut se garder d'oublier que le langage par lequel un

¹² Traduit en français sous le même titre par Cécile Padoux (L'Harmattan, 1986).

poème ou une nouvelle crée son propre univers, les sources dont il dérive son énergie, qui transforment l'argile en statue, le son en composition musicale, les grappes de mots en poème -- le laboratoire de toute cette alchimie créatrice -- est distinct de nos idéaux et de nos croyances, de notre intelligence du bien et du mal, de nos aspirations. Quand on cherche à réaliser ses propres idéaux dans une œuvre d'art, on perd de vue sa vérité spécifique en quoi le mystère interne du langage aspire à se manifester. Une fois manifesté, il existe comme un arbre dont nous pouvons manger les fruits pour satisfaire notre faim, mais dont le *dharma* d'arbre est de porter des fruits et non d'apaiser notre faim.

Comme le disait le poète hindi Agyea¹³ de l'expérience esthétique, cette expérience de l'au-delà n'est pas une philosophie arrêtée chez les poètes, on pourrait même dire qu'il n'y a pas de philosophie de l'au-delà chez les poètes. Le poète ne voit pas la forme propre de l'au-delà, mais il acquiert la conscience de son existence, et cela encore en de rares instants. C'est cette conscience qui irradie dans ses mots et qui rend sa langue non pareille.

[Sur les rapports entre l'art, la morale et la transgression des codes, on peut prendre pour exemple la célèbre scène du *Mahabharata* où Draupadi, l'épouse des cinq frères Pandava, est mise en gage par leur père et perdue au jeu : remise au clan adverse, elle en appelle à son clan contre l'injustice qui lui est faite, mais personne n'ose se lever pour la défendre]. Le silence des aînés témoins de l'humiliation de Draupadi n'exprime pas seulement l'impuissance des mots à dire la profondeur de l'outrage, mais l'inaptitude à rationaliser l'épisode entier dans le cadre des codes préexistants du *dharma* et de la moralité. Une grande œuvre d'art, en créant de tels extrêmes de dilemme moral, met en question la légitimité du cadre conventionnel du juste et du faux, nous renvoyant par là aux fondements originels de l'existence humaine, où l'homme est seul, sans le soutien des illusions mensongères. C'est de cette solitude que dérive le caractère sacré de l'art : elle nous force à nous confronter à nous-même, dans notre étant, où le destin humain se fond au phénomène naturel [...], à confronter notre moi propre (« self ») dépouillé de toutes les consolations et les baudruches de la vanité¹⁴. Cette joie, ce ravissement de s'identifier à la réalité totale, est exactement du même ordre que le *rasa* (27-28 : citer si place), émotion esthétique décrite par Vishwanatha dans son *Sahityadarpana* comme « composé de joie et de conscience, pure, indivise, auto-manifestée, sœur jumelle de l'expérience mystique », à travers laquelle l'homme perçoit sa propre identité en s'identifiant avec la réalité du monde. Mais cette auto-transcendance (*âtmbodh*) n'est pas sans forme, et c'est ce qui différencie l'expérience esthétique (*rasabodh*) de l'expérience mystique (*adhyâtambodh*)¹⁵. L'art dispose des images spécifiques de sa tradition locale, et c'est le processus de création par ces images et ces formes qui produit la vision, non pas la vision qui se traduit en forme. La communicabilité des images, de la mémoire, des symboles, des *samskara* spécifiques de chaque tradition culturelle, l'universalité de ces expériences, ne s'opère pas par la négation des différences, mais du fait de leur coexistence dans la structure émotionnelle d'un individu donné¹⁶ ; c'est une confirmation de ce qui était déjà là, enfoui au secret de notre inconscient, articulant la rumeur confuse qui rôde aux marges du silence.

Ce qui ne signifie pas qu'on puisse, quand de telles passerelles interculturelles s'établissent, intérioriser la vérité de la tradition offerte de la même façon que sa propre

¹³ Dans la première conférence qu'il avait lui-même donnée dans le cadre des Samvatsar Lectures.

¹⁴ D'où le sentiment de libération et de jubilation que peut éprouver le héros même au pire moment de la catastrophe (comme par exemple dans « *Pûs kî râit* » [« Nuit d'hiver »], de Premchand ; voir supra, dans « La colonisation et la fiction indienne », l'analyse de « Le Suaire »).

¹⁵ NdT : les *samskâra* sont les « sacrements » de la naissance, du mariage, de la mort, etc, mais aussi plus largement le cours et le sens de la vie humaine ; *âtmbodh*, *rasabodh*, *adhyâtmbodh* sont trois termes composés sur la base d'un second formant "conscience" (*bodh*) couplé respectivement à « âme » (*ât*), « saveur, esthétique » (*ras*), « spiritualité, identité de l'âme à l'esprit suprême » (*adhyât*).

¹⁶ Il y a par exemple quelque chose de très adroit dans les visions de Blake, ajoute l'auteur. Voir dans ce volume les commentaires de Raza sur Rilke.

tradition et s'y sentir chez soi comme dans sa propre littérature, et la raison en est à mon sens dans les connections ataviques qui lient le langage et la mémoire archétypale qu'il évoque en nous. Mythe, mémoire et image vont de pair en la matière. [...] Mais en dépit de l'éloignement des traditions culturelles de la Grèce ou de l'Inde ancienne, *L'Iliade* ou le *Mahabharata* constituent deux vérités distinctes d'une expérience universelle, qui se révèle distinctivement dans la tradition indienne et dans l'épopée grecque. [...] Il en va de même pour les limitations du temps. L'art tire sa vérité de sa capacité à assembler l'histoire entière de notre passé et à explorer l'expansion du futur, faisant des deux époques temporelles une part constitutive de notre expérience présente. Les grands romans ne se sont pas donné pour mission de critiquer le « mal » qu'ils décrivaient, terme qui semble plaqué. Ils refusent de jouer le jeu de ceux qui savent et prennent parti. Leur nécessité est autre, et leur éthique est celle de l'être, non du faire. S'ils sont œuvres de morale, c'est seulement au sens où ils nous font voir quelque chose ou chercher un objet interne ou externe à la vision mais où il nous font voir : *la littérature comme vision*, qui, bien qu'immune de tout jugement, mène à la critique la plus décapante, la plus radicale, la plus inconditionnelle des actions humaines. C'est le lieu où l'esthétique se fond à l'éthique de l'être.

L'art est là où l'esthète dépasse le moraliste, ou plutôt l'esthétique de l'art est susceptible d'une grandeur rayonnante quand, pour citer Simone Weil, la beauté devient une nécessité qui obéit au bien en se conformant à sa propre loi interne et à elle seule, captivant la chair pour avoir la permission de passer directement à l'âme [...]. Les canons de la morale conventionnelle comme ceux du progrès s'abolissent à ce point. Si l'on ne peut soumettre à la loi du « progrès » les peintures d'Ellora et les figurines de l'art tribal, c'est que la part du contenu et du sujet dans l'art importe peu dans une œuvre d'art, produits de l'histoire vite périmés qu'ils sont. Mais la forme qui les incarne transforme ce contenu en quelque chose d'autre, que l'histoire en marche laisse derrière elle mais qui s'est métamorphosé dans la mémoire de l'humanité en une présence, aussi palpable et immanente qu'un arbre, une pierre, une rivière... C'est en cette zone 'inhumaine' de l'art que sont nées la beauté et l'effroi : créé par l'homme, l'art va au-delà de son image anthropomorphique, d'où l'effroi ; l'homme y trouve non ce qu'il est, mais ce qu'il a oublié, d'où la beauté.

[...] L'intensité dramatique et les situations extrêmes que crée l'art permettent de s'affranchir des auto-illusions, des compromis et du bricolage de la vie quotidienne. L'art ouvre l'espace de la liberté illimitée en même temps qu'il ferme toutes les portes de l'évasion. C'est dans l'extrême de ces situations, si outrancières que puissent les estimer les critiques littéraires, que nous découvrons en nous ce qui jusqu'alors était resté enfoui dans l'inconnu, notre part sombre et pourtant intégralement nôtre. Plantant son camp de base dans de tels sites de l'extrême, l'écrivain tel un alpiniste peut appréhender le territoire inconnu et incommensurable de la vérité invisible. C'est dans de tels moments d'épiphanie que Gora, le héros de Tagore, découvre son identité véritable, dépouillée de tous les masques sociaux qu'il s'impose à lui-même, que ce soit celui de l'Hindou orthodoxe ou du Bengali patriote ou encore du sauveteur de la Mère Patrie -- il va au-delà de lui-même, rendu à son identité véritable.

Où à sa véritable sainteté ? On dit que Tagore avait en tête le modèle de Vivekananda quand il créa le personnage de Gora. Et pourtant ce qu'il créa dans son roman est à l'opposé : Vivekananda renonça au monde pour s'accomplir véritablement, alors que Gora abandonne l'ascétisme pour rentrer dans le monde avec une nouvelle conscience de soi. La « sainteté » de Gora émane non de la foi mais du doute, lorsqu'il met en question la valeur de tout le chargement qu'il transporte sur son dos -- un chargement de fausses identités. C'est en s'en débarrassant qu'il devient libre. La liberté, il l'a conquise non pas en renonçant au monde mais en établissant une nouvelle relation avec la réalité qui constituait une partie intégrante de lui-même mais qu'il avait oubliée. Tagore nous donne en cela un indice précieux pour

comprendre l'essence de la vérité en art -- il ne change pas le monde et n'a pas la prétention de nous changer -- ce qu'il fait est plus fondamental et plus profond -- il change la nature de notre relation avec le monde et dans l'opération nous transforme aussi, nous et le monde.

L'art : une « passion fixe », entre histoire, religion et philosophie (« kâl aur srjan », « Le temps et la création », pp.11-17, in *Dhalân se utarte hue (En descendant la pente)*, Rajkamal, 1991

Pourquoi l'art est-il sous le charme de ce qui relève de la forme, sous la contrainte de la réalité, pourquoi joue-t-il avec *Mâyâ* ? Pourquoi ne déchire-t-il pas les voiles de *Mâyâ* pour embrasser le principe absolu qui est au-delà de tout changement, de toute déformabilité ?

L'invité de l'absolu, envers et contre l'histoire, n'est pas moins séduisante. Il suffit qu'on prenne la mesure de l'anarchique absurdité des émotions et des expériences, la contingence de la vie, pour sentir grandir en nous la tentation d'acquérir une formule suprême, un *sûtra* susceptible de transcender les frontières de l'espace et du temps, seul capable, non seulement de donner sens à notre vie, mais d'offrir au meilleur potentiel de notre œuvre créatrice – l'art – une valeur stable, une légitimité morale. Ceux-là mêmes qui remettent en question la pertinence d'une idéologie quelconque dans l'évaluation de l'œuvre d'art, puisque, intrinsèquement liée au temps qu'elle est, elle ne peut accéder au mystère éternel de l'art, admettent implicitement les lumières d'une vérité absolue, quelle qu'elle soit. Mais le pouvoir du principe suprême et absolu est-il moins tyrannique que les rigueurs d'une idéologie ? Est-il une vérité éternelle – de la philosophie *advaita* au principe de la lutte des classes-- qui soit capable de déclorer la vérité infrangible de l'art, ce mystère en pleine lumière dont Goethe a si bien parlé ?

[...] Pouvons-nous dans le processus ininterrompu de l'histoire chercher un critère fiable et pertinent applicable à l'œuvre d'art ? L'art, qui est effort pour s'ancrer en une foi inébranlable, stable, à l'opposé même de toute fluctuation, peut-il trouver son point de référence dans une valeur qui est elle-même issue de l'histoire et peut un jour disparaître, perdre toute pertinence ? Peut-être est-ce pour échapper à ce dilemme ironique que l'artiste occidental moderne compose à l'image de la réalité extérieure, dans ce qu'on a pu appeler néoréalisme, ou bien, passant d'un extrême à l'autre, qu'il trouve en lui-même, dans son monde intérieur, celui de son moi (*aham*), le point de référence de son œuvre, en rupture radicale avec la réalité extérieure -- en ce monde en effet que peut-il y avoir de plus évident et de plus fiable, quelle réalité, quelle valeur, quelle éthique ? Les deux situations n'aboutissent-elles pas à une commune dégradation de l'art ? L'œuvre d'art quelle qu'elle soit, prise entre les deux exigences contradictoires du moi de l'artiste et de l'histoire, ne perd-elle pas sa valeur, ne s'appauvrit-elle pas au point de devenir triviale ? L'art ego-centré et le social-réalisme paraissent s'opposer, à voir les choses superficiellement, mais n'ont-ils pas tous deux en commun d'anéantir la puissance indivise, la non-dualité de l'art ?

Il est pourtant une forme supérieure, plus vaste, du moi (*aham* « je »), qu'on peut désigner comme « soi » (*self*)¹⁷ ou âme (*âtman*), qui n'est pas un élément en relation d'opposition duelle avec le monde phénoménal (*samsâr*) : c'est, dans sa vérité intrinsèque, un élément de ce principe suprême absolu (*param*), qui est en quelque sorte plus étendu, plus diffus et universel que la réalité sociale, dont participe la nature entière, l'ensemble des créatures animées, le temps et l'histoire. Il est des moments dans l'art, le grand art, en Inde, où l'artiste parvient à instaurer un équilibre, une relation vivante, entre cette âme (*âtman*) et le

¹⁷ En anglais dans le texte.

principe absolu -- mais il arrive aussi que, dans le dénigrement du moi intérieur, nous nous en remettions pour l'intégralité de la vie au principe absolu : l'art ne s'en trouve-t-il pas frustré de sa plus haute dignité ? Si l'Occident témoigne depuis des siècles d'une angoisse de l'histoire ancrée dans l'intimité de l'homme, n'observe-t-on pas en Orient, et tout particulièrement en Inde, une attirance sans limite pour l'éternité, une séduction de la vérité suprême, qui, affranchie des souffrances du moi et de sa contingence, est en soi stable, infrangible, absolue ? Nous sommes peut-être parvenus à libérer l'art de l'angoisse de l'histoire mais cette attitude de vénération du principe absolu n'a-t-elle pas fait de notre art une annexe de cette philosophie, de cette vision abstraite ; certes on y est en prise sur l'éternel, loin des passions du moi. Mais la peur de l'éphémère et l'attrait de l'éternel sont peut-être à un égal degré destructeurs pour l'art. L'art ne peut rien pour qui est dans l'angoisse de l'histoire, mais est-ce que celui qui a trouvé la vérité dans le principe suprême a besoin de l'art, peut-il encore connaître un quelconque désir ? Montrer dans l'art la situation de félicité est une chose, mais une fois conquise dans l'existence cette situation de félicité, y a-t-il encore la moindre place pour l'art ?

On doit donc se tourner vers la vie pour aller au vif de l'art – la vie, qui à tout moment se défait et se reforme telle qu'en elle-même : une œuvre d'art unit en elle ces deux postulats, les incertitudes du moi, et la passion d'éternité – et c'est pour cela que toute grande œuvre d'art offre à notre contemplation une extraordinaire « passion immobile » -- immobile : qui nous porte vers ce point focal de la sérénité (*sânt*) au sein même du jeu mobile et multiforme (*mâyâ*) du monde créé, de l'histoire, du temps ; passion : qui nous arrache à tout instant à notre enténébrement (*tamas*), à la passivité et à l'engourdissement intérieur. Cette passion immobile nous enseigne la désindividuation (*nirvaiyaktîktâ*), le sens de désindividuation n'étant pas synonyme d'indifférence, ni de dépassement du monde et du temps, mais pointant vers la libération des illusions et des ruses du moi, de l'ego, de quoi nous rendre capable d'embrasser dans le même regard, de comprendre dans la même vision, toutes les directions de la vérité dans tout son empan – de même que l'interminable théorie des illusions ne s'interrompt qu'à la mort, la passion de la libération demeure indéfiniment. L'art présente cette passion immobile qui nous permet d'occuper à la fois, simultanément, le temps présent et le temps passé, la vie et la mort, l'histoire et l'éternité. En vérité, tout se passe comme si, dès l'instant que l'un des plateaux de la balance l'emporte sur l'autre, l'art perdait de sa splendeur, parce que l'homme lui-même est dépossédé de la noblesse de son humanité. Si Sartre dans son désarroi absolu, a pu juger l'homme comme une « passion inutile », c'est qu'il n'a jamais pu se défaire de cette illusion que l'homme ne se réduit pas à son historicité ; la passion ne mène nulle part en vérité si elle ne vise pas le point de stabilité. C'est parce qu'il ne croyait pas en l'art que Sartre a passé sa vie à parler de « liberté », tout en soutenant toutes les philosophies qui poussaient l'homme dans la direction d'un esclavage totalitaire et d'une cruelle tyrannie. Mais n'est-ce pas la tragédie de toutes les philosophies de l'histoire ?

Il est une autre vérité, au défaut des ruses de l'histoire, et qui les contre : il m'a été donné de l'entrevoir dans la grotte d'Éléphanta, dans la statue de Shiva. Ces deux vérités, stabilité absolue et passion absolue, s'y expriment dans la pierre, tirées du roc par l'artiste. D'un côté la beauté et la splendeur surhumaine de Shakti, le principe féminin, de l'autre, la résolution virile de l'homme, et sa réussite accomplie sur terre, tous deux auréolés de toute la gloire de la vie, de l'amour, de l'action, de la conscience, de l'ascèse. Mais lorsqu'on prend un peu de champ par rapport à ces deux statues accolées et qu'on fixe son regard dans l'axe médian, tout alors s'immobilise, se suspend. C'est comme si Shiva centrait sur son visage ces deux éléments, la beauté de la femme et la splendeur de l'homme, en un point, impersonnel, serein – dans une extraordinaire harmonie, qui n'est pas une simple pause d'attente, mais émane d'un point invisible où toutes les voies suspendent leur mouvement. C'est un instant d'équilibre magique, où la création et la beauté, *Mâyâ* et la réalité, se fondent l'une en l'autre

et génèrent simultanément dissémination et concentration, instant que peut-être ne présente aussi puissamment aucune autre œuvre d'art ; une œuvre d'art si improbable qu'elle déclôt en même temps la beauté de l'art et sa définition même. Combien y a-t-il au monde de telles œuvres inaugurales, qui fondent le mystère de l'art dans le sens de la vie et le sens de la vie dans le mystère de l'art ?

J'ai parlé du « sens de l'art ». D'où vient le sens de l'art, comment émerge-t-il ? En quoi diffère-t-il des formules de la science, de la sociologie, des mathématiques ? [On a pu, à partir des] récits mythologiques classiques, mettre en évidence la raison pour laquelle la popularité de Vishnou et de Shiva avait éclipsé celle des dieux védiques Brahma-Indra-Varouna dans les mentalités indiennes : c'est que ni Vishnou ni Shiva dans leur conception ne sont comme les dieux védiques associés à un sens ou à un objectif spécifique. Shiva n'est pas seulement le Destructeur, il a aussi reçu l'impétueuse Ganga sur sa tête pour protéger la Terre de son flot potentiellement destructeur, et de même, Vishnou n'est pas seulement le Conservateur, mais détruit aussi puisqu'il a pourfendu Hiraṇyakasyapa, dans son incarnation en tant qu'avatar de Narasimha. Les deux divinités font état d'une capacité illimitée à unir les contraires – n'est-ce pas la raison pour laquelle l'art indien n'a jamais sans doute représenté aucune autre divinité sous autant de formes que la double image de Vishnou et de Shiva aux multiples têtes ? Nous pouvons donc en conclure qu'un chef-d'œuvre peut certes être inspiré par une philosophie ou une idéologie particulière, mais que dans la force de ce chef-d'œuvre l'élément signifiant est plus complexe, pouvant dépasser le dogme ou le message d'une idéologie ou d'une philosophie voire le contredire.

Extraire un sens de l'art, ou y chercher confirmation de ses croyances, les deux attitudes donnent naissance à une fausse morale, à une morale du mensonge. L'éthique de l'art ne consiste pas à soutenir nos croyances ou nos rites, nous disposons pour cela des juges, des mollahs, des commissaires, dans notre monde, qui nous enseignent à nous repérer dans les contraintes d'un système donné : qu'est-ce qui est légitime, qu'est-ce qui ne l'est pas, il faut faire ceci, pas cela. L'art n'enseigne pas, il ne fait qu'éveiller, parce qu'il n'a à sa disposition aucun critère de vérité suprême qui permette de trancher entre le vrai et le faux, le moral et l'immoral. Est-ce qu'alors l'art est au-delà de la morale ? Oui, tout autant que la vie humaine est au-delà du système social... Là où l'expérience subjective est si irréductiblement singulière et irréprésentable qu'aucun système de repères structurants ne peut lui donner sens, c'est là que commence la morale de l'art -- aucune expérience subjective ne ment parce que toute expérience subjective est indivise. Le mensonge commence dès lors que nous trahissons notre sentiment intérieur pour sauver un système de repères et de principes structurants. [...Mensonge qui fausse notre] conscience indivise, pure, transparente, qui voit tout à la fois, traversant les frontières du temps et de l'espace¹⁸. Condition première de toute éthique : la vision, la somme de choses que nous pouvons prendre dans notre regard. N'est-ce pas aussi la condition première de tout art ?

[...] Nous mourons à plusieurs reprises, souvent nous prenons conscience de l'éternité, à l'improviste, et mainte fois nous connaissons le désarroi d'être divisés dans notre subjectivité intime ; mais il est aussi de rares occasions où dans l'éclair d'un éblouissement apparaît le dessin d'ensemble d'ordinaire dissimulé dans les plis de nos défauts, de notre

¹⁸ *Cetnâ*, la conscience réfléchie, que l'auteur, à la suite de Ram Chandra Gandhi, privilégie et oppose à la conscience intérieure personnelle (*antahkaran*), subjective. Dans le passage suivant que j'abrège, où il revient sur l'épisode célèbre de la *Bhagavâd Gîtâ* dans lequel Krishna enseigne à Arjuna comment agir détaché des fruits de l'action, l'auteur revient sur la morale : « Ce n'est pas qu'une telle question soit triviale pour Arjuna, mais la profondeur morale de la question ne prend son sens que lorsqu'on peut la saisir dans le contexte de la réalité globale qui la sous-tend. La forme « brahmanique » de Krishna n'est rien d'autre : voir en même temps les différentes réalités. Cette conscience intérieure, au-delà de la morale de tout système, joint l'humain à la globalité de la réalité tout entière. La vérité de l'art réside dans cette conscience, qui ramasse toutes les temporalités ensemble ».

ignorance, de notre vulnérabilité. Quand l'art lève le voile, on a tout soudain l'impression que oui, c'est bien là qu'est la vérité, là qu'est le sens de ma vie, mais le plus étonnant est que si on nous demandait « Quel sens as-tu trouvé dans Valmiki, que t'ont apporté Shakespeare, Tolstoï ? », il ne nous viendrait aucune réponse satisfaisante – parce que nous savons bien que ce que nous y avons trouvé n'est en aucune façon le moyen de régler des questions existentielles, n'est la solution d'aucun problème – nous sommes simplement venus à la lumière, en pleine lumière. C'est déjà beaucoup.
(« Kâl aur Sjan », pp.11-17, in *Dhalân se utarte hue (En descendant la pente)*, Rajkamal, 1991)

Entre culte du moi et évacuation du moi : les voies du roman

Dans une société comme l'Occident où la conception de l'individu a pour point d'ancrage le moi (ego) auto-centré et doué de toute puissance, ne peut-on s'attendre à ce que tout finisse dans l'auto-destruction de ce moi, un moi fractionné et vide ? Dans une culture qui ne différencie pas clairement le moi individuel et le soi ou l'âme (l'ego et le self), où l'un s'emmêle inextricablement à l'autre, l'homme ne saurait prendre le risque d'un face à face avec son âme, son soi, en transcendant son moi, mais il en vient à souhaiter la destruction de son âme, de son propre soi, pour se libérer du poids de son moi. Les meilleurs romans du vingtième siècle montrent un effort désespéré (une tension douloureuse) pour retrouver cette âme perdue, ce « self » évanoui, sans quoi aucun individu ne peut définir le sens de sa vie sur terre, son identité. Le combat tragi-comique que livre le héros de Saul Bellow, Herzog, reflète la vaine tentative de fonder le schème de son âme, son rôle, sa véritable identité, dans le monde industriel du vingtième siècle, vaine parce qu'il vit dans un monde où il y a certes foule, où grouille une masse d'innombrables « moi », mais où la relation de l'individu à son « soi », à son âme, s'est faite, si labile, si floue, qu'il en est devenu impossible de découvrir ce qu'il a en propre à lui, et ce qui en lui est prédéterminé par les autres. Si au dernier tournant où parvient Herzog dans cette voie obscure on peut voir d'un côté la fin du roman occidental, son impasse, d'un autre côté on y trouve aussi la clef susceptible d'ouvrir le cadenas qui verrouille une âme étouffée sous des couches de « moi », la clef qui donne accès aux ténèbres de l'esprit humain et qui ouvre la porte à un autre monde.

Comment est-il, cet autre monde, qui nous met en présence, pour peu qu'on se détourne de l'univers auto-centré du roman européen, d'un état d'esprit où se défont les frontières de l'empire, à la fois agressif et terrifié, du moi, et qui ouvre les portes d'un « soi » tel que l'esprit de l'individu n'y serait pas cloisonné en strates distinctes, comme celle du ça, du moi et du surmoi (*id, ego, super-ego*), mais où esprit, âme et corps soient présents de façon indivise à l'intérieur de l'homme lui-même comme un microcosme de la création. Pouvons-nous dire de ce monde qu'il reflète l'« esprit indien » ? Je l'ignore, mais à coup sûr il se distingue du monde qu'a dépeint le roman européen jusqu'à présent. A quoi ressemble-t-il donc, ce monde¹⁹ en quoi se consacre cet état d'esprit ? Quittant le monde dominé par le moi égotisé du roman occidental, pour peu qu'advienne l'occasion de pénétrer dans l'univers spirituel, on aura tout à coup l'impression de sortir du monde des unités discrètes et d'aborder celui des relations. Toutes les créatures, tous les vivants, y sont tissés l'un à l'autre et comme enchevêtrés, dans la réciprocité de l'interdépendance, et ce, non seulement des créatures douées de souffle vital, mais aussi bien de celles qui vues de l'extérieur ont l'air inanimé. Dans ce monde de l'interrelation, les objets sont liés aux hommes, l'homme à l'arbre, l'arbre à l'animal, l'animal à la forêt, et la forêt au ciel, à la pluie, à l'air. Une création vivante,

¹⁹ Le mot désignant ici le monde est *sāsār*, de la racine « couler » (s♦), qui a donné la création (*s♦jan*), et celui que traduit consacrer est *sāskār*, littéralement perfectionnement, employé pour désigner les principaux « sacrements » que sont la naissance, le mariage, etc. et aussi plus largement le cours de la vie humaine.

animée, qui respire et palpite à chaque seconde, une création intégrale qui tire sa complétude d'elle-même, qui contient en elle l'homme, mais, et c'est capital, où l'homme n'est pas le centre de la création, supérieur à tout et mesure de tout. Il n'existe qu'en tant que relationnel, lié à tous les autres créés, et dans sa relationalité il cesse d'être une unité isolée, un individu tel que nous l'avons jusqu'à présent conçu. Au contraire il acquiert sa complétude exactement comme les autres vivants dans leur relationalité ; et, de même que l'homme n'est pas le support de la création, de même le support de l'homme n'est pas l'individu²⁰ : nous voilà passés, du monde des fins et des moyens, à un monde holistique, de complétude.

« Upanyās kī mrityu aur uskā punarjanm » (« La mort et la résurrection du roman »), in *Dhalān se utarte hue (En descendant la pente)*, pp. 25-27)

²⁰ L'auteur oppose *manuṣya*, homme, être appartenant à l'humanité (de Manu, l'homme primordial), à *vyakti*, individu.